

**DON GIOVANNI OPERASI
VE ÜZERİNDEKİ
COMMEDIA DELL'ARTE ETKİSİ
Sanatta Yeterlik Tezi
Furkan AKTAKKA
Eskişehir 2023**

**DON GIOVANNI OPERASI VE
ÜZERİNDEKİ COMMEDIA DELL'ARTE ETKİSİ**

Furkan AKTAKKA

SANATTA YETERLİK TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Opera Şarkıcılığı ve Rejisörlüğü Sanat Dalı

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mart 2023

ÖZET
DON GIOVANNI OPERASI ÜZERİNDEKİ COMMEDIA DELL'ARTE
ETKİSİ

Furkan AKTAKKA

Opera Şarkıcılığı ve Rejisörlüğü Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat, 2023

Danışman: Prof.Erol İPEKLİ

Bu çalışmada, İtalyan halk tiyatrosu geleneği Commedia dell'Arte'nin librettosunu Lorenzo da Ponte'nin yazdığı ve Mozart'ın bestelediği Don Giovanni operası üzerindeki etkileri mercek altına alınmıştır. Bu bağlamda ilk olarak Commedia dell'Arte irdelenmiş, ardından Don Giovanni hikayesinin kaleme alınmış ilk versiyonu olan Tirso de Molina'nın El Burlador de Sevilla y convidado de piedra adlı eseri ve bu eserin kaleme alındığı İspanyol Tiyatrosunun Altın Çağı olarak da adlandırılan dönem incelenmiştir. Sonrasında Commedia dell'Arte'nin İspanyol Altın Çağı Tiyatrosu (1492-1681) üzerindeki etkileri ve ardından Lorenzo da Ponte ve Mozart'ın Don Giovanni operasını hazırladıkları süreçte kullandıkları ve etkilendikleri kaynaklar araştırılmıştır. Son olarak Commedia dell'Arte'nin Don Giovanni operası üzerindeki doğrudan ve dolaylı etkileri incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı bu çalışmada değinilen konularla ilgili araştırma yapmayı planlayan araştırmacılara veri sunmanın yanı sıra Don Giovanni operasını sahnelemeyi planlayan rejisörlere ve bu eserdeki rolleri seslendirecek opera şarkıcılarına eser hakkında derinlemesine bilgi sağlanmasıdır. Bu bağlamda eserin gelecekteki temsillerinin daha derinlikli bir biçimde icra edilebilmesi amacıyla Don Giovanni operasını ve kökenlerini farklı görüş ve yaklaşımlarla ele alan aydınlatıcı bir kaynak oluşturulması hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Don Giovanni, Commedia dell'Arte, Mozart, Lorenzo da Ponte, Don Juan.

ABSTRACT
THE INFLUENCE OF THE COMMEDIA DELL'ARTE ON THE DON
GIOVANNI OPERA

Furkan AKTAKKA

Department of Art Branch of Opera Singer and Directing
Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, February, 2023

Supervisor: Prof.Erol İPEKLİ

In this study, the effects of the Italian folk theater tradition Commedia dell'Arte on the opera Don Giovanni, whose libretto was written by Lorenzo da Ponte and composed by Mozart, were examined. In this context, firstly, Commedia dell'Arte was examined, then Tirso de Molina's El Burlador de Sevilla y convidado de piedra, which is the first version of the Don Giovanni story, and the period in which this work was written, also called the Golden Age of Spanish Theatre (1492-1681), were examined. Afterwards, the effects of the Commedia dell'Arte on the Spanish Golden Age Theater and the inspiring sources of Lorenzo da Ponte and Mozart in the process of preparing Don Giovanni opera were investigated. Finally, the direct and indirect effects of Commedia dell'Arte on Don Giovanni's opera were examined. The main purpose of the study is to provide data to the researchers as well as to provide in-depth information about the work to the opera directors and to the opera singers who will perform the roles in this work. In this context, it is aimed to create an enlightening resource that deals with Don Giovanni's opera and its origins with different views and approaches in order to perform the future representations of the work in a more in-depth manner.

Keywords: Don Giovanni, Commedia dell'Arte, Mozart, Lorenzo da Ponte,
Don Juan.

17/3/2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Furkan Aktakka

17/3/2023

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Furkan Aktakka

17/3/2023

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. COMMEDIA DELL'ARTE	2
1.1.Lazzi ve Senaryolar	7
1.2.Commedia dell'Arte Senaryolarından Örnekler	9
1.3.Commedia dell'Arte Karakterleri	11
1.3.1.Zanni.....	12
1.3.1.1.Harlequin.....	13
1.3.1.2.Brighella	17
1.3.2.Le Servette.....	20
1.3.2.1.Colombina.....	22
1.3.3.Vecchi.....	23
1.3.3.1.Pantalone	24
1.3.3.2.Il Dottore.....	26
1.3.4.Innamorati.....	28
1.3.5.Il Capitano.....	30
1.3.6.Pedrolino	32

1.3.7.Pulcinella	34
1.3.8.Scapino.....	36
1.3.9.Scaramuccia	37
1.3.10.Tartaglia	39
1.4.Gozzi ve Goldoni	40
1.5.19. ve 20. Yüzyıl Tiyatrosu ve Commedia dell'Arte	44
2. İSPANYOL TİYATROSUNUN ALTIN ÇAĞI.....	45
2.1.Lope de Vega	48
2.2.Calderón de la Barca	49
2.3.Tirso de Molina (Gabriel Téllez)	51
3. COMMEDIA DELL'ARTE VE İSPANYOL TİYATROSU	52
3.1.Tirso de Molina ve El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra.....	55
3.2.El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra'nın Özeti.....	57
3.3.El Burlador de Seville'den Don Giovanni'ye: Oyunlar ve Çeviriler...	63
3.4.Don Juan Temasını İşleyen Operalar ve Müzikal Eserler	68
4. MOZART, DA PONTE VE DON GIOVANNI OPERASI	71
4.1.Don Giovanni Operasının Özeti.....	76
4.2.Don Giovanni Operası ve Commedia dell'Arte Etkileri	81
SONUÇ	95
KAYNAKÇA.....	98

EKLER

EK-1

EK-2

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1.1. Tristano Martinelli Harlequin Rolünde, 1601. (http-3)	15
Görsel 1.2. Domenico Biancolelli Harlequin Rolünde, 1820. (http-4)	16
Görsel 1.3. Evariste Gherardi Arlequin rolünde, 1696. (http-5)	17
Görsel 2.1. Brighella, 1570. (http-6)	18
Görsel 2.2. Brighella, 17. Yüzyıl. (http-7)	19
Görsel 3.1. Franceschina, Arlecchina, Colombine, 1970. (http-8)	22
Görsel 4.1. Pantalone, 1618-20. (http-9)	24
Görsel 4.2. Il Dottore Gratiano'nun maskesi. (http-10)	27
Görsel 4.3. Il Dottore Baloardo, 1653. (http-11)	28
Görsel 5.1. Il Capitano, 1618-20. (http-12)	31
Görsel 6.1. Pierrot, 1718-19. (http-13)	33
Görsel 7.1. Polichinelle; Pulcinella; Punch, 1874. (http-14)	35
Görsel 8.1. Scapino ve Captain Zerbino, 1622. (http-15)	37
Görsel 9.1. Scaramouche, 1695. (http-16)	38
Görsel 10.1. Tartaglia, 1650. (http-17)	40

GİRİŞ

Problem

İtalyan halk tiyatrosu geleneği Commedia dell'Arte'nin Lorenzo da Ponte'nin librettosunu yazdığı ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın bestelediği Don Giovanni operası üzerinde doğrudan veya dolaylı etkileri var mıdır? Eğer varsa bu etkiler nelerdir ve bu etkiler tarihsel süreç içerisinde ne gibi başkalaşımalar geçirmişlerdir? Ayrıca Don Giovanni operası üzerindeki Commedia dell'Arte unsurları operanın anlamını ne şekilde etkilemektedir? Yapılan çalışmada bu sorulara cevap aranmaktadır.

Amaç

Bu tezin amacı Wolfgang Amadeus Mozart'ın bestelediği Don Giovanni operası üzerindeki Commedia dell'Arte etkilerini araştırmaktır. Bu çalışmada, Don Giovanni operasının Commedia dell'Arte'ye dair unsurları ne şekilde yansıttığı ve operanın tarihsel süreci araştırılacaktır. Yapılan araştırmada Mozart'ın Don Giovanni operasındaki Commedia dell'Arte unsurlarının incelenmesi ve bu unsurların opera tarihindeki yeri hakkında bir anlayış geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Araştırmanın amacı Don Giovanni operasının Commedia dell'Arte ile ilişkili karakterlerini, Commedia dell'Arte karakterlerin hangi özelliklerinin operadaki karakterlerin şekillenmesi üzerinde etkileri olduğunu ve bu etkileşimin opera sanatına yansımalarının neler olduğunu ortaya çıkartmaktır.

Önem

Bu çalışma, Don Juan hikayesinden Don Giovanni operasına uzanan tarihsel süreç ve Commedia dell'Arte hakkındaki yazılı literatüre katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Ayrıca, Commedia dell'Arte'nin Don Giovanni operası üzerindeki etkilerinin, opera sanatının yaratıcı süreçleri ve toplumsal bağlamı hakkında da ipuçları sunması beklenmektedir. Bu bağlamda Don Giovanni operasındaki Commedia dell'Arte etkilerinin incelenmesiyle sadece opera sanatı için değil, aynı zamanda 16. yüzyıldan 18. yüzyıla uzanan tarihsel süreç içindeki Avrupa kültürü ve tiyatrosu hakkında da daha geniş bir bakış açısına ulaşılması hedeflenmektedir. Ayrıca bu çalışma, opera tarihi ve Commedia dell'Arte'ye dair alanyazına katkı sağlayacak ve bu türlerin birbirleriyle nasıl

etkileşimde bulunduğunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu bağlamda bu çalışmada sahneye koyucular, icracılar ve araştırmacılar tarafından kaynak olarak kullanılabilecek bir metin ortaya konulması hedeflenmektedir.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Nitel araştırma yöntemleri kullanılarak yapılan araştırmada Don Giovanni operası üzerindeki Commedia dell'Arte etkileri, konunun tarihsel kökeni ve hikayenin gelişim süreci analiz edilmiştir. Don Giovanni operasının müzikal ve dramatik unsurlarının Commedia dell'Arte ile benzer ve farklı yönleri ortaya konulmuştur.

Yapılan literatür taraması sonucunda bahsedilen etkileşime dair kısıtlı sayıda Türkçe kaynak bulunduğu görülmüştür. Bunun üzerine başta İngilizce olmak üzere İtalyanca ve İspanyolca kaynaklar taranmış ve bu kaynaklardan yalnızca konuyla doğrudan ilgisi bulunan bölümler alıntılanmıştır.

1. COMMEDIA DELL'ARTE

Commedia dell'Arte teriminin basit Türkçe çeviri alternatiflerinden birisi “usta işi oyun” biçiminde olabilir. (http-1) Commedia dell'Arte teriminin birebir Türkçe çevirisi bulunmadığı için kaçınılmaz olarak alternatif çeviriler karşımıza çıkmaktadır. Zira bu terimin Türkçeye birebir çevrilmesinin zorluğuna rağmen yine de inceliksiz bir çeviri yapılacak olursa “Sanat Komedi” gibi bir anlamla da karşılaşılabilmektedir.

İlk olarak İtalyanca commedia biçiminde yazılan kelimenin çevirisini ele alalım. İngilizce Comedy, Fransızca Comédie, Almanca Lustspiel veya Komödie ve Yunanca Comos yani şenlik, cümbüş ve Oidia yani ezgi söylemek kelimelerinin birleşiminden oluşan bu terim temelde olayların gülünç ve çelişkili yanlarını mercek altına alan ve incelikli göndermelerle izleyicileri güldürmeyi amaçlayan bir oyun türünü ifade etmektedir. Komedy veya Yunanca adıyla komoidia ise tür olarak M.Ö.487 ve 486 yılları arasında Atina’da kabul gören önemli bir dramatik formdur. Erken dönem komedy yazarları arasından günümüze birkaç isim ulaşmış olsa da 5. Yüzyılda yazılmış ve günümüze kadar ulaşabilen komedilerin neredeyse hepsi Aristofanes’e aittir. Ancak her şeye rağmen sonuç olarak komedy, tür olarak kuramcılar tarafından tragedyadan

daha az incelenmiş; Antik Yunan'da daha az önemsenmiştir. (Brockett and Hildy, 2016, s.15; Nutku, 1983, s.84; Şener, 2006, s.53)

Tragedyadan farklı olarak komedyanın uğradığı değişiklikler ve bu değişiklikleri yapanlar kesin olarak bilinmemektedir çünkü az evvel de belirtildiği üzere komedyaya uzunca bir süre önem verilmemiştir. İlk komedyaya öykülerini Epikharmos ve Phormis yazmıştır. Ancak kişiyle alay etme temasının yerine hareketleri ve genel konuları oyunlaştırmaya başlayan ilk ozan ise Attika'lı Krates'tir. (Aristoteles, 1987, s.20, 21)

Commedia dell'Arte tiyatrosunun dramatik durumu incelenecek olursa hem ele alınan konular hem de Pappus (yaşlı), Cicirrus (böbürlenmiş asker), Maccus ile Bucco (soytarılar), Dosennus (bilgiç adam) gibi tiplerin Roma Tiyatrosundaki Attelana komedyasında bulunan unsurlarla benzerlikler taşıdıkları gerçeği karşımıza çıkacaktır. (Nutku, 1963, s.162)

İtalyanca arte kelimesi ise sanat anlamının yanı sıra hüner, beceri, maharet gibi anlamlara da gelmektedir. (http-2) Bu kelimenin Türkçe karşılıkları da dikkate alındığında burada kastedilenin aslında tiyatro oyuncusu olduğu anlaşılabılır. Della arte veya kısaltmalı yazımıyla dell'Arte sözcükleri tiyatro oyuncularının tecrübeli ve usta oyuncular olduklarını ve sahnelenen komedinin profesyonel bir yapıya sahip olduğunu ifade etmektedir. İzleyici kitlesi doğrudan doğruya halk olan bu tiyatro türü yazılı metinlere sahip değildir. Yani bu türdeki oyunlar bir metne bağlı kalınarak değil doğaçlama olarak oynanmaktaydı. Bu sebeple bu tiyatro türünden bahsedilirken karşımıza Commedia all'Improviso (doğaçlamaya dayalı komedi), Commedia a Sogetto (belirli bir konu ya da olaylar dizisi üzerine kurulu komedi), Commedia alla Maschera (maskeli komedi) veya Commedia dell'Arte all'Improviso gibi farklı dönemlere ait farklı isimlendirmeler de çıkabilmektedir. (Fuat, 2010, s.86)

Dario Fo (1990'dan aktaran Balay, 1995, s.29) Commedia dell'Arte teriminin içindeki arte sözcüğünden yola çıkarak bu oyuncuların aslında loncalara bağlı olarak çalıştıklarını, yani profesyonel oyuncular olduklarını öne sürmektedir.

Sözer'e (2005, s.174) göre ise Commedia dell'Arte İtalya'da ortaya çıkan ve 1525-1750 yılları arasındaki süreçte tüm Avrupa ülkelerini etkileyen bir halk tiyatrosu geleneğidir. Bu gelenek temelde doğaçlama performans üzerine inşa edilmekte ve bu performans esnasında sahnede kimileri maske kullanan oyuncular tarafından önceden belirlenmiş bazı şakalar, eylemler veya olay örgüleri yani senaryolar kullanılmaktadır.

Fakat verilen bu tanımlamalar ünlü İtalyan oyun yazarı Carlo Goldoni'ye (1707-1793) veya bir başka deyişle 18. Yüzyıla kadar profesyonel gösteri topluluklarını ve bu topluluklara bağlı sanatçıların eylemlerini tanımlamak için kullanılmamıştır. Goldoni belirtilen bu terimleri yazılı metne dayalı komedi ile maske kullanımı ve doğaçlamaya dayanan komediden ayırt etmek amacıyla kullanmıştır. Goldoni'nin kullandığı La Commedia dell'Arte teriminden evvel La Commedia degli Zanni (Zanni'lerin komedisi), La Commedia all'Italiana (İtalyan komedisi) veya La Commedia Mercenaria (pazar yerinde oynanan komedi) gibi isimler de kullanılmıştır. (Rudlin, 2000, s.23, 24)

Commedia dell'Arte, kökenlerine dair kesin bir bilgi bulunmamasına rağmen az evvel belirtilen isimlendirmelerden hareketle içeriğinde orta çağ jonglörleri ve şarlatanlarına dair öğeler barındırdığını da düşündürmektedir. Bu durum ise Commedia dell'Arte ile Roma dönemi mimus'ları arasında bir bağlantı bulunduğu fikrini desteklemektedir zira Attellan ve Palliata komedya türlerinde bulunan tiplerin farklı versiyonları Commedia dell'Arte'de de bulunmaktadır. (Nutku, 1985a, s.143)

Özet olarak denilebilir ki Commedia dell'Arte terimi profesyonel oyuncular tarafından, kimi zaman maske takılarak; genellikle basit kostümlerle, açık havada ve geçici bir süreliğine kurulan platform sahnelerin üzerinde ve doğaçlamaya dayalı olarak icra edilen bir tiyatro türünü ifade etmektedir. Ancak Commedia dell'Arte ile aynı dönemde ortaya çıkmış ve adından söz ettirmiş olan bir başka tiyatro türü daha bulunmaktadır. Bu türün adı ise Commedia Erudita'dır. Commedia Erudita ve Commedia dell'Arte iki karşıt yaklaşım gibi düşünülebilir. Zira Commedia Erudita, Commedia dell'Arte'nin aksine açık havada değil kapalı alanlarda ve taşınabilir platform sahnelerde değil; özel olarak hazırlanmış yerleşik sahnelerde, doğaçlama yerine yazılı metne bağlı kalınarak, maske kullanılmadan ve incelikle hazırlanmış kostümlerle icra edilen bir tiyatro türüdür. Bu farklılıklar dikkate alındığına genel hatlarıyla Commedia dell'Arte halk, Commedia Erudita ise saray tiyatrosu olarak da düşünülebilir. (Rudlin, 2000, s.24)

Virgil Isidore'ye (1962, s.5) göre Commedia Erudita orta çağa dair unsurlar içermesine rağmen kökenleri Plautus ve Terence'in 15. Yüzyıl komedisine dayanmaktadır. Bu türün temelinde Donatus'un Terence hakkındaki yorumlamalarının ortaya çıkması sayesinde mümkün olan Latin tiyatrosunun yeniden yorumlanması, Boccaccio'nun (1313-1375) romanının bir ilham kaynağı olarak yoğun bir biçimde kullanılması ve Latin dili yerine yerel İtalyancanın kullanılması yatmaktadır. Commedia Erudita bir başka bakış açısıyla klasik olan ile halka özgü olanın bir araya gelmesi olarak

da değerlendirilebilir. Rönesans düşüncesinde de gözlemlenebilecek bu klasik olan ile halka özgü olanın bir araya gelmesi ve yerel İtalyancanın kullanılması olgusu ile Commedia Erudita hızla saygınlık kazanmış ve Pietro Bembo (1470-1547) onu zirvesine ulaştırmıştır. Bu durumun kendi dönemi içerisinde öylesine etkileri olmuştur ki yapıtlarını Latince yazmakta olan Aristo dahi eserlerini İtalyanca olarak yeniden yazmaya karar vermiştir.

Commedia dell'Arte'nin belirli sayıda oyuncu içeren bir toplulukla birlikte icra edilmeye başlanmasından önce kimi oyuncular seçtikleri bir tipi işlemişler ve bu yolla halkı güldürmeye çalışmışlardır. Bunun ilk ve en önemli örneği olarak Angelo Beolco gösterilebilir. Beolco 16. Yüzyılın ilk yarısında Venedik yakınlarında bulunan Padova'da yaşamış bir tiyatro oyuncusu ve yazarıdır. Beolco, Ruzzante sahne adıyla canlandırdığı Padova'lı geveze bir köylü tipini seçmiş ve bu tip üzerine senaryolar yaratmıştır. Ortaya çıkardığı Ruzzante karakterini bizzat oynayan Beolco, diğer karakterleri oynaması için farklı oyuncular kiralamıştır. Beolco'nun Ruzzante tiplemesinin gördüğü ilgi diğer oyuncu ve oyun yazarlarının da ilgisini çekmiş ve bu konuya yönelmeleri konusunda motivasyon kaynağı olmuştur. (Nutku, 1985a, s.144; Fido, 1973, s.203)

Beolco'nun yarattığı Ruzzante karakteri İtalyan komedisinde de kullanılan Toskana, Padova ve Venedik lehçelerini kullanmıştır. Sahnenin akıcılığının yanı sıra karakterlerin mümkün olduğunca canlı, gerçekçi ve yaşayan karakterler olmasına büyük özen göstermiştir. Şairlik, oyun yazarlığı (drama ve komedy), aktörlük ve bir tiyatro topluluğunun yöneticisi olmak gibi özellikleri bünyesinde barındıran Beolco, Commedia dell'Arte'nin evrimine büyük katkıda bulunan önemli isimlerden birisidir. (Ducharte, 1966, s.94)

Beolco'dan sonra bu türe dair çıktılar üreten bir diğer önemli oyuncu Andrea Calmo'dur. Calmo ise bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de incelenecek Commedia dell'Arte arketipleri arasında da bulunan Pantolone yani Venedikli yaşlı, cimri ve zengin bir tiplmeyi canlandırmıştır. Bu ve bunun gibi girişimlerin halk tarafından oldukça olumlu şekilde karşılanması ve ilgi toplaması zaman içerisinde oyuncu topluluklarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 16. Yüzyılın sonlarına doğru Avrupa kıtasında adından söz ettirecek derecede ünlenmiş oyuncu toplulukları oluşmuştur. Bu topluluklardan birisi bir dönem Molière'in de üyesi olduğu I Gelosi (gayretli) ismini taşıyan oyuncu topluluğudur. Bu topluluk Fransa, Almanya ve Polonya gibi ülkelerde oyunlarını sahnelemiştir. Hatta gittikleri ülkelerde bıraktıkları etki ile sözü geçen

ülkelerin kendi komedi tiplerini yaratmalarına giden yola ışık tuttıkları da düşünülmektedir. (Nutku, 1985a, s.144)

Dönemin önemli tiyatro topluluklarından bir diğeri I Confidenti (yakın arkadaşlar)'dır. Bilinen ilk turnesini 1574 yılında yapan topluluğun Mantova Dükü himayesinde ve daha sonraları Floransa'da bulunan Don Giovanni de' Medici ile bağları bulunduğu bilinmektedir. Topluluğun uzunca bir zamana yayılan ömrü boyunca yapılan son kayıt 1639 yılına aittir. Bu kayıta topluluğun Paris'e gitmek için yola çıktığı ancak sonrasında dağıldığı, bir süre sonra tekrar bir araya geldiği ve ayrıca topluluğun kadrosunda döneminin önemli oyuncularını da barındırdığı belirtilmektedir. I Confidenti'nin diğer tiyatro toplulukları arasında özellikle 1612 ve 1620 yılları arasında lider konumda olduğu bilinmektedir. Ayrıca bir başka önemli tiyatro topluluğu olan ve kadrosunda döneminin önemli aktrisi Diana Ponti'yi de barındıran Desiosi topluluğu, I Confidenti topluluğu ile birlikte Uniti adı altında bir süreliğine bir araya gelmiş ve temsiller yapmışlardır. Uniti topluluğu da benzer bir biçimde birkaç kez Fedeli topluluğu ile bir araya gelmiş ve aralarında Paris, Viyana, Linz ve daha pek çok Avrupa kentinin de bulunduğu pek çok yere turneler düzenlemişlerdir. (Chaffe and Crick, 2015, s.44, 45)

Commedia dell'Arte oyuncu toplulukları eşyalarını, sahne yapılarını ve perdelerini de gittikleri yerlere götürmüşlerdir. Ancak imkan bulduklarında ve yerleşik sahnede oynama fırsatını yakaladıklarında sahne makineleri, dekorlar gibi var olan imkanları kullanmaktan da geri kalmamışlardır. Ancak Commedia dell'Arte oyunculuğunun olumsuz ve zorlu olarak nitelendirilebilecek yönleri de bulunmaktadır. Örneğin oyuncu gruplarında yer alan kadın oyuncular zaman zaman oyunu izlemekte olan soylu kişilerin tacizine maruz kalmaktan kurtulamamışlardır. Hatta oyun esnasında sahneye bir şeyler fırlatan, sahnenin hemen yanına oturan, oyuncuların önüne çıkan ve performans esnasında yüksek perdeden ve garip sesler çıkaran izleyicilere kimi cezai yaptırımların uygulandığı dönemler de olmuştur. (Fuat. 2010, s.88,89)

Bu gibi zorlaştıran unsurların yanı sıra Commedia dell'Arte oyuncusunun işini kolaylaştıran unsurlar da bulunmaktadır. Örneğin Commedia dell'Arte'de tüm yüzü örten ve sesin boğuklaşmasına neden olacak maskeler yerine ağız kısmı açık olan maskeler veya yalnızca çene ve burnu kapatan maskelerin kullanılması sayesinde izleyicilerin oyuncunun beden dili ve jestlerine odaklanmalarının sağlanmasının yanı sıra oyuncunun ses kullanımı da kolaylaşmaktadır. (Karaboğa ve Özçitak, 1994, s.235)

Commedia dell'Arte topluluklarında genellikle ortalama 10-12 oyuncu bulunmaktadır. Bu kadronun 7-8 kişisi erkek, 3-4 kişisi kadın oyuncuların meydana gelmektedir. Topluluklarda genel olarak aşık, hizmetçi kız, Capitano, Zanni ve Vecchi (yaşlı adamlar) gibi arketipleri canlandıran oyuncular bulunmaktadır ancak kişi sayısı grubun mali durumuna bağlı olarak değişiklik gösterebilmektedir. Sahnelenen oyunlara karar veren ve yöneten kişi topluluğun lideri konumundadır ve bu lider aynı zamanda çoğunlukla topluluğun en çok saygı duyulan üyesidir. Liderin sorumlulukları arasında karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerine açıklık getirmek, gerçekleşecek eylemleri kararlaştırmak, lazzi'leri (komik unsurlar) belirli bir sıraya koymak ve sahnede gerekli olacak tüm eşyaları temin etmek bulunmaktadır. Tiyatro toplulukları belirli bir ortaklık planına göre bir araya gelmişler ve gelirleri bölüşmüşlerdir. Yine bu tiyatro toplulukları sık sık turneler düzenlemişlerdir. Oyunlarını oynayabilecekleri geniş salonlar kiralamalarına rağmen bazen açık hava sahneleri veya saray sahnelerini de kullanmışlardır. Dekor kullanılsın veya kullanılsın Commedia dell'Arte oyuncuları hep aynı hakimiyet ve kolaylıkla oynayabilmişlerdir. Bu durumun anahtarının temelde oyuncuların uyum gösterme becerisi olduğu düşünülebilir. İtalya'da en çok ilgi gören tür olmasının yanı sıra Fransa da bu türün bir anlamda ikinci evi konumundadır. Commedia dell'Arte toplulukları bunların dışında İspanya, Almanya, Avusturya ve İngiltere başta olmak üzere Avrupa'nın pek çok bölgesine sık sık turneler düzenlemiş ve gittikleri yerlerde izlerini, etkilerini bırakmışlardır. 1570 ve 1650 yılları arasında oldukça ilgi gören ve zirvesini yaşayan bu tür 1775 yılına dek devam etmiştir. (Brockett and Hildy, 2016, s.175)

1.1. Lazzi ve Senaryolar

Lazzi, basit bir tanımlamayla oyun esnasında kullanılan ara şakalar olarak da düşünülebilir. Bazıları söze dayalı olan bu lazzi'lerin çoğunluğu harekete dayanmaktadır ve genellikle senaryonun ilerleyişiyle bir bağlantıları yoktur. Bunlara kendi hallerinde iki sevgili sahnelerken bir anda komik bir uşağın sahneye çıkması ve sinek avlamaya başlaması, var olmayan meyveleri şapkasından çıkartıp yemesi ve sonrasında oyun kahramanının yüzüne atması gibi örnekler verilebilir. (Fuat, 2010, s.87)

Kökenleri Roma döneminde oynanan mimus'lara kadar uzanan ve yalnızca harekete dayalı bu küçük yapılara o dönemde thrix adı verilmektedir. Bu yapılar

Commedia dell'Arte oyuncularının ustalıklarını sahneye yansıtmalarıyla birlikte lazzo'ya dönüşmüştür. Günümüzde gag, veya trick/trük isimleriyle de anılmaktadırlar. (Balay, 1995, s.18)

Tekil hali lazzo çoğul hali lazzi olan bu yapılar doğaçlamaya dayanan Commedia dell'Arte geleneğinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bir kökenbilim yaklaşımına göre lazzi kelimesinin Toskana bölgesinde kullanılan lacci yani bağlı sözcüğünden türediği öne sürülmektedir. Rudlin'e göre bu kelimeyle, eylem etkisini yitirdikten sonra ustalığa dayanılarak yapılan eklemeler de vurgulanmaktadır. Yapılan bu ustalık içeren eklemeler kimi zaman gereksiz görülebilir ancak şayet bu eklemeler süsleyici nitelikteyse lazzi kelimesi kurdele anlamına da gelebilir. Commedia dell'Arte sahnesinde ilerleyen olaylar örgüsü her zaman sanki hiçbir şey olmamışcasına ilerlemeyi sürdürmeli ve yine başlangıç noktasına dönmelidir. Bu yaklaşım ortaya konulacak fikrin barındırdığı tüm potansiyelin kullanılması gerekliliği düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Aksi durumda seyircilerin ilgisi yitirilmiş olsa da bir şekilde fikrin nihayetine erdirilmesi gerekecektir. Bu bağlamda performans esnasında sürekli seyircinin nabzını tutan ve yolunu buna göre belirleyen Commedia dell'Arte oyuncular bu sebeple sahne üzerinde bulundukları her an her şeye hazırlıklı olmak durumundadırlar. Bu bağlamda bir Commedia dell'Arte oyuncusu sahne üzerindeyken yalnızca sözünün kesilmesine değil, başka bir oyuncunun sözünü kesmeye de hep hazır durumdadır. Bunun yanı sıra oyuncular sahnede olmadıkları bir anda sahneye çağrılacak olurlarsa derhal hazır bir biçimde sahneye çıkmaya da hazırdırlar. (Rudlin, 2000, s.73)

Kimi durumlarda izleyiciler oyunlara yalnızca belirli bir oyuncunun özel lazzo'sunu izlemek için gelmişlerdir. Bu belirli lazzo'lar her ne kadar sürekli tekrarlanıyor olsa da bir yandan Commedia dell'Arte'nin kökeninde yatan doğaçlama performans yaklaşımı sebebiyle gelişimlerini sürdürmeye de devam etmişlerdir. Oyuncu grubunun lideri ve aynı zamanda yönetmen olan oyuncunun görevlerinden birisi de sahnede olaylar ilerlerken seyircinin tepkisini ölçmektir. Yönetmen seyirci tepkisinde azalma sezdiğinde oyuncuların birine söylediği bir monolog ile hangi lazzo'nun başlamasını istediğine dair işaret verdirebilmektedir. (Karaboğa ve Özçıtak, 1994, s.233)

Oyuncular doğaçlamaya dayanan performanslarını senaryo olarak da düşünülebilecek belirli bir olaylar örgüsü üzerinden sahnelemektedirler. Commedia dell'Arte oyuncularının çoğunluğu oyunculuk kariyeri boyunca hep aynı karakteri canlandırmıştır. Bunun sonucunda izleyiciler tarafından olumlu tepki gören bir takım

replik veya eylemler sürekli tekrarlanmış bunun sonucunda bahsedilen bu replik veya eylemler ister istemez klişeleşmiş ve standartlaşmıştır. Bunlar, olaylar örgüsü içerisinde şapka lazzo'su veya korku lazzo'su gibi isimlerle de konumlandırılmışlardır. Doğaçlama ilerleyen performans esnasında karşısındaki oyuncunun ne söyleyeceğini bilmeyen diğer oyuncular olaylar örgüsünün ilerleyişine göre aksiyon almaktadırlar. Bunun yanı sıra sahnelerin bitişine işaret eden bazı kafiyeli çift mısraların ezberlenmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Lazzi'ler zaman içinde değişikliklere uğrayarak bir oyuncu topluluğundan diğerine aktarılmıştır. Bu durum Commedia dell'Arte senaryoları için de geçerlidir. Bu noktada Flaminio Scala'nın (1552-1624) adı 1611 yılında Commedia dell'Arte senaryolarının bilinen en eski elli tanesini yayınlamış olması sebebiyle öne çıkmaktadır. Performansları kimi zaman yazılı metne dayanarak sahnelense açık hava yerine ve saraylarda oynanmış olmaları sebebiyle Commedia dell'Arte oyuncularının çağdaş diğer form olan Commedia Erudita'dan da etkilendikleri düşünülebilir. Bu bağlamda Scala'nın yayınlanmış olduğu bu senaryoların pek çoğunun komik içerikli olmasına karşın aralarında melodramatik ve ciddi içerikli senaryolar da bulunmaktadır. Bu da aynı döneme ait bu iki önemli tiyatro anlayışı arasında karşılıklı bir etkileşim olduğunu düşündürmektedir. (Brockett and Hildy, 2016, s.173)

Commedia dell'Arte'de kullanılan senaryolar performansın ne şekilde ilerleyeceğine dair kabataslak ve basit bir ilerleyiş haritası gibi görülebilirler. Bunun yanı sıra senaryolar hangi oyuncunun nereden gireceği, nereden çıkacağı, hangi sırayla girileceği gibi detayları da belirleyen ve böylelikle sahne üzerindeki olası yanlışlıkları önleyen bir çeşit suflör, kondüvit veya sahne amiri işlevi gören bir yapı gibi de düşünülebilir. (Fuat, 2010, s.86, 87)

Commedia dell'Arte senaryoları genel olarak komik tipler için hazırlanan senaryolar ve ciddi tipler için hazırlanan senaryolar biçiminde iki başlık altında incelenebilir. Bu bölümlere oyun pratiği bakımından genelleştirilirse yaşlılar, komikler (soytarılar), uşaklar ve aşıklar gibi bir sınıflandırma karşımıza çıkacaktır. (Nutku, 1963, s.163)

1.2. Commedia dell'Arte Senaryolarından Örnekler

Sıklıkla kullanılan lazzo'lardan birisi evine girmeye çalıştığı sırada oyundaki tüm oyuncuların kapıdan tek tek çıkarlarken sessizce Pantolone'yi selamlaması ve tüm

oyuncular sahneyi terk ettikten sonra şaşkınlık yaşayan Pantolone'nin bir süre hareketsiz kalıp evine girmesidir. Anlaşılacağı üzere genellikle diğerlerinde de olduğu gibi bu lazzo da eyleme ve hareket tekrarına dayanmaktadır. (Karaboğa ve Özçıtak, 1994, s.233)

Roma mimus'u döneminde şekillenmeye başlayan ve o dönem thrix adıyla da anılan oyun içindeki küçük ve gülünç kısımlar Commedia dell'Arte ile birlikte zamanla oyuncuların ustalıklarını sergiledikleri bir unsura dönüşmüş ve lazzo olarak anılmaya başlanmıştır. Sonradan gerek eylemler ve gerekse tipler bakımından standartlaşmış ve hatta kendini tekrar eder hale gelmiş Commedia dell'Arte lazzo'larına evli kadının eşini aldatması, aşık sevgililerin kavuşabilmek için gösterdikleri sonuçsuz çabalar ve kendini beğenmiş tiplerin hedeflerindeki kadınları elde edebilmek için kendilerini övdürmek amacıyla araçlar kullanması ancak başarısız olmaları; başarılı olsalar dahi sonuçta bahsedilen özelliklere sahip olmadığının anlaşılması nedeniyle komik duruma düşmeleri gibi örnekler de verilebilir. (Balay, 1995, s.18, 19)

Flaminio Scala'nın en bilinen senaryolarından birisi olarak kıskanç yaşlı adam tiplemesidir. Bu senaryoda yer alan Pantolone, Venedikli yaşlı ve zengin bir tüccardır. Adı Isabella olan genç ve güzel bir eşi vardır. Aynı zamanda Isabella'ya aşık olan Orazio Cortesi adında yakışıklı bir genç adam da vardır. Genç adam, kadının hareketlerini sürekli takip eder, Pantolone ise eşini kıskandığı için sürekli onu gözlemlemekte ve kontrol altında tutmaya çalışmaktadır. Sonrasında bir sohbet esnasında Pantolone'ye sahip olduğu her şeyin günün birinde karısına kalacağı söylenir. Bunu duyan yaşlı tüccar acizliğinin ve akılsızlığının farkına varır ve karısının genç adamla evlenmesine izin verir. (Schmitt, 2014, s.122)

Bu Lazzo'da bahsi geçen Isabella karakterinin yaratıcısı ünlü oyuncu topluluklardan birisi Gelosi'yi kuran ailenin de mensubu olan Isabella Andreini'dir. Aynı aileden gelen oğul Andreini'nin ise Arlecchino karakterinin akrobatik özelliklerinin yaratıcısı olduğu da düşünülmektedir. Başlarda yalnızca şeytani yanları olan bir soytarı gibi görülen Arlecchino tiplemesi oğul Andreini'nin akrobatlık yeteneklerini canlandığı karakterin yapısıyla sentezlemesi sebebiyle zaman içinde daha çevik bir tip olarak canlandırılmaya başlanmıştır. (Balay, 1995, s.23)

Isabella karakterini yaratan Isabella Andreini'nin bu karakteri tüm kadınlar adına yarattığı ve temel amacının yaşlı erkeklerle genç kadınlar arasındaki evlilikleri eleştirmek olduğu düşünülmektedir. (Schmitt, 2014, s.123)

Bir diğ er Flaminio Scala senaryosu ise sahte büyücü'd r. Bu senaryoya göre Venedik'te yaşayan Pantolone ve Graziano adında iki tüccar vardır. Pantolone'nin Flaminia adında bir kızı, Graziano'nun ise Orazio ve Isabella adında iki çocuğu vardır. Bu iki arkadaş yaz mevsimlerinde vakit geçirmek amacıyla kendilerine Roma yakınlarında yerler satın alırlar. M lklerinin bulunduğu bölgede ikamet eden Flavio adında genç bir adam Isabella'ya açık olmuştur ve onunla evlenmek istemektedir. Bu genç adam Isabella'nın kardeşi Orazio ile arkadaş olur. Orazio çiftin evlenmesi yardımcı olacağına söz verir ancak öte yandan Orazio da Pantolone'nin kızı Flaminia'ya a ıktır. Flavio ise hem kendi mutluluğu hem de Orazio'nun mutluluğu için Pantolone ve Graziano'ya yakın ilgi göstermeye,  ereflerine ziyafetler vermeye ba lar. Hizmetçilerin de yardımıyla sevgililer birlikte vakit geçirmeye ba larlar. Birlikte vakit geçirmeye ba ladıktan bir süre sonra kadınlar hamile kalırlar. G bekleri büyüyen kadınlar şüphe çekmemek için birisinin karnı su toplamı  diğeri ise içine ruhani bir varlık girmiş gibi davranmaya ba larlar. Flavio da bu hastalıkların sebebinin ta rada yaşamak olduğunu söyler. Sonrasında diğer hizmetçilerin de yardımıyla bir hizmetçi büyücü gibi davranarak ya lı babaları ikna eder ve genç sevgililerin evlenebilmeleri mümkün olur. Sonuçta tüm gerçekler ortaya çıkar, her şey affedilir ve geç çiftler bir araya gelirler. (Schmitt, 2014, s.147, 148)

1.3. Commedia dell'Arte Karakterleri

Commedia dell'Arte'nin iki önemli özelliğinden birisi harekete, ustalığa dayanan bir oyun biçimi üzerine inşa edimi  olması ve bununla beraber sözlerin, repliklerin açılması ve sahnelerin doğaçlama üzerine kurulmasıdır. Diğeriyse oyuncular tarafından yaratılan ve zaman içerisinde olgunla arak standartla an arketiplerdir. Bu bağlamda daha önce de söz edildiği üzere Commedia dell'Arte oyuncu topluluklarının her bir  yesi belirli bir tipi oynamak konusunda tecrübe edinmiş ve genellikle tüm kariyerleri boyunca aynı tipi canlandırmı lardır. Zaman içerisinde bir oyuncu grubundan ötekine, bir oyuncudan diğerine aktarılan bu arketiplerin bireysel özellikleri onu canlandıran oyuncu ve koşullara göre sürekli olarak evrilmi  ve deği mi tir. Ancak bunun yanı sıra genellikle oyuncuların kendi adlarını kullanarak canlandırdıkları ve çoğunlukla günün giyim tarzına göre giyinen innamorati veya a ıklar gibi bu evrimi yaşamayan Commedia dell'Arte tipleri de bulunmaktadır. (Fuat, 2010, s.88)

Commedia dell'Arte tiplerleri belirli bazı özelliklerine göre sınıflandırılacak olursa karşımıza genel olarak maskeliler ve maskesizler olarak iki grup çıkmaktadır. Bunların yanı sıra yaşlılar, Zanni'ler (uşaklar) ve aşıklar başlıkları altında incelenebilecek tipler de bulunmaktadır. Bergamo'lu, yaşamını işporta ve hamallık gibi mesleklerle kazanan köylülere Commedia dell'Arte'de çoğunlukla Zanni adı verilmektedir. Birincil ve ikincil olarak iki grupta toplanırlar ve kimi Zanni'ler zeki ve kurnaz iken (Brighella, Fritellino, Beltrame) kimi Zanni tipleri akılsız ve saf (Arlecchino, Pulcinella, Mazzettino, Truffaldino) tipler olarak karşımıza çıkarlar. Genellikle yüksek sesle konuşan, heyecanlı bir yapıya sahip, açgözlü, cahil, kaba ve düşünerek hareket etmeyi sevmeyen bir yapıya sahip olmalarına karşın yine de sempatik yapıları sebebiyle izleyicinin ilgisini çekerler. Aşıklar (innamorati/innamorato) ise Zanni tiplerine kıyasla daha bilgili, görgülü ve nazik tiplerdir. Genellikle kibirli ve bencil bir yapıya sahip olmalarına rağmen temelde temiz ve iyi bir kalbe sahiptirler. (Balamir, 2017, s.83, 84)

1.3.1. Zanni

İngilizce'de deli dolu anlamına gelen Zanni kelimesi İtalyanca'da hem tekil hem de çoğul olarak kullanılmaktadır ve aynı zamanda adı olmayan herhangi bir karaktere verilen bir isimdir. Kökenleri Kuzey İtalya'da bulunan Bergamo bölgesine dayanmaktadır. Yaşadıkları bölgenin Venediklilerin istilasına uğramasından sonra ekonomik rekabete dayanamayan köylüler açlık ve sefaletle karşı karşıya kalmışlardır. Yaşamını toprak işçiliği ve hamallık ile kazanan bu karakterler yaptıkları iş dolayısıyla hafif eğik bir sırt yapısına ve kambur bir duruşa sahiptirler ve sahnede bu duruş kullanılmaktadır. Yine bu duruma paralel olarak konuşurken sesini duyurmaya çalışan yani yüksek sesle konuşan bir kişinin konuşma yapısına sahiptir. Hareketlerinin merkezinde burnu bulunan Zanni'nin geveze, acelesi olan, gergin ve endişeli bir yapısı vardır. Zaman zaman her ne kadar alaya alsa da geçmişinden gelen açlık ve sefaletle yüzleşme gerçeği onun en büyük korkularından birisidir. Hile yapacağı zaman oldukça kurnaz olan Zanni konu düşünmek ve fikir üretmeye geldiğinde cahil ve kaba yapısının gözler önüne serilmesinden kurtulamaz. Seyirciyle ortak hisleri paylaşan bir yaklaşıma sahip olduğu için Commedia dell'Arte'nin en sempatik karakterlerinden birisi olarak görülür ve bu bağlamda seyirci ile güven duygusuna dayalı bir ilişki kurma ihtimali

yüksektir. Commedia dell'Arte senaryolarında genellikle birincisi kurnaz ikincisi saf olan iki Zanni bulunur. (Rudlin, 2000, s.83-88)

Zanni ismi kökenleri antik Atellan tiyatrosuna dayanan iki Bergamo'lu Harlequin ve Brighella'ya verilmiştir. Bir başka görüşe ise Zanni kelimesi John veya Giovanni ile aynı kökenden gelen Gianni kelimesine dayanmaktadır. Commedia dell'Arte'de bulunan uşaklar Atellan köleleri gibi sadece kısa kıyafetler giyerlerken soylular ve yaşlılar ise uzun kıyafetler kullanmışlardır. Harlequin ve Scapin tarafından kullanılan sopa aynı zamanda antik dönem komik karakterlerinin de favori silahıdır. (Ducharte, 1966, s.32, 33)

Fava ve Rudlin, (2021, s.7) Zanni isminin İtalya'nın Kuzeyinde bulunan Po Vadisinde en çok kullanılan isimlerden birisi olan Giovanni isminin kısaltmasından türediğini belirtmektedir. Bu karakterlerin varlığı efsaneye veya fantastik bir altyapıya değil, gerçekliğe dayanmaktadır. Commedia dell'Arte senaryosunda her zaman iki Zanni bulunmaktadır ve bu durum günümüzde sahnelenen Commedia dell'Arte oyunlarında göz ardı edilmektedir. İlk Zanni süregelen bir biçimde oyunun içindeyken, diğer Zanni senaryoya veya kendisine yönelik çağrılara göre oyun boyunca sahneye girer ve çıkar. İlk Zanni entrika çevirirken, ikinci Zanni bir şeyleri berbat eder ancak her ikisi de senaryonun gelişimi için gereklidir.

1.3.1.1. *Harlequin*

Harlequino, Arlechino, Arlecchino, Harlechino, Herlequinus, Arlequin veya Arlechin gibi isimlerle de anılmasına rağmen hangisinin gerçek ismi olması gerektiği konusunda bir netlik yoktur. Harle veya Herle ismi renkli tüylere sahip bir su kuşundan gelmektedir. Konu üzerine çalışan kimi otoriteler Harlequin adının bir takma isim olarak ortaya çıktığını ileri sürmektedirler. Bu lakabın ise bir İtalyan oyuncu topluluğunun yöneticisi ve aynı zamanda aktörlerinden olan Hachille du Harlay'den geldiğini düşünmektedirler. Farklı bir yaklaşıma göreyse Norman Fransızcasında Hellequin kelimesi Hèlechien isminden gelmekte ve köpek çağırıcı anlamını taşımaktadır. Bir diğer görüşe göre ise Harlequin adı aslında Fransızca kökenlidir. Bu isim Fransa'da, Commedia dell'Arte'nin ortaya çıkmasından 450 yıl kadar önce, 1100 yıllarında kullanılmıştır. Bu ismin İtalya'da 1593 yılı öncesinde kullanıldığına dair bir kayıt bulunmamaktadır. Paris'e

gelen bir İtalyan oyuncu topluluğunun Zanni'lerinden birisine bu isim verilmiş ve bu isim Fransa'dan İtalya'ya taşınmıştır. (Ducharte, 1966, s.155-157)

İsmin kökenlerine dair öne sürülen oldukça farklı görüşler bulunmasına rağmen sonuç olarak bakıldığında ismin sonunda bulunan -ino eki dikkat çekicidir. İtalyancada -ino küçültme eki olarak kullanılmaktadır ve bununla birlikte Arlecchino'nun erkek kardeşlerinin (Fritellino, Trivellino vb.) isimlerinde de aynı ek bulunmaktadır. Ayrıca Dante, Ellechino adını bir şeytanı isimlendirmek için kullanmıştır. (Rudlin, 2000, s.94)

Defries (1927, s.290) İtalyanların lakap kullanmayı sevdiklerini ve bu nedenle içinde bulunduğu oyuncu topluluğunun lideri olan Hachille du Harlay'e ihtimalen Oxford Kontu ve Harlean Kütüphanesinin de kurucusu olan Harley ailesiyle de yakın olması sebebiyle Arlecchino lakabının takıldığını düşünmektedir. Bunun yanı sıra kimi araştırmacılar Harlequin kelimesinin Hercules kelimesiyle de ilgisi olduğunu düşündüklerini aktarmaktadırlar. Bu düşünceye göre Harlequin Yunan kökenlidir ve kendini Hercules gibi düşmüş bir tanrı olarak görmektedir ve insanüstü bir hareket kabiliyetine ve cesarete sahip olduğunu varsayarak hareket eder. Defries yine aynı çalışmasında bunların dışında kimi araştırmacıların Harlequin kelimesinin eski Fransızca Hellequin veya Anglo-Sakson Helle Cynn'den yani cehennem halkından geldiklerini düşündüklerini de aktarmaktadır. Ancak Defries 1521 yılında Harlequin'in Harelquinus olarak isimlendirildiğini düşünmesine karşın yine de Commedia dell'Arte Fransız veya Anglo-Sakson değil İtalyan kökenli olduğu için bu görüşü desteklemediğini belirtmektedir.

Nutku'nun, gösterim sanatları terimleri sözlüğüne göre (1983, s.8) Almanca Harlekin, İngilizce ve Fransızca Harlequin ve İtalyanca Arlecchino, Commedia dell'Arte'nin en önemli uşak tiplerinden birisidir. İyi kalpli ama hırsız, yalan söyleyen ama bir yandan da sempatik yapıya sahip olan Arlecchino'nun kıyafetlerinde renkli yamalar bulunur. Bu yamalar zaman içerisinde baklava şeklini almışlardır.

Zanni adını taşıyan soytarılar grubundan olan Harlequin ilk başlarda çokça el şakasına maruz kalan sersem bir uşak tiplemesiyken sonraları zekası ve atletik becerileri ön plana çıkmıştır. (Fuat, 2010, s.88)

Nutku'nun (1963, s.164) aktardığı haliyle Harlequin en fazla tanınan uşak tiplemelerinden birisidir ve hırsızlık yapıyor olmasına rağmen temelde iyi kalpli birisidir. Sahneye genellikle takla atarak giren bu karakterin hırsız yanı olduğu gibi dilenci bir yanı da vardır ve bu sebeple elbisesi renkli yamalarla kaplıdır. Tahtadan yapılmış sahte bir

kaması bulunmaktadır. Çoğunlukla Pantalone'nin uşağı olarak görülmesine rağmen aslında aşık erkek tiplerinden birisinin uşağı olarak izleyici karşısına çıkar. Pantalone'den para tırtıklayan Harlequin hemen her işini para karşılığında yapmaktadır. Renk renk maskeler kullanır ve farklı kılıklara bürünebilir. Uşak tiplerinden bir diğeri olan Colombina ile sevgilidir ve onun davranışlarına ancak Colombina yön verebilmektedir.



Görsel 1.1. *Tristano Martinelli Harlequin Rolünde, 1601.* (<http-3>)

Raccolti Oyuncu Topluluğundan Mantovalı Tristano Martinelli tarafından tahmini olarak 16. Yüzyılın sonlarına doğru üretildiği varsayılan Harlequin'in, bilinen bir Fransız ortaçağ figürü olan üzeri yapraklarla kaplanmış vahşi bir adam ile Zanni tiplerinin birleşiminden oluştuğu düşünülmektedir. Harlequin, siyah bir bere, uzun ve ön kısmı sırmalarla tamamen işlenmiş bir ceket, pantolon, siyah ayakkabılar ve bunların üzerine dikilmiş farklı biçim ve renklerde yamalar bulunan bir kostüm kullanır. Tip, çoğunlukla öne doğru eğik bir biçimde durur, alnı sigillerle kaplıdır, Afrikalı bir köle olduğu hissini uyandıran bir maske kullanır ve “çanın içindeki tokmak” anlamına gelen botacchio

adındaki bir aksesuar taşır. Bu aksesuarın Bergamo’lu köylülelerin hayvanlarını güderken kullandıkları sopadan türetildiği düşünülmektedir. Bu sopa kimseyi tehdit etmiyor olsa da bir erkeklik sembolü olarak kullanılmaktadır. Oldukça çevik olmasına rağmen bunun aksine zeka anlamında pek kıvrak bir tip değildir. Harlequin’i tipik Zanni’lerden ayıran temel özelliği çoğunlukla gizli planlar yapabilen ve entrikalar çevirebilen bir yapısı olmasıdır. Ancak yapılan planlar ve çevrilen entrikalar çoğunlukla istenildiği gibi sonuçlanmamaktadır. Kötü niyetli bir yapıya sahip olmamasına rağmen hareketinin sonuçlarını hesaba katmadan, tam olarak anlaşılamayan ve derin anlamlı sözlerle tepki vermektedir. Ancak 17. Yüzyıl sonlarından itibaren Demonico Biancolelli tarafından geliştirilerek daha zeki ve espirili bir karaktere dönüştürülmüştür. (Rudlin, 2000, s.94-98)



Görsel 1.2. Domenico Biancolelli Harlequin Rolünde, 1820. (<http-4>)

İtalyan Commedia dell’Arte oyuncularını uzun yıllar boyunca İtalyan sahnelerinde maske kullanmamışlardır. Maske kullanımı 17. Yüzyılın sonlarında Carlo Goldoni’nin ilk oyunları ile birlikte ortaya çıkmıştır. İtalyan araştırmacılar Harlequin tiplerinin Fransız sahnelerinden İtalyan sahnelerine geçişini bu tipleri canlandıran Tristano Martinelli, Domenico Biancolelli ve Evariste Gherardi gibi bazı önemli aktörlerin tanınırlığına ve yalnızca İtalya’da değil tüm Avrupa’da 18. Yüzyılın Fransız Aydınlanma kültürüne olan hayranlığa bağlamaktadırlar. 18. Yüzyılın sonlarına dek pek çok resimde,

çizimde ve hatta endüstiriyel tasarımda dahi karşımıza çıkabilen Harlequin figürü sahnelerde pek karşılaşılmasa da Avrupa ve özellikle Fransa’da bulunan komedya seyircisinin zihninde İtalyan tiyatro geleneğinin bir parçası olarak yer ettiğini düşünebiliriz. (Bal, 2020, s.41)



Görsel 1.3. Evariste Gherardi Arlequin rolünde, 1696. (http-5)

1.3.1.2. Brighella

Brighella ismi İtalyancada entrika çevirmek, hazır cevaplık, ağız dalaşı yapmak olan brigare veya haydut/eşkırıya anlamındaki brigante kelimelerinden gelmektedir. (Arslan, 2019, s.46)

Karaboğa ve Özçitak’a göre ise (1994, s.249) Brighella ismi dert, tasa anlamına gelen briga, entrika çevirmek anlamına gelen brigare ve aldatmak anlamına gelen

imbrogliare kelimelerinden türemiştir. Brighella, yapısıyla uyumlu olarak en büyük arzusu aşık olmuş bir yaşlıyı kandırıp küçük düşürmek, cimri birisini soymak ve borçlu bulunan bir kimseyi dövmek gibi özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 2.1. *Brighella*, 1570. (<http-6>)

Nutku, (1983, s.19) Commedia dell'Arte'deki uşak tiplerleri arasında Brighella'nın Harlequin'den sonra geldiğini aktarmaktadır. Cimri ve kötü huylu olan bu tiplerinin burnu büyük bir gagaya benzemektedir. Bunun yanı sıra Arlecchino'dan farklı olarak kötü amaçlarla kullanmak için yanında sürekli olarak taşıdığı sivri ve çelik bir hançere sahiptir.

Brighella, Harlequin'e nazaran daha zeki, espiri yapabilen, kurnaz bir yapıya sahiptir. Yine Harlequin'in aksine entrikalar konusunda oldukça başarılıdır. Yanında

sürekli taşıdığı çelik hançerle birlikte bir de gitara sahiptir. Genellikle aç ve/veya susuzdur, yalan söyler ve hiç bir zaman gizlemediği eylemlerinin sonuçlarına dair pişmanlık duymamaktadır. (Balamir, 2017, s.84)



Görsel 2.2. *Brighella*, 17. Yüzyıl. (<http-7>)

Brighella, sürekli tetikte olma, espiri yapabilme ve kurnaz olmanın yanı sıra entrika çevirmekte de oldukça başarılıdır zira kökenleri hazır cevap olmak konusunda oldukça hünerli sayılabilecek olan yukarı Bergamo halkına kadar uzanmaktadır. Brighella'nın Arlecchino'dan farklı sayılabileceği bir başka husus ise uşak olmaktan daha öte bir asker, cellat veya kendisinden beklenebilecek hemen her role bürünebilecek bir yapıya sahip olmasıdır. İstedikini yapma özgürlüğüne sahip olduğunu düşündürten beyaz renklerin

yanı sıra çeşitli hilelerle kendisinden bir şeyler isteyenlerin yeşil kalmasını sağladığını düşündürten yeşil renklerin baskın olduğu bir kostüm giyen Brighella oldukça dengeli bir biçimde hareket etmektedir ve hareketleri bir kedi gibi oldukça hızlı ve akıcıdır. (Rudlin, 2000, s.103-106)

Ducharte, (1966, s.180) Brighella'nın İtalyan komedya karakterleri arasında en rahatsız edici karakter olduğunu belirtir. Brighella'nın kavgalara karşı özel bir zaafı olduğunu, tatmin olması için her zaman en az iki güzel genç kıza ihtiyaç duyduğunu ve bir kişiyi öldürmenin yeterli olmadığı durumlarda ikinci kişiyi de tereddüt etmeden öldürebileceğini de aktarmaktadır.

Brighella pek çok farklı vasyasyonu arasında (Beltrame, Mezzetino, Flautino, Gradellino, Traccagnino, Finocchio, Bagolino, Scapino vb.) en bilineni olarak göze çarpmaktadır. Bu karakter aslında zevk aldığı için değil yapılması gerekeni yaptığı için başkalarına zarar vermektedir. O, yaptığı kötü işleri yalnızca hayata kalabilmek ve kendini koruyabilmek için yapmaktadır. (Fava and Rudlin, 2021, s.9, 10)

1.3.2. Le Servette

16. yüzyılın sosyokültürel çerçevesi de düşünülürken bakıldığında kadın Commedia dell'Arte oyuncularının büyük zorluklar yaşadıkları söylenebilir. Commedia dell'Arte sahnesi üzerinde görünen aktristlere dair de pek fazla kayıt bulunmamaktadır. Bilinen en eski Commedia dell'Arte sözleşmesi 1545 yılına aittir ve bu sözleşmede adı bulunan tüm oyuncular erkektir. Fakat 1564 yılında Roma'da yapıp kayıt altına alınmış bir sözleşmede Sienna'lı ve ilk adı Lucrezia olan bir kadının da adı geçmektedir. 1568 yılına ait bir kayıta ise 1567 yılında Cremona'da bıçaklanarak öldürülen Vincenza Armani isimli bir kadının Mantova'da bir topluluğu yönettiğine dair bilgiler yer almaktadır. (McGill, 1991, s.61, 62)

Özellikle engizisyon mahkemesinin baskısı altında bulunan bölgelerde kadınların tiyatro sahnesinde bulunmaları papa tarafından yasaklandığı için Commedia dell'Arte'de bulunan kadın rolleri geri planda kalmışlardır. O dönemde pek çok kadının okuma yazması yoktur, olanların ise sahne üzerinde onlara haram görülen davranışlarda bulunması pek olası değildir. Ancak engizisyon mahkemelerinin kısıtlamalarından kaçarak I Gelosi oyuncu kumpanyasıyla birlikte Padova'dan Paris'e taşınan gibi aktristler de vardır. Dönemin edebiyat çevrelerince saygın bir şekilde anılan ve Isabella adını miras

bıraktığı aşık karakterlerinden birisini canlandırmasıyla tanınan Andreini, sanatta kadınlara dair neyin kabul edilebilir olduğuna dair fikirlere karşı çıkan ve bunlara dair algıları yıkıp değiştiren önemli bir kişilik olarak tarihe geçmiştir. Bağımsız, akıllı ve açık sözlü kadınların yakılarak katledildiği engizisyon döneminde kadınların mülk edinmeleri veya mülk sahibi olmaları, çocuklarının velayetini almaları, oy kullanmaları veya eğitim almaları yasaktır. Tüm bu baskı, dışlama ve ötekileştirmenin yaşanmış olması *Commedia dell'Arte*'deki cesur, enerjik, dürüst, iyi kalpli ve akıllı tüm kadın hizmetçileri tanımlayan *La Servetta* (çoğulu *Le Servette*) figürünün ortaya çıkmasında etkili olmuştur. (Goell, 2015, s.91, 92)

La Servetta veya *Zagna*, *Zanni*'nin kadın karşılığını tanımlamaktadır. Bu karakterler kadınların sahnede olmasının sorun yaratacağı yerlerde başörtüsü takan erkekler tarafından da canlandırılmıştır. Daha sonraları kadınların sahneye çıkmaya başlamasıyla birlikte çekiciliği ile dikkat çeken basit bir köylü kızı olan *La Fantasca* tiplmesi ortaya çıkmıştır. 1580-1590 yılları civarında *Servetta* figürü ön plana çıkmaya başlamıştır. *La Scala* tarafından yazılan senaryolarda *La Servetta*, ilk *Zanni* olan *Pedrolino*'nun kız arkadaşı olan *Colombina* olarak ortaya çıkmıştır. Sonraki dönemlerde *Casa Marciano* tarafından yazılan senaryolarda *Rosetta* adıyla tekrar görülmüştür. *Rosetta* kimi zaman ikinci *Zanni Pulcinella* kimi zaman da ilk *Zanni Coviello*'ya bağlanmıştır ancak sonuç olarak her iki *Zanni*'den de akıllıdır ve aslında diğer tüm *Commedia dell'Arte* karakterleri arasındaki en zeki kişi olarak da düşünülebilir. (Fava and Rudlin, 2021, s.12, 13)

Isabelle, *Francesquina*, *Flaminia*, *Columbine* veya *Zerbinette*'nin tarihi aslında rolün değil bir anlamda rolü canlandıran aktristin tarihidir. Zira *Commedia dell'Arte* oyuncusu olmak isteyen aktristlerin başarılı bir dansçı ve müzisyen olması gerekliliğinin yanı sıra aynı zamanda hem güzel hem de çekici olmaları gerekmekteydi. 16. Yüzyılda *Licetta*, *Tiffia*, *Gitta*, *Betta*, *Gneva*, *Francesquina* ve *Nina* gibi isimlerle de anılan *Servetta*'ların yanı sıra *Servetta Brichina* ismiyle anılan ve kendilerine güvenen, kimi zaman tilki gibi kurnaz ancak ahlaki olarak neredeyse her zaman şüpheli bir durumda olan usta hizmetçiler de bulunmaktaydı. Ayrıca *Isabella*'ya hizmet eden ve *Olivetta*, *Fiametta*, *Nespola*, *Spinetta* ve *Columbine* isimleriyle anılan hizmetçiler de vardı. (Ducharte, 1966, s.292, 306)



Görsel 3.1. Franceschina, Arlecchina, Colombine, 1970. (http-8)

1.3.2.1. Colombine

Özellikle Fransa ve İngiltere’de Colombine ismiyle bilinmektedir. Franceschina, Smeraldina, Olivia, Nespola, Spinetta, Ricciolina, Corallina, Diamantina ve Lisetta gibi isimlerle de bilinen Colombine’ya ilk başlarda Sobretta (komedilerde sıklıkla hizmetçi rolünü oynayan oyuncu), sonraları ise Fantesca (hizmetçi kadın) veya Servetta (kadın uşak) adları da verilmiştir. Genellikle Franceschina ve Smeraldina gibi isimlerle sahneye çıkan ilk dönem aktristler daha yaşlı, daha çekici ve enerjik bir yapıya sahiptirler. Ancak 17. Ve 18. Yüzyıllarda sahne alan Colombine karakterleri ise daha genç, daha zarif ve sempatik yanları ile dikkat çekmektedirler. Oyunların içinde hizmetçinin hizmet ettiği hanımın yerine ortaya çıkması geleneğini Commedia Erudita’dan alan Servetta aynı

zamanda bir sırdaş ve ulak işlevi de görmektedir. Colombina, her ne kadar ara ara azarlasa, cezalandırsa veya terk etse de içten içe onu eğitebilmek arzusu güttüğü ve nihayetinde onu olduğu gibi kabul ettiği Arlecchino ile aşk yaşamaktadır. Tüm olaylar örgüsünün içinde bulunan Colombina her ne kadar şefkatli bir yapıya sahip olsa da temkinli olmaktan vazgeçmemektedir. Hızlı ve çevik bir yapıya sahiptir ve evin hanımına hizmet ettiği için giyimi diğer erkek hizmetkarlara nazaran daha iyidir. (Rudlin, 2000, s151-154)

1.3.3. Vecchi

Tekil hali Vecchio olan Vecchi kelimesi, İtalyancada Commedia dell'Arte'de bulunan yaşlı adam karakterlerine verilen isimdir. Bu karakterler genellikle bencillikleriyle ve iki yüzlülükleriyle göze çarpmaktadırlar. Büyük olasılıkla sosyal statülerine bağlı olarak işledikleri günahlara rağmen hemen hemen hiçbir zaman ceza almayan bu karakterler tüm olanlara rağmen yine de saygınlıklarını korumayı başarmaktadırlar. Standartlaşmış karakterler olmalarına karşın yine de kendilerini canlandıran oyuncuların da karaktere katkıda bulunmasıyla kimi zaman küçük farklılıklarla da seyirci karşısına çıkabilmektedirler. (Arslan, 2019, s.36, 37)

Commedia dell'Arte'de iki adet standartlaşmış yaşlı adam karakteri bulunmaktadır. Bunların her ikisi de karakter olarak oldukça farklıdır. Ancak yine de yaş ve tecrübelerine rağmen akılsızca davranışlarda bulunma ve kendilerine denk olmayan, onları parasından mahrum etmek isteyen bir kadın veya diğer yaşlı adam karakterinin genç ve güzel kızı gibi kadınlara aşık olma eğilimindedirler. Genellikle bir veya daha fazla sayıda genç karakterin babası konumundadırlar. Bu, ya oyunun başlangıcından itibaren nettir ya da yalnızca oyunun son bölümünde oluşan bir uzlaşmanın sonucunda ortaya çıkan bir durumdur. Bu karakterlerden birisi Venedikli bir tüccar olan Magnifico veya Pantalone, diğeri ise Dottore Graziano ismiyle anılan ve konuşmalarında bolca fakat çoğunlukla kullanıldığı cümlede içinde anlamca doğru olmayan Latince kelimeler kullanan ve sürekli aydın yazarlardan alıntılar yapan bir üniversite hocasıdır. Bu iki karakter Commedia dell'Arte senaryolarında genellikle arkadaş olarak ortaya çıkmaktadırlar. Kimi durumlarda ise final sahnesinde uzun süren bir küslük süreci sonunda barışıp yeniden dost olmaktadır. (Wilbourne, 2016, s.32)

1.3.3.1. *Pantalone*

Nutku, (1983, s.108) Pantalone'nin Commedia dell'Arte'nin en önemli komik ve yaşlı tiplemesi olduğunu belirtir. Mal varlığı yerinde olmasına karşın cimri bir yapıya sahip olan bu tipleme çoğunlukla Venedikli bir tüccar olarak karşımıza çıkmaktadır. Beceriksiz ve yardıma muhtaç bir tarafı olmasının yanında aynı ölçüde gaddar ve saf bir tarafı da bulunan Pantalone'nin ilgisini çeken konuların başında siyasal konuşmalar bulunmaktadır. Kavgadan ve gürültüden pek hazzetmeyen bu tipleme, üzerinde gagaya benzeyen bir burun bulunan uzunca bir maske takar ve sakallarının şekli sivridir.



Görsel 4.1. *Pantalone*, 1618-20. (<http://9>)

Nutku, bir başka çalışmasında (1963, s.163) Pantalone tiplemesini Commedia dell'Arte sahnesinde canlandıran ilk kişi olarak Andrea Calmo'yu (1510-1571) işaret etmektedir. Pantalone yaşlı olmasını göz ardı ederek genç kadınlara kur yapan ancak her

seferinde kandırılan bir tiptir. Pantolone aynı zamanda güzel bir genç kızın babasıdır ve bu genç kız babasının bilgisi dışında sevgilisiyle gizlice görüşmektedir.

Rudlin (2000, s.111) özellikle 15. ve 16. Yüzyıllarda eşsiz bir ticaret başkenti konumunda olan İtalya’da bulunan Venedikli tüccarların kullandığı mühürün üzerinde bulunan simgenin, yani Venedik aslanının aynı zamanda Doğu Akdeniz ve Akdeniz adalarına bayrak dikme amacı gütmek anlamını da taşımakta olduğunu belirtir. Bu duruma bağlı olarak Pantolone tiplemesi sahip olduğu güç nedeniyle Il Magnifico yani muhteşem adıyla da anılmaktadır. Magnifico kelimesinin muhteşem anlamının yanı sıra kökeni Latince olan ve cömert, hayırsever gibi bir anlamı daha bulunmaktadır. Bu durum aslında Pantolone’nin cimri yapısına karşı ironik ve alaycı bir yaklaşımda bulunulduğu fikrini de ortaya çıkartır. Görünüşüne göre yoksul birisi olarak algılanabilecek olan Pantolone kimi zaman yardıma muhtaç (bisognosi) ve yoksul bir kimse olarak da düşünülebilmektedir.

Ancak Pantalone yaşı olmasına karşın zayıf birisi gibi düşünülmemelidir. Yaşlı oluşunun getirdiği sıkıntıların varlığı her ne kadar inkar edilemez olsa da onun fakir ve yaşlı bir adam olarak görülmesine sebep olacak fiziksel bir zayıflığı bulunmamaktadır. Pantalone, yaşlanma sürecini kabul etmekte güçlük çeken ve kendi yaşında olan kimselerin yapmaması gereken şeyleri yapmaya çalışan bir kişinin arketipi olarak da düşünülebilir. Örneğin yaşça kendisinden oldukça küçük bir genç kadınla yeni bir evlilik yapmak onun en derin arzularından birisidir. Ara ara kandırılmasına veya atlatılmasına karşın aslında aptal değildir ve cimriliği yalnızca belirli konularda geçerlidir. Söz gelimi Pantolone, yatakta güzel bir kadınla birlikte olabilmek için gereken parayı ödemek konusunda hiç tereddüt etmemektedir. Magnifico veya basitçe zengin bir adam olan Pantalone asıl olarak Pancrazio, Zanobio veya Stefanello gibi isimlerle de tanımlanan bir kapitalisttir. Commedia dell’Arte’nin ilk dönemlerinde güçlü, kaslı ve neşeli bir yaşlı adam olarak tasvir edilen Pantolone’nin yapısı üzerinde ilerleyen zaman içerisinde yaşlılığın acımasız gerçekliği de görülmeye başlanmıştır. Yaşına rağmen yine de oldukça aktif bir yapıya sahiptir. Daha sonraları Goldoni döneminde daha da yaşlı bir adam olarak tasvir edildiği durumlarla da karşılaşılabilir. Sonuç olarak Pantolone zavallı yaşlı bir adam değildir ve bu dinamiklere uygun olarak canlandırılmaktadır. (Fava and Rudlin, 2021, s.13-16)

1.3.3.2. *Il Dottore*

Kökenleri Roma komedyasında bulunan ve bilgiç konuşmalarıyla dikkat çeken Dosennus’a dayanan Dottore, kendisini kimi durumlarda bir dilbilim uzmanı, kimi durumlarda tıp doktoru, kimi durumlarda da bir filozof olarak tanıtabilmektedir. Ancak aslında kendisinin de uymadığı öğütler veren ve konuşmalarıyla bilge birisi olduğunu ispatlamaya çalışırken bir hatalar silsilesi yaratan basit bir yalancıdan başka bir şey değildir. (Nutku, 1983, s.40)

İlkel dönemden kalma büyücüleri alaya almakta da kullanılan Dottore aynı zamanda halk tiyatrosu içinde de yaşam ve ölüm konularının kullanılmasına vesile olan bir karakterdir. Entrikalar ve uyanıkca davranışlar genellikle sahte aydın olarak da anılabilecek Dottore sayesinde meydana çıkmaktadır. (Balay, 1995, s.19)

Gratiano, dünyanın en eski üniversitelerinden birisi olan Bologna Üniversitesinin kurucusunun adıdır. Belkide Commedia dell’Arte’de Il Dottore Gratiano delle Cotiche’ye (çoğulu Cotica) Gratiano adı da bu sebeple verilmiştir. Aynı zamanda Cotiche ismi domuzun sert deri kısmının kızartmasıyla yapılan bir tür yemeğe de verilmektedir. Bununla beraber Gratiano adının Bologna lehçesindeki telaffuzu, argoda morina balığına verilen isim ile oldukça benzemektedir. Zira Bologna İtalya’nın en kültürlü sayılabilecek şehirlerinden birisi olarak dikkat çekmesinin yanında ülkenin yemek kültüründe de önemli etkiye sahip olan bir kenttir. Bu bağlamda belkide bu ismin anlamları ile Il Dottore’nin karakter özellikleri arasında ironi yaratılması amaçlanmaktadır. Il Dottore yaşlı, zengin ve duldur. Pantolone gibi o da genç kızlara aşık olma eğilimindedir. Kendisi her konuda uzman olarak gören Il Dottore özellikle hukuk ile ilgili konularda ve yiyecek tüketiminde mutlak bir otorite olduğunu düşünmektedir. Bir konuyu incelerken uzun listeler oluşturur ve konuşmalarını büyük bir bilimsel tutku içerisinde ancak otoritesini ön plana çıkartacak biçimde yapar. Kullandığı maske diğer maskelere nazaran daha küçük boyutlarda, sadece burun ve alını örten ve aktörün özellikle göz çevresini kullanmasına imkan veren ve böylelikle diğer maskeler üzerinde otorite kurmasına da yardımcı olan bir yapıya sahiptir. (Fava and Rudlin, 2021, s.16-20)



Görsel 4.2. *Il Dottore Gratiano* 'nun maskesi. (<http-10>)

Il Dottore Gratiano adının yanı sıra sonraki dönemlerde Balanzone, Scarpazon, Forbizione, Boloardo gibi isimlerle de anılmıştır. Temelde halk oyunlarında da görülebilecek kaba saba bir karnaval figürüdür. Bu oyunlarda doktorun kendisinden övünçle bahsetmesiyle dalga geçilmektedir. Komik taklitler yapan, insanların sözlerini kesen ve sürekli kaba, kötü ve cinsel içerikli şakalar yapan Il Dottore aynı zamanda pornografiye de düşkündür. Diğer karakterlere nazaran sahne üzerinde daha fazla vakit harcar ve konuşmaları daha uzundur. Pantalone zenginliği nedeniyle cimrilik yaparken Il Dottore bunun aksine, parası olmadığı için cimrilik yapar. Görsel olarak Pantolone ile zıtlık oluşturacak biçimde oldukça iri yapılı ve şişmandır. Kostüm olarak siyah renkli pantolon, çorap, ayakkabı ve uzunca bir palto ile bir ceket giyer. Bu kıyafete 17. Yüzyılda genişçe bir fular ve şapka eklenmiştir. Aynı zamanda bu kıyafet Bolognalı bilginlere göndermede bulunmakta ve onları alaycı bir yaklaşımla taklit etmektedir. (Rudlin, 2000, s.119-123)



Görsel 4.3. *Il Dottore Baloardo*, 1653. (<http-11>)

1.3.4. Innamorati

Nutku (1963, s.164) *Commedia dell'Arte*'nin en renksiz tipleri olarak aşıkları gördüğünü belirtir. Maske takmayan bu karakterlerin oyundaki yegane görevleri aşık olmaktır. Bir ya da iki uşak erkek aşığa hizmet ederken, Colombina veya Pimpinella veya Rosetta ise kadın aşıklara hizmet etmektedirler. Aşıkların arasındaki ilişkiyle paralel olarak hizmetçileri de kendi aralarında ilişki kurmaktadır.

Asıl işlevleri hayatın duygusallığa yönelik yanlarının sahneye yansıtılması olan aşık karakterleri birbirlerinden ayrı düşseler de oyunun finalinde tekrar bir araya gelirler. Bu karakterler halk tiyatrosu geleneği kapsamında esas kahramanlar arasında yer almamaktadırlar. (Balay, 1995, s.21)

Innamorati kelimesi İtalyancada aşıklar anlamını taşımaktadır. Kimi *Commedia dell'Arte* senaryolarında ikisi birlikte olan toplamda dört aşık bulunmaktadır. Erkek aşıklar Silvio, Fabrizio, Aurelio, Orazio, Ottavio, Ortensio, Lelio, Leandro, Cinzio, Florindo, Lindoro gibi isimlerle anılırken kadın aşıklar ise Isabella, Angelica, Eularia, Flaminia, Vittoria, Silvia, Lavinia, Ortensia ve Aurelia gibi isimlerle anılmaktadırlar. Olaylar örgüsü için vazgeçilmez konumdadırlar zira aşıklara dair problemler kendileri tarafından çözüme ulaştırılamaz. Bu sayede aşıkların genç olmalarının getirdiği tecrübesizlik ve Zanni'nin yaşının getirdiği birikim arasında bir kontrast ortaya çıkmaktadır. Aşıklara hemen her zaman sahnede birileri eşlik eder ve birileri onları sürekli korur ve gözler. Aşıklar birbirleri ile fiziksel temasta bulunmazlar ancak nadiren de olsa bu gerçekleştiğinde büyük bir etki yaratır. Aşıklar yalnızca yardımlarına ihtiyaç duydukları zaman hizmetçileriyle iletişime girerler. Aşıklar ilk evvel kendilerine aşıktırlar, sevgilileriyle bir araya geldiklerinde çoğunlukla gergin veya sinirli olmaları nedeniyle iletişim kurmakta güçlük çekerler. Aralarında iletişim kurması için kimi zaman saf yapısıyla Zanni, kimi zaman art niyetli bir yaklaşımla Brighella veya kimi zaman kendi çıkarlarının peşinden koşan Colombina gibi başka karakterlere ihtiyaç duymaktadırlar. Olaylar örgüsü içinde aşıklar kimi zaman hayal kırıklığına uğrar, kimi zaman umutsuzluğa kapılırlar ancak en son kerte kazanan aşktır ve oyun mutlu sonla yani evlilikle biter. Kimi durumlarda erkek aşık sevgilisine serenat yapmak istediğinde bu serenat Zanni tarafından organize edilir veya yine Zanni tarafından sabote edilir. Zanni bu organizasyon için kendisine verilen paraları farklı yerlere harcar veya serenat için sarhoş müzisyenleri bulup getirir ancak yine de en sonunda serenat oldukça başarılı bir şekilde icra edilir. Temiz kalpli bir yapıya sahip olan aşıklar aynı zamanda kendilerine aşık oldukları için oldukça bencildirler ancak büyük resme bakıldığında insanların mutluluğa ulaşabilme ihtimalini temsil etmekte oldukları görülür. (Rudlin, 2000, s.127-131)

Commedia dell'Arte'nin genç aşık karakterleri burjuva ailelerin yüksek eğitimli çocuklarıdır. Ancak her ne kadar eğitimli olsalar da hormonal yapılarına bağlı davranışları yine de ön plana çıkmaktadır. Yaşama karşı görece daha savunmasız ve hassas bir yapıdadırlar zira aldıkları eğitim gerçek dünyaya dair deneyimlerden ziyade ahlaki ve felsefi ilkelere dayanmaktadır. Genç aşıklar yaşamın ezberleme, taklit veya önceden belirlenmiş kodlara uyum gösterme gibi yollarla da öğrenebileceğine inanmaktadır ancak bu pek tabii ki mümkün değildir ve bu sebeple onların yaşamdan

beklentileri ve deneyimledikleri arasında bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Commedia dell'Arte bu bağlamda genç aşıkların saf ve gösterişçi yapısını alay konusu yapmaktadır. Genç aşıklar özlerinde kutsal aşkın peşinden fantezileri ve çatışmalarıyla koşan arketiplerdir. Birbirlerine olan güvensizlikleri, kusurları ve bencillikleri ortaya çıktıkça çocuksu aşk fantezileri sarsılmakta ve bu sebeple aşklarının öldüğünü düşünüp perişan hallere düşmektedirler. Tüm bunların ötesinde genç aşıkların arayışının merkezinde aslında her insanın bir ruh eşi olduğu düşüncesi ve sonsuz doyuma ulaşabilecekleri biriyle birlikte olabileceklerine dair inançları bulunmaktadır. (Rand, 2015, s.70, 71, 77)

1.3.5. Il Capitano

Kökenleri Roma dönemi komedyasındaki böbürlenmiş, yaygaracı ve palavracı ve bir o kadar da korkak olan bir asker tiplemesine dayanan Capitano, doğaçlamaya dayanan İtalyan halk tiyatrosunda Cucurucu, Cicirrus ve benzeri gibi adlarla da anılmaktadır. (Nutku, 1983, s.107)

Il Capitano'nun veya Roma tiyatrosundaki adıyla Milos Glorissius'un geçmişi Epicharmus'a kadar uzanmaktadır. Roma döneminde imparatorluğun en kuvvetli yanlarından birisi olan ordu ve askerleri alaya almak için kullanılan bu karakter Commedia dell'Arte döneminde ise İtalya'yı işgal eden İspanyol ordusu ve askerlerine karşı duyulan hoşnutsuzluğun yansıtıldığı bir karakter olmuştur. Zaman içerisinde asker kimliğinden yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayan Il Capitano aslında oldukça cesur olduğunu düşünen ve savunan bir yalancıya dönüşmüştür. Bu karakter kimi zaman aşık rolünde de görülmüş ancak olaylar yine başarısızlık ve hüsrarla sonuçlanmıştır. (Balay, 1995, s.19)

Evinden uzakta olması için ona geçerli bir bahane yaratan askerlik mesleğini yaptığı biliniyor olmasına rağmen Il Capitano'nun savaşa girdiği nadiren görülmektedir. Askeri kimliği sayesinde bir gerçek dünya işini yapıyor olmaya ihtiyaç duymamaktadır. Bu karakter sahneye kolayca çok konuşan ve cesur görünmeye çalışmasına rağmen aslında korkak olan bir asker gibi yansıtılabilir ancak biraz daha derinlemesine bakıldığında bu karakterin özünde hissettiği onaylanma ihtiyacı ve reddedilme korkusu da görülebilmektedir. Commedia dell'Arte sahnesinin maske kullanan karakterlerinden olan Il Capitano'nun kullandığı maske aynı zamanda onun kişiliğinin özünü de tanımlamaktadır. Yani kullandığı maske ile yalnızca yüzünü değil aynı zamanda yaralı

ve kırılgan karakterini de maskelemektedir. Commedia dell'Arte'de kullanılan maskeler aslında yapı itibarıyla hem yüzü saklar hem de bir bakıma korunma hissiyatı sağlar ancak paradoksal olarak temelde kullanan karakterin özünü de yansıtır. Il Capitano'nun maskesi aslında bir maskeden daha fazlasını, zırh kuşanmış bir ruhu ifade etmektedir. Gerçek yaşamda hizmetçiler veya yaşlı adamlar maske takmazlar ancak bir asker hem yüzünü korumak hem de kimliğini gizlemek için maske kullanabilir. Bu bağlamda Il Capitano diğer Commedia dell'Arte karakterlerine nazaran maskeye belki de en çok ihtiyaç duyan karakterdir. Varlığının tek garantisi olduğu için her zaman rekabete dayalı kıyaslamalar ve yüzleşmeler aramakta; ancak herhangi bir şekilde eyleme geçildiğinde hemen oradan uzaklaşmaktadır. Kimi zaman bir aşık olarak da anılan Il Capitano, her zaman bir yabancıdır. (Perlman, 2015, s.82, 83)



Görsel 5.1. *Il Capitano*, 1618-20. (<http-12>)

Il Capitano Commedia dell'Arte sahnesinde Giangurgulo, Coccodrillo, Fanfarone, Matamorus, Spavento, Meo Squasquara gibi farklı adlarla da boy göstermiştir. Giangurgulo tüm düşüncesi kadınlar olan ancak yine de onlardan korkan kendini beğenmiş bir budala, Coccodrillo kolaylıkla incinebilen yapısına rağmen sürekli kendini övmekten vazgeçmeyen zararsız bir timsah, Fanfarone sahte bir Zanni, Matamorus önceki bölümlerde bahsedilen Isabella Andreini'nin eşi Francesco Andreini tarafından yaratılmış olan oldukça güçlü ve üzerine saplanmış çok sayıda ok ile figüre edilen bir paralı asker, Spavento sürekli kendini ispatlamaya çalışan birisi, Meo Squasquara kaba saba bir sonradan görme olarak seyirci karşısına çıkmışlardır. Yine Francesco Andreini tarafından maskesiz ve aşk dolu bir maceraperet olarak sahnelenen Il Bravo karakteri ise İtalya'da Rönesans sonrasında hemen her konumda bulunması olası bir karakter olarak görülebilir. Bir savaşçı olarak yenilmezliğinden ve bir aşık olarak ise cesaretinden şüphesi olmayan Bravo karakterinin kökenleri Plautus'un Miles Gloriosus karakterine dayanmaktadır. Bu karakter tipik olarak yabancı olmasına rağmen genellikle İspanyol kökenli olarak karşımıza çıkmaktadır. Il Capitano da kendisini kuvvetli, iyi görünümlü, atılgan ve oldukça iyi özelliklere sahip birisi gibi tasavvur eder ancak gerçekte kahramanı olduğunu düşündüğü savaşların da bulunduğu bu çocuksu dünyayı kendisi yaratmıştır. Bir anda saldıran taraftan yana olmak, aşırı korkaklığı sebebiyle kimi zaman tiksindirici kimi zaman ise acınası bir hale düşmek gibi özellikleri vardır. Genellikle kendisini önemsiz bir paralı asker olarak gören Pantolone tarafından kullanılan Il Capitano'nun amacı zengin olabilmek; Pantolone'nin amacıysa zenginliğini koruyabilmektir. (Rudlin, 2000, s.142-146; Fava and Rudlin, 2021, s.24)

1.3.6. Pedrolino

Flaminio Scala'nın yayımladığı senaryolarda genellikle baskın ve entrikacı bir hizmetkar olarak ortaya çıkan Pedrolino oldukça kurnaz ve oldukça dinamik bir yapıya sahiptir. Fransız tiyatrosunda Pierrot ismiyle de anılan karakter orijinal İtalyan haline kıyasla daha saf, yalnız ve sessiz bir yapıya sahiptir. Pedrolino, beyaz maskelerin antik çağda kadınlar ve çocuklar için kullanılmış olması geleneğini sürdürerek beyaz bir yüzle seyirci karşısına çıkmıştır. Bu bağlamda Pedrolino'nun yalnızca yüzü değil aynı zamanda zihni ve ruhu da beyazlaşmıştır. Pedrolino daha çocuksu ve kadınsı bir duruş geliştirmiştir

ve bu sayede diğerkarakterler tarafından tercih edilmeyen bir zerafet kazanmıştır. (Fava and Rudlin, 2021, s.23, 24)



Görsel 6.1. *Pierrot*, 1718-19. ([http-13](http://13))

1547 yılına dek Pierrot karakterine dair sadece bir kayıt bulunmasına rağmen takip eden yıllarda bu karaktere dair bir kayıt bulunmamaktadır. Ancak 16. Yüzyılın sonlarına doğru önemli Commedia dell'Arte topluluklarıyla sahne almış olan Giovanni Pellesini'nin yarattığı biçimiyle sahnelerde yeniden görülmeye başlanmıştır. 17. Yüzyıl boyunca sahnede kalmış olan Pedrolino her ne kadar korkaklığıyla ilgili alaylara maruz kalsa da ciddi yapısından taviz vermemektedir. Oldukça hassas, dürüst ve kırılğan bir yapıya sahip olmasına rağmen hissetteklerini ancak tek başınayken dışa vuran Pedrolino,

yalnızlığı sevmekte ve yaşamdan beklediği koşullara sahip olamadığı için devamlı olarak yorgunluk hissetmektedir. (Rudlin, 2000, s.159, 160)

1.3.7. Pulcinella

Bal, (2020,s.187) Pulcinella'nın günümüzde halen makarna yerken, elinde bir sürahi şarap tutarken veya sivri beyaz bir şapka, beyazbir gömlek ve yüzünün yarısını kaplayan siyah bir maske giymiş haliyle turistik objelerde dahi karşımıza çıkmakta olduğunu belirtmekte ve Pulcinella'nın Napoli'nin önemli simgelerinden birisi olduğunu ifade etmektedir. Kimi araştırmacılar tarafından tartışılan bazı belgelerde Pulcinella'nın Napoli'nin bataklık ve hastalıklı bir bölgesinden geldiği, burundan konuşması, yetersiz beslendiğinin kanıtı olan solgun yüzü ve şişkin karnının ise bu durumu kanıtlar nitelikte olduğu öne sürülmektedir. Bir başka teori ise kuş gagasına benzeyen çarpık bir burun, deforme olmuş ve kambur bir vücut, büyük bir göbek ve alındaki belirgin ben gibi özellikleri olan ve 1727 yılında keşfedilen bir Antik Roma heykelciliği ile 18. Yüzyıl Pulcinella'sı arasındaki benzerliğe dikkat çekmektedir.

Rudlin (2000, s.163-168) ise Pulcinella'nın adını İtalyanca'da dünyaya yeni gelmiş civciv anlamına gelen Pulcino'dan aldığını; tam adının Pulcinella Cetrulo olduğunu belirtir. Sır tutmaktan acil olan Pulcinella, kavga çıkarmayı ve kan dökmeyi seven, kadınlara ve alkole ilgi duyan ve yalnızlığı seven bir yapıya sahiptir. Fransa'da Polichinelle, Almanya'da Hanswurst, Hollanda'da Toneelgek, Avusturya'da Kasperle, Rusya'da Petrushka, Türkiye'de Karagöz ve İngiltere'de Mr.Punch gibi versiyonları da olan Pulcinella'nın yaratıcısının hayatı Naples kasabası civarında bulunan Acerra'da geçmiş olan Puccio D'Aniello olduğu öne sürülmektedir. Rivayete göre gezgin tiyatro topluluklarından birisi tam köylülerin hasat kaldırlıkları bir dönemde tarlayı ziyaret ederek performanslarını sergilemişlerdir. Performans esnasında köylüler oyuncuların sözlerini kesmişler, onlarla alay etmiş ve onlara kötü davranmışlardır. Bunun sonucunda oyuncular ara verdiklerinde onların sözlerini kesen kişilerin arasında bulunan en komik tip olan Puccio'ya yönelmeye, onun üzerinden komik unsurlar yaratmaya karar verirler ancak Puccio onlardan baskın çıkar. En sonunda oyuncu topluluğu bükemedikleri bileği öpmeye karar verirler ve Puccio'nun topluluklarına katılmasını isterler. Yaratıcısının kim olduğu kesin olarak bilinmiyor olsa da Pulcinella karakterinin Commedia dell'Arte

sahnesinde kabul görmesinde 1620 yılında Yüzbaşı Metamoros karakterini oynayarak ün salmış olan Silvio Fiorillo'nun rolü büyüktür.



Görsel 7.1. Polichinelle; Pulcinella; Punch, 1874. (http-14)

Silvio Fiorillo'nun yazdığı La Lucilla Costante isimli oyunda Pulcinella adı basılı bir kayıt üzerinde ilk kez karşımıza çıkmaktadır. 16. Yüzyılda Pascariello olarak bilinen Pulcinella Fiorillo'nun geliştirdiği hali ile izleyicilerden oldukça olumlu tepkiler aldığı için Pascariello zaman içinde yaşlı bir adam karakterine indirgenmiştir. İsmi İtalya'nın güneyinde yaygın olarak kullanılan Pasquale'den gelen Pascariello okuma yazma bilmeyenler için katiplik yapan, el yazısı mektuplar yazan bir entelektüel ve edebiyat adamı olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Pulcinella ise 18. Yüzyılda beyaz yüzlü ve siyah

kostümlü, bir tür noter memuru işlevi gören haline dönüşmüştür. (Fava and Rudlin, 2021, s.27, 28)

Nutku (1985a, s.146) ise Pulcinella'nın Attelan komedyası karakterlerinden Maccus'un devamı olarak düşünülebileceğini, aynı zamanda kimi özelliklerini de bir diğer karakter Bucco'dan aldığını; gaddar, kötülük düşünen, çıkarları öncelikli olan ve bencil yapısı sebebiyle kimi zaman her ne kadar sevimli yanlarıyla öne çıksa da genel olarak birlikte olunabilecek özelliklere sahip birisi olmadığını belirtmektedir.

1.3.8. Scapino

Scapino adı İtalyancada kaçmak anlamına gelen scappare kelimesinden türetilmiştir ve bu durumun ironik yansımaları karakterinde de gözlemlenebilmektedir. Scapino da tıpkı Brighella gibi elinden pek çok iş gelen birisidir ancak Scapino yapı olarak ilk evvel gözlemleyen, sonra kaçan, sonra geri gelen sonra tekrar uçup giden ve asla geri dönmeyen bir sığırcık kuşunu çağrıştırmaktadır. Yaşadığı aşklarda her ne kadar Don Juan gibi tutkulu birisi olarak görülemeyecek olsa da ilkbahardaki kuşlar kadar tutkulu bir aşıktır ve onun için tüm yıl bahar mevsiminden ibaret gibidir. Mantıksal bir yaklaşıma sahip olmayan Scapino kralın kızı yerine bir hizmetçinin kızıyla kaçmayı tercih eden bir yönelim sergilemektedir. Yalancılığı içgüdülerinden kaynaklanan Scapino'nun söylediği yalanlar da kendisi gibi önemsiz görülebilir. Brighella ve Fransız erkek hizmetçilerle benzerlik gösteren kimi yardımcı kıyafetlerin birleşimi olarak görülebilecek bir kostümü vardır. Bu kostüme dair değişmeyen tek kural üzerinde bulunan yeşil ve beyaz çizgilerin birbirlerini izlemeleridir. (Ducharte, 1966, s.187, 188)

Döneminin en önemli Zanni'si olarak nam salan Francesco Gabrielli (1588-1636) tarafından üretilen Scapino karakterinin en bilinen yorumcusu ise Giovanni Bissoni (1666-1723)'dir. Yaşlı adamlara karşı entrikalar çeviren Scapino ile Molière'in yazmış olduğu ünlü Scapin'in Dolapları oyunundaki Scapin arasında fark vardır. Antonio Fava ise Molière'in Commedia dell'Arte içinde şekillendiğini ancak yeterince pratik yapmadığını ve Scapin'i intikam peşinde koşan ve kötü bir çizgiye sahip birisi olarak betimleyerek belki de Commedia dell'Arte'ye zarar vermiş olduğunu düşündüğünü belirtmektedir. (Rudlin, 200, s.173, 174; Fava and Rudlin, 2021, s.9)



Görsel 8.1. Scapino ve Captain Zerbino, 1622. (<http-15>)

1.3.9. Scaramuccia

Takma adı Toprak Yabanarısı olan Scaramuccia karakterinin isminin Türkçe karşılığı küçük savaşçı veya dövüşçü anlamına gelmektedir. Pulcinella karakterini geliştiren Silvio Fiorilli'nin oğlu Tiberio Fiorilli (1602-1694) tarafından geliştirildiği düşünülmektedir. İspanyol kökenli Capitano ile kıyaslandığında Napoli kökenli bir dolandırıcı olan Scaramuccia daha kendini beğenmiş daha ürkek, atik, değişken, ölçülü ve ne yapacağını bilemeyen bir karakterdir. Olaylar örgüsü içindeki görevi karışıklığa sebep olmak ve ortamı hareketlendirmektir. Scaramuccia, her ne kadar karşıt bir ilgi görmese de kadınlara karşı özel bir ilgi duymaktadır. Bir anlamda Il Capitano ve Zanni'ye dair özelliklerin birleşimi gibi de düşünülebilecek Scaramuccia saman altından su yürüten bir hırsızdır. (Rudlin, 2000, s.178-180)

Mecazi anlamda da olsa düello yapmak çağrışımında bulunduran sgarrare kelimesi aynı zamanda etimolojik olarak İngilizce skirmish, Fransızca escarmouche, İtalyanca scaramuccia kelimelerine de atıfta bulunmaktadır. Escarmouche kelimesi ise Frenk kökenli ve savunma anlamına gelen skirmjan kökünden gelmektedir. Ek olarak escarmouche kelimesi scermare ve çit anlamına gelen escrimer fiillerinin de kökenidir. Ayrıca Scaramuccia karakteri ünlü oyun yazarı ve oyuncu Molière (1622-1673)

tarafından da ele alınmıştır. Molière'in ilk kez 28 Mayıs 1660 yılında Petit-Bourbon'da sahnelenen *Le Cocu Imaginaire* (hayalde aldatılmış koca) eserindeki Sganarelle karakterinin kostümünün bazı kısımları, yüz görünümü ve oyunculuk tarzı Scaramouche karakterine atfedilmektedir. Scaramouche karakterinin İtalyan muadili olarak da düşünülebilecek Sganarelle karakteri ayrıca *Dom Juan ou le Festin de pierre* (Dom Juan veya Heykel ile Ziyafet) oyununda da ortaya çıkmıştır ve efendisi ile hemen her bakımdan zıt bir yapıya sahiptir. (Knapper, 2015, s.97, 101, 102)



Görsel 9.1. *Scaramouche*, 1695. ([http-16](http://16))

Acımasız ve vahşi bir yapıya sahip olan Pulcinella karakteri ile Scaramouche'nin ilişkisi incelenecek olursa Pulcinella'nın tek büyük arkadaşının Scaramouche olduğu

düşünülebilir. Sürekli olarak tartışan, çatışan ve sonradan tekrar barışan bu birbirinden oldukça farklı iki karakter temelde kadınları etkileyebilmek için barışçıl vatandaşları korkutmaktadırlar. İkisinin de yapısında var olan özelliklere örnek olarak Pulcinella sarhoşken Scaramouche'nin anlattığı hayali maceraları dinlemeyi sevmesi ancak palavralar fazla ileri gittiğinde Pulcinella'nın sopasıyla masayı yerle bir etmesi ve Scaramouche'nin derhal oradan kaçmak zorunda kalması gösterilebilir. (Ducharte, 1966, s.263)

1.3.10. Tartaglia

Tartaglia kelimesi kekelemek anlamına gelen İtalyanca bir fiilden gelmektedir. Genellikle avukat ancak kimi zaman bir danışman, bir memur, eczacı, fayoncu veya polis olarak da sahnede boy göstermiş olan bu karakter göbekli ve iri kalıplı bir yapıya sahiptir. Yüzünde ve kafasında hiç tüy bulunmayan yegane Commedia dell'Arte karakteridir. 1630 yılı civarında Veronalı Beltrani tarafından Paris'te yaratıldığı düşünülmektedir. Yaratılma amacı dönemin Fransız seyircisinin Pantolone ve Il Dottore karakterlerine gösterdikleri ilgiyi canlandırmak olarak düşünülebilir. Kekeme olduğu için konuşmakta zorluk çektiği anlarda öfkelenir ve komiklik konuşmasındaki tıkanıklığı aşabilmek arzusuyla arayıp bulduğu farklı kelimelerin kullanılması üzerine kurgulanır. Genellikle ona söylenen bir sözün içinde bulunan en yakışsız ve edepsizce kelimeye takılıp kalır. (Rudlin, 2000, s.181, 182)

Carlo Gozzi de Tartaglia adında bir kahraman yaratmıştır ancak bu karakter adı dışında geleneksel özellikleri ile hiçbir benzerlik taşımamaktadır. Tartaglia, Pantalone ve Dottore arasında bulunan kafa karıştırıcı bir karakterdir. Oyunlarda çoğunlukla Pantolone veya Dottore'nini yerini alan Tartaglia belirli bir rol ihtiyacı doğduğunda ve genellikle senaryonun gerektirdiği durumlarda noter olarak da karşımıza çıkmaktadır. Söz ile yapılan lazzo'lara Commedia dell'Arte adlar dizisinde Bisguizzo adı verilmektedir. Tartaglia'nın kekemeliği sebebiyle oluşturduğu komik durumlara örnek olarak bir kelimeyi söylemek için uğraşması ancak sonuç olarak eş anlamlı ancak tamamen farklı bir başka kelimenin duyulması gösterilebilir. Pulcinella gibi Tartaglia da Commedia dell'Arte dışında bağımsız varlık gösteren karakterlerden birisidir. Örneğin Napoli bölgesinde kekelemek yerine kendisini ve aynı cümleleri sürekli tekrar eden bir noter olarak da sahnede boy göstermiştir. (Fava and Rudlin, 2021, s.31, 32)



Görsel 10.1 Tartaglia, 1650. (<http-17>)

1.4. Gozzi ve Goldoni

18. yüzyılda yaşanan toplumsal değişiklikler sonucunda artık klasik anlayışa bağlı oyunların ilgi görmemeye başlaması ve kaçınılmaz olarak yeni yönelimlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bu dönemde duygusal dram veya gözü yaşlı komedy gibi isimlerle de anılan bir tür ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Bu akımla birlikte tiyatro anlayışı izleyicinin duygularını hedef almış, iyiliğe karşılık olumlu davranışlarda bulunulması, fakir ve ezilenlere karşı sevgi ve acıma duygularının canlandırılması, kötü olanın değil erdemli olanın vurgulanması yoluyla izleyicilerin kişisel gelişimlerine katkıda bulunulabileceği düşünülmüştür. Bu düşüncenin temelinde soylulara ait

beğenilerin kalıplarının dışına çıkmak isteyen, oyunlarda gündelik olaylar ve halktan kişilere yer verilmesini ve bunun da ötesinde oyunlarda kullanılan dilin halkın günlük konuşma dili olmasını bekleyen orta sınıfın etkisi bulunmaktadır. Zira güçlenen orta sınıfla birlikte sanata dair farklı bakış açıları ve beğeniler de ortaya çıkmaya başlamıştır. (Şener, 2006, s.116)

Toplumsal alanda karşılaşılan bu değişimlerin yaşandığı dönemde iki önemli İtalyan tiyatro yazarı Carlo Gozzi (1720-1806) ve Carlo Goldoni'nin (1707-1793) Commedia dell'Arte üzerinde önemli etkileri olmuştur. Sözü edilen iki yazarın İtalyan komedi tiyatrosu üzerindeki karşıt görüşlerinin Commedia dell'Arte'nin günümüze kadar gelebilmesindeki etkisi büyüktür. Kont Carlo Gozzi soylu bir aileden gelmektedir. Carlo Goldoni ise burjuva içinde yetişmiş birisidir ancak her iki yazar da kaynak olarak halk tiyatrosu geleneğini kullanmışlardır. Her iki yazar da Venedik'te yaşamışlar ve kaynak olarak kullandıkları halk tiyatrosu geleneğini farklı bir boyuta taşımışlardır. (Nutku, 1985a, s.235, 236)

Commedia dell'Arte 18. yüzyılın başlarında çeşitlilik sağlamak için oyunlara müzik, gösteri ve karakterler eklenmesine rağmen tekrara düşmekten kurtulamamış ve halktan gördüğü ilgiyi kaybetmeye başlamıştır. Dönemin tiyatro anlayışında özellikle Venedik, İngiltere ve Fransa'da görülmeye başanan duygusal komedilere ilgi artmış, Commedia dell'Arte bu form ile kıyaslandığında kaba ve duygusuz olarak algılanmaya başlanmıştır. Commedia dell'Arte formunun ilgiyi iyiden iyiye kaybetmeye başladığı 1734'lü yıllarda kariyerine Commedia toplulukları için oyunlar ve senaryolar yazmaya başlayan Goldoni 1740'lı yıllara gelindiğinde artık geleneksel Commedia anlayışında değişiklikler öneren oyunlar yazmaya başlamıştır. Eserlerinde orta ve alt sınıfın yaşantısını öne alan, soylu olmayı genellikle faydasız ve olumsuzmuş gibi yansıtan Goldoni aynı zamanda Opera Buffa (komik opera) türünün kabul görmesinde de önemli bir yere sahiptir. (Brockett and Hildy, 2016, s.234-236)

İlk oyun yazma denemesini 8 yaşında yapan Goldoni'nin oyun yazma ve eserlerinin genel yapısını oluşturma yöntemi 4 aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada kişiler, ortam, konu ve olay hakkında genel çerçeve çizilmeye başlanır. Sonrasında olayların ilerleyişine bir gerilim unsuru girer ve akabinde kötü duruma düşme ile karşılaşılır. İkinci aşamada eylemler perde ve sahneler bölünür. Üçüncü aşamada Oyun içerisindeki ilgi çekici bölümlere dair diyaloglar kurgulanır. Dördüncü ve son aşamadaysa oyunun geri kalan

kısımlarındaki diyaloglar kurgulanır ve oyunun genel estetik dengesi ve yapısı üzerinde çalışılır. (Nutku, 1997, s.192)

Goldoni'nin İtalyan komedi tiyatrosuna dair gerçekleştirdiği en önemli değişiklik o güne değin geleneksel olarak doğaçlamaya dayalı olan Commedia dell'Arte all improvviso senaryonalırının yazılı hale getirilmesidir. Yani oyuncular artık oyunları doğaçlamaya dayalı olarak değil bir metne dayanarak oynayacaklardır. Bunun yanı sıra çeşitli entrikalara dayanan bir komedi anlayışı yerine gerçek yaşama dair unsurları sahneye yansıtmayı ve bununla birlikte halihazırda Commedia dell'Arte geleneğinin temellerinde de var olan İtalyan halkı ve onun günlük yaşantısına dair öğeleri sahnelemeyi tercih etmiştir. Goldoni bununla birlikte Commedia dell'Arte'deki geleneksel maske kullanımı ve sahne üzerinde serbestçe yapılan itiş/kakış, düşme/kalkma gibi unsurlardan vazgeçilmesi gerektiğini öne sürmüştür; eserlerinde orta sınıfın yükselişi, insan ilişkileri, onur, dürüstlük, uygarlık ve akılcılık gibi konuları işlemiştir. Goldoni'nin kendisi tarafından getirilmesine rağmen ilk zamanlarda kendisinin dahi farkında olmadığı yeniliklerin kabul edilmesi uzunca bir zamana yayılmıştır. (Suner, 2007, s.156)

Gozzi ise Goldoni'nin özellikle göz ardı ettiği fantezi, sihir, maskeli karakterler ve doğaçlamaya dayalı unsurları ön plana çıkarmak istemiştir. Oyunlarını Fiabe (peri masalları) adı altında gruplandırmış ve bu eserlerin konularını genellikle masallar veya efsanelerden almıştır. Gozzi aynı zamanda Goldoni'nin ön plana çıkardığı duygusal yaklaşıma ve üst sosyal sınıflara yönelik aşağılamaya varan yergilerine karşı çıkmıştır. (Brockett and Hildy, 2016, s.235)

Goldoni'nin anlayışına göre oyuncuların doğaçlama yeteneklerine ve senaryoya dayanan İtalyan tiyatro yaklaşımı 18. Yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da ortaya çıkmış olan burjuva tiyatrosu yaklaşımıyla karşılaştırıldığında giderek çağdışı ve demode bir duruma düşmektedir. Harlequin tiplemesini Venedik sahneleri için yazılmış öncül eserlerinde kullanan Goldoni, sonraki eserlerinde yazmış olduğu komedilerin tiyatral kabuğunu bir anlamda kırmış ve ortaya çıkmış olan burjuva tiyatrosu bağlamında oyuncuya fazlasıyla yaratıcı özgürlük vererek komedi yazarlarının etkinliğini baltalamıştır. Durum böyle olunca sonradan Harlequin tiplemesini kullanmayı bırakmış ve oyuncuların yeteneklerine bağlı bir tiyatro olarak algıladığı Commedia dell'Arte anlayışından uzaklaşmaya başlamıştır. (Bal, 2020, s.41)

Gozzi, otobiyografisinde tiyatroyu göz ardı etmediğini, Goldoni'nin oyun yazarı olarak hak ettiği değeri haksız yere görmezden gelmeyeceğini belirtmektedir. Hem

Goldoni hem de Abbé Pietro Chiari'nin birinci sınıf İtalyan yazarlar olduklarını, her ikisinin de dramatik şairler ve birbirlerinin eleştirmenleri olduklarını belirtir. Gozzi her ne kadar bu yazarları ve eserlerini yerse de aslında hemen her eserlerinin basım için matbaaya gönderildiği bir ortamda bu eserlerin aslında edebiyatta doğru düşünme ve iyi yazıma dair oluşan yenilikçi yaklaşımın bir aynası niteliğinde olduğu için önem taşıdıkları görüşündedir. (Gozzi, 1890, s.110-111)

Goldoni ise otobiyografisinde Venedik'ten ayrılma sebebinin Gozzi'nin başarısından dolayı duyduğu memnuniyetsizlik olduğunun söylendiğini belirtir. Ancak her ne kadar nefret ettiğini belirtse de Gozzi'nin oyun yazarlığı çıtasını oldukça yükselttiğini kabul eder. Gozzi'ye karşı gösterilen ilgi her ne kadar yoğun olsa da kendi güdülerini hakkında genellikle oldukça dürüst olduğunu ve Venedik'ten ayrılma sebebine dair aslında böyle bir neden bulunmadığını belirtmektedir. (Goldoni, 1877, s.25)

18. yüzyıl ortalarındaki Venedik iki farklı düşünce okuluna ev sahipliği yapmaktadır. Orijinal dili Fransızca olan Gozzi'nin anılarını İngilizceye çeviren Symonds bu okulları muhafazakarlar ve liberaller olarak tanımlar. Gozzi muhafazakar görüşe dahil edilebilir. Symonds, Fransız'ların yaklaşımlarına yakınlık duyan kesimi ise liberaller olarak tanımlar. Chiari ve Goldoni ise burjuva sınıfından yetişen iki yazar olarak bu kesime dahil edilebilirler. (Hauger, 1977, s.4-5)

Gozzi'nin oyunları genellikle hayal dünyasına dair abartılı sayılabilecek bir seviyede unsurlar içermesine karşın konular insanların gerçek yaşamlarına dair olayları içermektedir. Gozzi, Chiari ve Goldoni'nin oyunlarındaki duygulu bulduğu ahlakçı yaklaşımı alaya almış, bu yaklaşımın tiyatronun güldürü yönünü söndürdüğünü düşünmüş ve biraz da bu sebeple kendi oyunlarına dair düşsel fantezi tanımlamasını yapmıştır. Gozzi'nin oyunlarında oyuncular için doğaçlama yapabilecekleri bölümler bulunmaktadır ve bu sayede oyuncuların da yaratıcılıklarını ortaya koymalarına fırsat vermektedir. Şayet Gozzi tiyatro dünyasının alaycı filozofu olarak görülecekse, Goldoni de bu dünyanın duygusal bir yazarı olarak düşünülmelidir. Gozzi geçmiş dönemin saray yaşantısı ve soylularına özlem duymakta, Goldoni ise kendisinin de dahil olduğu burjuva sınıfına dair duyguları yansıtmaktadır. *Commedia dell'Arte*'deki neşeli tipler Goldoni'nin oyunlarında daha duygusal bir yapıya bürünmüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Goldoni, eğlenceyi ahlaki bir yaklaşımın ortaya konulması için bir yol olarak görmektedir. Örneğin ilk oyunu Değerli Kadın'da etrafı kötülüklerle çevrili olmasına karşın yine de erkeğine olan sadakatini koruyan bir kadının erdemli yanları

vurgulanmaktadır. Öte yandan Goldoni, kimi eserlerinde kadınların gülünç yanlarını da sahneye taşımaya rağmen erdemli kadınları da işlemiştir. Goldoni'nin oyunlarında kadınlar arasındaki entrikalar, kıskançlık ve dedikodulara dair pek çok unsur bulunabilir. (Nutku, 1985a, s.236, 237)

Goldoni'nin Commedia dell'Arte'nin kendine özgü yapısına dair yaptığı değişim girişimlerine karşı Gozzi'nin düşünceleri bir bakıma tutuculuk olarak görülebilir. Bu değişim girişimlerini Commedia dell'Arte'nin geleneksel yapısına karşı bir saldırı olarak gören Gozzi aslında soylu bir aileden gelmektedir ve geleneksel olanın değişimini doğru bulmaz. Sonuç olarak yeni tiyatral yaklaşımlara ve yeniliklere göz kırpan Goldoni ve Commedia dell'Arte geleneğine dair kimi unsurların değişimine karşı çıkan Gozzi arasındaki edebi rekabetin etkileri Commedia dell'Arte'yi tekrar ele alınmaya başlanacağı 20. Yüzyıla değin ayakta tutmuştur. (Güngör, 2021, s.41)

1.5. 19. ve 20. Yüzyıl Tiyatrosu ve Commedia dell'Arte

Goldoni, Gozzi ve Chiari gibi yazarların etkileri son bulduktan sonra İtalya'da tiyatro 19. Yüzyılın sonlarına doğru farklı kökenlere dayanan geleneklere yönelmiştir. Bu dönemden sonra Commedia dell'Arte geleneğine dair unsurları kullanan Jacinto Benavente (1866-1954) gibi oyun yazarları ortaya çıksa da İtalyan tiyatrosu yeni bir yükseliş hareketi içine girememiştir. 20. Yüzyılın ilk yarısında yaşanan 1. ve 2. Dünya Savaşları sebebiyle yalnızca tiyatro sahnesinde değil, yaşamın pek çok alanında başkalaşımalar yaşanmıştır. Bu dönemde yaşamış önemli İtalyan sanatçıların çoğunluğu geçmiş reddeden ve insanlığı dönüştürmeyi amaçlayan fütürist yaklaşımın kurucusu olarak görülen Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) yanında yer almışlardır. Fütürist yaklaşım tiyatro sahnesi üzerinde deneysel oluşumlara yakın duran bir anlayış olarak tiyatrodaki geçmiş uygulamaları önemsememiş; sirk ve gece kulüplerinin geleceğin biçimlendirilmesinde daha önemli bir role sahip olmuştur. 1.Dünya Savaşı döneminde Grotesk Tiyatro denilen ve bu tabiri Luigi Chiarelli'nin (1880-1947) *La Maschera e Il Volto* (Maske ve Yüz) isimli eserinden alan bir başka yaklaşım da ortaya çıkmıştır. Chiarelli, oyunlarında kullandığı maske ve yüz kavramları Commedia dell'Arte tiplerinde de gözlemlenebilecek ifadelerin yabancılaştırılması yaklaşımından esinlenmiştir. Bu yaklaşımda oyun kişileri ilk önce maskelerinin kabulü için hatalı hareketlere yönelmekte ancak en sonunda toplumun baskısına aldırış etmeyerek

maskelerinden kurtulmakta kendi değerini yani yüzünü ortaya koymaktadır. (Nutku, 1985b, s.55; Brockett and Hildy, 2016, s.362, 384, 404, 427)

Rudlin, (2000, s.219, 220) Goldoni'nin İki Efendinin Uşağı isimli oyununu bir anlamda hem Commedia dell'Arte'nin taçlandırılması hem de bu tacın devredilmesi olarak görür. Commedia dell'Arte geleneklerine bağlı kalınarak yazılan bu oyun 20. Yüzyılda farklı prodüksüyonlar ve yaklaşımlarla tekrardan sahnelenmeye başlanmış ve Commedia dell'Arte'ye yeniden popülerite kazandırmıştır. Yapılan bu yorumlamalarda kimi zaman kukla ve oyuncak imaları yapılmış, kimi zaman maske kullanılmış, kimi zaman Commedia dell'Arte geleneklerine nispeten daha sadık kalınmış, kimi zaman açık havada oynanmıştır.

İspanya'da Jacinto Benavente y Martinez (1866-1954) 1907 yılında Commedia dell'Arte formunda Çıkar Birliği isimli bir oyun yazmıştır. José Martinez Ruiz (1873-1967) yine İspanya'da Commedia dell'Arte kaynağından esinlenerek yazan bir başka oyun yazarıdır. Belçikalı oyun yazarı Herman Tierlinck (1879-1967) Commedia dell'Arte isminde bir oyun yazmıştır. Belirtilen isimlerin dışında 1912 yılından sonra Vsevolod Meyerhold'un (1874-1940) Commedia dell'Arte etkisiyle yazdığı oyunları Rus tiyatrosunda karşılık bulmuş, bunun yanında Meyerhold'un Commedia dell'Arte unsurlarından faydalananarak geliştirdiği grotesk yaklaşım Yevrenyov, Tayrov ve Vakhtangov gibi önemli Rus yönetmenleri de etkilemiştir. Kaynağı Commedia dell'Arte olan ve Napoli halk tiyatrosunun devamı olarak da görülebilecek bir başka oyun yazarı ise halkına ve insana duyduğu sevgiyi ve inancı şiirsel bir dille anlatan İtalyan Eduardo De Filippo (1900-1984)'dur. (Nutku,1985b, s.36, 37, 70-74, 219)

Bir Commedia dell'Arte oyuncu topluluğunun ilk kez kontrat imzaladığı tarih olan 25 Şubat 1545 tarihi Siena İtalya'da bulunan SAT derneğinin girişimleriyle 2010 yılından bu yana tüm dünyada Commedia dell'Arte günü olarak kutlanmaktadır. (<http://www.commediaarte.org>)

2. İSPANYOL TİYATROSUNUN ALTIN ÇAĞI

İspanya'da tiyatro İngiltere ile benzer olarak 16. Ve 17. Yüzyıllarda gelişim göstermiştir. İspanyol tiyatrosu için 1580 ve 1680 yılları arasındaki süreç o denli verimli geçmiştir ki bu dönem İspanyol Tiyatrosunun Altın Çağı (siglo de Oro) olarak anılmaya başlanmıştır. İspanyol tiyatrosunun üzerindeki etkinin önemli bir bölümü İber yarımadasını 711 yılında Vizigotlardan alan Mağribi kültürüne aittir. Zira bu bölgede

yaklaşık 500 yıl süren bir Müslüman hakimiyeti yaşanmıştır. Bu dönemde İspanya'nın refah seviyesi Avrupa'nın ilerisindedir. Kültürel bakımdan da Avrupa'nın ilerisinde olan İspanya'nın düşünürlerinin ve bilginlerinin Ortaçağ üniversitelerine etkileri de oldukça güçlü olmuştur. 1200 yılı civarında İspanya'nın kuzeyinde bulunan Hristiyan krallıkların bir araya gelmesiyle birlikte Mağribiler 1276 yılında İspanya'nın güney doğu bölgesinde bulunan kısıtlı bir alan dışında tüm İspanya'dan uzaklaştırılmıştır. Ancak İspanya yine de 1479 yılına dek güçlü bir devlet olamamış, 1492 yılında tek ulus olarak bir araya gelmelerinden sonra güçlenmiş ve tüm İber yarımadasını ellerine geçirmişlerdir. Din değişikliğini kabul etmeyen Mağribi ve Yahudi kökenli vatandaşlar ülkeden sürülmüştür. 1480 yılında kurulan Engizisyon mahkemesi Roma Katolizmine dair Avrupa'ya yayılan muhalefetin İspanya'da da ortaya çıkmasını engellemiştir. Ünlü kaşif Kristof Kolomb'un 1492 yılında gerçekleştirdiği ilk yolculuk ve Yeni Dünya'nın keşfedilmesi sonrasında İspanya oldukça hızlı bir biçimde baskın bir güç haline gelmiştir. Bu durum 1640 yılına dek sürmüştür, bu dönemden sonra İspanya İmparatorluğu gerilemeye başlamış ve bu zayıflama hali 17. Yüzyılın sonlarına doğru oldukça belirgin bir hal almıştır. (Brockett and Hildy, 2016, s.136)

Bazı kaynaklarda kapsadığı dönemlerin farklı yüzyılları ve akımları kapsamaması sebebiyle Altın Çağlar (siglos de Oro) olarak da anılan İspanyol Altın Çağ terimi özellikle edebiyat ve sanat alanında üretkenlik anlamında ciddi artış yaşanan bir dönemi tanımlamak için kullanılmaktadır. Bazı edebiyat tarihçileri tarafından Antonio de Nebrija'nın Gramática Castellana yani İspanyolca Dilbilgisi eserinin yayınlandığı 1492 yılı bu çağın başlangıç yılı olarak görülmektedir. Bu dönemin sona erdiği yıl olarak ise Pedro Calderón de la Barca'nın vefat ettiği tarih olan 1681 yılı öne çıkmaktadır. Altın Çağ tabiri ilk kez José Luis Velásquez tarafından 1754 yılında yayımlanan Orígenes de la Poesía Castellana yani Kastilya Şiirinin Kökenleri adlı eserde karşımıza çıkmaktadır. Dönemin dikkat çeken şairleri arasında Luis de Góngora (1561-1627), San Juan de la Cruz (1542- 1591), Garcilaso de la Vega (1499?-1536), Fray Luis de León (1527-1591), Francisco de Quevedo (1580-1645) gibi isimler yer alırken şiirin yanı sıra tiyatral ve edebi yazın alanlarında önemli çalışmalara imza atan isimlerin arasında Miguel de Cervantes (1547-1616), Lope de Vega (1562-1635), Calderón de la Barca (1600-1681), Tirso de Molina (1583-1648) ve Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) sayılabilir. Bu dönemde yazılan oyunlarda kullanılan dilin halkın kolaylıkla anlayabileceği bir düzeyde olması ve oyunlarda işlenen konuların da halkın beğenileri doğrultusunda seçilmeleri sebebiyle

tiyatro eserleri saray ve soyluların yanı sıra halka da ulaşmaya başlamıştır. (Adıgüzel ve Kılıç, 2020, s.15)

İspanyol ortaçağ tiyatrosunda Fransa, İngiltere ve Almanya'da da olduğu gibi çoğunlukla dini içerikli ancak kimi zaman dine karşı beklenen saygının gösterilmediği oyunlar sahnelenmiştir. 12. Yüzyıla dek uzunca bir süre Arapların egemenliği altında kalan İspanya'nın henüz yarısı bağımsızlık kazanmışken yazılmış bir mystery oyununa dair kayıtlar bulunmaktadır. Konusunu İsa'nın yaşamından veya dini olaylardan alan bu Mystery oyunlarının yanı sıra İspanya'da 13. Yüzyılda kaba saba, sıradan ve dini konulara saygısızlıkta bulunmaktan çekinmeyen komedi oyunları da görülmektedir. 1500 yılı öncesinde macera, komedi, hareket ve şiirsellik içeren oyunlara olan ilgisi belirgin olan İspanyol izleyicisinin de yönlendirmesiyle konusu dünyevi olaylara dayanan oyunlar da yazılmıştır. Ayrıca tıpkı Commedia dell'Arte'de olduğu gibi İspanya'da da 1580 yılından önce basit oyunlarını sahnelemek amacıyla ortaya çıkmış gezgin oyuncu toplulukları da bulunmaktadır. (Fuat, 2010, s.91-93)

Hem dini hem de dini olmayan konulara sahip olarak yazılan oyunlara İspanya'da auto adı verilmektedir. Avrupanın geri kalan kısmına nazaran İspanya'da daha güçlü ve baskın bir konumda olan Katolik Kilisesinin etkisi nedeniyle dinsel oyunlar 18. Yüzyıl ortalarına dek devamlılığını koruyabilmiştir. 1454 yılından sonra dinsel içeriğe sahip oyunlarda dansçılar, jonglörler ve hokkabazlar da yer almaya başlamışlardır. Zaman içerisinde bu oyunlara bazı monologlar, eğlendirici kısa oyunlar ve İspanyol halkının özel ilgisi sebebiyle danslar da eklenmeye başlanmıştır. İçeriği İspanyollara özgü özelliklerle oluşmuş auto'ların oyuncularını oyunun oynanacağı kiliseye doğru ilerleyen bir yürüyüş korteji eşliğinde gitmektedirler. Bu geçit töreni rahibin kutsal haçı kilisedeki mihraba yerleştirmesiyle son bulmakta ve bunun ardından hemen oyuna geçilmekteydi. Bu oyunlar gelenekselleşmiş bir biçimde daha sonra da carros adını almış olan tekerlekli sahnelerle şehrin farklı yerlerinde de tekrarlanmaktaydı. Zaman içerisinde Pazar yerleri, açık alanlar ve sokaklara yönelen oyunların içeriklerine din dışı konular da eklenmeye başlanmıştır. 1473 yılında kilise konseyi tarafından kimi oyun karakterlerinin ve kullanılan figürlerin sakıncalı görülmesi ve yasaklanmasına rağmen bu durum uzunca bir süre daha devam etmiştir. 1765 yılında III. Charles tarafından tüm auto ve Comedia de santos (azizlerin oyunu) gösterilerinin yasaklanması kararı alınmıştır. (Nutku, 1985a, s.153-155)

2.1. Lope de Vega

Tiyatro tarihinin en önemli yazarlarından birisi olan Lope de Vega (Lope Félix de Vega Carpio) 1562 yılında dünyaya gelmiştir. İlk çocukluk döneminde yazar Vicente Espinel'den İspanyolca ve Latince dersleri almıştır. 1574-1576 yılları arasında Madrid'te bulunan Cizvit Tiyatrosu kolejinde gramer, retorik, şarkı söyleme, eskrim ve dans dersleri almıştır. İlk oyunu olan El Verdadero Amante (Gerçek Aşık) henüz 12 yaşında yazmıştır. 1576-1578 yılları arasında Alcalá de Henares üniversitesinde de öğrenim gören Vega 1583 yılında oyun yazarlığı kariyerine başladıktan kısa bir süre sonra ilk evliliğini gerçekleştirmiştir. Aynı yıl Azon Adalarındaki bir isyanı bastırmak için düzenlenen bir deniz seferine katılmış, geri döndükten sonra Madrid sokaklarında sergilediği taşkın davranışlarda bulunmuş, kimi kavgalara karışmış ve hatta kimi zaman tutuklanmıştır. Yaşamı boyunca birkaç evlilik ve evlilik dışı ilişkiler de yaşayan Vega ailesine karşı şiddetli iftiralar içeren yazılarını kaleme aldıktan sonra 1588 yılında tutuklanarak Madrid'den Valencia'ya sürgüne gönderilmiştir. 1589 yılında bir başka askeri sefere katılmış ve bu sefer esnasında kardeşi vurulmuş ve vefat etmiştir. Bundan bir süre sonra eşi ve iki kızını da kaybeden Vega büyük bir duygusal çöküntüye uğramış, 50'li yaşlarına geldiğinde dini bir kriz yaşayarak Kiliseye sığınmıştır. 1627 yılında Papa Urban VIII tarafından kendisinin Doctor ve Frey ünvanlarını da açıklayan fahri doktora ünvanı verilmiştir. Şöhretine rağmen genç oyun yazarlarının sayısının artması sebebiyle zamanla kendisine gösterilen ilgi azalmış ve yaşamının son dönemi mutsuzluk içinde geçmiştir. 27 Ağustos 1635 yılında hayata veda eden Vega'nın ardından Kilise ve soylular tarafından yas ilan edilmiştir. Ölümünün ardından Es de Lope (Lope tarafından) sözü mükemmellikle eş anlamlı olarak kullanılır olmuştur. Ünlü yazar Cervantes tarafından ona verilen “doğanın dahisi” lakabı ile kazandığı evrensel ün perçinlenmiştir. (Ziomek, 1984, s.36-40)

Vega (1609, s.23-25, 29) Arte Nuevo adlı kitabında gramer konusunda bir zamanlar başlangıç seviyesindeyken dahi pek çok kitap incelediğini belirtmiş ve Comedia'ların, yaratıcılarının yazılmasını düşündüğü gibi yazılmaması gerektiği fikrini öne sürmüştür. Kendi Comedia'larını o döneme dek genel kabul görmüş olan sanat kurallarının ışığında yazmadığını belirten Vega; varolan Comedia yazma geleneğinin kurallarından sıyrılmayı başarabilen kişilerin mantık ve biraz zorlama ile daha fazlasını yapabilecekleri görüşünü öne sürmüştür. Vega, Comedia'ların asıl finansmanının

kalabalık halk kitleleri tarafından sağlandığını belirtmiş ve bu sebeple kimi zaman her ne kadar kaba saba olsalar da onların beklentilerini de göz önüne almak gerektiğini ifade etmiştir. Vega, Comedia'nın her zaman insan eylemlerini taklit eden ve çağın geleneklerini resmeden bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Ona göre kalabalık halk kitlelerinin beklentileri ve sanatsal gereklilikler arasında yapılacak en iyi tercih sanatsal beklentilerin tümünü göz ardı etmeyen ancak halkın beğenisini de dikkate alan eserler kaleme almaktır.

Duygusal yapıları, düşünüş biçimleri, anlatım biçimleri ve yaşantıları farklı olsa da Lope de Vega ve Shakespeare kendi ülkelerinin ve dönemlerinin ve hatta sonraki dönemlerin de en önemli oyun yazarları arasında yer almışlar, yakın tarihlerde dünyaya gelmişler, yakın tarihlerde tiyatroya bağlanmışlar, yazarlığın dışında oyuncu ve yönetmen olarak da çalışmışlardır. Shakespeare 37 eser yazmış iken Lope de Vega'nın 470 kadar eseri günümüze ulaşabilmiştir. Comedias de Capa y Espada yani Pelerin ve Kılıç Dramı türünün yaratıcısı ve geliştiricisi de olan Vega aynı zamanda işçilere dair yazılmış ilk tiyatro eserinin de yazarıdır. Yazmış olduğu eserlerde geleneklere uymayı ve taklit etme yoluna gitmeyi reddeden yazarın Tragi-Komedyası veya Trajik Aksiyon kavramı kendinden sonraki yazarları da etkileyen bir kurama dönüşmüştür. Kimi zaman eserlerini bir gün içinde kağıt üzerinden sahneye aktarmış olan Vega oldukça üretken bir yazar olmasına karşın eserlerindeki olaylar örgüsü ve oyun kişilerinin çoğunlukla yeterli biçimde işlenmediği de görülebilmektedir. (Nutku, 1985a, s.156, 157, 159)

2.2. Calderón de la Barca

Calderón'un yaşamı yakından incelenecek olursa yaşamı boyunca dine verdiği önem kolaylıkla görülebilecektir. 1600 yılında Madrid'de doğan yazar 9-14 yaşları arasında bir Cizvit okulunda, sonrasında Kilise Hukuku üzerine Salamanca Üniversitesinde öğrenim görmüştür. Mezuniyetinin ardından askeri görevlere katılan Calderón 1651 yılında din adamlığına geri dönerek Toledo'da bulunan Nuevos Reyes kilisesinde görev yapmaya başladı. 1663 yılında sarayın baş vaizliği görevine atanan yazar 1681 yılındaki vefatına dek bu görevini sürdürmüştür. Lope de Vega'ya nazaran Calderón kendisine ulusal ve alışılmış konulardan daha çok tüm insanlığı ilgilendiren konuları seçmiştir. Calderón'un yazmış olduğu 200 kadar tiyatro eseri arasında İncil, Azizlerin hayat hikayeleri ve dünya tarihinden esinlenen 80 civarında eser Auto

Sacramental ismini taşıyan dini içerikli ve tek perdelik eserlerdir. Bunların dışında kalan ve dini konulara sahip olmayan eserlerinde dahi yazarın dini inançlarının etkileri izlenebilmektedir. Lope de Vega kadar üretken olmayan Calderón, Vega'ya nazaran eserlerini daha büyük bir titizlikle mükemmeliyetçi bir yaklaşımla yazmıştır. Vega ve Calderón'u birbirinden iki ayrı yazar olarak görmek yerine İspanyol tiyatro geleneği zincirinin iç içe geçmiş halkaları olarak değerlendirmek daha yerinde olacaktır. (Önalp, 1992, s.71, 80)

Lope de Vega ve çağdaşı olan yazarlar halk tiyatrosu için oyunlar yazarlarken Calderón ise saray tiyatrosu için oyunlar yazmıştır ve bu yaklaşım bazı tarih araştırmacıları tarafından İspanyol tiyatro sanatındaki düşüşe dair önemli bir neden olarak görülmektedir. Asıl başarısını dini içerikli eserlerine borçlu olan Calderón, en başarılı sayılabilecek din dışı oyunlarını 1622-1640 yılları arasında üretmiştir. 1652 yılından sonra yazdığı din dışı oyunlar saraydan gelen isteklere göre üretilen ve konularını bilindik efsanelerden veya kırsal yaşantısından alan ve fazla uzun olmayan eserlerdir. (Brockett and Hildy, 2016, s.141)

Kimi eleştirmenler Calderón'un eserlerinin Lope de Vega'ya kıyasla daha yüksek bir sanatsal seviyeye sahip olduğunu ancak esnek bir yapıya sahip olmadığını düşünmektedirler. Vega, bir halkın zaman içinde unutulmayan yaratıcılığını; Calderón ise belirli bir dönemin atmosferini yansıtmaktadır. Vega sevgi kavramını evrensel bir boyutla ele alırken Calderón namus ve şeref kavramlarını işlemiştir. Ancak Calderón, Vega gibi yenilikçi bir yaklaşıma ve aynı zamanda bu yaklaşımın beraberinde getirdiği heyecanlı ve bağımsız yapıya sahip bir yazar olsaydı ikinci bir Shakespeare gibi de anılabilirdi. (Nutku, 1985a, s.159, 160)

Calderón, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* oyununu çağrıştıran, 1878 yılında ortaya çıkarılan ve 1657 yılında kaleme alındığı düşünülen *Tan Largo me lo Fiáis* isimli bir oyun yazmıştır. Bu oyun da 3 bölümden oluşmakta ve aynı zamanda Altın Çağ dönemine dair belli başlı temalar arasında sayılabilecek onur, adalet ve aldatmaca gibi ele konuları ele almaktadır. Oyunun asıl yazarı olduğu düşünülen Tirso de Molina'nın yarattığı kahraman Don Juan Tenerio tarafından oyun içinde sıklıkla tekrar edilen “tan largo me lo fiáis” cümlesinin diğer oyunun adı olarak kullanılmış olması ilk bakışta bir kafa karışıklığına sebebiyet vermektedir. Ancak oyunun yazılış tarzı ve teknik özellikleri incelendiğinde pek çok araştırmacı tarafından orijinal eserin Tirso de Molina tarafından

1630 yılında yazılan El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra olduğuna kanaat getirilmiştir. (Elsner, 2007, s.7)

2.3. Tirso de Molina (Gabriel Téllez)

Tüm zamanların en önemli tiyatro yazarlarından birisi olarak görülen Tirso de Molina'nın doğum tarihine dair farklı görüşler mevcuttur. Bir kızkardeşe sahip olduğu bilinen Tirso de Molina'nın 1584 yılında Madrid'te dünyaya geldiği düşünülmektedir. Doğum yılından 1600 yılına dek nerede bulunduğu ve neler yaptığına dair kesin kayıtlar bulunmamaktadır. Kesin bir kayıt bulunmadığı için kimi araştırmacıların Alcala Üniversitesinde, kimilerinin ise Salamanca Üniversitesinde eğitim aldığını öne sürdükleri yazarın ilk belgelenmiş faaliyeti 1600 yılı civarında Mercedarian tarikatine girmesidir. Sonraki kayıtlara göre ilk oyununu yirmili yaşlarının başlarında yazan Tirso de Molina, 1616 yılında Yeni Dünya'ya yaptığı gezi ve mensubu olduğu tarikate dair işleri sebebiyle zaman zaman kesintilere uğrasa da 1625 yılına kadar oyun yazmayı sürdürmüştür. 1625 yılında eserlerinin kamu ahlakına zarar verdiği gerekçesiyle oyun yazması yasaklanmıştır. Zira din adamı yönüyle yolsuzluğa, dolandırıcılığa, samimiyeysizlik ve ahlaksızlığa karşı tavırlarıyla dikkat çeken Tirso de Molina'nın özellikle 1621 yılından sonra yazdığı eserlerde önemli figürlere dair saldırı olarak da nitelenebilecek oldukça cüretkar sözler bulunmaktadır ve bu durum yazarın ister istemez çeşitli düşmanlar edinmesine de yol açmıştır. Madrid'den de sürülen Tirso de Molina yasağa rağmen oyun yazmayı bırakmamıştır. Araştırmacılar tarafından 1630 veya 1631 yılından sonra Comedia yazmadığı düşünülen yazar, İspanyol toplumunu ve hatta yarattığı karakter Don Juan'ı da kadınların egemenliğinde görmekte ve belki de bu sebeple eserlerindeki kadın karakterleri de oldukça canlı ve başarılı bir biçimde tasvir etmektedir. Derin dini bilgi sahibi de olan yazara Papa Urban VIII tarafından 1637 yılında Maestro derecesi verilmiştir. Döneminin en parlak isimlerinden birisi olan Tirso de Molina'nın eserleri kimi modern okuyucular tarafından düşük bir ahlaki yapıya sahip olduğu sebebiyle eleştirilse de yazarın yaşadığı dönemin koşulları dikkate alındığında bu durum yazarın aslında döneminin insanı olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır zira yazarın yaşadığı dönemin ahlak algısı ve modern ahlak algısı arasında kimi farklar bulunması kaçınılmazdır. İnsan kalbini derinlemesine analiz edebilen ve bu algısını eserlerine yansıtmayı başaran ve böylelikle Shakespearevari bir evrenselliğe ulaşan Tirso de

Molina'nın yaşı 24 Şubat 1648 yılında, tarikatının uzak manastırlarından birisinde, edindiği düşmanlara açık bir biçimde yenilmiş, hayal kırıklığına uğramış ve küskün bir biçimde sona ermiştir. (Wade, 1949, s.133-137)

Asıl adı Gabriel Téllez olan yazar Lope de Vega gibi üretken ve canlı bir yapıya sahiptir ve 400 civarında eser kaleme almıştır. Çalışmanın konusunu da oluşturan Seville'li Aldatan ve Taş Konuk isimli oyununu 1630 yılında yazan yazmıştır. Eser bölümlere ayrılmış ve biraz dağınık bir yapıya sahip olsa da karakterler oldukça canlı bir biçimde tasvir edilmektedir. Bunun dışında yazarın 1615 yılında yazılan Yeşil Pantolonlu Don Gil, 1621 yılında yazılan Saraydaki Utangaç Adam ve 1634 yılında yazılan Kutsal Metres gibi eserleri de bulunmaktadır. (Nutku, 1985a, s.161)

Tiyatro yazarı olarak en yoğun 1610-1616 ve 1620-1625 yılları arasında etkinlik gösteren Tirso de Molina ve Lope de Vega'nın üretken yapıları her ne kadar benzeşse de yaşamları arasında keskin bir farklılık vardır. Zira Tirso de Molina yaşamının büyük kısmını تنها manastırlarda geçirmiş ve oyunlarında tasvir ettiği yaşam biçimlerini kişisel olarak deneyimleme şansına sahip olmamıştır. Ancak öte yandan almış olduğu dini eğitim ve din adamlığı tecrübesi sayesinde teolojik sorulara değinmiş ve yarattığı karakterlerin psikolojik yönlerini sunma konusunda bir adım öne çıkmıştır. Şair yönüyle Lope de Vega'ya nazaran daha az özgün olan Tirso de Molina gelenekselci ve cesurca idealleri doğrultusunda daha sağlıklı bir entelektüel yapı ortaya koymakla kalmamakta, aynı zamanda oldukça güçlü kişilikler yaratma konusundaki ayırıcı yeteneğini de ortaya koymaktadır. Döneminin İspanyol yazınının bir örneğini teşkil eden yazarın kurguladığı dramatik diyaloglar, nükteler, açık sözlü toplumsal eleştiriler, canlı ve alışılmadık komik unsurlar, görece dikkatsizce denilebilecek bir biçimde kurgulanmış olay örgüleri ve oyun bitişlerini telafi eder niteliktedir. (Ziomek, 1984, s.90)

3. COMMEDIA DELL'ARTE VE İSPANYOL TİYATROSU

En parlak dönemlerini 16. Ve 18. Yüzyıllar arasında yaşamış olan İtalyan halk tiyatrosu geleneği Commedia dell'Arte ve Altın Çağını yine 16. ve 17. Yüzyıllarda yaşamış olan İspanyol Tiyatrosu arasında bazı etkileşimlerin bulunması kaçınılmazdır. 16. Yüzyılda İtalya'da yaygın olan sahne gösterilerinin İspanya'ya girişleri İspanyol Sarayı vasıtasıyla olmuştur ancak Commedia dell'Arte oyuncu topluluklarının İspanyol topraklarında ilk kez tam olarak ne zaman bulunduklarına dair bir kayıt yoktur. Ancak

1538 yılında Seville’de yapılan bir törene katılan İtalyan bir oyuncu topluluğunun varlığına dair kayıtlar bulunmaktadır. Özellikle 1538 ve 1574 yılları arasında İspanyol topraklarında tanınır hale gelen Commedia dell’Arte oyuncularının ünleri İspanyol Sarayına dek uzanmış ve dönemin İspanyol kralı bazı İtalyan oyuncu toplulukları ile görüşmek istemiştir. Commedia dell’Arte oyuncularının gösterileri İtalyanca sahneleniyor olsa da dil farklılığına dayalı iletişim engeli oyuncuların kimi zaman pandomim unsurlarını da kullanmasıyla kolaylıkla aşılabilmektedir. (Fuat, 2010, s.96-98)

Tıpkı İtalya’da olduğu gibi İspanya’da da gezici oyuncu toplulukları bulunmaktadır. Bu oyuncu toplulukları kazançlarının bir kısmıyla hastane ve yardım dernekleriyle paylaşmak zorunda bırakıldıkları için İspanyol hükümeti tarafından da dolaylı destek görmüşlerdir. Bu toplulukların sahne alabilmeleri için 1520 ve 1568 yılları arasında en az altı adet halk tiyatrosu açıldığına dair kayıtlar bulunmaktadır. Tek oyuncudan oluşan Bululu, iki oyuncudan oluşan Raque, üç veya dört oyuncudan oluşan Gangarilla, beş erkek ve bir kadından oluşan Cambaleo, yedi veya sekiz oyuncudan oluşan Garnacha, dokuz veya on oyuncudan oluşan Boxiganga, yönetici ve oyuncu kadrolarıyla toplam sayısı otuzu bulan Compania adını alan İspanyol oyuncu toplulukları Cofradia adındaki bazı hayır ve yardım kurumları tarafından denetlenmekteydiler. (Nutku, 1985a, s.163, 164)

Avrupanın farklı bölgelerinde olduğu gibi İspanya’da da etkinlik gösteren Commedia dell’Arte topluluklarının Madrid’te bulunan, çevresi çeşitli yapılarla çevrili bir avluda kurulmuş olan tiyatro yerlerinin yani Corrales’lerin ortaya çıkması üzerinde etkili olduklarına dair kayıtlar bulunmaktadır. İspanyol hükümeti 1603 yılında İtalyan oyuncu topluluklarının etkinliklerini önemli ölçüde kısıtlamış ve İspanyol oyuncu topluluklarının sayısını azaltmış ve böylelikle bir düzenleme yapmaya çalışmıştır. 1615 yılında sayısı on ikiye yükselen ruhsatlı tiyatro toplulukları iki gruba ayrılmaktadır. Bunlardan birincisi Companias de Parte veya Paylaşmacı Topluluklar, ikincisi ise ruhsatlarını Kraliyet konseyinden alan topluluklardır. Repertuvarlarında bulunan her bir oyun için ayrı ayrı izin almak durumunda olan oyuncu toplulukları 1600 yılından itibaren çeşitli sansürlemelere maruz kalmışlardır. 1596 yılında kadın oyuncuların sahnede bulunması yasaklanmış ancak bu yasak pek dikkate alınmamıştır. Sonrasında oyuncuların kadın kıyafetleriyle sahneye çıkmamaları ve kadın oyuncuların bulundukları oyuncu topluluğunda eşi veya babası ile birlikte bulunmaları zorunluluğu da uygulamada pek karşılık görmemiştir. 1608 yılında sahne arkasında yalnızca oyuncuların bulunabileceği,

din adamlarının oyunlara gidemeyeceği, din dışı eserlerin dini yapılarda oynanamayacağı gibi kuralları içeren farlı yasaklar da ortaya çıkmış; 1615 yılında bu yasaklar kervanına sahne üzerindeki danslar da dahil edilmiştir. İçinde bulunulan bu baskılı ortamda çeşitli oyun yazarları onlara önerilen kurallara uymadıkları gerekçesiyle aforoz edilmeye varan cezalar almışlardır. (Brockett and Hildy, 2016, s.142, 143)

İspanya için 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın ilk yarısı kararsız eğilimlerin, etkileşimlerin ve arayışların yoğun olduğu bir dönemi ifade etmektedir. Klasik eğitimle yetişen İspanyol şair ve oyun yazarlarının İtalya'dan ilham aldıkları bilinmektedir. Bu dönemde özellikle dramaturjide Rönesans'ın ortaya çıktığı ülke olan İtalya'nın baskın kültürüne teslim olmamak adına ortaya konulan kimi girişimler dikkat çekmektedir. Ancak özünde İspanya'nın sanatsal ideali klasik teorik yapıyı veya Commedia dell'Arte'yi taklit etmekten daha ziyade İtalya'nın özümsemesi ve uyarlanmasıyla özgün bir sanatsal yaklaşıma ulaşılmasıdır. Bu bağlamda özellikle lirik şiirde İtalya'nın etkisi büyük dönüşümlere sebep olurken dramadaki İtalyan etkisi ise bu değişimi teşvik eden ve destekleyen bir yapıya bürünmüştür. İngiliz ve Fransız Mystery oyunları ile ilişkili ritüel parçaları ve Roma tiyatrosu unsurlarıyla Commedia dell'Arte unsurlarının harmanlanmasıyla ortaya konulan komedi eserleri İspanyol tiyatrosunun sanat va yaşama dair dini ve din dışı veya dünyevi ve ilahi olarak ifade edilebilecek iki farklı yönelimini ifade etmektedirler. Dönemin oyun yazarları hükümdarların kimi zaman destek, kimi zaman engelleyici yaklaşımlarına karşın karşılarına çıkan zorlukları aşabilmişler ve böylelikle bahsedilen bu her iki yolun sonu da başarıya ulaşabilmiştir. (Parker, 1998, s.2)

İspanya'da artan tiyatro ilgisini karşılamak amacıyla 1540 ve 1550'li yıllarda özellikle İspanya'nın Sevilla ve Valensiya kentlerinde oyuncu toplulukları oluşturulmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra yine aynı dönemlerde yaşanan bir diğer önemli gelişme ise İtalyan oyuncularının entrika komedisini İspanya'da popüler hale getirmeleridir. Bu oyuncuların zekice kurgulanmış diyalogları, performans tarzları ve nükteleri özellikle 1570'lerin sonlarında ve 1580'li yıllarda gelişim gösteren Comedia Nueva (yeni komedy) yani Lope de Vega'nın oyun yazma dinamiklerinin üzerinde de etkili olmuştur. Bu bağlamda Lope de Vega'yı kimileri İspanyol ulusal tiyatrosunun yaratıcısı, kimileri ise tüm bu sürecin doruk noktası olarak görmektedir. 1560 ve 1570'li yıllarda İtalyan Commedia dell'Arte oyuncu toplulukları ve İspanyol oyuncu toplulukları arasında yaşanan rekabetin İspanyol tiyatrosuna önemli katkıları olmuştur. Bu bağlamda Madrid'in büyük ve hızlı bir gelişim gösteren İspanyol imparatorluğunun başkenti haline

gelmesi ve ticari tiyatro modeli ile sosyal yardım hizmetleri arasındaki ilişki sayesinde pek çok insan tiyatroya yönelim göstermiştir. Tüm bu gelişmelerin sonucunda güçlenen İspanyol komedyası 1580'li yılların ortalarından itibaren İspanya'nın sosyal ve kültürel yaşamının değişmez birer parçası olacağını iyiden iyiye hissettirmeye başlamıştır. (Ball, 2010, s.8, 9, 27, 30)

İtalyan Commedia dell'Arte oyuncu topluluklarının İspanya gezilerine dair 1603 yılına kadar yazılmış kayıtlar bulunmaktadır; ancak bu tarihten sonra 18. yüzyıla dek başka bir kayda rastlanmamaktadır. Kayıtlara göre Commedia dell'Arte'nin İspanya'da tanınmasını sağlayan önemli aktörlerden birisi de sahne adı Ganassa olan Alberto Naseli'dir. Aktör Madrid'e ilk kez 1574 yılında gelmiştir. Ganassa'nın dışında Estefanelo Bottarga'nın oyuncu topluluğunun 1583 yılında Valensiya'da bulunduğu dair kayıtlar da bulunmaktadır. Ganassa veya diğer İtalyan oyuncu topluluklarının oyunlarını İspanyolca oynayıp oynamadıklarına veya İspanyol oyuncu topluluklarının Commedia dell'Arte sahneleme girişiminde bulunup bulunmadıklarına dair hiçbir kanıt bulunmamaktadır. Bu bağlamda Commedia dell'Arte'nin taklit yoluyla birebir olarak İspanyol tiyatro sahnesine aktarıldığı fikri gerçekçi olmayacaktır. İspanyollar taklit etmek yerine Commedia dell'Arte arketiplerini kendi üslupları ile sentezleyerek farklı oyun yapıları içinde kullanmışlardır. Ancak öte yandan İtalyan oyuncuların İtalyanca kökenli entrika komedisinin İspanya'da ilgi görmesine sağladıkları büyük katkı da göz ardı edilememelidir. Örneğin Ganassa, özellikle 1574 ve 1584 yılları arasındaki on yılda İspanya'daki ticari tiyatroya ciddi bir hareket getirmiştir. Sonuç olarak Commedia dell'Arte İspanyol tiyatrosunun gelişim göstermeye başladığı bir dönemde İspanya'ya gelmiş; burada Lope de Rueda ve Lope de Vega gibi önemli oyun yazarları tarafından yaratılan Comedia Nueva (yeni komedya) anlayışı üzerinde etkileri olmuştur. (Shergold, 1956, s.359, 363, 364, 368)

3.1. Tirso de Molina ve El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra

Pek çok araştırmacı tarafından Don Juan karakterinin ilk olarak eserlerini Tirso de Molina takma adıyla kaleme almış olan Gabriel Téllez'in El Burlador de Sevilla y Convidado de Pietra (Sevil Çapkını veya Taş Ziyaretçi) oyunu ile ortaya çıktığı düşünülmektedir. Oyundaki kahramanın tam adı Don Juan Tenorio'dur. Bu isme göre Don Juan, Tenorio ailesinin bir mensubudur. Üst sosyal sınıfa ait erkekler için kullanılan

Don ünvanı ise onun statüsünü belirtmektedir. Don Juan'ın kutsal değerlere ve özellikle kadınlara karşı saygısı ve acıması yoktur. Tirso de Molina'nın eserinde Don Juan Tenorio dört kadını aldatmış ve kullanmıştır. Bunlar Düşes Isabella, balıkçı kız Tisbea, soylu bir kadın olan Anna de Ulloa ve köylü Belisa'dır. Oyunda Don Juan Tenorio, kızına yardım etmeye çalışan soylu Anna de Ulloa'nın babasını da öldürmektedir. Oyunun yazarı Tirso de Molina böylesine saygısız ve günahkar birisinin cezasının o dönemde suç işleyen bir soylunun yargılanması ve ceza almasının oldukça uzak bir ihtimal olması gerçeğinden de hareketle dünyevi adalet yoluyla değil, ilahi adalet yoluyla verilmesini sağlamıştır. Ancak öte yandan özellikle Avrupa'da ölüye saygısızlık edilmesi ve alaycı davranan kişinin bunun cezasını yaşamıyla ödemesine dair oldukça eski bir tema, bir efsane de bulunmaktadır. Tirso de Molina El Burlador de Sevilla y Convidado de Pietra'da belki de bu sebeple Don Juan Tenorio'nun cezasının Taş Adam karakteri vasıtasıyla verilmesini sağlamıştır. (Büke, 1998, s.136)

Don Juan Tenorio karakterinin gerçekte de yaşamış bir karakter olduğunu düşünen araştırmacıların yanı sıra bu karakterin kurgu olduğunu düşünen araştırmacılar da vardır ancak sonuca dair net bir veri bulunmamakta, genel kanı olarak karakterin Tirso de Molina tarafından yaratıldığına inanılmaktadır. Tenorio, İspanya'nın Sevilla bölgesinde oldukça yaygın kullanılan bir soyadıdır ve es un Tenorio deyiimi İspanyol edebiyatında ve halk dilinde sıklıkla kadın katili veya kadınlara karşı bir şeytan gibi anlamlara karşılık gelecek biçimde kullanılmaktadır. (Waxman, 1908, s.185-187)

Kökenleri ortaçağda Hristiyanlığın ahlak anlayışının pekiştirilmesi ve güçlendirilmesi amacıyla sahneye koyulan Morality oyunlarına dayanan Don Juan hikayesinin öncülü sayılabilecek bir hikayeye göre Cizvit hikayesinin kahramanı yol kenarında bulduğu bir kafatasına saygısızca davranmakta, saygısızlık ettiği ölüden gördüğü tepki üzerine şakayla karışık bir biçimde onu akşam yemeğine davet etmekte, sonuç olarak çağırdığı doğa üstü varlık tarafından saygısızlığının bedelini ödemek üzere cehenneme sürüklenmektedir. Dönemin bu veya bunun gibi hikayelerinin tiyatro sahnesine yansıtılmaları ile genellikle şeytanlar, intikam iblisleri, dönüşümler, hayaletler, büyücüler, sihirli sahneler ve gizemli olaylar gibi pek çok doğaüstü figür referans olarak kullanılmakta ve böylelikle din ve dinin mucizevi yanları vurgulanmaktadır. (Buch, 2004, s.295, 296)

3.2. El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra'nın Özeti

El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra'da yer alan kişiler şunlardır: Kastilya Kralı, Napoli Kralı, Don Juan'ın babası Don Diego Tenorio, Don Juan'ın amcası ve Napoli Sarayındaki İspanyol Elçisi Don Pedro Tenorio, Dük Octavio, Düşes Isabela, Mota Markisi, Calatrava Nişanı Komutanı Don Gonzalo de Ulloa, Don Gonzalo'nun kızı Doña Ana, bir balıkçı kızı olan Tisbea, Tisbea'ya aşık Anfriso, Tirseo, Alfredo, Salucis ve Coridon adındaki balıkçılar, köylü bir kız olan Belisa, kadın bir çoban olan Arminta, Arminta'nın nişanlısı Batricio, Arminta'nın babası Gaceno, Don Juan'ın hizmetçisi Catalinón, Dük Octavio'nun hizmetçisi Ripio, Düşes Isabela'nın yardımcısı ve sırdaşı Fabio ve bir kadın. Oyunda ayrıca figüranlar olarak balıkçılar, çobanlar, hizmetçiler, müzisyenler, saray muhafızları ve saraylılar gibi roller de bulunmaktadır. Oyun üç perdeden oluşmaktadır ve ilk perde beş sahne, ikinci perde üç sahne, üçüncü perde ise 8 sahne olacak biçimde yapılandırılmıştır.

Olayların 14. Yüzyılda geçtiği oyunun birinci perdesinin ilk sahnesinde perde açıldığında gece vakti, karanlıkta Napoli Kralı'nın sarayındaki bir oda görülmektedir. Odada Don Juan Tenorio ve Düşes Isabela bulunmaktadır ancak karanlık sebebiyle Düşes Isabela Don Juan'ı odasına davet ettiği Dük Octavio zannetmektedir. Bir süre sonra karışıklığı farkederek Düşes Isabela'nın yardım çığlıkları sebebiyle odaya Napoli Kralı, Don Pedro Tenorio ve askerler girerler. Napoli Kralı kim olduklarını göremediği halde Don Pedro'ya bu iki kişinin tutuklanmasını emreder. Askerler Don Juan'a saldırırlar ancak Don Juan onlara durmalarını ve kendisini Don Pedro ile yalnız bırakmaları şartıyla teslim olacağını söyler. Bunun üzerine Don Pedro ve Don Juan sahnede yalnız kalırlar. Don Juan Don Pedro'ya onun yeğeni olduğunu söyler. Don Pedro ise Don Juan'ı azarlar, onun bir hain olduğunu, onursuz bir erkeğin onun yeğeni olamayacağını söyler. Don Juan ise amcasına kendisini bu duruma düşüren şeyin aşk olduğunu söyler. Kendisinin de bir zamanlar genç olduğunu hatırlamasını ve onu affetmesini ister. Don Juan amcasına yanındaki kadının Düşes Isabela olduğunu ve Dük Octavio gibi davranarak onu kandırdığını itiraf eder. Don Pedro Don Juan'a babasının onu yine aynı suçu işlediği için Castile'den Napoli'ye gönderdiğini ancak onun hala akıllanmadığını söyler. Ancak aralarındaki kan bağı sebebiyle Don Juan'ın kaçmasına izin verecektir. Don Pedro eğer Kralı ikna edebilirse Isabela ile evlenmesini sağlayarak bu lekenin temizlenmesini sağlamaya çalışacaktır. Don Pedro Don Juan ayrılmadan evvel ona ceza, ölüm ve

cehennemin onun gibi insanları beklediğini belirtir ve Don Juan bunun için daha zamanı olduğunu ve şimdi İspanya'ya kaçacağını söyler ve balkondan kaçır. Hemen sonrasında sahneye insanların Kralın tacını kıskandıklarını ancak bunun bedelini bilmediklerini, bir kralın ülkedeki yanlışlıkların intikamını almayı bilmesi gerektiğini söyleyerek Napoli kralı girer. Don Pedro Kral'a Don Juan'ın bir yolunu bulup kaçtığını belirtir. Kral Don Pedro'ya odadaki kadının kim olduğunu sorar ve aldığı Düşes Isabela cevabı karşısında oldukça öfkelenir, Düşes Isabela'yı derhal yanına çağırır. Düşes Isabela Dük Octavio ile evleneceklerini, ona güvendiğini söyler. Sarayında evlilik dışı böylesi bir olayın yaşanmasına içerleyen Kral Düşes Isabela ve Dük Octavio'nun tutuklanmasını emrettikten sonra sahneyi terkeder. Don Pedro ve Düşes Isabela çıkarırken Don Pedro eğer yapabilirse yeğeni Don Juan'ın Düşes Isabela ile evlenmesini sağlayacağını ve böylelikle masum olan Dük Octavio'yu ceza almaktan kurtaracağını söyler.

Birinci perdenin ikinci sahnesi ise bir sabah vaktinde Dük Octavio'nun Napoli'de bulunan sarayında geçmektedir. Dük Octavio oldukça erken uyanmıştır ve hizmetçisi Ripio ile aşka ve evliliğe dair konuşurlar. Dük Octavio aşık bir adamın dinlenmesinin imkansız olduğunu, geceleri acı çektiğini ve ancak gün ışığının onu rahatlattığını söyler. Bu sırada ikinci uşak sahneye girer ve İspanyol Elçisi Don Pedro'nun kendisini tutuklamak üzere saraya geldiğini belirtir. Dük Octavio Don Pedro'yu samimi bir şekilde karşılar ve uşaklardan kendilerini yalnız bırakmalarını ister. Yalnız kaldıklarında Don Pedro olanları Dük Octavio'ya anlatır ve onun dostu olduğunu ancak onu tutuklamak için ve hatta direnirse öldürmek için geldiğini, kendi iyiliği için kaçması gerektiğini söyler. Dük Octavio sevgilisi Düşes Isabela'nın birlikte olmak için bir adam tarafından kandırıldığını duyduğunda çılgına döner. Dük Octavio Düşes Isabela'ya sonsuz güven duymaktadır. Bu sebeple söylenenlerin doğruluğundan emin olana kadar Don Pedro'nun kendisine Düşes Isabela hakkında başka bir şey söylemesini istemediğini belirtir. Dük Octavio Don Pedro'un yönlendirmesiyle bahçe kapısını kullanarak kaçır ve İspanya'ya gider.

Üçüncü sahne Tarragona yakınlarındaki bir sahilde geçmektedir, bir balıkçı kadın olan Tisbea elinde bir olta olduğu halde sahnede bulunmaktadır. Genç kadın kendisine aşık olan Anfriso ve aşktan bahsettiği monoloğunda tüm kadınların kendisiyle birlikte olmak için can attığı Anfriso'yu ve aşkı küçümsediğinden bahsetmektedir. Anfriso her ne kadar kendisine serenatlar yapsa da kendisinin aşkın ulaşamayacağı bir yerde bulunduğu belirtir. Bu konuşmanın sonuna doğru resiflere çarpan ve batan bir tekne görür, içinden

atlayan iki kişi sahire doğru ilerlemektedirler. Tisbea heyecanla yardım ister, gelenler Catalin n ve Don Juan'dır. Catalin n hareketsiz vaziyetteki Don Juan'ı kollarında taşımaktadır. İkili Don Juan'ın öldüğünü düşünür ancak Don Juan nefes almaktadır. Catalin n Tisbea'ya efendisinin kim olduğundan bahseder ve yardım çağırarak için uzaklaşır. Don Juan kendine gelir ve başbaşı kalan Tisbea ve Don Juan'ın arasındaki konuşmalar başlar. Tisbea Don Juan'ın oldukça yakışıklı olduğunu düşünmekte, Don Juan ise Tisbea'nın güzelliğinden dem vurmaktadır. Sonrasında Anfriso, Tirseo, Alfredo, Salucio adındaki balıkçılarla birlikte Catalin n sahneye girerler. Tisbea balıkçılara olanları anlatır, onlara yardımcı olacaklardır. Bu esnada Don Juan çoktan Tisbea'ya göz koymuştur.

Dördüncü sahne ise Castilla Kralının Seville'de bulunan Alc zar sarayında bir odada geçmektedir. Castilla Kralı yanında Don Gonzalo de Ulloa bulunduğu halde odaya girer. İkili arasında geçen konuşmalar esnasında Kral, Don Gonzalo'nun kızı Doğa Ana ve yaveri Don Diego'nun oğlu ve aynı zamanda Napoli Sarayında kendisini temsil eden Don Pedro'nun yeğeni olan Don Juan ile evlendirmeyi düşündüğünü belirtir.

Beşinci sahne yine Tarragona yakınlarında bir sahilde açılır, Tisbea sahilin yakınındadır, Catalin n ve Don Juan sahneye girerler. Don Juan Tisbea'ya dair düşüncelerini Catalin n ile paylaşır ve Catalin n Don Juan'a kadınları kandıran ve baştan çıkaran o ve onun gibi kişilerin bu zevklerinin bedelini hayatlarıyla ödeyeceklerini söyler. Bunun karşılığında Don Juan tıpkı ilk perdede amcası tarafından azarlandıktan sonra söylediği gibi, oyunda ikinci kez bunun için daha zamanı olduğunu söyler. Catalin n sahneden ayrıldıktan sonra Don Juan ve Tisbea başbaşı kalırlar. Don Juan Tisbea ile evlenmek istediğini söyleyerek onu kandırır ve baştan çıkarır. İkili arasında konuşmaları esnasında Tisbea Don Juan'a cennet, cehennem ve ölüm olduğunu unutmaması gerektiğini söyler ve Don Juan içinden ve üçüncü kez bunun için daha zamanı olduğunu söyler. Konuşmanın ilerleyen bir bölümünde Tisbea aşklarının onları bağladığını söyler, eğer öyle değilse Tanrı'nın onu cezalandıracağını söyler ve Don Juan'dan dördüncü kez aynı söz duyulur "bunun için daha zaman var". Sonrasında Don Juan ve Tisbea sahneden ayrılırlar. Sahneye Coridon, Anfriso, Belisa ve müzisyenler girerler. Sahilde dans etmektedirler. Bir süre sonra sahneye çığlıklar içinde Tisbea girer. Don Juan evlilik vaadiyle onunla birlikte olmuş ve kaçmıştır. Oldukça gururlu bir kadın olan Tisbea Kral'dan intikam için yardım isteyeceğini söyler.

İkinci perdenin ilk sahnesi Seville’de bulunan Alcazár sarayındaki bir odada geçmektedir. Odaya Castile Kralı ve Don Diego Tenorio yani Don Juan’ın babası girerler. Napoli elçisi Don Pedro bir mektupla kardeşi Don Diego’ya olan biteni anlatmıştır ve Don Diego bunları Kral’a iletir. Bunun üzerine Castile Kralı Napoli Kralına bir mektup yazacağını, Don Juan’ın Düşes Isabela ile evlenmesi gerektiğini ve böylelikle suçlanan Dük Octavio’nun aklanacağını belirtir. Bu esnada bir hizmetçi Dük Octavio’nun geldiğini bildirir. Dük Octavio henüz Düşes Isabela ile yakalanan kişinin Don Juan olduğunu bilmemektedir. Castile Kralı Dük Octavio’nun suçsuzluğunu bilmektedir ve onu onurunun temizlenmesi için Don Gonzalo de Ulloa’nın kızı Doña Ana ile evlendirmek istediğini belirtir. Dük Octavio karardan menun olur.

İkinci perdenin ikinci sahnesi ise Seville’de geçmektedir. Dük Octavio ve hizmetçisi Ripio sahneye girerler ve Ripio Octavio’ya Kral ile olan görüşmesinin nasıl geçtiğini sorar, Octavio oldukça memnun olduğunu belirtir. Sonrasında Don Juan ve Catalinón sahneye girer. Sevgilisini kandırmanın Don Juan olduğunu bilmeyen Dük Octavio ve Don Juan selamlaşırlar. İkili bir süre sohbet ettikten sonra Dük Octavio ve hizmetçisi Ripio sahneden ayrılır. Sonrasında Markiz Mota hizmetçisiyle birlikte sahneye girer ve bu kez Markiz Mota ile Don Juan bir sohbe başlarlar. Markiz Mota kuzeni Doña Ana’ya aşık olduğunu itiraf eder. Markiz sahneden ayrıldıktan sonra bir kadın Don Juan’a Markiz Mota’ya iletmesi için bir mektup verir. Mesaj Markiz Mota’nın kuzeni Doña Ana’dan gelmektedir. Don Juan Markiz Mota’ya mektubu vermeden evvel okumuştur, Doña Ana başkasıyla evlendirileceğini öğrenmiştir ve bu evlilikten evvel Markiz Mota ile birlikte olacaktır. Doña Ana saat 11’de Markiz Mota’yı odasına davet etmektedir. Markiz Mota yeniden sahneye girer ve Don Juan kendisine Markiz Mota’ya iletmesi için bir kadın tarafından bir mesaj gönderildiğini söyler ancak ayrıntıları değiştirmiş, Doña Ana’nın kendisini geceyarısı beklediğini belirtmiştir. Markiz Mota duyduklarından memnun bir şekilde sahneyi terkeder. Sonrasında Don Diego sahneye girer ve Don Juan’a davranışlarından ötürü şehir dışına gönderileceğini, Tanrının onun günahlarına göz yumduğunu düşünmesine rağmen yaptıklarının cezasını ölüm gününde çekeceğini söyler. Don Juan cevap olarak oyun boyunca birkaç kez daha duyduğumuz artık sloganlaşan cümlesini tekrarlar “Ölüm günüm mü? Bunun için daha zaman var”. Don Diego alaycı tavırlarına devam eden Don Juan’a seni tanrının ellerine bırakıyorum der ve sahneden ayrılır. İlerleyen bölümde Markiz Mota kılığına girerek Doña Ana ile birlikte olan Don Juan’ın maskesi düşmüş ve Doña Ana yardım istemektedir. Bu esnada

Doña Ana'nın babası Don Gonzalo sahneye girer. Kızının onurunu korumak için düelloya tutuşan Don Gonzalo Don Juan tarafından öldürölür ve Don Juan ile Catalinón kaçarlar. Sonrasında Markiz Mota, hizmetçisi ve müzisyenler sahneye girerler, onların ardı sıra Don Juan ve Catalinón da tekrar geri gelmişlerdir. Markiz Mota sevgilisiyle buluşmaya gidecektir ancak gelen sesler üzerine Don Gonzalo'nun öldürölündüğünü öğrenir. Castile Kralı, Don Diego ve muhafızlar da sahneye girmişlerdir ancak bir önceki sahnede Markiz Mota'yı kandırıp onun pelerinini giyen Don Juan nedeniyle Don Gonzalo'nun katilinin Markiz Mota olduğunu düşünmektedirler. Markiz Mota neden tutuklandığını anlamamıştır, hapse götürölür ve herkes çıkar.

Üçüncü sahnede izleyenleri Dos Hermanas köyünde bir düğün ziyafeti dekoru karşılar. Batricio ve nişanlısı Arminta, Arminta'nın babası Gaceno, bir köylü kızı olan Belisa, köylüler ve müzisyenler sahnededirler. Bir süre sonra Don Juan görünür, onu damat Batricio karşılar ancak Don Juan yine bir kandırmaca ve hainlik peşindedir, gelin Arminta'ya göz koymuştur.

Üçüncü perdenin ilk sahnesi yine Dos Hermanas'ta bulunan Gaceno'nun evinde geçmektedir. Batricio düşünceli bir biçimde sahneye girer, Don Juan'ın nişanlısıyla olan iletişiminden rahatsız olmuştur. Bir süre sonra Don Juan gelir ve Batricio'yu kandırır. Don Juan'ın anlattığı hikayeye göre Don Juan ve Arminta'nın bir zamanlar ilişkileri vardır ve evlenmeyi planlamışlardır. Sonrasında Don Juan geceyarısı Arminta'nın odasına girer. Anlattığı hikayeye göre Arminta ile evlenecek olan kendisidir, nişanlısı Batricio onu çoktan unutmuştur. Don Juan bir şekilde Arminta'yı ikna eder ve sahneden çıkarlar.

Üçüncü perdenin ikinci sahnesi Taragona yakınlarında geçmektedir. Düşes Isabela ve eşlikçisi Fabio sahneye girerler. Başına gelenlerden dolayı onurunu yitirdiğini ve isminin kirlendiğini düşünen Düşes Isabela halen Dük Octavio'yu sevmekte, isteği dışında Don Juan ile evlendirileceği için üzölümektedir. Bir süre sonra Tisbea sahneye girer ve Isabela onun da kendisi gibi kandırıldığını öğrenir, ikisi birlikte adaletin sağlanması için Kralın yanına gideceklerdir.

Üçüncü sahne Seville'de bulunan bir kilisede geçmektedir. Don Juan ve Catalinón sahneye girerler. Burada Don Juan'ın öldürölüğü Don Gonzalo'nun mozolesi bulunmaktadır. Don Gonzalo'nun heykeline karşı alaycı sözler sarfeden ve gülen Don Juan intikam için hala aç ise bu akşam kendisini yemeğe davet etmek istediğini söyler.

Dördüncü sahne Seville’de bir handa geçmektedir. Hizmetçiler yemek masasını hazırlamışlardır, Don Juan ve Catalinón sahneye girerler. İkili sofraya oturduktan kısa bir süre sonra kapı çalınır, gelen Don Gonzalo’nun taştan heykelidir. Hizmetçiler ve Catalinón gördükleri karşısında dehşete kapılmışlardır ancak Don Juan pek aldırış etmemektedir. Taştan heykel Don Juan’ı ertesi akşam bulunduğu şapelde bir akşam yemeğine davet eder.

Beşinci sahne ise Seville’de bulunan Alcázar sarayındaki bir odada geçmektedir. Castile Kralı ve Don Diego sahneye girerler. Castile Kralı Don Juan’ın Düşes Isabela ile evlenmesi ve Lebrija Kontu görevini alması için getirilmesini emreder. Dük Octavio ise babasını kaybeden Doña Ana ile evlendirilecektir. Dük Octavio Don Juan’ın yaptıklarını ve ihanetini ispatlamak için Kraldan izin ister ancak Don Diego buna karşı çıkar. Bir süre sonra gelin Arminta ve babası Gaceno sahneye girerler. Don Juan’ın evlilik vaadine kanan Arminta eşi zannettiği Don Juan’ı aramaktadır. Dük Octavio olanları anlamıştır ancak bozuntuya vermez, öğrendiklerini Don Juan’dan intikam alırken kullanacaktır.

Altıncı sahne Triana kalesinde geçmektedir. Don Diego ve Markiz Mota sahneye girerler. Don Diego muhafızlara Markiz Mota’nın salıverilmesini emreder. Markiz Mota bu esnada Don Diego’ya Don Gonzalo’nun katilinin onun oğlu yani Don Juan olduğunu söyler.

Yedinci sahne kilise yolunda geçmektedir. Don Juan ve Catalinón sahneye girerler. Don Juan akşam Düşes Isabela ile evlenecektir ancak öncesinde Taştan Heykel’e verdiği sözü yerine getirecek, yemekte onun konuğu olacaktır. İkili kiliseye girerler, Taştan Heykel onları beklemektedir. Yemekte akrepler ve çıyanların yanı sıra safra ve sirke vardır. Sonrasında Taştan Heykel Don Juan’ın elini vermesini ister. Don Juan canlı canlı yandığını hissetmiştir ve tuttuğu elden kurtulamamaktadır. Taştan Heykel yaptığı kötülüklerin bedelini ödeyeceğini söyler ve Don Juan’ı öldürür, mezar büyük bir gürültüyle göçer.

Oyunun sekizinci ve son sahnesi Seville bulunan Alcázar sarayının bir odasında geçmektedir. Castile Kralı ve Don Diego’dan sonra Batricio ve Gaceno sahneye girerler. Batricio Castile Kralına Don Juan’ın onun eşini çaldığını söyler. Hemen sonrasında Tisbea ve Isabela sahneye girerler ve onlar da Don Juan’ın yaptıklarını anlatırlar. Bir süre sonra Arminta, Dük Octavio ve Markiz Mota sahneye girer. Markiz Don Juan’ın işlediği suçlardan dolayı suçlu olduğunu ilan eder. Castile Kralı Don Juan’ın derhal tutuklanmasını ve cezalandırılmasını emreder. Hemen sonrasında Catalinón sahneye girer

ve olanları anlatır. Don Juan öldüğüne ve gerçekler ortaya çıktığına göre olması gerektiği üzere Düşes Isabela ve Dük Octavio, Markiz Mota ve Doña Ana, Batricio ve Arminta evleneceklerdir. (Molina, 1971, s.2-54)

3.3. El Burlador de Seville'den Don Giovanni'ye: Oyunlar ve Çeviriler

Tirso de Molina'nın El Burlador de Seville eserinde ilk kez ortaya çıkan Don Juan karakteri zaman içinde, özellikle 18. Yüzyılın son çeyreğine dek Avrupa'nın neredeyse tamamına hızlı bir biçimde yayılmıştır. Commedia dell'Arte de bu yayılmaya olumlu katkıda bulunmuştur. Kukla gösterilerinde de izleyici karşısına çıkmaya başlayan Don Juan izleyenler tarafından benimsenmiş ve bu popülerite ister istemez pek çok yazar ve besteciyi konu üzerine çalışmaya yöneltmiştir. İspanyol Altın Çağı döneminde soyluların yaptıkları haksızlıklar ve işledikleri suçlar cezasız kalmaktaydı. Eserde belkide bu sebeple toplumsal ve dini normları hiçe sayan ve hatta cinayet işlemiş olan Don Juan'ın cezası yazar tarafından dünyevi adalet vasıtasıyla değil ilahi adalet vasıtasıyla verilmiştir. (Büke, 2017, s.293)

Juan de la Cueva ve Lope de Vega gibi İspanyol Altın Çağının önemli yazarlarının eserlerinde de canlanan heykeller ve kadınları kullanan ve onları aldatan kişiler bulunmaktadır. Ancak Tirso de Molina'nın kaleme aldığı El Burlador'da küstah ve umursamaz kadın avcısı karakteri ile doğaüstü olayların bir araya gelmesi eseri benzer konuları işleyen çağdaşları arasında bambaşka bir konuma ulaştırmıştır. (Elsner, 2007, s.10, 11)

Oyundaki tematik unsurların pek çok yazar tarafından işlenmesi sebebiyle ilk olarak hangi yazarın eseri kaleme aldığına dair farklı fikirler bulunsa da rahatlıkla söylenebilir ki özellikle Tirso de Molina'nın yazdığı El Burlador oyunu yazıldığı dönem sonrasında Avrupanın farklı dillerine çevrilmiş, farklı versiyonlara esin kaynağı olmuş ve önemli bir popülerlik yakalamıştır. Oyun İspanya'dan sonra ilk olarak farklı çevirilerinin yapıldığı İtalya'nın Napoli kentinde 1652 yılında Il Convitato de Pietra yani Taştan Misafir adıyla sahnelenmiştir. Fransız yazar Onofrio Gilberti'nin çevirisini yaptığı oyunun çevirisi doğru olmamasına ve bu sebeple orijinal metnin içerdiği özgürlüklerden mahrum kalmasına karşın İtalyan oyuncu toplulukları oyunun içeriğindeki dramatik olasılıkları farketmişler ve kısa süre içinde oyunu sahnelemeye başlamışlardır. Bu İtalyan oyuncu topluluklarından birisi Il Convitato de Pietra'yı 1667 yılında döneminin kültür

başkenti olarak kabul edilen Paris'e taşınmış ve oyun büyük beğeniyle karşılanmıştır. İlerleyen zaman içinde Fransız oyun yazarlarının da ilgisini çeken İspanyolcadan İtalyancaya deforme olmuş bir biçimde çevirilmiş metnin çeşitli Fransızca versiyonları yazılmaya başlanmıştır. Örneğin Paris'li bir aktör olan Dorimond tarafından 1658 yılında yazılan Festin de Pierre oyununda Convitato yani Heykel kelimesi Ziyafet anlamında çevrilmiş ve Pietra kelimesi yerine ise Petro yani Peter yazılmıştır. 1665 yılına gelindiğinde tanınan yazar Molière Dom Juan, ou le Festin de Pierre isimli oyununu yayımlamıştır. Bu metnin yayımlanmasından sonra Molière'in tanınırlığının da etkisiyle oyunun Avrupadaki tanınırlığı iyiden iyiye artmaya başlamıştır. (Waxman, 1908, s.192, 193)

Orijinal metnin içerdiği doğaüstü unsurlar ve bunların sahneye yansıtılması için kullanılması gereken sahne efektlerinin halk tarafından ilgi görmesi nedeniyle Commedia dell'Arte oyuncu toplulukları da konuya eğilmişlerdir. İtalya ve Fransa'da bulunan çeşitli Commedia dell'Arte oyuncu topluluklarınca sahnelenen varyasyonlarda Commedia dell'Arte'de kullanılan maskeler ve Pantolone, Gratiano, Capitano, Arlecchino, Pulcinella ve Mozart'ın Don Giovanni'sindeki Masetto rolünü anımsatan isimle Mezzett gibi unsurlar kullanılmıştır. Kaç farklı versiyonu, uyarlaması veya çevirisinin yapıldığını bilmenin imkansız olduğu Don Juan efsanesinin uyarlamalarından birisi bizzat kendisi de bir Commedia dell'Arte oyuncusu olan ve aynı zamanda Fransa'da kendi döneminin en çok tanınan ve sevilen Arlecchino'su olan Domenico Giuseppe Biancolelli tarafından sahnelenmiştir. Domenico Giuseppe Biancolelli tarafından oyuna eklenen bir Lazzi sonradan Molière'in kendi Dom Juan'ını yazdığı süreçte de ilham kaynağı olmuştur. (Sheinberg, 2017, s.46, 47)

Don Juan hikayesini kendilerine malzeme olarak seçen Commedia dell'Arte topluluklarının liderleri Don Juan rolü yerine onun hizmetçisi olan Arlecchino, Bertolino, Zaccagnino veya Scaramouche karakterini canlandırmayı tercih etmişlerdir. Hatta bizzat kendisi de Commedia dell'Arte topluluklarıyla birlikte oyuncu olarak sahneye çıkan Molière de Sganarelle rolünü üstlendiği bilinmektedir. (Pirotta, 1981, s.60)

Molière'in, ilk temsili 1665 yılında yapılan Dom Juan ou le Festin de Pierre oyununu yazmadan evvel 35 yıl önce yani 1630 yılında yazılmış olan orijinal İspanyolca metni incelediğine dair bir kanıt bulunmamaktadır. Molière her ne kadar İspanyol tiyatrosuna özel bir ilgi duyuyor olsa da orijinal metnin bir kopyasının 1665 yılında Fransa'da bulunma ihtimali düşüktür. Ancak öte yandan Molière'in zaman zaman bizzat

kendisinin de sahnede boy gösterdiği Commedia dell'Arte gösterilerine aşina olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Molière'in Don Juan efsanesini Commedia dell'Arte topluluklarının sahne performansları yoluyla görmüş ve okumuş olması daha muhtemel görünmektedir. Molière'in kaleme aldığı metin herhangi bir nedensellik ilişkisi kaygısı gütmeyen serbestçe yazılmış bir sahneler kolajı biçiminde algılanabilir. Molière'in yazmış olduğu bu metin Commedia dell'Arte performansı geleneği ile metnin kurgusal yapısı arasında bir bağlantı bulunup bulunmadığını sorar gibidir. Bu bağlamda Molière'in metni Fransız 17. Yüzyıl dramatik yazılarının içinde Aristoteles'in Mimesis teorisini radikal bir yaklaşımla göz ardı etmesine rağmen halen bir otorite olarak görülebilir. Tirso de Molina'nın kaleme aldığı metin ile Molière'in kaleme aldığı metin karşılaştırıldığında Molière'in metninde orijinal metinde yer alan dini ve ahlaki içerik yerine Commedia dell'Arte'nin aksiyon ve gösteriye yönelik yaklaşımının ön planda olduğu görülebilir. (Tonelli, 1985, s.440-442)

İspanya'dan sonra İtalya ve Fransa'da çokça kez konu edinilen Don Juan'ın Molière yorumu ilk temsilinde beklediği başarıyı bulmuş ancak sonraki temsillerde giderek azalan ilgi sebebiyle Molière oyununu geri çekmiş ve yaşamı süresince yayınlanmasına izin vermemiştir. Bu eserin ilk basımı Molière'in yaşama gözlerini yummasından sonra, 1682 yılında yayımlanmıştır. Bu dönemdeki sansür sebebiyle Molière'in orijinal metni pek çok değişikliğe uğramıştır. Eserin içerik olarak orijinaline yakın ancak deforme edilmiş denilebilecek farklı bir baskısı 1683 yılında Amsterdam'da yayımlanmıştır. Molière'in eşi, Dom Juan'ın Comédie Française'nin repertuvarına girebilmesi için Thomas Corneille'den oyunun üzerinde gerekli gördüğü düzeltmeleri yapmasını istemiş ve bu haliyle seyirci karşısında sahnelenmeye başlanan oyun 170 yıl boyunca 564 kez perde açmıştır. Dom Juan, Molière'in diğer eserlerine göre daha az seyirci görmüş olsa da 1847 yılında Comédie Française tarafından orijinal metin yeniden sahnelenmeye başlanmıştır. (Büke, 1998, s.137, 138)

Don Juan hikayesi İngiltere'ye ise Thomas Shadwell'in The Libertine (Ahlaksız Adam) isimli oyunuyla giriş yapmıştır. Molière'in ölümünün ardından ünlü Fransız aktör Claude La Rose de Rosimond tarafından Théâtre du Marais'de oynanması için 1669 yılında L'Athée Foudroyé ismiyle orinijal metnin bir uyarlaması yazılmıştır ve bu uyarlama Thomas Shadwell'in The Libertine oyununu yazmak için kendine model olarak seçtiği oyundur. Rosimond, hikayesinde Shadwell'in de kullandığı birkaç temel değişiklik yapmıştır. Örneğin Rosimond'un Don Juan'ı, Shadwell'in Don John'ını daha

düşünceli, daha az kadın düşmanı ancak daha önceki oyunlarda olduğundan daha fazla şiddete başvuran bir suçlu görünmesi yönünde etkilemiştir. Ortaya çıkan karakter ne Tirso de Molina'nın yarattığı kadınlarla birlikte olmaktan zevk alan Don Juan ne de Molère'in yarattığı kadın kurbanlarının erdemlerine saldırıp ve onları kullanarak tatmin olan Dom Juan değildir. Rosimond ve Shadwell'in Don Juan karakterleri kadınları aldatmak veya aşışlamakla ilgilenmezler. Onlar seks ve şiddete karşı duydukları doyumsuz iştahlarını tatmin etmek amacıyla tecavüz eden ve öldüren kişilerdir. Bu karakterlerin bakış açısına göre insan özgür iradeye sahip olamaz ve bu sebeple iyi ve kötü arasında bir seçim yapamaz ve dolayısıyla yaptığı kötü eylemlerden sorumlu tutulamaz zira o yalnızca kendi doğasını takip etmektedir. Ancak Rosimond ve Shadwell'in Don Juan karakterleri arasında temel bir farklılık da bulunmaktadır. Rosimond'un Don Juan'ı bir pagandır ve işlediği günahlar Hristiyan ahlakı konusundaki bilgisizliğine atfedilebilir. Fakat Shadwell'in Don John'u bir katil ve bir tecavüzcü olmasının yanı sıra düşüncelerini ve eylemlerini pagan maskesinin ardına saklamadığı ve bir yandan Hristiyan mirasına da karşı çıktığı için çok daha tehlikeli bir karakter olarak görülebilir. (Hermanson, 2009, s.8)

The Libertine, tamamlamış olmakla Shadwell'in de övündüğü üç hafta gibi kısa bir sürede yazılmış ve 18. Yüzyıla dek tiyatro repertuvarının popüler eserlerinden birisi olmuştur. İlk olarak 1675 yılında Dorset Garden'da sahnelenen eserde oyuncu Thomas Betterton sosyal, doğal ve dini geleneklerin hepsine birden karşı çıkan Don John karakterini canlandırdığı performansıyları Londra izleyicisini derinden etkilemiştir. Shadwell, Don Juan efsanesinin kökenlerinde de bulunan İspanyol kılıç ve pelerin oyunları geleneğinin İngilteredeki popülaritesine rağmen The Libertine'i yazarken asıl ilhamını Fransız dramasından almıştır. Don Juan figürü İspanya'dan sonra İtalya'ya ve oradan Fransa'ya göç ederken kaçınılmaz olarak başkalaşıma uğramıştır. Orijinal metindeki komik unsurlar ve aşk teması yerini yavaş yavaş sapkınlığa ve vahşiliğe bırakmıştır. Bu bağlamda hem katil hem de tecavüzcü olan Don John, tüm varlığını Hristiyanlığın aşk, hukuk ve düzenfikirlerine karşı çıkmaya adanmış, duygusuz bir evlilik karşıtı olarak tanımlanabilir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda The Libertine; komedi, korku, trajedi ve İspanyol kılıç ve pelerin oyunlarına dair unsurların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir kolaj gibi de okunabilir. (Ungerer, 1990, s.225-237)

18. yüzyıla gelindiğinde Don Juan figürü üzerine yazılmış iki önemli oyundan birisi İspanya'da Zamora'ya diğeri ise İtalya'da Goldoni'ye aittir. Tirso de Molina'dan sonra Avrupadaki popülaritesi giderek artan Don Juan'a dair 18. Yüzyıla dek İspanyolca hiçbir

şey yazılmamıştır. Bu bağlamda Zamora Don Juan figürünün İspanyol kökenini hatırlattığı ve canlı tuttuğu için bir yandan takdire şayan kabul edilse de diğer yandan yazmış olduğu oyunun dramatik seviyesi tartışmalıdır. Zamora'nın 1700 yılı civarında yayımlanan *No Hay Deuda que no se Pague, ni Plazo que no se Cumple, y Convidado de Piedra* eserinden sonra 1736 yılında büyük İtalyan oyun yazarı Carlo Goldoni tarafından yazılan *Don Giovanni, o sia Il Dissoluto* isimli oyun yayımlanmıştır. Bu eser her ne kadar Goldoni'nin en başarılı eserleri arasında yer almasa da *El Burlador*'un sağlıklı bir çevirisine dayandığı düşünülmektedir. Goldoni'nin olay örgüsü orijinal metinde yer alan heykel sahnesine yer vermemesi ve oyunun sonunda Don Juan'ın bir yıldırım tarafından öldürülmesi dışında Tirso de Molina'nın eseriyle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. (Waxman, 1908, s.194)

Commedia dell'Arte'ye dair yenilikçi yaklaşımıyla ve yazdığı oyunları ile dünyanın önemli oyun yazarlarından birisi olarak kabul edilen Carlo Goldoni her ne kadar orijinal metne çok yakın bir yorum kaleme almış olsa da Molière'in oyunun yanı sıra Onofrio Gilberto ve Cicognini'nin de eserleri hakkında bilgi sahibidir. Goldoni'nin yarattığı Don Juan karakterinin çapkınlığı kendi dönemine kadar ortaya konulan diğer Don Juan'lara kıyasla daha insani ve gerçekçi bir yapıya sahiptir. 1736 yılında ilk kez izleyici karşısına çıkan *Don Giovanni Tenorio, o sia, Il Dissoluto* oyunu her ne kadar Goldoni'nin en başarılı eserleri arasında yer almasa da Don Juan karakterinin gelişim aşamasının önemli basamaklarından birisini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Mozart'ın *Don Giovanni* operası üzerine çalışmalar yapan bazı araştırmacılar Mozart'ın eserinde yer alan kimi diyalogların izlerinin Goldoni'nin eserine dek uzandığını öne sürmektedirler. Bu bağlamda Goldoni'nin *Don Giovanni Tenorio, o sia, Il Dissoluto* oyunun da Mozart'ın *Don Giovanni* operasının esin kaynakları arasında bulunduğu söylenebilir. (Sedwick, 1954, s.270)

Mozart'ın *Don Giovanni* operasının temsillerinden birisini izleyen Ernest Theodor Amadeus Hoffmann bu temsilden sonra 1813 yılında Don Juan adında bir öykü yazmıştır. İspanya, İtalya, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerden sonra ünlü Rus yazar Puşkin St.Petersburg'da 1830 yılında yayımlanan *Taş Konuk* isimli eserinde Don Juan konusunu işlemiştir. Hoffmann'ın öyküsünden aldığı esinle birlikte kiliseyi eleştirme amacı güden ve yine 1830 yılında yayımlanan *L'elixir de Longue Vie* adlı romanın baş karakterinin adını Don Juan olarak belirleyen Honoré de Balzac da aynı konuya eğilmiştir. Bir diğer ünlü Fransız yazar George Sand ise yine aynı kökenden beslenen *Lélia* ve *Le Château*

Des Dèsertes adında iki eser kaleme almıştır. Aynı zamanda meşhur Carmen'i de kaleme almış olan bir diğer Fransız yazar Prosper Mérimée yine aynı figür üzerine yazdığı Les Amés du Purgatoire isimli romanını 1834 yılında yayımlamıştır. Bir diğer önemli yazar Alexandre Dumas, Don Juan de Marana ou la Chute D'un Ange isimli yapıtını 1836 yılında yayımlamıştır. Ünlü İrlandalı yazar George Bernard Shaw'un Man and Superman isimli eserinde bulunan John Tanner karakteri aslında Juan Tenorio'nun İngilizceye çevrilmiş bir uyarlamasıdır. İsviçreli yazar Max Frisch'in Don Juan Oder Die Liebe Zur Geometrie adını verdiği oyununun baş kahramanı asıl tutku duyduğu geometriye zaman ayırmak amacıyla Don Juan'a benzeyen özelliklerinden kurtulmak istemektedir. Ünlü Alman şair, yazar ve yönetmen Bertolt Brecht 1954 yılında Besson ve Hauptmann ile birlikte yönetmenliğini yaptığı Molière'in Dom Juan oyununda baş karakterinin kadınları etkilemesini sağlayan özelliklerini devre dışı bırakmış ve onun komik yönlerini vurgulamıştır. Aleksey Nikolayeviç Tolstoy da Don Juan adını verdiği bir şiirini 1860 yılında yayımlamıştır. Bir diğer önemli Rus oyun ve kısa öykü yazarı Anton Çehov da yine aynı kaynaktan faydalanarak eserini kaleme almış yazarlar arasında yer almaktadır. Bunların dışında Hırvat yazar Mirko Jelusich ve Ukraynalı yazar Lesya Ukrayinka da yine aynı efsaneden faydalanmışlardır. (Yurtaydın, 1994, s.3)

3.4. Don Juan Temasını İşleyen Operalar ve Müzikal Eserler

Orta Çağ boyunca Roma Katolik Kilisesin kontrolü altında olan Avrupa kıtasının toplumsal dinamiklerine göre dini olmayan müzik kötü kabul edilmekteydi. Ancak Rönesans'a yaklaşıldıkça Kilisenin gücü azalmaya, seküler yaklaşımın gücü ise artmaya başlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte müzik de gelişimini sürdürerek şiire ve metne dramatik vurgu sağlamanın bir yolu olarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Erken Rönesans döneminde, ilk Haçlı Seferleri esnasında Troubadour adıyla da bilinen ve telli çalgıları eşliğinde saray aşkı, egzotik hikayeler ve benzeri konularda şarkılar söyleyen gezgin şövalye ozanların Avrupa kıtasını gezmesiyle birlikte seküler müzik daha da popüler hale gelmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra müzik, yine Rönesans döneminde gelişen ve oyunlarını pazar yerlerinde, sokaklarda sahneleyen Commedia dell'Arte topluluklarının performanslarının da ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. (Fisher, 2005a, s.16)

Kronolojik olarak incelendiğinde Don Juan teması üzerine yazdığı sahne müzikleriyle dikkat çeken ilk besteci Henry Purcell (1659-1695)'dir. Ünlü İngiliz besteci

Purcell yine ünlü İngiliz yazar Thomas Shadwell'in The Libertine veya sıklıkla The Libertine Destry'd adıyla da anılan oyunu üzerine Soprano, Alto ve Bass için şarkılar da içeren sahne müziğinin besteleniş tarihine dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. 1675 yılında ilk kez izleyici karşısına çıkan Shadwell'in The Libertine eserinin orijinal müzikleri William Turner (1651/2-1740)'a aittir. Ancak Purcell'in sahne müziğinin bestelenme tarihine dair kimi araştırmacılar eserin 1692 yılına, kimi araştırmacılar ise eserin 1695 yılına ait olduğunu ileri sürmektedir. (Spink, 2000, s.520)

Don Juan temasını işleyen bir başka ünlü besteci ise Christopher Willibald Gluck (1714-1787)'tür. Gluck'ün bestelediği pandomim balesi Le Festin de pierre ilk olarak 1761 yılında Viyana'da izleyici karşısına çıkmıştır. Eserin müzikal seviyesi ve Don Juan efsanesiyle ilişkili olan destansı yapısı eserin tanınırlığını artırmış ve dolayısıyla hikayenin popüleritesine de büyük katkı sağlamıştır. Koreografisi Gasparo Angiolini (1731-1803) tarafından yapılan eser dansa yenilikçi bir yaklaşım getirmiş ve böylelikle koreografi sanatında da önemli reformların yolunu açmıştır. Eserin pandomim balesi olarak adlandırılmasının ana sebebi dansçıların hikayeyi sözcüklerin yardımı olmaksızın aktarmak durumunda olmalarıdır. Eserin yazıldığı döneme dek koreograf ve bestecinin birlikte ve iş birliği içinde çalışması pek alışlageldik bir durum değildir ve belki de bu sinerji eserin Mozart'ın Don Giovanni'si de dahil olmak üzere kendisinden sonraki yapıtlara ilham kaynağı olmasının ve günümüze dek varlığını koruyabilmesinin ana nedenlerinden birisidir. Yine eserin yazıldığı döneme dek sahnelenen Don Juan varyasyonlarında hikayenin komik yönlerinin ön plana çıkarılması eğilimi bulunmasına karşın Gluck ve Angiolini hikayenin trajik yönlerini vurgulamayı tercih etmişlerdir. Gluck ve Angiolini, Goldoni'nin 25 yıl öncesinde başaramadığını başarmışlar ve Don Juan efsanesini popüler tiyatronun etki alanından uzaklaştırmışlardır. Etli butlu kadınların, popoları çimdiklenen köylüler ve kadın balıkçıların bayağı öykülerini, çeşitli şaklabanlıkları ve ucuz güldürü unsurlarını devre dışı bırakarak bunun yerine zarif, destansı, trajik ve yüce bir eser ortaya koymuşlardır. (Russel, 1984, s.17, 19, 21, 26)

Gluck ve Angiolini'nin Don Juan efsanesine kazandırdıkları müzikal ve dramatik boyut kısa zamanda büyük bir etki yaratmış ve efsane üzerine ardı ardına operalar bestelenmesinin yolunu açmıştır. Bu operalardan birisi de Vincenzo Righini (1756-1812) tarafından bestelenen ve 1777 yılında Viyana'da ilk kez izleyici karşısına çıkan Il Convitato di Pietra o sia Il Dissoluto isimli operadır. Küçük yaşlardan itibaren şan dersleri alan Righini Mozart'tan sadece beş gün evvel, 22 Ocak 1756 yılında dünyaya gelmiştir.

Bustelli adında bir opera kumpanyasının üyesi olan Righini ortalama bir şarkıcı olarak anılmasına karşın 1776 yılında Prag için bestelediği operayla adından daha fazla bahsettirmiştir. Righini, Don Giovanni veya Il Convitato di Pietra operasını Mozart'ın Don Giovanni operasından on yıl önce üretmiştir. İki eser arasındaki benzerliklerden birisi ciddi drama ve komedi unsurlarını aynı potada eritme çabasıdır. Bir diğer benzerlik eserlerin kategorizasyonunda görülebilir. Mozart eseri için *dramma giocoso* yani gülünçlü drama tanımını kullanmış, Righini ise *dramma tragicomico* yani trajikomik drama alt başlığını kullanmıştır. (Penhorwood, 1994, s.7)

1783 yılındaysa büyük bir başarısı olmasa da oldukça üretken bir besteci olarak görülebilecek Giacomo Tritto (1733-1824) librettosu Giovanbattista Lorenzi tarafından yazılan *Il Convitato di Pietra* isimli operasını bestelemiştir. Çoğunluğu komik opera türünde olan elli opera bestelemiş olan Tritto'nun eseri Mozart'ın Don Giovanni operasından beş yıl önce, 1783 yılında Napoli'de bulunan Teatro de' Fiorentini'de sahnelenmiştir. Günümüze kadar ulaşmış bu Don Giovanni yorumunda efsaneye dair komik unsurlar ön plana çıkarılmıştır. (Sanguinetti, 2019, s.57)

Mozart'ın Don Giovanni operası bestelenmeden önce Don Juan teması üzerine yazılmış operalar içinde 5 Şubat 1787 tarihinde Venedik'te izleyici karşısına çıkan Don Giovanni o sia *Il Convitato di Pietra* eseri önemli bir yere sahiptir zira Giuseppe Gazzaniga (1743-1818) ve döneminin önemli libretto yazarı Giovanni Bertati (1735-1815)'nin birlikte ürettikleri bu eser Lorenzo Da Ponte'nin yazdığı Don Giovanni librettosuyla önemli ölçüde benzerlik taşımaktadır. (Büke, 2017, s.293, 294)

Gazzaniga'nın bestelediği Don Giovanni operası Venedik'teki temsilinin ardından gördüğü büyük ilgi ile 1788 yılında Bologna, 1789 yıllarında Milan ve Turin, 1791 yılında Paris ve Lizbon, 1794 yılında Londra ve 1796 yılında Madrid'de tekrar sahnelenmiştir. Ancak Mozart'ın Don Giovanni operasının getirdiği büyük başarı nedeniyle uzunca bir süre gölgede kalan Gazzaniga'nın Don Giovanni'si de döneminin koşulları dikkate alındığında bir başyapıt sayılabilecek yükseklikte bir eserdir. Gazzaniga, eserini tek perde olarak kurgulamıştır. Eserin ana kahramanı olan Don Giovanni Gazzaniga'nın eserinde tenordur ancak Mozart bu karakterin olgunluğunu vurgulamak istediği için bu rolü bir bas-bariton sesin söylemesi için yazmıştır. Ayrıca müzikal bakımdan Mozart'ın Gazzaniga'yı örnek aldığını söylemek pek doğru olmayacaktır ancak iki eser de metin ve olaylar örgüsü olarak karşılaştırıldığında Da Ponte'nin Bertati'nin metninden büyük ölçüde faydalandığı açık bir biçimde

gözlemlenebilir. Döneminin en önemli eserleri arasında sayılabilecek Gazzaniga ve Bertati'nin Don Giovanni'si Mozart ve Da Ponte'nin birlikte ürettikleri Don Giovanni'nin en önemli öncüllerinden birisi olarak görülebilir. Mozart'ın Don Giovanni'sinin izleyici karşısına çıkmasının hemen öncesinde hem metin hem müzik anlamında oldukça başarılı böylesi bir eserin kitlelerin beğenisine sunulması bir anlamda halkın bu karmaşık ama iyi bilinen hikayeye olan ilgisini güçlendirmiştir. (Lippi, 2015, s.7-9)

Mozart'ın Don Giovanni operası izleyici karşısına çıktıktan sonra bestelenen eserlerden birisi Vincenzo Fabrizi (1764-?) tarafından 1788 yılında oluşturulan *Il Convitato di Pietra* operasıdır. *Il Convitato di Pietra* eseri 1787 yılında Mozart'ın Don Giovanni'sinin sahnelendiği yıl Venedik'te izleyici karşısına çıkan Francesco Gardi (1760-1810) bundan birkaç yıl sonra, 1791 yılında yine aynı konuyu işlediği ikinci operasını yani *Il Nuovo Convitato di Pietra*'yı bestelemiştir. Pietra Raimondi (1786-1853)'nin *Il Dissoluto punito* operası da ilk kez 1818 yılında Roma'da izleyici karşısına çıkmıştır. Bunların dışında Mozart'ın dışında aynı konunun işlendiği sonraki dönem eserleri arasında Ramón Carnicer (1789-1855) ve Nicolas Manent'in eserleri de bulunmaktadır. Don Juan efsanesi Rusya'da da boy göstermiştir. Puşkin'in yazmış olduğu metinden yola çıkan Aleksandır Dargomiyski (1813-1869) tarafından bestelenen opera tamamlanamadan besteci hayata gözlerini yummuş, yarım kalan eser Nikolay Rimski Korsakof (1844-1908) bitirilmiş ve Cesar Cui (1835-1918)'nin eklediği uvertür ile 1872 yılında izleyici karşısına çıkmıştır. Alman besteci Paul Graener (1872-1944)'in *Don Juans letztes Abenteuer* ve Igor Stravinski (1882-1971)'nin *The Rake's Progress* isimli operalarında da yine aynı konu işlenmiştir. (Büke, 1998, s.139, 140)

4. MOZART, DA PONTE VE DON GIOVANNI OPERASI

Çalışmanın bu bölümüne dek *Commedia dell'Arte* ve İspanyol Altın Çağı'ndan bahsedilmiş, Don Giovanni operasının gelişini hazırlayan tiyatro akımları ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın bu bölümünden itibaren Mozart, Lorenzo da Ponte, Don Giovanni operası ve genel olarak opera sanatı ile ilgili bilgilere yer verilecektir.

Kendisi de önemli bir kemancı ve besteci olan, yaşamını oğlunun gelişimine adanmış Leopold Mozart (1719-1787)'in yazmış olduğu bir de keman metodu bulunmaktadır. Wolfgang Amadeus Mozart'ın ilk müzik öğretmeni babasıdır. Yeteneği ile kısa zamanda dikkatleri çekmeye başlayan Mozart, yeteneğini sergileyebilmesi için babasının ön ayak

olmasıyla pek çok yere ziyaretlerde bulunmuştur. Bu ziyaretlerin yolculukları esnasında dahi bir yandan beste yapmayı sürdüren Mozart 1777 yılında yanında babasının olmadığı ilk gezisini annesiyle birlikte Paris'e gerçekleştirmiştir. Mozart 1778 yılında annesini kaybetmiş ve buradan ayrılarak Viyana'da yaşamaya başlamıştır. Büyük beğeni kazanan eserleri bulunmasına rağmen arzu ettiği başarıya ulaşmak için her zaman çabalamıştır ancak bu çabaları karşılıksız kalmış, hem maddi hem de manevi güçlüklerle dolu bir yaşamı olmuştur. Babası Leopold Mozart'ı 1787 yılında kaybettiğinde Don Giovanni operası üzerinde çalışmakta olan Mozart 1791 yılında, henüz 35 yaşındayken yaşama gözlerini yummuştur. Yoksullar mezarına gömülen bestecinin mezarının yeri bulunamamıştır. (Say, 1997, s.299-301)

Mozart, hastalığını öğrendikten sonra babasına yazmış olduğu 4 Nisan 1787 tarihli mektubunda ölümle ilgili düşüncelerinden bahsetmektedir. Mozart mektubunda “ölümün insanlığın en iyi ve gerçek dostu olduğunu”, “ölümle yakın ilişki kurduğunu” ve bu sayede “artık ölümü ürkütücü değil aksine rahatlatıcı ve teselli edici bulduğunu” yazmaktadır. Mozart'ı bu satırları yazmaya iten karamsarlığın sebebi yalnızca babasının hastalığı değil aynı zamanda yakın arkadaşı Kont von Hatzfeld'in ölüm haberini almış olmasıdır. Mozart ile yaşıt olan ve henüz 31 yaşında ölen arkadaşının kaybının ve babasının rahatsızlığının duygusal etkilerinin Don Giovanni operasında da yer yer kendini göstermesi şaşırtıcı olmayacaktır. Mozart'ın hasta yatağında olan babasına yazdığı mektubunda ölümle ilgili düşüncelerini paylaşması bir anlamda yaşamı boyunca çok değer vermiş olduğu babasının yaklaşan ölümüne dair bir çeşit hazırlık yapma girişiminin parçası olarak da düşünülebilir. Ölümle ilgili bu duygusal izler KV522 sayılı Ein musikalischer Spaß yani müzikal şaka ve KV525 sayılı Eine kleine Nachtmusik yani küçük bir gece müziği eserleri gibi birkaç istisna dışında Mozart'ın aynı dönemde bestelediği KV511 sayılı La Minör Rondo, KV516 sayılı Sol Minör Yaylı Çalgılar Beşlisi gibi diğer eserlerinde de gözlemlenebilmektedir. (Büke, 1998, s.145, 146: Anderson, 1997, s.907)

Ünlü metin yazarı Lorenzo da Ponte 1749 yılında İtalya'nın Ceneda şehrinde dünyaya gelmiştir. Gerçek adı Emmanuel Conegliano'dur. Yahudi bir aileden gelen Da Ponte, annesinin ölümünün ardından babasının Katolik bir başka kadınla evlilik gerçekleştirebilmesi amacıyla din değiştirmiş, vaftiz olmuş ve Ceneda Piskoposu'nun onuruna da Ponte adını almıştır. İlahiyat öğrenimi görmesinin ardından 1773 yılında Rahip olmuş ancak dini kurallara uygun bir yaşamın getirdiği koşullara uyum

gösterememiş ve arzuladığı yaşam koşullarına kavuşmak amacıyla buradan ayrılmıştır. Da Ponte'nin adının sürekli olarak çeşitli skandallara, entrikalara ve mali sıkıntılara karışması 1780 yılında Venedik'ten kovulmasına sebep olmuştur. Venedik'ten ayrılan da Ponte Viyana'ya yerleşmiştir ve başta Mozart olmak üzere dönemin önemli bestecileri için yazdığı librettolar ile tanınırlık kazanmıştır. Ancak da Ponte'nin yaşamının geneli dikkate alındığında yazmış olduğu zarif, espirili ve oldukça başarılı librettoların bu uzun yaşamın yalnızca renkli bir bölümünü oluşturduğu görülmektedir. Skandallara yol açan mali zorluklar yaşayan da Ponte hapis tehditleri sebebiyle İngiltere'ye göç etmiş ve burada da yine benzeri mali sıkıntılar sebebiyle 1805 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Avrupa'da kazandığı iki aylık parayı kumara yatırdıktan sonra tamamen iflas eden da Ponte gümrük vergisini ödeyebilmek için çeşitli eşyalarını rehin bırakmak zorunda kalmıştır. Bundan sonraki yaşantısı New York, New Jersey ve Pennsylvania'da geçen yazar 89 yaşında, 1838 yılında yaşama gözlerini yummuştur. Kadın güzelliği konusunda uzman, detaylara önem veren ve gezgin ruhlu bir yazar olan da Ponte ve Mozart'ın birlikte ürettikleri Don Giovanni operasının dışında Cossi Fan Tutte ve Le Nozze di Figaro operaları da opera tarihinde çığır açan ve günümüzde de halen opera sahnelerinde oynanan eserlerdir. (Fisher, 2007, s.23)

Librettonun tam olarak ne zaman yazıldığı ve Mozart'ın tam olarak ne zaman besteleme sürecine başladığı bilinmemektedir. Leopold Mozart'ın 28 Mayıs 1787 tarihindeki vefatının ardından Mozart'ın yaşamına dair birkaç mektubun içeriğindeki bilgiler haricinde bir bilgi de bulunmamaktadır. Ancak Mozart ve eşi Constanze 29 Ekim tarihinde yapılacak olan ilk temsilden önce, 4 Ekim günü Prag'a gelmişlerdir. Da Ponte'nin de 8 ve 15 Ekim tarihlerinde Prag'da olduğu bilinmektedir ve Mozart ile Don Giovanni üzerine çalışmışlardır. İlk temsil tarihi olarak 14 Ekim belirlenmiş ancak son andaki bir değişiklikle Don Giovanni operası yerine yine Mozart'ın orkestra şefliği ile Le Nozze di Figaro operası sahnelenmiştir. Bu değişikliğin ardından 24 Ekimde yapılması planlanan Don Giovanni operasının ilk gösterimi ise şarkıcılardan birisinin rahatsızlığı sebebiyle 29 Ekim tarihine ertelenmiş ve eserin ilk gösterimi bu tarihte yapılmıştır. Ayrıca pek çok kaynakta Don Giovanni operasının uvertür kısmının Mozart tarafından ancak operanın sahneleneyeceği gecenin sabahı tamamlanabildiği, tüm gün boyunca orkestra partilerinin yazıldığı ve temsile ancak yetiştirilebildiğinde dair bilgiler de bulunmaktadır. İlk temsilden sonraki 3 Kasım tarihine dek üç kez yeniden sahnelenmiş, sonraki 10 yıllık süre zarfında ise 116 kez sahnelenecek olan eser Prag'da büyük bir başarı

kazanmıştır. Ancak operanın Viyana’da 7 Mayıs tarihinde Burgtheater sahnesinde yapılan ilk temsili ise aynı ilgiyi görmemiştir. Don Giovanni operası Viyana’a 1788 yılı boyunca 15 kez yeniden sahnelenmiş ancak sonrasında repertuvar dışında bırakılmıştır. Mozart eserinin Prag’daki ve Viyana’daki temsillerinden önemli bir miktar gelir elde etmiş olsa da bu durum yine de uzun dönemde bestecinin mali sıkıntılarını aşmasını sağlayamamıştır. (Solomon, 2021, s.482, 488)

Don Giovanni operasının Viyana’da ve sonrasında Münih’te yapılan sahnelemelerinin beklenen başarıyı getirememiş olmasının sebeplerinden birisi eserin aristokratların ahlak algılarını eleştiren bir yapıya sahip olmasıdır. Eserin adında bu durumla bağlantılı olarak *Il Dissoluto punito* yani cezalandırılan zevke, eğlenceye düşkün kimse ibaresi geçmektedir. Yine 18. Yüzyılın sonlarında yaşanmakta olan isyanlar ve huzursuzluklar soylu Don Giovanni ve köylü Masetto karakterlerinin çatışmalarıyla operada yer bulmuştur. Örneğin Masetto’nun ariyası aslında aristokrat sınıfa karşı oldukça sert bir eleştiri ve hatta saldırı niteliğindedir. Bunun dışında Don Giovanni’nin 2.perdede bulunan ariyası incelendiğinde köylü sınıfını aşağıladığı görülebilir. Bu sınıf ayrımı ve çatışmaları ilk perdede yer alan balo sahnesinde de görülebilmektedir. Burada ilki saraya ait bir menuet, ikincisi halka ait bir dans ve sonuncusu ise köylülere ait bir dans melodisinden oluşan üç eserlik bir potbori kullandığı görülür ve bu kullanım izleyiciye ortadaki sınıf ayrımına gönderme yapıldığını düşündürmektedir. (Thomson, 2004, s.159)

Operanın ilk temsilinde Don Giovanni rolünü Luigi Bassi (1766-1825) canlandırmıştır. *Le Nozze di Figaro*’daki Kont Almaviva rolünü de canlandırmış olan sanatçı Don Giovanni rolünü canlandığında 21 yaşındadır ancak Bassi yaşına rağmen olgun duyulan bir sese sahiptir. *Il Commendatore* rolünü Giuseppe Lolli, Donna Elvira rolünü Caterina Micelli canlandırmışlardır. Donna Anna rolünü ise Teresa Saporiti (1763-1869) canlandırmıştır. Don Ottavio rolünde bulunan Antonio Baglioni önceden *La Clemenza di Tito* operasında Titus’u da canlandırmıştır. Eserin Prag’da yapılan ilk temsilinde ayrıca Leporello rolünde Felice Ponziani, Masetto rolünde Giuseppe Lolli ve Zerlina rolünde Caterina Bondini vardır. Eserin Viyana temsilinde ise Don Giovanni rolünde Francesco Albertarelli, Donna Anna rolünde ise Mozart’ın ilk aşık olduğu kadın ve aynı zamanda baldızı olan Aloisia Lange (1761-1839) izleyici karşısına çıkmışlardır. Don Ottavio rolünü Francesco Morella, *Il Commendatore* ve Masetto rollerini Francesco Bussani (1743-1807), Leporello rolünü Francesco Benucci (1745-1824), Zerlina rolünü ise *Le Nozze di Figaro*’nun ilk temsilinde Kontes’i de seslendiren Luisa Mombelli (1760-

1790) seslendirmiştir. Donna Elvira rolünü seslendiren Caterina Cavalieri (1755-1801) ise Saraydan Kız Kaçırma operasında Konstanze rolünün ilk seslendirilişini de yapan, döneminin tanınmış sopranolarından birisidir. Mozart Prag'daki temsilden sonra eserinde bir takım değişiklikler yapmıştır. Viyana temsili için yapılan bu değişikliklerden ilki Don Ottavio'ya *Dalla sua pace la mia dipende* aryasının eklenmesidir. Bu aryada Ottavio mutluluğunun en büyük kaynağının nişanlısı olduğunu anlatmaktadır. İkinci değişiklik ise Leporello'nun ikinci perdede yer alan aryasının yerine yine aynı sözlerin kullanıldığı bir reçitatifin kullanılmasıdır. Operanın ilk temsilinde Leporello etrafındakilerden af diler ancak bir şekilde oradan kaçır ancak Viyana temsilinde Zerlina Leporello'yu yakalar ve aralarında bir düet geçer. Eserdeki son ve en büyük değişiklik ise eserin sonunda yapılmıştır. Viyana'daki temsilde eserin son sahnesi kaldırılmış ve opera Don Giovanni'nin ölümüyle bitmiştir. Bu bağlamda Mozart'ın eserini opera buffa yani komik opera da Ponte'nin ise librettosunu *dramma giocoso* yani eğlenceli oyun olarak tanımlaması ve eserin bir trajedi ile sonlanması arasında bir çelişki olduğu düşünülmektedir. (Büke, 1998, s.149, 150, 212-215)

Konuya açıklık getirmek adına *dramma giocoso per musica* kavramına yakından bakılacak olursa, bu yapının ciddi ve komik unsurların bir potada eritilmesiyle oluşturulan bir eser biçimini ifade etmekte olduğu görülmektedir. Ortaçağda sıklıkla sahnelenen Morales yani ahlak oyunları ile Don Giovanni operasının Prag temsilinin en son sahnesinde oyundaki karakterlerin izleyenlere kıssadan hisse vermeleri benzer yaklaşımlardır. Eserde yer alan roller her ne kadar ciddi bir durumdan bahsetseler veya ciddi bir durumun içinde olsalar da bunun hemen ardından gelen müzik ile bu hava dağılır ve böylelikle komik unsurlarla ciddi unsurlar arasında bir köprü kurulmuş olur. (İlyasoğlu, 2009, s.86)

Dramma Giocoso ve *Opera Seria* kavramlarıyla ilişkisi olan ve İtalya'da *Opera Buffa*, Fransa'da *Opéra Comique* olarak anılan eser türünün net bir tanımını yapmak her ne kadar oldukça zor olsa da ana hatları itibarıyla bu tür ile ciddi opera anlamına gelen *Opera Seria* türü ile net ayrımlar bulunduğu söylenebilir. *Opera Buffa*, *Opera Seria*'ların ara bölümlerinde müzik eşliğinde sahnelenen ve izleyiciyi eğlendirmeyi amaçlayan *Intermezzo*'ların halk tarafından ilgi görmeye başlaması üzerine ortaya çıkmıştır. Döneminin sosyokültürel koşullarına da uygun düşen *Intermezzo*'lar 18. Yüzyıl başları itibarıyla *Opera Buffa*'ya dönüşmüş ve bağımsız bir eser formu olarak izleyici karşısına çıkmaya başlamıştır. Bu türde yazılan eserler İtalya'da *Opera Buffa*, Fransa'da *Opéra*

Comique, Almanya’da Singspiel adını almışlardır. Komik opera türünün sınırında kabul edilebilecek Don Giovanni operası da bu türün normları dahilinde numaralandırılmış parçalar halinde kurgulanmıştır ve tüm bu numaralı parçalar ayrıldığında kendi başlarına birer bütünü temsil etmektedirler. Bu yapılandırma biçimine göre her bir numaralandırılmış bölümün ardında Recitativo Secco yani basit klavsen eşliğiyle seslendirilen konuşmalı kısımlar bulunmaktadır. (Hodeir, 1992, s.44, 69-71)

Opera Buffa’larda genel olarak beş arya biçimi bulunmaktadır. Bunlardan ilki genellikle hızlı bir konuşma üslubuyla söylenen Buffa arya, ikincisi sosyal veya ahlaki amacını açıkça ama alaycı bir dille ortaya koyan ve alt sınıftan bir kadın tarafından söylenen arya, üçüncüsü üst sınıfa mensup kadın veya erkek rolü tarafından söylenen ve kişisel duyguların ifade edildiği arya, dördüncüsü genel olarak kadınlar tarafından söylenen ve ana teması öfke olan arya ve son olarak sevgi eksenindeki duyguların ifade edildiği aryalardır. Bu arya türleri sadece onları seslendiren karakterlerin ait oldukları sınıfı veya cinsiyetlerini ayırt etmekle kalmamakta, bununla birlikte içinde bulundukları koşullar ifade edildiği için onlara verilebilecek izleyici tepkilerini de yönlendirmektedir. (Hunter, 1999, s.110, 125, 126, 137, 140, 146, 155)

Mozart ve da Ponte’nin Don Giovanni operasını üretmeleri esnasında farklı kaynaklardan farklı ilhamlar almış olmaları kaçınılmazdır. Bu ilham kaynakları arasında belki de en dikkat çekici olanı besteci Giuseppe Gazzaniga ve libretto yazarı Giovanni Bertati’nin Don Giovanni operasıdır. Bu iki Don Giovanni operası karşılaştırılacak olursa tek perdelik ilk Don Giovanni’nin kimi eklemelerle uzatılarak iki perdelik bir librettoya dönüştürüldüğü net bir biçimde görülebilecektir. (Büke, 2017, s.294)

4.1. Don Giovanni Operasının Özeti

Operada 8 ana karakter bulunmaktadır. Oyunun ana kişisi genç bir İspanyol soylusu olan Don Giovanni (bariton), Don Giovanni’nin uşağı Leporello (bas), Sevil kumandanı veya Il Commendatore Don Pedro (bas), Don Pedro’nun kızı Donna Anna (soprano), Donna Anna’nın nişanlısı Don Ottavio (tenor), Don Giovanni’nin terketmiş olduğu Burgos’lu soylu bir kadın Donna Elvira (soprano), bir köylü kızı Zerlina (soprano) ve Zerlina’nın nişanlısı Masetto (bas). Sayılan ana karakterlerin dışında eserde köylüler ve uşaklardan oluşan bir koro ve son perdede yer alan ancak sahne üzerinde yer almayan bir erkek korusu da yer almaktadır.

Olayların geçtiği zaman dilimine dair net bir bilgi bulunmamaktadır ancak 17. veya 18. Yüzyılda Seville civarında geçtiği düşünölmektedir. Operanın başlangıcında yer alan uvertürün başlangıcında orkestra tarafından duyurulan tema ile oyunun son bölümünde taş misafirin sahneye girişı esnasında kullanılan tema aynıdır. Mozart'ın genellikle gizemli ve dramatik bir atmosfere sahip diğör eserlerinde de olduğu üzere burada da re minör tonu kullanılmaktadır. Tonalite ve tema dikkate alındığında eserin henüz başlangıcında dahi müziğin eserin sonuna önsemede bulunduğu anlaşılabilir. Önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere Mozart'ın yalnızca bir gecede yazdığı söylenen uvertür yazıldığı dönemin genel yönelimlerinin aksine eserin içinde yer alan temaları da içermektedir. Uvertürün sonlanmasının hemen ardından ilk perdenin birinci sahnesi başlar. (Büke, 1998, s.155)

İlk perdenin birinci sahnesi Sevil kumandanı Don Pedro'nun sarayının önündeki bir alanda geçmektedir. Vakit geceyarısıdır ve uşak Leporello bir yandan gözcölük yapmakta ve bu esnada söylediği küçük aryasında karşılığını alamadığı ve pek çok sıkıntıya katlanmak zorunda kaldığı halde yine de efendisine gece gündüz demeden hizmet ettiğinden yakınmaktadır. Diğör yandan ise Leporello artık bir uşak değil, efendi olmak istediğinden dem vurur. Mozart ve da Ponte'nin birlikte ürettikleri Le Nozze di Figaro operasında da bulunan efendiye ve sınıf ayrılığına karşı başkaldırı unsurları bu küçük aryada da dile getirilmektedir. Belki de yalnızca tesadüf olarak görölebilecek bu durum bir anlamda 1787 yılında sahnelenen operadan az bir süre sonra yani 1789 yılında patlak verecek Fransız Devrimi öncesinde yaşanmakta olan toplumsal hareketlenmelerin de habercisi gibidir.

Leporello aryasının sonuna doğru duyduğu ayak sesleri sebebiyle bir anda irkilir ve hemen bir kenara saklanarak izlemeye başlar. Ayak sesleri Donna Anna ve Don Giovanni'ye aittir. Don Giovanni gecenin karanlığından da faydalanarak, yüzünde bir maske olduğu halde gizlice Donna Anna'nın odasına girmiştir ve ikili aralarında tartışmaktadır. Donna Anna yüzünde maske bulunan bu kişiyi bulacağını söyler ve bu esnada attığı yardım çığlığından sonra sahneye Don Pedro girer. Donna Anna sevgilisinin kılığına girmiş olan ve yüzünde maske bulunan Don Giovanni ve kızının onurunu korumak isteyen Don Pedro arasında bir düello başlar ve bu dövüşün sonunda yaşlı adam yaralanır ve bir süre can çekiştikten sonra vefat eder.

Don Giovanni ve Leporello arasında kısa bir konuşma geçer. Leporello efendisinin yaptığının doğru bir şey olmadığını söylemeye çalışır ve sonrasında olay yerinden

kaçarak uzaklaşırlar. Sonrasında sahneye Don Ottavio, Donna Anna ve silahlı hizmetçiler girerler. Babasının öldüğünü gören Donna Anna çok üzülmüştür ve nişanlısı Don Ottavio ile birlikte katili bulmaya ve intikam almaya yemin ederler.

İkinci sahne bir sokakta ve sabaha yakın bir vakitte geçmektedir. Don Giovanni ve Leporello arasında kısa bir konuşma geçer ve hemen sonrasında sahneye Donna Elvira girer. Don Giovanni'nin terkettiği eski sevgililerinden birisi olan Donna Elvira Don Giovanni'ye sitem eder ancak Don Giovanni aldırış etmeyerek sahneden ayrılır. Sonrasında Leporello Katalog Aryası olarak da bilinen ariasında Donna Elvira'ya Don Giovanni'yi anlatmaya başlar. İtalya'da 640, Almanya'da 230, Fransa'da 100, Türkiye'de 91 ve İspanya'da ise 1003 kadın efendisi tarafından kandırılmış ve kullanılmıştır. Bu kadınların arasında köylüler, hizmetçiler ve soylular da bulunmaktadır. Don Giovanni için karşısındaki kadının zengin veya yoksul olmasının önemi yoktur, önemli olan karşısındaki kadının etek giyiyor olmasıdır. Yaz mevsiminde daha zayıf kadınları tercih eder ancak kış mevsiminde daha kilolu kadınların peşine düşen Don Giovanni eğlence için yaşlı kadınlarla birlikte olsa da asıl ilgisini çeken genç kızlardır. Leporello'nun anlattıklarını duyan Donna Elvira'da Don Giovanni'nin ne denli ahlak yoksunu bir kimse olduğunu net bir şekilde anlamış ve ondan intikam almaya karar vermiştir.

Üçüncü sahne ise yakınlardaki köylerden birisinde bulunan bir meyhanenin çevresindeki bir yerde geçmektedir. Sahnede evlilik hazırlığındaki Zerlina ve Masetto'nun yanı sıra düğün için orada bulunan ve eğlenen köylüler bulunmaktadır. Don Giovanni beraberinde Leporello olduğu halde kalabalığa yaklaşır, gelin ve damadın isimlerini öğrenir. Ardından eğlencenin devamı için kalabalığı kendi evine davet eden Don Giovanni Zerlina'ya eşlik edeceğini söyler. Kıskançlık yaşayan Masetto bir süre direnir ancak sonrasında sahneyi terkeder. Soylu Don Giovanni'nin isteği üzerine oradan ayrılmaktan başka bir çaresi bulunmayan köylü Masetto'nun sahneden ayrılışı ile sınıf çatışması gerçeğiyle bir kez daha karşılaşılır. Başbaşa kalan ikili arasında geçen konuşma esnasında Don Giovanni tam Zerlina'yı baştan çıkarmak üzereyken sahneye Donna Elvira girer ve köylü kızı Zerlina'yı başına geleceklere dair uyarır. Sonrasında babasının katilini aramakta olan Donna Anna beraberinde Don Ottavio ile birlikte sahneye girer. Donna Anna katili bulmak için karanlık sebebiyle yüzünü görmediği katilden yani bizzat katilin kendisi olan Don Giovanni'den yardım istemektedir. Soğukkanlılığını koruyan Don Giovanni bu yardım teklifini geri çevirmeyeceğini belirtir. Sonrasında Donna Elvira'da sahneye girer ve kendisini aldatan adamın ahlaksızlığından bahsetmeye başlar ve bunun

üzerine Don Giovanni sahneden ayrılır. Bir süre sonra Donna Anna birdenbire babasının öldürüldüğü gece yaşananları hatırlar ve her ne kadar gece karanlığı ve maske sebebiyle katilin yüzünü görmemiş olsa da babasının katilinin konuşması ve ses tonu nedeniyle Don Giovanni olduğunu söyler. Bu noktadan itibaren Donna Anna, Donna Elvira ve Don Ottavio Don Giovanni'ye karşı birlik olmuşlardır.

İlk perdenin dördüncü sahnesi ise aynı günün öğleden sonra vakitlerinde Don Giovanni'nin sarayının bahçesinde geçmektedir. Leporello Don Giovanni'ye o ayrıldıktan sonra olanları anlatmaktadır ancak Don Giovanni umursamaz bir tavır içindedir. Don Giovanni birazdan verilecek olan ziyafete dair Şampanya Aryası olarak da bilinen ariasında herkesin istediği gibi dans edebileceğini ve hiç kimsenin hiçbir kurala uymak gibi bir yükümlülüğü olmayacağını söyler. Sonrasında Zerlina ve Masetto sahneye girerler, Zerlina kıskançlığı sebebiyle duyduğu öfkeye aldırmaksızın Masetto'ya onu dövse, işkence dahi etse bile hiç kızmayacağını; aksine ona iyi davranacağını ve ellerini öpeceğini anlattığı batti, batti, o bel Masetto isimli ariasını söyler. Sonrasında yüzlerinde maske bulunduğu halde Donna Elvira, Donna Anna ve Don Ottavio sahneye girer.

İlk perdenin beşinci ve son sahnesi ise Don Giovanni'nin sarayındaki balo salonunda geçmektedir. Don Giovanni ve Zerlina ortadan kaybolmuşlardır ve bir süre sonra gelen bir çığlık sesi üzerine Masetto hemen nişanlısının sesine doğru ilerler. Don Giovanni olanların suçunu Leporello'ya yıkmaya çalışmış ancak başarılı olamamıştır. Bu esnada Donna Elvira, Donna Anna ve Don Ottavio maskelerini çıkarmışlar, Don Giovanni'yi yakalamak için harekete geçmişler ancak bu girişim başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Operanın ikinci perdesinin ilk sahnesi ise Donna Elvira'nın Seville'de bulunan evinin önünde ve gece vaktinde geçmektedir. Leporello yaşanan olayların efendisi tarafından kendi üzerine yıkılmak istenmesine içlermiştir ve efendisinin hizmetinden ayrılmayı planlamaktadır ancak Don Giovanni ona bir kese para verdikten sonra Leporello fikir değiştirir. Don Giovanni Donna Elvira'nın hizmetçisine göz koymuştur ve planı gereği ona daha kolay yaklaşabilmek amacıyla uşağı Leporello ile kıyafetlerini değiştirirler. Don Giovanni Leporello'ya kendisi gibi davranarak Donna Elvira'yı oyalamasını söyler. Böylelikle kendisi Zerlina ile gönlünce vakit geçirebilecektir. Bu esnada karışık duygular içinde olan Donna Elvira Don Giovanni'ye duyduğu aşkı anlatan ariasını söyler. Sonrasında Don Giovanni Donna Elvira'nın hizmetçi olarak himayesine aldığı Zerlina'ya aşkını ilat ettiği bir serenat yapmaya başlar. Öte tarafta ise Donna Elvira

efendisinin şapka ve mantosunu giymiş olan Leporello'yu Don Giovanni zannetmiş ve onunla buluşmak için ayrılmıştır. Serenattan sonra sahneye ellerinde silahlarla birlikte Masetto ve köylüler girerler ve Leporello'nun kılığına girmiş olan Don Giovanni ile karşılaşırlar. Köylüler Don Giovanni'yi aramaktadırlar, kılık değiştirmiş olan Don Giovanni ona ne yapacaklarını sorar, Masetto onu öldüreceğini söyler. Leporello kılığındaki Don Giovanni kendisinin de onlara katılacağını söyler. Masetto ile birlikte hareket eden Don Giovanni Masetto'ya silahını görmek istediğini söyler. Hemen sonra silahını çıkarıp veren Masetto'yu kılıcıyla yaralar ve oradan uzaklaşır. Zerlina yaralanmış haldeki Masetto'yu gördüğünde dehşete kapılmıştır.

İkinci perdenin ikinci sahnesi ise Donna Anna'nın evinin avlusunda geçmektedir. Donna Elvira kılık değiştirdiği için Don Giovanni olduğunu düşündüğü Leporello'yu bu avluya getirmiştir. Bu esnada Donna Anna, Zerlina ve Don Ottavio Don Giovanni zannettikleri Leporello'yu yakalarlar. Durumun içinden çıkılmaz bir hal aldığını gören Leporello kıyafetlerini çıkartır ve herkesten özür diler. Herkes bir anda Leporello'nun üzerine çulllanır ve Leporello telaşla başından geçenleri anlatmaya başlar. Dinleyenlerin şaşkınlığını fırsat bilen Leporello oradan ayrılır.

Üçüncü sahne ise sabaha yakın bir vakitte bir kilisenin avlusunda geçmektedir. Don Giovanni ve Leporello burada buluşmuşlardır. Don Giovanni gece olanları anlatmaktadır. Don Giovanni yolda bir kadın ile karşılaşmıştır, kıyafet değiştirdikleri için kendisini Leporello zanneden bu kadın ona sevgi dolu sözler söylemiştir ancak Leporello zannettiği kişinin başkası olduğunu anladığında çılgık atarak yardım istemiştir. Leporello bu anlatılana oldukça içerler ve bu kişinin kendi karısı olması ihtimalinin de bulunduğunu söyler. Bunun üzerine Don Giovanni' "Çok daha iyi!" diyerek bir kahkaha atar. İkili bu kahkahanın üzerine mezarlıktan duyulan bir ses üzerine irkilirler. Bu ses güneş doğmadan önce kahkahasının kesileceğini, ölüleri rahat bırakması gerektiğini söylemektedir. Korkusunu bastıran Don Giovanni bozuntuya vermez ve kendisiyle konuşan heykeli akşam yemeğine davet eder ve sonrasında gülerek sahneden çıkar.

Dördüncü sahne Donna Anna'nın sarayında bulunan küçük bir odada geçmektedir. Hala babasının ölümünden dolayı duyduğu hüznü üzerinden atamamış olan Donna Anna intikam alamamış olmaktan dolayı duyduğu acıdan bahsettiği aryasını söyler. Onu yatıştırmaya çalışan Don Ottavio'ya günün birinde acılarının azalacağını ve mutluluğa kavuşabileceklerini belirtir.

Beşinci sahne ise Don Giovanni'nin sarayındaki bir salonda geçmektedir. Leporello yemekleri servis etmektedir ve bu esnada yemek müziği olarak dönemin tanınmış ezgileri duyulmaktadır. Bu esnada sahneye Donna Elvira girer ve Don Giovanni'den yaşantısını değiştirmesini ister. Eğer Don Giovanni bunu yaparsa o ana dek yaşananları unutmaya hazırdır. Ancak Don Giovanni bu teklife kayıtsız kalır. Bunun üzerine Donna Elvira öfkeyle sahneden ayrılır. Tam bu esnadan kapı çalınır, gelen taştan misafirdir. Don Giovanni soğukkanlı bir biçimde sofraya bir tabak daha konulmasını ister. Taştan misafir ölümlülerin yediklerine ihtiyacı olmadığını, buraya başka bir amaçla geldiğini söyler. Taştan misafir kendisine gelen yemek davetine karşılık olarak Don Giovanni'yi yemeğe davet etmektedir. Don Giovanni bu daveti kabul eder ve elini uzatan taştan misafirin elini tutar ancak tuttuğu el buz gibi soğuktur. Taştan misafir Don Giovanni'ye pişmanlığını dile getirmesi için son bir şans tanıyacağını belirtir ancak Don Giovanni buna yanaşmaz. Bunun üzerine Don Giovanni'ye vaktinin dolduğunu söyleyen taştan misafir beraberinde onu sürükleyerek yer altına götürür.

Operanın son sahnesi ise mezarlık yakınındaki bir yolda geçmektedir. Donna Anna ve Don Ottavio, Zerlina ve Masetto evlenecek, Leporello kendisine yeni bir efendi bulacak ve Donna Elvira yaşamının geri kalan kısmını bir manastırda geçirecektir. (Yener, 1970, s.162, 163; Yener, 1992, s.28-31; Altar, 1993, s.120-124; Büke, 1998, s.153-209)

4.2. Don Giovanni Operası ve Commedia dell'Arte Etkileri

Mozart'ın Don Giovanni operasını bestelediği yıllarda *dramma* terimi *opera seria*'nın yüksek ideallerini ifade etmekten ziyade *giocoso* terimi ise neşe veya eğlence anlamlarında kullanılmaktadır. Mozart kimi zaman eserinden *opera buffa* olarak bahsetse de, Don Giovanni operasını *dramma giocoso* yani mizahi drama olarak adlandırmıştır. Don Giovanni operası güçlü kahkahalar ve acıklı gözyaşılarının yanı sıra düşük komedi unsurlarının, intikam almanın ve doğaüstü güçlerin tek potada eritildiği bir trajikomedî olarak da düşünülebilir. Ancak sonuç olarak tüm bu unsurların bir bakıma eserde yaşanan trajedinin keskinliği ve ürkütücülüğünü arttırdığı da düşünülebilir. (Fisher, 2005b, s.20)

Bağımsız bir tür olmasının yanı sıra klasik dönem müziğinin bir parçası olarak da görülebilecek olan *opera buffa* metinsel, müzikal ve dramatik unsurların birleşiminden oluşan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu katmanlardan birisini *Commedia dell'Arte*

geleneğinden alınan karakterler, olay örgüleri ve klişeleşmiş komik unsurlar oluşturmaktadır. Bunun dışında halk masalları, peri masalları, döneminin tanınan romanları ve sözlü tiyatro eserleri gibi türlerden gelen hikayelerin de kullanıldığı opera buffa ayrıca opera seria, tragédie lyrique ve diğer opera buffa eserlerinden de alıntılar yapılabilen bir türdür. Opera buffa müzikal yapı bakımından basit komedi partiyonlarından icrası ustalık gerektiren partiyonlara, nazik ve tarafsız bir yaklaşımdan aşırı duygusallığa veya yalnızca tek bir duygunun genişletilmiş ifadelerine kadar oldukça geniş bir yelpazedeki unsurları karşımıza çıkarmaktadır. Bu bağlamda opera buffa'nın sadece döneminin müzikal dinamiklerinden değil, aynı zamanda zengin metinsel ve dramatik unsurlardan da beslenen metinler arası bir tür olduğu söylenebilir. (Hunter, 1991, s.89, 90)

18. yüzyılın toplumsal yaşamına damga vuran ve geçmişe ait sosyal, dini ve politik fikirleri reddeden ve bunların yerine rasyonalizmi yücelten Aydınlanma hareketinin de etkisiyle özellikle alt sosyal sınıftaki insanların demokrasi ve hümanizm ideallerini demokratik bir yolla ifade edebilecekleri bir platform işlevi gören opera buffa sanatı kaçınılmaz olarak klasik dönem sanatı ve aydınlanma sürecinin en önemli ve popüler formlarından birisi haline gelmiştir. (Fisher, 2005a, s.53)

Opera buffa da tıpkı öncülü Commedia dell'Arte gibi yaşama dair gülünç ve eleştirel yergilerin sahneye yansıtıldığı bir eser türüdür. Toplumun aristokrat kesimleri opera seria türündeki eserlerin gösterişli ve görkemli yapısı içerisinde işlenen büyük şahsiyetler, tanrılar ve kahramanlar gibi unsurlar vasıtasıyla göklere çıkartılırken; toplumun alt sınıfları ise maruz kaldıkları sosyal adaletsizliğe karşı tepkilerini opera buffa'nın içeriğindeki güldürü ve mizah unsurları vasıtasıyla ortaya koyabilmişlerdir. Bu bağlamda opera buffa toplumun alt kesimlerinin demokrasi idelallerinin sanat vasıtasıyla ifade edilebilmesini sağlayan bir düzlem olarak da düşünülebilir. (Fisher, 2005b, s.14)

Konu, olaylar örgüsü, müzikal ve dramatik yapı bakımından opera seria'ya bir alternatif oluşturan opera buffa'larda hizmetçi ve alt sınıftan kişilere düşen önemli bir rol olarak insanların zayıf yönlerinin yanı sıra düşüncesizce yapılan hatalarını da temsil eden ve genellikle asıl isimleri ve yapısal özellikleriyle birlikte Commedia dell'Arte'den alınan kahramanlar yer almaktadır. Bu durum ise kaçınılmaz olarak yalnızca karakteri canlandıran şarkıcıların şarkı söyleme yaklaşımlarını değil aynı zamanda tüm eserin müzikal ve dramatik biçimini de etkilemiştir. Bu bağlamda 18 yüzyılın İtalyan komik operasında yer alan metin ve edebi bileşenler yavaş yavaş önemini yitirmeye başlamıştır.

Bunun yerini ise izleyicinin dikkatini sahnedeki duruma ve oyuncuların yaptıklarına yönlendiren farklı bir müzikal ve mizahi bir yaklaşım almaya başlamıştır. Bunun yanı sıra opera buffa librettolarını kaleme alan yazarların komik etki yaratma arzuları onların opera seria'ya ait biçim ve unsurlara karşı yaklaşımlarını da etkilemiştir. Sonuç olarak opera buffa eserlerinde sıklıkla toplumun üst sınıflarına ve direkt olarak toplumsal düzenin kendisine yöneltile ironik ve parodik eleştiriler de işlenmeye başlanmıştır. (Zvara, 2002, s.148)

Kimi araştırmacılar tarafından soylu sınıfına atfedilen zerafet ve gösteriş yerine burjuva zevkinin ön plana çıkarıldığı ve karakterleri ciddi operanın soyut idealleri yerine günlük yaşamdan gelen opera buffa, müzikal ve entelektüel olarak opera seria'dan daha düşük seviyede görülmektedir. Böylesi bir yaklaşıma karşın opera buffa'nın da kendi içinde kuralları bulunmaktadır. Bunlardan birisi Aristoteles'in üç birlik kuramına uyulmasıdır. Bu görüşe göre iyi bir drama zaman, mekan ve eylem birliğine uymalıdır. Bu yaklaşımın ışığında eğitim almış olan Da Ponte de döneminin diğer yazarları gibi eserlerinde bu kurallara uymaya özen göstermiştir. Fakat, zaman ve mekan birliği konusunda değil ama eylemlerin gerçekleşme hızı konusunda kimi zaman eleştirilen Da Ponte'nin, eserlerini uymak istediği çağdaş ideallerin ışığında kaleme aldığı dikkate alındığında bu eleştiriler havada kalmaktadır. Temelde ciddiyeti reddetmeyen ancak ciddiyetten kaçınan bir tür olarak kendisini gösteren opera buffa'nın bir başka kuralı ise perdenin tüm karakterlerin uzlaştığı lieto fine yani mutlu son ile indirilmesidir. (Stephoe, 1990, s.105-107)

Opera seria ve opera buffa arasındaki farklılıklar adlandırılmalarına da yansımıştır. Örneğin ciddi operalar çoğunlukla dramma per musica olarak adlandırılırken, komik operalar ise dramma giocoso, commedia per musica, farsa per (veya con) musica olarak adlandırılmaktadır. Karma tür tanımlamasıyla oluşturulan eser sayısı oldukça azdır ve bu eserler dramma eroicomico, dramma serio-comico, dramma tragicomico, opera semiseria veya dramma semiserio gibi isimlerle adlandırılmaktadır. Ancak tüm bu eser türleri temelde komedi unsurları içermektedir. (Hunter, 1986, s.365)

Komediler genellikle bir burjuva ortamında gerçekleşen ve kendilerine özgü adları, lehçeleri, moda veya tuhaf yanlar içeren geleneksel karakterleri içerirken trajediler ise cinayetler, intikamlar ve heyecan verici hayaletler içermektedir. Bu iki sınıfın dışında ortaya çıkan, korkutucu ve ölümcül olaylardan kaçınan, karmaşık olaylar örgüsüne sahip olan ve finalde mutlu sonla tamamlanan ve ne trajedi ne de komedi niteliği taşıyan yeni

yapıya ise opera regia veya kısaca opera adı verilmiştir. Bu bağlamda bir sentez olarak da görülebilecek bu yeni türün librettolarında kaçınılmaz olarak komedi ve trajediden gelen karakterlerin yalnızca isimleri değil aynı zamanda yapısal özellikleri de malzeme olarak kullanılmıştır. (Pirrotta, 1955, s.318)

Opera buffa, farklı komedi türlerinde de olduğu gibi genellikle olayların eğlenceli yanlarına odaklanmakta ve ancak bu yönüyle gündelik yaşam için bir model oluşturmaktan uzakta kalmaktadır. Opera buffa aslında temel olarak yaşanan entrikaların karmaşası ve zorluklarından sonra mutlu sonun verdiği rahatlama, kötü bir unsurun mağlup edilmesinin verdiği tatmin hissi ve belki de en önemlisi müziğin kendisinin verdiği zevk gibi unsurların kullanılmasıyla birlikte izleyiciye bir çeşit kaçış yaşatma işlevini yerine getirmektedir. Bazı opera buffa'lar ise kötü bir adamın, bir soytarı veya sadık bir kadının davranışlarına ve doğasına odaklanmakta ve mutlu sondan evvel izleyenlere ahlaki önerilerde bulunmaktadır ve Don Giovanni operası buna oldukça güzel bir örnek teşkil etmektedir. (Hunter, 1999, s.29)

Mozart her ne kadar eserinin başlığını *dramma giocoso* olarak belirlemiş olsa da Don Giovanni operası yapısal olarak ve ilerleyiş hızı bakımından bir opera buffa örneği olarak da düşünülebilir ancak eserin bünyesinde ciddi opera karakterlerini de barındırdığı dikkate alınırsa eserin daha karma bir yapıya sahip olduğu görülebilir. Opera buffa'da olaylar örgüsünün ilerleyiş hızı ve opera seria'nın ağırbaşlı üslubu yerine Don Giovanni operasında eyleme vurgu yapılmasıyla duygusal geçişler keskinleşmiştir. Örneğin henüz operanın başında Leporello'nun yakınması bir anda Commendatore'nin ölüm anındaki üçlüye evrilir ve böylelikle bu keskinlik ve kontrast henüz operanın başında açık bir şekilde izleyiciye hissettirilir. Kendi döneminde uygunsuz olarak görülen Don Giovanni sadece yapısal değil aynı zamanda politik imalar da içermektedir. Bu imalardan belki de en belirginini eserde yer alan "Viva la Liberta" ifadesine yapılan vurgu ile kendini göstermektedir. Ayrıca ilk perdenin sonunda yer alan büyük balo sahnesinde çalınan ve üç farklı katmanı temsil eden parçalar yalnızca Mozart'ın müzikal dehasını değil aynı zamanda köylü, burjuvazi ve aristokrat sınıfının hiyerarşik düzenini de sahneye yansıtmaktadır. Soylu Don Giovanni'nin köylü Zerlina'ya sahne arkasında tecavüz girişiminde bulunmasıyla tam da bu hiyerarşi eleştirilmektedir. Operanın içerdiği yenilikçi yaklaşım ve erotizm unsurları 18. Yüzyılın politik ortamı bağlamında değerlendirildiğinde Don Giovanni'yi yaratan entelektüel iklime karşı gösterilen tepki daha anlaşılır bir hal alacaktır. (Rosen, 1998, s.323)

Lorenzo da Ponte, Don Giovanni karakterini uçarı ve bireyci ancak temelde şiddet içermeyen bir kişi olarak tasvir etmektedir. Bunun temel nedenlerinden birisi 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca çapkınlık ve zevk düşkünlüğüne karşıt olan inançların bir araç gibi kullandığı ve günahları sebebiyle ölmeyi hakeden geleneksel Don Juan Tenorio karakterinin oldukça kötü bir karakter olarak tasvir edilmesine karşı eleştirel bir tepki gösterilmek istenmesidir. Don Giovanni'nin ilk temsilinin yapıldığı 1787 yılında izleyicilerin bir kısmı anlatılan hikayeye Tirso de Molina, Molière ve Goldoni versiyonlarından haberdar oldukları için aşınadırlar. Ancak izleyicilerin çoğunluğu denilebilecek diğer kısmı ise bu hikayeden Commedia dell'Arte oyunları, komik opera, bale, pantomim ve kukla oyunu gösterileri vasıtasıyla haberdar olmuşlardır. (Schneider, 2022, s.2)

Geleneksel Commedia dell'Arte unsurlarının 18. yüzyıl başlarında Napoli'de izleyici karşısına çıkan İtalyan opera buffa eserlerinde de işlendiği görülmektedir. Fakat bunun tek sebebi sadece opera buffa türünden hoşlanan izleyicilerin aynı zamanda Commedia dell'Arte'ye de aşına olmaları değildir. Bu etkileşimin temelinde her ne kadar doğaçlamaya dayanan geleneksel Commedia dell'Arte anlayışının dışında kalsalar da Molière ve Goldoni gibi yazarların kaleminden çıkmış ve her iki alanda da ortak olarak kullanılan yazılı edebi ve dramatik metinler yatmaktadır. (Zvara, 2002, s.147)

Örneğin Tirso de Molina'nın yazdığı orijinal metin İspanya'dan sonra İtalya'da da hızlı bir şekilde ilgi görmeye başlamış ve dönemin Commedia dell'Arte toplulukları tarafından da kullanılmaya başlanmıştır. Don Juan hikayesinin izleyenler açısından ilgi çekici bulunan heykel ve cehenneme iniş gibi unsurlarla birlikte Don Juan'ın hizmetçisi Arlecchino karakterini de ön plana çıkartan Commedia dell'Arte topluluklarından sonra Molière ile birlikte Fransa'da da ilgi görmeye başlamış ve giderek İspanyol onuru ve Fransız mantığını temsil eden, zekice konuşan ve fikirlerini eğlenceli bir biçimde dile getiren soğuk bir karaktere dönüşmeye başlamıştır. (Mann, 1977, s.452)

Yüzyıllar boyunca pek çok farklı anlayış çerçevesinde sahnelenmiş olan Don Juan'ın trajik bir kahraman olduğunu düşünen araştırmacılar da bulunmaktadır. Ancak öte yandan Hamlet, Macbeth, Othello ve Faust gibi eserlerde bulunan gerçek trajik kahramanların her zaman bir tanınma anının bulunması gibi bir ortak noktaları vardır. Fakat bu bağlamda Don Giovanni karakterinin Heykel'e, dolayısıyla ilahi güce karşı meydan okuması onu her ne kadar bir kahraman gibi gösteriyor olsa da aslında Don Giovanni'yi kahramanlık ve kötülüğün sentezini kendine has bir biçimde ortaya koyan

anlaşılması güç bir anti kahraman olarak değerlendirmek daha yerinde olacaktır. (Waldoff, 2006, s.13)

Mozart Don Giovanni operasını karakter komedisinin yerini almaya başlayan durum komedisinin yükselişe geçtiği, doğaçlamaya dayalı yapı yerine yazınsal ve sabit bir temele oturmuş yapısal anlayışın geçerli olmaya başladığı, komik unsurların taslak halinden oyunlara veya librettolara uyarlanmaya başladığı, doğaçlama tiyatro topluluklarının da etkisiyle yaygınlaşan entrika senaryolarının popülerliğini artırmaya başladığı bir dönemde bestelemiştir. Maskeli oyuncular tarafından başlatılmış geleneksel doğaçlama tiyatro anlayışı ve 18. Yüzyılın komedi anlayışı arasındaki ilişkinin abartılmaması önemlidir ancak öte yandan bu ilişkiyi doğru bir biçimde analiz etmek de önemlidir. Don Giovanni operası gibi 18. Yüzyılda yazılmış hemen hemen tüm önemli komedilerin öyle ya da böyle geleneksel doğaçlama tiyatro anlayışıyla bir bağlantısı bulunduğu bir gerçektir. Ancak sonuç olarak komik operanın diyalogların, şarkıların ve senaryonun yazılı olduğu bir yapısal temele oturduğu da bir gerçektir. Bu bağlamda farklı bir bakış açısıyla komik operaların doğaçlamaya izin vermemeleri nedeniyle geleneksel doğaçlama tiyatro anlayışını ortadan kaldırdığı da söylenebilir. (Rosen, 1998, s.312, 313, 317)

Kimi araştırmacılar Mozart'ın komedi yaklaşımını Goldoni'den aldığını ve bu bağlamda Mozart'ın 18. Yüzyıl sözlü tiyatrosunun Fransa'da Diderot, Almanya'da Lessing ve Goldoni gibi önemli geliştiricileri arasında sayılabileceğini ileri sürmüşlerdir. Mozart, yaşama dair ahlaki, duygusal ve psikolojik çelişki ve karmaşaların; karakterler, olay örgüsü ve davranışların oldukça tutarlı bir biçimde şekillendirildiği bir yapı içinde sahneye yansıtılabileceği bir komedi yaklaşımı oluşturmuştur. Bu yaklaşıma göre Mozart'ın Commedia dell'Arte'nin geleneksel temel pratiklerini ve arketip karakter yapılarını ortadan kaldırdığı da düşünülebilir. Mozart, müzikal komedi türündeki yetkinliğini artırdıkça eserlerinin teknik mükemmelliği, ahlaki erdemliliği ve yaratıcı sürecin kendisiyle olan ilişkisi belirsizleşmeye başlamıştır. Bu bağlamda Mozart ve Lorenzo da Ponte operalarının, Goldoni'nin akılcı ve erdemli tiyatro idealine meydan okuyan bir duruşa sahip olduğu da ileri sürülebilir. (Goehring, 2003, s.132, 133)

Kimi zaman asillerle alay edilmesine rağmen Goldoni'nin eserlerinde yer alan hizmetçilerin de servet sahibi olma düşüncesine fazlaca bağlı oldukları görülmektedir. Goldoni'nin incelediği, kaleme aldığı ve şakacı bir yaklaşımla eleştirdiği toplumsal karakterler ve toplumsal gelenekler oldukça gerçekçi ve evrenseldirler. Goldoni'nin

toplumsal yapıyı yorumlayışındaki bu güç, gözlemlerinin güncelliğinin yanı sıra günlük yaşantıya dair detaylara karşı olan bağlılığından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Goldoni'nin tiyatral türler arasında özel ve yenilikçi bir yere sahip olan *dramma giocoso*'nun gelişimi üzerindeki etkisi de azımsanmayacak boyuttadır. Goldoni'ye dek nadiren kullalınan bu tür Goldoni'nin eserleri sonrasında bilinen haline dönüşmüş ve bu türdeki en önemli çıktılar Lorenzo da Ponte ve Mozart'ın işbirliği ile ortaya konulmuştur. Goldoni de *La Scuola Moderna* isimli eserinin önsözünde ne tamamen komik ne de trajik olan bu tür eserlerin günlük yaşantıyla daha etkili bir biçimde ilişkilendirilebilecek olan içten ve gelişmiş bir tiyatro beklentisini karşıladığını belirtmektedir. (Rista, 2015, s.7, 8)

Ortak eserlerinde her ne kadar *Commedia dell'Arte*'ye getirdiği yeniliklerle de dikkat çeken Goldoni'ye dair unsurlar bulunsa da hem Mozart'ın hem de Lorenzo da Ponte'nin tek ilham kaynağı yalnızca Goldoni değildir. Don Giovanni operası özelinde bakıldığında Mozart ve Lorenzo da Ponte'nin bu hikayeye yaklaşımlarının *Commedia dell'Arte*'ye dair Goldoni ile karşıt görüşlere sahip olan Gozzi'nin bakış açısını çağrıştırdığı da görülebilir. Bu bağlamda operada heykel ve cehenneme iniş gibi doğaüstü unsurların yer almasının yanı sıra Leporello'nun soytarıvari komik yapısı ve eserin hem hayal dünyasına dayanan hem de düşünsel derinliğinin Gozzi'nin dramatik yaklaşımını çağrıştırdığı düşünülebilir. (Rosen, 1998, s.321)

Ancak Don Giovanni operasının librettisti Lorenzo da Ponte'nin eserini yazarken ilham almanın ötesinde, büyük oranda etkilendiğinin açık bir biçimde görülebildiği asıl kaynak ise librettist Bertati ve besteci Gazzaniga'nın birlikte oluşturdukları ve yine 1787 yılında ilk kez izleyici karşısına çıkmış olan Don Giovanni, o sia il convitato operasıdır. Çoğunluğu komedi türünde 70'ten fazla libretto yazmış olan Bertati'nin özellikle 1771 ve 1791 yılları arasında kaleme aldığı opera metinlerinde kılık değiştirme, kişilerin kimliklerinin karıştırılması, sınıf ve kuşak çatışmaları gibi *Commedia dell'Arte* geleneğine dayanan unsurlar da bulunmaktadır. (Eisen, 2006, s.51)

Lorenzo da Ponte anılarında Mozart, Martini ve Salieri'nin aynı dönemde kendisinden oyun metni yazmasını istediklerinden bahsetmektedir. Da Ponte, Mozart için “sonsuz sevdiği bir konu” diye bahsettiği Don Giovanni'yi seçmiştir. Bu üç metni aynı anda hazırlamaya karar veren da Ponte masasında bir şişe tokay şarabı, bir hokka ve bir kutu Seville tütününü ile hizmetçiliğini yapan evin güzel genç kızından aldığı ilham eşliğinde çalışmaya başlamıştır. Bu genç kız, da Ponte odasında bulunan zili çaldığında ona kahve ve yiyecek bir şeyler getirmektedir. Çalışmaya başlamasının ilk günü “tokay,

Seville tütünü, kahve, zil ve genç ilham perisi arasında” Don Giovanni’nin ilk sahnesini, Diana’nın Arbore’unun iki sahnesini ve ilk perdenin yarısından fazlasını yazmıştır. Da Ponte 3 librettoyu aynı dönemde yazdığı süreçte Don Giovanni üzerinde çalışmadan evvel Dante’nin Cehennem adlı kitabını okuduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda da Ponte’nin Don Giovanni operasının librettosunu hazırlarken doğrudan bir bağlantı bulunmasa da Dante’den de ilham aldığı düşünülebilir. (Da Ponte, 2006, s.65)

Lorenzo da Ponte’nin librettosuna yansıttığı karakterler metinsel, dramatik ve müzikal yapıları da dikkate alınarak üç ana başlık altında incelenebilir. İlk grup alt sınıftan gelen ve kökenleri Commedia dell’Arte geleneğine dayanan Colombina, Pagliaccio ve Pulcinella karakterlerine benzerlikleriyle dikkat çeken komik roller Zerlina, Masetto ve Leporello’dan oluşmaktadır. Zerlina masum, çapkın ve manipülatif bir yapıya sahipken Masetto ise ilk bakışta akılsız bir köylü gibi görünmesine rağmen Don Giovanni’ye güvenmemesi gerektiğini bilecek kadar zeki bir yapıya sahiptir. Leporello ise her ne kadar efendisinin ahlak dışı eylemlerine karşı çıkıyor gibi görünse de para ve üst sınıftan birisi olmaya karşı duyduğu özlem gibi nedenlerle kimi zaman kendisi de bu eylemlerin bir parçası haline gelmektedir. İkinci grupta yer alan orta karakterler ise Don Giovanni ve Donna Elvira’dır. Commedia dell’Arte geleneğiyle görünürde doğrudan bir bağı bulunmayan Donna Elvira küçümsenmiş ve aldatılmış bir kadın olmasına rağmen Donna Anna gibi soylu sınıftan birisinin öfkesi veya Zerlina gibi alt sınıftan birisinin kimi zaman küstah ve kaygısız yapısal özellikleri yerine daha ağırbaşlı bir yapıya sahiptir. Don Giovanni ise baştan çıkardığı kadınların listesine bir yenisini ekleyebilmek amacıyla sosyal sınıflar arasında rahatça hareket etmektedir. Alt sınıftan gelen Leporello ve Masetto bas seslere sahipken üst sınıftan gelen Ottavio bir tenordur. Ancak usta bir baştan çıkarıcı olması, serenat yapması ve kıyafet değişiklikleri yapması gibi nedenlerle Commedia dell’Arte geleneğindeki Arlecchino karakteri ile ortak yönleri sahip olduğu da söylenebilecek Don Giovanni, bariton sese sahip bir karakter olarak tam da bu iki sınıfsal yapının arasındaki yere oturmakta ve bu durum Don Giovanni’nin eserdeki orta karakterlerden birisi olma özelliğini vurgulamaktadır. Üçüncü grupta yer alan üst sınıf mensubu ciddi karakterler ise Don Ottavio, Donna Anna ve Commendatore’dır. Bu grupta yer alan Donna Anna ve Don Ottavio karakterleri Commedia dell’Arte geleneğinin güzel ve kibirli soylu kadını Isabella ve sıkıcı olduğu kadar züppe bir yapıya sahip olan Octavio karakterleriyle benzerlikler göstermektedirler. Aynı zamanda Tirso de Molina’nın kullandığı Octavio ve Isabela isimlerini Commedia dell’Arte geleneğinden

etkilenerek kullanmış olması ihtimali bulunmasına rağmen bu konuyla ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. (Ross, 2009, s.15-20)

Lorenzo da Ponte'nin oyuna eklediği karakterlerden birisi olan Zerlina, Molière'in oyununda yer alan iki taşralı kız olan Charlotte ve Mathurine'in bir sentezi gibi düşünülebilir. Taşralı kız Zerlina ile evlenmek üzere olan Masetto karakterine ise Molière direkt olarak Commedia dell'Arte'ye gönderme yaparcasına Pierrot adını vermiştir. Molière, Lorenzo da Ponte'nin librettosunda yer alan Donna Anna ve Don Ottavio karakterlerine yer vermemiştir ancak bu karakterlerin yerine Don Juan'ın daha önce bir manastırdan kaçırdığı ancak sonradan terkettiği Donna Elvire karakterini kullanmıştır. Don Giovanni'de yer alan heykel figürü ise kızının onuru uğruna canını vermekten çekinmediği de dikkate alındığında Commandatore'nin yaşamının merkezinde bulunduğunu düşündüren onur kavramına göndermede bulunurcasına dimdik durmaktadır. Donna Anna nişanlısı Don Ottavio'dan açıkça hoşlanmamakta, Don Giovanni'ye ilgi duymaktadır. Ayrıca Goldoni'nin oyununda Masetto karakterinin öncüsü de sayılabilecek Carino karakteri bulunmaktadır. Don Giovanni operasında Zerlina'nın Masetto'ya söylediği aryanın adının Vedrai Carino olması ise sadece bir tesadüf mü yoksa bir gönderme mi kesin olarak bilinmemektedir. (Mann, 1977, s.452)

Zerlina karakterinin kökenine inebilmek için araştırmaya ilk olarak Tirso de Molina'nın yazdığı orijinal eserden başlanması mantıklı olacaktır. Tirso de Molina'nın El Burlador'unda Zerlina'nın ilk öncülleri olarak düşünülebilecek iki karakter bulunmaktadır. Bunlar balıkçı Tisbea ve köylü Aminta'dır. Tisbea, genel olarak 16. Yüzyıl İspanyol kırsal yaşantısını yansıtan güzel ve tutkulu bir karakter olarak resmedilmektedir. Kendine duyduğu güven ve yaşantısını kontrol ettiğine dair inancı Tisbea'ya mutluluk vermektedir ve belki tam da bu sebeple Don Juan tarafından terkedilmesi gurunun fazlaca incinmesine neden olmuştur. Bu sebeple Tisbea fazlaca öfkelenmiş ve hatta intihar girişiminde dahi bulunmuştur. Ancak oyundaki diğer kadın karakter köylü Aminta daha farklı bir yapıya sahiptir. Evlilik hazırlığında olan Aminta Don Juan'ın kendisine gösterdiği ilgi nedeniyle gurur duyar ve nişanlısı Batricio kendisini kıskanıp Don Juan'ın gelişine olumsuz tepki verdiğinde ona kızar. Olayların bu biçimde ilerlemesi dikkate alındığında Aminta ve Zerlina arasındaki benzerlik daha görünür bir hal almaktadır ve bu durum aynı zamanda bu karakterin Zerlina'nın ilk öncülü gibi görülmesi konusundaki fikri desteklemektedir. Tirso de Molina'nın Aminta karakterinden sonra Zerlina'nın öncüllerinden görülebilecek diğer karakterler

Cicognini'nin *Il Convitato di Pietra* oyununda yer alan Rosalba, Goldoni'nin *Don Giovanni Tenorio* oyununda yer alan Elisa, Molière'in *Dom Juan ou le Festin de Pierre* oyununda yer alan Charlotte ve Bertati'nin oyununda yer alan Ximena karakterleridir. Tüm bu öncüllerden sonra Lorenzo da Ponte ve Mozart tarafından yaratılan Zerlina karakteri sadece Donna Anna ve Donna Elvira'nın oyundaki işlevlerini tamamlamakla kalmamakta aynı zamanda Don Giovanni'nin işlevini de ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca Masetto ile olan sahnelerinde yer alan komik unsurların da etkisiyle Zerlina karakteri eserdeki aksiyonu dramatik bir biçimde dengelemektedir ve bu anlamda oyunda oldukça kilit bir öneme sahiptir. (Buhaiciuc, 2012, s.78-80)

Operadaki bir diğer kilit karakter ise Leporello'dur. Operanın başlangıcında efendisinin himayesindeki çalışma koşullarından şikayet eden Leporello Madamina, *Il Catalogo è questo* ariasında ise efendisinin maceralarını tereddüt etmeden ve gururla Donna Elvira'ya anlatmaktadır. Kimi zaman Don Giovanni'nin aşırılıklarının kurbanı da olan karakter Susanna ve Masetto'nun düğün törenleri esnasında kendisinin de bir kadını baştan çıkarabileceğini düşünmesi izleyiciye eğitim sürecindeki bir başka Don Giovanni'nin sahneye yansıtıldığını da düşündürülebilir. Ancak kökeni *Commedia dell'Arte* geleneğine uzanan Leporello karakteri sonuç olarak komik ve ciddi unsurların büyük bir başarıyla harmanlanmasıyla ortaya çıkartılmış karakteristik bir opera buffa karakteridir. (Fisher, 2005b, s.24)

Leporello'nun *Madamina, Il Catalogo è questo* ariası veya bilinen bir diğer adıyla ünlü katalog ariası incelikli ve zarif bir biçimde kurgulanmış yapısıyla tipik bir opera buffa ariası olarak değerlendirilebilir. Aryanın ilk tekrarı duygu durumun ifadesinden çok bir eylemin doğrudan taklidi gibidir. Bu ayarda Leporello Harlequinade'yi yöneten Harlequin kişiliğini üstlenir ve açıklayıcı sözlerine eşlik eden orkestra partisi bir grup akrobatın hareketlerini çağrıştırmaktadır. Katalog ariası olarak da anılan bu aryanın pandomimi bir bakıma kaba komedi unsurları içeren *Maskeler Komedi'si*'nin ruhunu da yansıtmaktadır. Bu ayarda Leporello'nun kendinden oldukça emin bir biçimde Madamina'ya yani Küçük Hanım diye hitap ettiği Donna Elvira'ya, kendisini işine adanmış olan baştan çıkarıcının yaptıklarını samimiyetsiz bir nesnellikle aktarması bu yaklaşımı destekler niteliktedir. (Allanbrook, 1983, s.133)

Mozart'ın *Don Giovanni* operasındaki Leporello karakteri'nin Hanswurt karakteriyle benzerliği de ayrıca dikkat çekicidir. Örneğin Leporello da tıpkı Hanswurt gibi hem korkak hem de kurnaz bir yapıya sahiptir ve bunun yanı sıra Leporello da yine

Hanswurst gibi yemeğe, kadınlara ve paraya oldukça düşkündür. Öte yandan Don Giovanni karakterinin de kadınlara, yemeğe ve şaraba düşkünlüğü nedeniyle Hanswurst'tan izler taşıdığı öne sürülebilir. Ancak bu izlere rağmen Don Giovanni'nin otoriter ve korkusuz tavırları onun yapısını özgünleştirmektedir. Kökenleri 16. Yüzyılın ilk yarısına kadar uzanan Hanswurst karakteri 18. Yüzyıl Viyana popüler halk tiyatrosunun en bilinen kahramanlarından birisidir. İngiliz tiyatro topluluklarınca Almanya'ya getirilen palyaço Pickelhering ve İtalyan Commedia dell'Arte karakteri Arlecchino'ya dair unsurlar içeren bu karakter Viyana lehçesinde konuşan Salzburg'lu bir köylü olarak izleyici karşısına çıkmıştır. Karakterin yaratıcısı Joseph Anton Stranitzky (1676-1726)'nin Hanswurts'u korkak ancak kurnaz bir yapıya sahip olmasının yanı sıra fiziksel zevk ve paraya oldukça düşkündür. İzleyici karşısına çıktığı oyunlarda davranışları ve konuşma biçimiyle oyundaki diğer karakterlerin endişe ve düşüncelerini komik bir biçimde izleyiciye yansıtma konusundaki etkinliği onun tanınırlığına oldukça olumlu yönde katkıda bulunmuştur. Mozart'ın operalarını yazdığı dönemdeki Hanswurst karakteri ise Stranitzky'nin yarattığı orijinal haline nazaran biraz daha evrilmiştir. Hanswurst karakterinin Mozart operalarına yansımalarına dair bir başka örnek olarak Die Zauberflöte operasındaki Papageno karakteri verilebilir. Zira Papageno da kadınlara düşkün, kendi iyiliği ve güvenliğini önceleyen, izleyicilerle doğrudan iletişim kurma becerisine sahip olan ve yaşama dair önemli moral unsurları umursamayan bir karakter olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. (Sheil, 2006, s.209, 210)

Bir bakıma kendisi de onlardan birisi sayılabilecek Mozart'ın yarattığı köylü ve hizmetçi karakterleri samimi, yaşama dair bilge ve mizah anlayışına sahip karakterlerdir. Mozart'ın operalarında yer alan bu alt sınıftan karakterler sağduyulu olmalarının yanı sıra aynı zamanda iyiyle kötüyü ve şeytani olanla ilahi olanı soylu ve efendi sınıfından farklı olarak kendi ahlak anlayışları çerçevesinde ayırt ederler. Bunların dışında ek olarak gerektiğinde olaylar örgüsünün ilerleyişinde de etkili olmaktadır. (Buhaiciuc, 2012, s.77)

Diğer pek çok komik operada da olduğu gibi Don Giovanni operasının karakter yapısında da iki ciddi ve beş komik karakter bulunmaktadır. Bu bağlamda Don Giovanni operası özelinde Donna Anna ve Don Ottavio soylu sınıftan gelmeleri ve onurlu davranışları nedeniyle ciddi partiler olarak düşünülebilir. Köylü Zerlina, nişanlısı Masetto ve hizmetçi Leporello ise bu iki ciddi karakterin tam zıt kutbunda bulunan komik karakterlerdir. Bunların arasında Zerlina risk içeren cilveli yapısı, önceden hesaplanmış

zayıf yönleri ve gölgelenmiş güçlü yapısı dikkate alındığına bir prima buffa olarak düşünülebilir. Masetto aşırı kıskanç, aciz olmasına rağmen isyankar ve kendine acıyan bir yapıya sahiptir. Leporello ise açgözlü, korkak ve hizmetkar arketipinin bir devamı niteliğindedir. Commendatore, sahne üzerindeki ilk görünüşünün oldukça kısa olması sebebiyle kişiliği hakkında pek ipucu vermemektedir. (Pirrotta, 1981, s.68)

Ciddi roller arasında yer alan Don Ottavio karakteri tenor sesi için bestelenmiştir. Opera Seria'nın 18. Yüzyılın sonlarına doğru ilgi kaybetmeye başlaması ve Opera Buffa'nın yükselişe geçmesiyle birlikte kastratoların yerini tenorlar almaya başladığı bilinmektedir. *Dramma Giocoso* türündeki Don Giovanni ve Opera Buffa türündeki *Così fan Tutte* operalarında bulunan karakterlerin derinlemesine incelenecek olursa Opera Buffa ve *Commedia dell'Arte* geleneği arasındaki bağlantılar görülebilir. Bu bağlamda özellikle bu iki operada bulunan tenor rollerinin ariyaları müzikal form, tonalite ve şiirsellik bakımından analiz edilecek olursa Don Ottavio ve Ferrando karakterlerinin Opera Seria türüne ait komik roller değil aksine Opera Buffa türüne ait ciddi roller oldukları anlaşılabılır. (Ross, 2009, s.1)

Oyunun baş kahramanı, buffo di mezzo carattere konumunda bulunan Don Giovanni kılıktan kılığa bürünebilen bir yapıya sahiptir. Don Giovanni karakteri operadaki buffo di mezzo carattere konumundayken eserdeki komik unsurları izleyicinin içine işleyen sıcak ve aşk dolu yaklaşımları ve ikna edici sempatisi vasıtasıyla ortaya koymaktadır. Burada kullanılan buffo teriminin 18. Yüzyıl tiyatral jargonunda sahnede nasıl davranacağını ve rolün çeşitli yanlarının yanı sıra oyun içinde farklılaşan tutumlarını izleyici için izlenebilir hale getirmeyi becerebilen şarkıcılar için kullanıldığını belirtmekte fayda vardır. Ancak Don Giovanni'yi komik opera olarak görmeyen araştırmacılar da bulunmaktadır. Bu araştırmacıların dayandığı temel argüman eserin *dramma giocoso* olarak isimlendirilmiş olmasıdır. Zira bu tip eserlerde roller *parti serie*, *mezzi carattere* ve *buffi carattere* olarak üç bölümde incelenebilmektedir. Bu türde yazılan birkaç eserde kullanılan *primo buffo di mezzo carattere* ifadesinden yola çıkarak *mezzi carattere*'nin aslında buffo kastına ait olduğu fikri de öne sürülmektedir. (Pirrotta, 1981, s.66, 68)

Karakterlerin yapısal özellikleri ve *Commedia dell'Arte* geleneği arasındaki bağlantıların dışında bazı sahnelerde de bu tip benzerlikler dikkat çekmektedir. Örneğin izleyicide istenildiği gibi hareket edildiği hissini uyandıran arka plandaki müziklerin de etkisiyle dikkat çeken ziyafet sahnesinde *Commedia dell'Arte*'nin doğaçlamaya dayalı

ruhunun etkileri hissedilmektedir. Bu sahne komik opera türünde yazılmış diğer eserlerde pek kullanılmayan ve izleyiciye Don Giovanni'nin ev yaşantısına dair gündelik detayları gözlemlene olanağı veren bir biçimde kurgulanmıştır. (Allanbrook, 1983, s.158)

Bu ziyafet sahnesinde evlilik kurumunun onaylandığı ve mutlu sonla biten Vincente Martín y Soler'in Una cosa rara operası, Giuseppe Sarti'nin Fra i due litiganti il terzo gode (1782) operası ve Mozart'ın kendisine ait Le nozze di Figaro (1786) operalarından yapılan müzikal alıntıların evlilik kurumunun inkar edildiği ve baş karakterinin cehenenneme sürüklenmesiyle son bulacak olan Don Giovanni operasında kullanılması önemli bir ironi unsuru olarak düşünülebilir. Yapısal olarak bakıldığında ise yemek sahnesinde kullanılan bu alıntılar izleyiciyi sahte bir güvenlik duygusuna soktuğu da görülmektedir. Bu durum verdiği tepkilerle Leporello'nın çalan şarkıları açık bir biçimde tanımlamasıyla pekiştirilmekte ve bir anlamda izleyiciyle sahne arasındaki duvarı da yıkmaktadır. (Chong, 2011, s.7, 29, 30)

Bir başka ilgi çekici sahne olan düğün sahnesi esnasında ise Don Giovanni'nin damat ve konukların şaşkın bakışları arasında köylü gelin ile dans etmeye başlaması ve sonrasında oluşan kaos ile etkili bir perde finali için zemin hazırladığı görülmektedir. Bu durum Tirso de Molina'nın oyunundan itibaren hikayenin farklı pek çok uyarlamasında da uzunca bir süre bu şekilde kullanılmıştır. Netekim Cicognini'nin 1632 tarihli oyununda da evlenecek çift Pantalone ve Brunetta adlarını taşıyan tipik Commedia dell'Arte karakterleri olarak izleyici karşısına çıkmaktadır ve perde finali gelinin babasının öfke dolu haykırışıyla gelmektedir. 1690 yılında basılmış olan Perucci yorumunda ise evlenecek çiftler Pollecina ve Pimpinella adındaki Commedia dell'Arte karakterleri olarak izleyici karşısına çıkmakta ve perde gelinin kaybolduğunun anlaşılmasının ardından gelinin babası ve damat Pollecina'nın Don Giovanni'nin uşağı Coviello'yu bastonla dövmesi esnasında inmektedir. (Schneider, 2022, s.111)

Bahsedilen bu sahnelerin dışında hikayede yer alan heykel figürünün farklı eserlerde farklı biçimlerde kullanılması da dikkat çekici olduğu söylenebilir. Aslında insan eliyle yapılmış bir heykelin doğa üstü bir yapısının olması onun korkutuculuğunu azaltmamaktadır. Ancak öte yandan Commandatore'nin heykeli vasıtasıyla dini bağnazlık ve batıl inançlara dair bir eleştiride bulunduğu da düşünülebilir. Bu bağlamda Tirso de Molina heykelin üzerinde bulunan yazıtta şu ifadelerle yer vermiştir: *“Burada yatan sadık şövalye Tanrı'dan bir hainin intikamını bekliyor”*. Cicognini'nin eserinde ise heykelin üzerinde *“Burada, cennetin beni haksız yere ve acı ölümüne sürükleyen kişiden*

intikam almasını bekliyorum” ifadeleri bulunmaktadır. Bertati’nin eserinde ise Cicognini ile oldukça benzer bir biçimde *“Cennetin beni ölüme sürükleyen kişiden intikamımı almasını bekliyorum*” ifadesi yer alır. Lorenzo da Ponte’nin librettosunda ise heykelin üzerinde *“Kanımı yerde bırakmayın, burada beni öldürenlerden intikam almanızı bekliyorum*” ifadesi bulunmaktadır ki bu ifade öncül eserlerde yer alan ifadelerden farklı olarak intikamın ilahi adaletten değil dünyevi adaletten beklendiğini ortaya koymaktadır. (Schneider, 2022, s.156)

Sonuç olarak Mozart’ın Don Giovanni operasının aralarında çok büyük farklılıklar bulunmasa da Viyana ve Prag için iki farklı versiyonu bulunduğu bilinmektedir. Ancak günümüzde bu iki versiyonun birleşimiyle oluşan yeni bir karma versiyon da sahnelenmektedir. Şu halde denilebilir ki Mozart’ın müzikal dehası ve yenilikçi yaklaşımları neticesinde halihazırda yapısal olarak farklı opera türlerine dair unsurları bünyesinde barındıran ve kendine özgü bir senteze ulaşan Don Giovanni operası aynı zamanda farklı versiyonlarının harmanlanmasıyla oluşturulan yeni sentezlemelere rağmen özgünlüğünü halen korumaktadır. (Soucek, 2006, s.197)

Don Giovanni operasının librettosu ilk kez izleyici karşısına çıktığı 1787 tarihinden 39 yıl sonra yine Lorenzo da Ponte tarafından metin üzerinde belirtilen sahne yönergelerine dair bir takım küçük değişiklikler yapılmasıyla İngilizce çevirisiyle birlikte 1826 yılında New York’ta yeniden yayımlanmıştır. Orijinal Prag librettosunda Don Giovanni, Leporello’yu sürükleyerek ve suçlunun o olduğunu öne sürerek sahneye girdiğinde onu Commedia dell’Arte esintileriyle kınındaki bir kılıçla tehdit etmektedir. Ancak sonradan yayınlanan İngilizce versiyona bakıldığında Don Giovanni aynı tehditi kınından çıkarılmış bir kılıçla yaptığı görülmektedir. Kınından çıkarılmadan tehdit unsuru olarak kullanılan kılıç Bertati’dan de izler taşıyan ve kökleri Don Juan hikayesinin komik yapısına dek uzanan bir öge olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Ancak İngilizce metindeki kınından çıkmış kılıç Don Giovanni’nin gerçek tehlikesini ve gücünü anlatan bir öge olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda bir bakıma Lorenzo da Ponte’nin metin üzerinde yaptığı bu gibi değişikliklerle Mozart’ın komedi unsurlarını geri planda bırakma yaklaşımı ve Don Giovanni karakterini ele alış biçimini metne yeniden yansıttığı da düşünülebilir. (Russel, 1997, s.34, 35)

SONUÇ

Don Giovanni nasıl birisidir? Örneğin sapkın bir tecavüzcü mü yoksa tek amacı kadınları baştan çıkarmak olan bencil yaradılışlı birisi midir? Yoksa romantik ve iflah olmaz bir aşık mıdır veya sadece ne istediğini bilmeyen, daldan dala konmayı kendisine amaç edinmiş bir hercai midir? Sahneye koyucuların, icracıların ve araştırmacıların bu ve bunun gibi soruların cevabını verebilmeleri için ilk adım olarak eserin librettosunu incelemeleri gerekmektedir. Böylesi bir ilk incelemenin ardından doğal olarak konuya ve kişilere dair detaylar netleşmeye başlayacaktır. Bu detaylar biraz daha incelikli bir biçimde ele alınmaya başlandıktan sonraysa örneğin Don Giovanni'nin eserde ilişki içerisinde bulunduğu hiçbir kadına tecavüz ettiğine veya etmeye çalıştığına dair kesin bir veri bulunmadığı gibi detaylar görünür bir hal almaya başlayacaktır. Bu yaklaşıma göre özellikle sahneye koyucuların ve icracıların libretto ve olaylar örgüsüne dair detaylı bilgi sahibi olmaları gerektiği gerçeği açık bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Librettonun incelenmesi sonucunda edinilen bilgileri farklı bakış açılarını da dikkate alarak daha incelikli bir biçimde yorumlayabilmek için ise konunun öncüllerinin incelenmesinin yanı sıra farklı disiplinlerin konuyu işleyiş biçimlerinin de analiz edilmesi faydalı olacaktır.

Sahneye koyucuların ve icracıların eseri sahnelerken verecekleri mesajlara ve bu mesajları ne şekilde vereceklerine dair de tutarlı ve net olmaları gerekmektedir. Aksi halde bu çabalar izleyicinin kafasını karıştırmaktan başka bir işe yaramayabilir veya basit yanlış anlaşılmalarda sonucunda verilmesi amaçlanmayan bir takım mesajlar da izleyiciye iletilebilir. Bunların sonucunda ise ortaya konulan emeğin karşılığı tam olarak alınamayabilir ve hatta belki izleyiciler tarafından başarısız bulunan bir temsil de ortaya çıkabilir. Bu bağlamda sahneye koyucuların ve icracıların eseri sahnelenmeye hazırladıkları süreç boyunca yanıtlaması gereken pek çok soru bulunduğu gerçeği bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Don Giovanni'nin kadınlarla yaşadığı tüm bu maceralardan edindiği kazanım tam olarak nedir? Ya da Don Giovanni farklı kadınlarla birlikte olabilmek için neden bu denli heveslidir? Eser boyunca yaptığı tüm eylemler dikkate alındığında acaba Don Giovanni karakteri eserin son bölümünde kendisine verilen ilahi cezayı gerçekten hak etmekte midir? Ayrıca Don Giovanni'ye bu ilahi cezayı veren bizzat Tanrı veya Tanrısal bir güç müdür yoksa sadece Commandatore'nin intikamcı ruhu mudur? Eserde vurgulanan şey bir günahkarın cezalandırılmasıyla ortaya çıkan ahlaki zafer mi yoksa yaşamı pahasına da olsa ilkelerinden ödün vermeyen Don

Giovanni'nin kahramanca duruşu mudur? Ya da eserin başlangıcında sahne arkasında bulunan Donna Anna ve Don Giovanni arasında aslında tam olarak ne yaşanmıştır? Zerlina ile Don Giovanni sahne arkasındayken Zerlina'nın çılgılık atmasına sebep olan olay tam olarak nedir? Sahneye koyucuların ve icracıların ve hatta konu üzerine çalışma yürüten araştırmacıların bu ve bunun gibi sorulara verecekleri yanıtların ve bu yanıtları aktarma biçimlerinin son derece önemli olduğu inkar edilemez bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır.

Tüm bu soruların cevaplanabilmesi ve eserin daha derinlikli bir biçimde analiz edilebilmesini kolaylaştırmak için bilgi vermeyi amaçlayan bu çalışmada Don Juan karakterinin incelenmesine hikayenin kökekinde yer alan efsanelerden ve ilk kez kaleme alındığı İspanyol Altın Çağı tiyatrosu döneminden başlanmıştır. Lorenzo da Ponte'nin librettoyu hazırladığı ve Mozart'ın bu hikayeyi bestelediği döneme kadar geçen süreç içinde hikayenin farklı yaklaşımlarla yorumlanmış versiyonları Commedia dell'Arte ekseninden fazlaca uzaklaşmamaya özen gösterilerek ele alınmıştır. Sahneye koyucuların üretecekleri çıktının derinlik, tutarlılık ve sanatsal estetik bakımından daha üstün bir seviyeye ulaşabilmesi için esere dair veriler Commedia dell'Arte çerçevesinde detaylı bir biçimde analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda Commedia dell'Arte'nin Don Giovanni operası üzerinde bir takım izlerinin bulunduğu açık bir biçimde anlaşılmıştır.

Bu izlerden belki de en belirgin kökenleri doğrudan doğruya Commedia dell'Arte'ye uzanan komik hizmetçi karakteri Leporello'dur. Bunun dışında Commedia dell'Arte'nin arketipleri bağlamında incelendiğinde Zerlina ile Colombina, Masetto ile Pierrot, Donna Anna ile Isabella ve Don Ottavio ile Octavio karakterleri arasında hem doğrudan hem dolaylı etkileşimler bulunduğu görülmektedir. Olay örgüsü bakımından incelendiğinde ise kılık değiştirme, mandolin eşliğinde serenat yapılması ve lazzi benzeri küçük komik repliklerin kullanılması gibi öğeler de Commedia dell'Arte etkisini ortaya koymaktadır.

Bunlara ek olarak operanın Mozart tarafından *dramma giocoso* olarak başlıklandırılmış olmasının temel sebeplerinden birisi de Goldoni'dir denilebilir. Çünkü Mozart'ın eseri bestelerken kullandığı kaynakların arasında Commedia dell'Arte'yi yeniden şekillendiren ve bu sanatın yeniden yükselmesine katkı sağlayan oyun yazarı Goldoni'nin tiyatral yaklaşımının etkileri de kendisini hissettirmektedir. Don Giovanni operasının librettosu Goldoni'nin tiyatral yaklaşımı çerçevesinde incelendiğinde karakterlerin soylu/aristokratlar ve köylü/hizmetçiler olarak iki katmandan oluştuğu

görülebılır. Fakat libretto Mozart'ın müziğıyle birleştikten sonra bu durum değışmekte; söz konusu soylu/aristokrat ve köylü/hizmetçi sınıflarına ek olarak her iki sınıfa dair özellikler gösteren orta karakterlerle birlikte üç katmandan oluşan bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle aslında temelde iki ana sınıfa ayrılmış toplumsal yapının dramatik ve müzikal ayrımları üç katmanlı bir yapı ortaya çıkmasına neden olan orta karakterlerin eylemleri sayesinde daha belirgin ve renkli bir biçimde ortaya konulmaktadır.

Kariyeri süresince pek çok opera alt türünde eserler de bestelemiş olan Mozart'ın olgunluk dönemindeyken Lorenzo da Ponte'nin metinleri üzerine bestelediğı Le nozze di Figaro, Così fan tutte ve Don Giovanni operaları onun bu alandaki en başarılı eserleri arasında kabul edilmektedir. Bu üç eser de Lorenzo da Ponte'nin zekasının ve Mozart'ın müzikal dehasının belirgin izlerini taşımaktadır. Le nozze di Figaro ve Così fan tutte operaları üzerinde de bestelendikleri dönemin koşullarına bağılı olarak bazı etkileşimlerin izleri bulunmaktadır. Bu durum Don Giovanni operası için de geçerlidir. Don Giovanni operasının üzerindeki Commedia dell'Arte etkileri zamanın koşullarına da bağılı olarak tıpkı devrilen domino taşları gibi bir silsile içinde ilerleyiş göstermektedir. Örneğın hikayeyi ilk olarak kaleme alan Tirso de Molina'nın metni dönemin gezgin Commedia dell'Arte oyuncu kumpanyalarının da ilgisini çekmiş ve bu ilginin etkileri Avrupa'nın farklı bölgelerine yayılım göstermiştir. Bu yayılımla birlikte Don Juan hikayesi, ilk kez kaleme alındığı 1630 yılından Don Giovanni operasının ilk kez sahnelendiğı 1787 yılına dek geçen süreç içerisinde pek çok farklı besteci, librettist ve oyun yazarı tarafından farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır ve günümüzde de halen ele alınmaya devam etmektedir. Ancak konuya Mozart'ın ve Lorenzo da Ponte'nin operayı ele alış biçimi özelinde bakılacak olursa en çok etkilendikleri kaynakların Cicognini'nin operası ve Molière'nin metni olduğu anlaşılabılır.

Yapılan araştırma neticesinde oluşum ve gelişim süreci Avrupa tarihinde yaşanmış olan sosyal ve kültürel etkileşimlere dair önemli izler taşıyan İtalyan Halk Tiyatrosu geleneğı Commedia dell'Arte'nin Don Giovanni operası üzerinde hem doğrudan hem dolaylı etkilerinin bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Değişmeyen tek şeyin değişimin ta kendisi olduğu gerçeğı karşımızda duruyorken opera sanatı, Don Juan hikayesi ve Commedia dell'Arte'nin de içinde bulundukları dönemin koşullarına bağılı olarak başkalaşım göstermeleri ve evrilmeleri doğal karşılanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel S.S.C. ve Kılıç E. (2020). Altın Çağ Dili ve Edebiyatı. Bloss R.C., Büyükkoyuncu M.A., Gürlek L., Sans M.J.H., Önal Z., Gökşenli E.Y., Ortega R.C., (Editörler), *İspanyol Dili ve Edebiyatı Araştırmaları* içinde (s.15-28). İstanbul: Hiperyayın.
- Allanbrook W.J. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Altar C.M. (1993). *Opera Tarihi I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Anderson E. (1997). *The Letters of Mozart and His Family*. (Çev:E.Anderson). London: Macmillan Reference Limited.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (Çev:İ.Tunalı). Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Arslan, G. (2019). *İtalyan Tiyatrosunda Goldoni ve Commedia dell'Arte*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bal, E. (2020). *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella*. Berlin: Peter Lang GmbH.
- Balamir, E. (2017). Commedia dell'Arte, Tipler ve Carlo Goldoni ile İtalya'ta Tiyatro Reformu. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (9), 81-88.
- Balay, A.M. (1995). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*. İstanbul: MitosBoyut Yayınları.
- Ball R.I. (2010). *Ann Inn-Yard Empire: Theater and Hospitals in the Spanish Golden Age*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ohio: Ohio State University, Department of History.
- Brockett, O.G. and Hildy, F.J. (2016). *Tiyatro Tarihi*. (Çev: T.Göbekçin). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Buch D. (2004). The Don Juan Tradition, Eighteenth-Century Supernatural Musical Theatre and Vincenzo Righini's 'Il Convitato di Pietra'. *Hudebni Veda*, (41), 295-307.
- Buhaiciuc, M. (2012). Tracing Zerlina's Ancestors. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series VIII: Art & Sport*, 5 (54) No.2, 77-80.

- Büke A. (1998). *İki Dahi Üç Opera: Mozart ve Da Ponte'nin Ortak Çalışmaları*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Büke A. (2017). *Mozart: Bir Yaşam Öyküsü*. (2. Baskı). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Chong N.J. (2011). Music for the Last Supper: The Dramatic Significance of Mozart's Musical Quotations in the Tafelmusik of Don Giovanni. *Current Musicology*, (92). s.7-52.
- Da Ponte L. (2006). *Memorie*. Milano: Garzanti Editore.
- Defries, A. (1927). The Origins and Social Significance of Harlequin and of the Commedia dell'Arte. *The Sociological Review*, (a19). s.289-296.
- Ducharte, P.L. (1966). *The Italian Comedy*. (Çev: R.T.Weaver). New York: Dover Publications.
- Eisen C. (2006). Bertati, Giovanni. C.Eisen and S.P.Keefe (Editörler), *The Cambridge Mozart Encyclopedia* içinde, (s.51). New York: Cambridge University Press.
- Elsner N.K. (2007). *Don Juan Kişiliğinin İspanyol Tiyatrosundaki Gelişimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fava, A. And Rudlin, J. (2021). *Commedia dell'Arte, its Structure and Tradition*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Fido, F. (1973). An Introduction to the Theater of Angelo Beolco. *Renaissance Drama*, (6). <https://www.jstor.org/stable/41917114> (Erişim tarihi: 05.11.2021)
- Fisher B.D. (2005a). *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami: Opera Journeys Publishing.
- Fisher B.D. (2005b). *Opera Classics Library Series: Mozart's Don Giovanni*. Miami: Opera Journeys Publishing.
- Fisher B.D. (2007). *Mozart's Da Ponte Operas: The Marriage of Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*. Florida: Opera Journeys Publishing.
- Fuat, M. (2010). *Tiyatro Tarihi*. (3.Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Goehring E.J. (2003). The Opere Buffe. S.P.Keefe (Ed.), *The Cambridge Companion to Mozart* içinde (s.131-146). New York: Cambridge University Press.

- Goell, J. (2015). Le Servette in Commedia dell'Arte. J.Chaffe and O.Crick (Editörler), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* içinde (s.91-95). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Goldoni, C. (1877). *Memoirs of Carlo Goldoni*. (Çev: J.Black). Boston: James R. Osgood and Company.
- Gozzi, C. (1890). *The Memoirs of Count Carlo Gozzi Volume the Second*. (Çev: J.A.Symonds). New York: Scribner & Welford.
- Güngör, İ. (2021). Carlo Gozzi: Commedia dell'Arte'yi Hayatta Tutmaya Çalışan Romantik. *Sanat Dergisi*, (37), s.25-51.
- Hauger, K.L. (1977). *The Spirit of Carlo Gozzi in the Russian Revolutionary Theatre*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Texas: Graduate Faculty of Texas Tech University.
- Hodeir A. (1992). *Müzik Türleri ve Biçimleri* (Çev:İ.Usmanbaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hunter M. (1986). The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera Buffa 1770-1800: Anelli and Piccini's 'Griselda'. *Music & Letters*, 67 (4), 363-380.
- Hunter M. (1991). Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa. *Cambridge Opera Journal*, 3 (2), 89-108.
- Hunter M. (1999). *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*. New Jersey: Princeton University Press.
- Karaboğa, K. Ve Özçıtak, İ. (1994). Commedia dell'Arte. *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi*, (5), 227-258. <https://www.mimesis-dergi.org/pdf/Commedia.pdf> (Erişim tarihi: 05.11.2021)
- Hermanson A. (2009). Forsaken Justice: Thomas Shadwell's "The Libertine" and the Earl of Rochester's "Lucina's Rape Or the Tragedy of Vallentinian". *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 33 (1), s.3-26.
- İlyasoğlu E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. (9.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Knapper, S.P.J. (2015). Carnival, Comedy and the Commedia: A Case Study of the Mask of Scaramouche. J.Chaffe and O.Crick (Editörler), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* içinde (s.96-107). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

- Lippi M. (2015). *Gazzania – Tritto – Pacini: Il Convitato di Pietra*. Pisa: Teatro di Pisa.
- Mann W. (1977). *The Operas of Mozart*. New York: Oxford University Press.
- McGill, K. (1991). The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte. *Theatre Journal*, 43 (1), 59-69.
- Milani, V.I. (1962). *An Edition of Lorenzo di Filippo Strozzi's Comedy La Violante, with an Introduction to the Commedia Erudita of the Cinquecento*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Washington: The Catholic University of America, Studies in Romance Language and Literatures.
- Molina T. (1971). The Playboy of Seville, or Supper with a Statue. O.Mandel (Ed.), *Three Classic Don Juan Plays içinde* (s. 1-54). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost Yayınları.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Nutku, Ö. (1985a). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt: 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Nutku, Ö. (1985b). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt: 2*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. (4.Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Önalp, E. (1992). Calderón ve Trajedilerinde Namus ve Şeref Teması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 9 (9), 69-81.
- Parker M. (1998). Introduction: The Golden Age of Spanish Drama. M.Parker (Editör), *Spanish Drammatists of the Golden Age: A Bio-Bibliographical Sourcebook içinde* (s.1-17). Connecticut: Greenwood Press.
- Penhorwood E.L. (1994). *The Songs of Vincenzo Righini*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Iowa: The University of Iowa, Graduate College The University of Iowa.
- Perlman, M. (2015). Reading an Interpretenting the Capitano's Mask-Shapes. J.Chaffe and O.Crick (Editörler), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte içinde* (s.82-90). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Pirrotta N. (1955). "Commedia dell'Arte" and Opera. *The Musical Quarterly*, 41 (3), 305-324.

- Pirrotta N. (1981). *The Traditions of Don Juan Plays and Comic Operas*. Proceedings of the Royal Musical Association, (107), 60-70.
- Rand, R.S. (2015). The Young Lovers. J.Chaffe and O.Crick (Editörler), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* içinde (s.70-81). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Richards, K. (2015). The Commedia dell'Arte Acting Companies. J.Chaffe and O.Crick (Editörler), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte* içinde (s.43-54). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Rista P. (2015). *Carlo Goldoni As Musical Reformer: In Search of Realism in the Dramma Giocoso*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Rosen C. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. (Genişletilmiş Basım). New York and London: W.W.Norton & Company.
- Ross H.D. (2009). *Are You Serious? An Examination of the Role of the Tenor in Mozart's Operas Don Giovanni and Così fan tutte*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Greensboro: The University of North Carolina, The Faculty of The Graduate School.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte Oyuncunun El Kitabı*. (1.Baskı). (Çev: E.E.İpekli). İstanbul: MitosBoyut Yayınları.
- Russel C.C. (1984). The Libertine Reformed: 'Don Juan' by Gluck and Angiolini. *Music & Letters*, 65 (1), 17-27.
- Russel C.C. (1997). Confusion in the act I finale of Mozart and Da Ponte's Don Giovanni. *The Opera Quarterly*, 14 (1), 25-44.
- Sanguinetti G. (2019). A Partimento in Classical Sonata Form by Giacomo Tritto. *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethovenzeit*. 57-68.
- Say A. (1997). *Müzik Tarihi*. (3.Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schmitt, N.C. (2014). *Befriending the Commedia dell'Arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios*. Canada: University of Toronto Press.
- Schneider M.T. (2022). *The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni*. Abingdon: Routledge Taylor & Francis Group.

- Sedwick B.F. (1954). Mozart's Sources for Don Giovanni. *Hispania*, 37 (3), 269-273.
- Sheil Á. (2006). Hanswurst. C.Eisen and S.P.Keefe (Editörler), *The Cambridge Mozart Encyclopedia* içinde, (s.209-210). New York: Cambridge University Press.
- Sheinberg E. (2017). Teaching Schoenberg's Pierrot Lunaire. *Bulletin of St.Petersburg State University*, 7 (1), 41-56.
- Shergold N.D. (1956). Ganassa and the "Commedia dell'Arte" in Sixteenth-Century Spain. *The Modern Language Review*, 51 (3), 359-368.
- Solomon M. (2021). *Mozart*. (2.Baskı). (Çev:E.Kılıç). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Soucek B. (2006). Giovanni auf Naxos. L.Goehr and D.Herwitz (Editörler), *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera* içinde (s.193-210). New York: Columbia University Press.
- Sözer V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. (5.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Spink I. (2000). Purcell's Music for 'the Libertine'. *Music & Letters*, 81 (4), 520-531.
- Stephoe A. (1990). *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*. Oxford: Clarendon Press.
- Suner, L. (2007). Commedia dell'Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24 (24). 145-183.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (4.Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Thomson K. (2004). *Mozart'ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü*. (2.Baskı). (Çev:M.H.Spatar). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Tonelli F. (1985). Molière's "Don Juan" and the Space of the Commedia dell'Arte. *Theatre Journal*, 37 (4), 440-464.
- Ungerer G. (1990). Thomas Shadwell's "The Libertine": a forgotten Restoration Don Juan Play. *SEDERI: yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 1, 222-239.
- Vega L. (1609). *Arte Nuevo*. (Çev:W.T.Brewster). New York: Dramatic Museum of Columbia University.

- Wade G.E. (1949). Tirso de Molina. *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, 32 (2), 131-140.
- Waxman S.M. (1908). The Don Juan Legend in Literature. *The Journal of American Folklore*, 21 (81), 184-204.
- Waldoff J. (2006). *Recognition in Mozart's Operas*. New York: Oxford University Press.
- Wilbourne, E. (2016). *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Yener F. (1963). *Müzik Kılavuzu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Yener F. (1992). *100 Opera*. (3.Baskı). İstanbul: Bateş Yayınları.
- Yurtaydın E. (1994). *Don Juan*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ziomek H. (1984). *A History of Spanish Golden Age drama*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Zvara, V. (2002). Commedia dell'Arte and the Evolution of Music Theatre in the First Third of the Twentieth Century. *Musicologica Istropolitana*, (1), 147-160.

İnternet Kaynakları:

http-1:<https://www.mimesis-dergi.orgpdfCommedia.pdf> (Erişim tarihi: 18.9.2021)

http-2:<https://www.wordreference.com/ittr/arte> (Erişim tarihi: 2.11.2021)

http-3:<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8607039k/f18.item#> (Erişim tarihi: 17.02.2022)

http-4:<https://collections.vam.ac.uk/item/O1154331/h-beard-print-collection-print-coeure-sebastien/> (Erişim tarihi: 17.02.2022)

http-5:https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-2238 (Erişim tarihi: 17.02.2022)

http-6:<https://www.maskmuseum.org/mask/commedia-brighella-1/> (Erişim tarihi: 17.02.2022)

http-7: <https://www.rct.uk/collection/807476-i> (Erişim tarihi: 17.02.2022)

http-8: <https://www.robertlenkiewicz.org/content/history-harlequinade> (17.02.2022)

http-9: <https://jstor.org/stable/community.27406228> (Erişim tarihi: 18.02.2022)

http-10: <https://www.thevenetianmasks.com/il-dottore-mask/> (Erişim tarihi: 18.02.2022)

http-11:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_04.jpg (Erişim tarihi: 18.02.2022)

http-12:https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1861-0713-862 (Erişim tarihi: 18.02.2022)

http-13: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pierrot_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pierrot_(painting)) (Erişim tarihi: 18.02.2022)

http-14: <https://www.jstor.org/stable/community.28343811> (Erişim tarihi: 18.02.2022)

http-15: <https://www.jstor.org/stable/community.24836246> (Erişim tarihi: 18.02.2022)

http-16:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiberio_Fiorilli_as_Scaramouche_-_Constantini_1695_-_Internet_Archive.jpg (Erişim tarihi: 18.02.2022)

http-17:<https://alchetron.com/cdn/tartaglia-commedia-dellarte-c2eb3814-9673-478a-b020-1c36cf6ad30-resize-750.jpg> (Erişim tarihi: 18.02.2022)

http-18:<https://www.Commediadellarteday.org/about.asp?lin=eng> (Erişim tarihi: 23.11.2021)

EKLER

EK-1 Don Giovanni il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni Operasının Librettosu

Yazan: Lorenzo da Ponte

Çeviri: Yücel Erten

TABLO I

Donna Anna'nın Bahçesi, Gece.

Bölüm 1 – 1

(Gece. Leporello elinde bir fener, bir pelerine sarılmış, aşağı yukarı dolaşmaktadır.)

Müzik No.1 Introduzione

Leporello

Gece gündüz hizmet et ama hiç karşılığını göreme! Bütün zahmeti sen çek, doğru dürüst yemek bile yiyeme! Artık efendi ben olmak istiyorum, artık hizmet etmek istemiyorum! Aman, ne beyefendi bir bey! O içerde iş tutsun, biz burda nöbet bekleyelim! Artık efendi ben olmak istiyorum, hizmet etmek istemiyorum! Birileri geliyor galiba...Saklanayım.

(Don Giovanni, balkondan aceleyle fırlar. Bir pelerine sarınmıştır. Yüzünü saklamaya çalışır. Donna Anna peşisıra gelmekte ve Don Giovanni'nin yüzünü görmek için çabalamaktadır.)

Anna

(Don Giovanni'nin kaçmasına engel olmak ister)

Beni öldürmeden elimden kurtulamazsın.

Giovanni

(Yüzünü örtme çabasıyla)

Boşuna bağıрма; kim olduğumu bilmeyeceksin.

Leporello

(Kendi kendine)

Bu ne patırtı, gürültü! Patronun yine başı dertte!

Anna

İmdat! Uşaklar! Haini yakalayın!

Giovanni

Sus, yoksa paralarım!

Anna

Alçak!

Giovanni

Kaltak!

(Kendi kendine)

Bu çılgın kadın başımı belaya sokacak.

Anna

Çılgın gibi izleyeceğim seni.

Leporello

Bu densiz adam, sonunda başımı belaya sokacak.

(Elinde bir fener ve bir kılıçla Commendatore çıkagelir)

Commendatore

Bırak onu, alçak! Benimle döğüş!

(Babasının sesini işitince, Donna Anna içeri kaçar.)

Giovanni

Git işine! Seninle döğüşecek kadar alçalmadım!

Commendatore

Kaçacağımı mı sanıyorsun?

Leporello

(Kendi kendine)

Şuradan bir kurtulabilsem!

Giovanni

Şaşkın! Gel bakalım ille de ölmek istiyorsan!

(Kılıçla döğüşürler. Commendatore ölümcül bir yara alır.)

Commendatore

Ah, imdat! Yandım... Katil beni yaraladı... Bu ölümcül yaradan canım beni terk ediyor...

Giovanni

(Kendi kendine)

Zavallı işte düştü. Ölümcül yarasından titreyen bedenini canı terk ediyor.

(Commendatore ölür.)

Leporello

(Kendi kendine)

Ne felaket, ne acı! Korkuyla dinliyorum yüreğimin çarpıntısını. Ne yapsam, ne söylesem?

Bölüm 1 – 2

Giovanni

(Örtük bir sesle)

Leporello, nerdesin?

Leporello

Maalesef burdayım. Ya siz?

Giovanni

Burdayım.

Leporello

Kim öldü? Siz mi, ihtiyar mı?

Giovanni

Salak! İhtiyar tabii.

Leporello

Bravo! Bir taşla iki kuş: Kızını şeyet, babasını da şeyet!

Giovanni

Kendisi kaşındı. Ne yapayım?

Leporello

Peki Donna Anna'nın günahı neydi?

Giovanni

Kes sesini de yürü! Yoksa aynı şişe seni de geçiririm! Anladın mı?

Leporello

Anladım efendim. Sustum efendim.

(Yerden pelerin ve fenerlerini alıp çıkarlar.)

Bölüm 1 – 3

(Don Ottavio, Donna Anna ve ellerinde meşalelerle uşaklar girer.)

Donna Anna

Babam zor durumda, koşun, yardım edin!

Don Ottavio

(Elinde çekilmiş kılıcı ile)

Gerekirse kanımın son damlasına kadar döğüşürüm. Nerede?

Donna Anna

Burada olması gerek.

Müzik No.2 Recitativo Accompagnato e Duetto

Donna Anna

(Commendatore'nin ölüsünü görür)

Tanrım, ne acı gördüğüm bu manzara! Baba! Babam! Sevgli babam!

Don Ottavio

Efendimiz...

Donna Anna

Ah! Katil öldürmüş onu. Bu kan, bu yara, bu bakış cansız ve soluk. Soluk almıyor... Babam! Sevgili babam! Fenalaşıyorum... Ölecek gibiyim.

(Bayılır.)

Don Ottavio

Sevgilim, tatlım! Yardıma koşun, su getirin, ilaç getirin. Oyalanmayın!

(İki uşak içeri koşuştururlar.)

Donna Anna! Sevgilim! Bu büyük acı zavallı bahtsız öldürecek!

Donna Anna

Ah!

(Uşaklar geri döner.)

Don Ottavio

Kendine geliyor yardım edin.

Donna Anna

Babacığım!

Don Ottavio

Göz önünden kaldırın şu korkunç manzarayı.

(Uşaklar Commendatore'nin cesedini eve taşırlar.)

Hayatım, metin ol, toparlan.

Donna Anna

Bırak beni insafsız, bırak beni! Bırak beni, ben de öleyim o öldüyse, Tanrım! O bana hayat veren...

Don Ottavio

Dinle beni, ruhum, dinle: bir saniye bana bak; sevgilin konuşuyor, yalnız senin için yaşayan sevgilin.

Donna Anna

Sen misin? Afedersin sevgilim... Acımdan... Kederimden... Ah! Babam nerede?

Don Ottavio

Baban? Bırak tatlım, bu acıyı unutmaya çalış: Ben senin eşin ve baban olayım.

Donna Anna

Ah! Eğer elinden gelirse and iç intikam alacağına.

Don Ottavio

Gözlerinin önünde and içiyorum, aşkımız adına and içiyorum.

Donna Anna ve Don Ottavio

Andolsun, Tanrı adına! Ne acımasız bir an! Binlerce acıyla çırpınıyor, çarpıyor kalbim.

(Çıkarlar)

TABLO II

Donna Elvira'nın Evinin Önü, Gece.

Bölüm 1 – 4

Don Giovanni

Hadi, kısa kes... Ne istiyorsun!

Leporello

Ama bu söyleyeceğim şey, çok önemli!

Don Giovanni

Eminim.

Leporello

Yani, olağanüstü önemli.

Don Giovanni

İyi ya işte, çıkar dilinin altındaki baklayı.

Leporello

Öfkelenmeyeceğinize söz verin!

Don Giovanni

Tamam şerefim üzerine söz veriyorum. Yeter ki şu kumandanın lafını açma!

Leporello

Yalnız mıyız?

Don Giovanni

Gördüğün gibi.

Leporello

Kimseler duymaz değil mi?

Don Giovanni

Uzatma!

Leporello

Sizinle açık konuşabilirim değil mi?

Don Giovanni

Evet.

Leporello

O zaman söyleyeyim efendiciğim. Siz var ya siz...

(Kulağına bağıırır)

Alçağın tekisiniz!

Don Giovanni

Alçak! O ne biçim söz?!

Leporello

Yemin etmiştiniz ama!

Don Giovanni

Ne yemini? Yemin filan anlamam! Tek kelime daha söylersen...

Leporello

Sustum işte. Bakın, nefes bile almıyorum, efendim...

Don Giovanni

Hah şöyle, yola gel... Neden buraya geldik, biliyor musun?

Leporello

Aman ben ne bilirim efendim? Yalnız, yine böyle gece avına çıktığımıza göre...etekli kuşlarla ilgili olmalı. Hani bileyim de, listeye eklemeyi ihmal etmeyelim.

Don Giovanni

Sen ne tilkisin sen...Söyleyeyim: Bugün yine güzel bir kadına aşık oldum. Eminim, o da beni seviyor. Onu gördüm... onunla konuştum... bu gece köşküme gelecek... Bir dakika! Bunruma kadın kokusu geliyor...

(Arkada Donna Elvira görünür.)

Leporello

Hayret! Burundaki hassasiyete bak!

Don Giovanni

Kokuya bakılırsa; güzel bir kadın.

Leporello

Hayret yani!

Don Giovanni

Şöyle kenara çekilip oltamızı hazırlayalım.

Leporello

Fitili aldı.

(Kenara çekilirler.)

Bölüm 1 – 5

Müzik No.3 Aria e Terzetto

Donna Elvira

Ah! Kim söyler bana o barbarın nerede olduğunu? Sevgimi utanca dönüştüren, beni terkedip gidenin? Ah! Onu bir bulacak olursam ve bana dönmeyecek olursa; parça parça doğrayacağım, yüreğini söküp alacağım.

Don Giovanni

(Yavaşça Leporello'ya)

Duydun mu? Bu güzel sevgilisi tarafından terkedilmiş...Zavallıcık! Avutalım bari.

Leporello

Avuttuklarının sayısı 1800.

Don Giovanni

Sinyorina.

Donna Elvira

Kim o?

Don Giovanni

Eyvah! Yandık!

Leporello

Ooh! Donna Elvira!

Donna Elvira

Don Giovanni! Sen ha? Aşağılık herif! Sahtekar!

Leporello

Tam isabet! Sanırım onu iyi tanıyor.

Don Giovanni

A, tatlı Donna Elvira, sinirlenmeyin canım...dinleyin...bırakın anlatayım...

Donna Elvira

Bütün yaptıklarından sonra daha ne söyleyecekmişsin? Hileyle hurdayla evime girdin, yalanla dolanla, yeminlerle gönlümü çeldin. Zalim! Karım dedin, evleniriz dedin! Üç gün sonra da beni ayıbımla, günahımla bırakıp Burgos'tan kaçtın! Sana aşkımı, her şeyimi verdim. Sen ise beni utanç içinde bırakıp kayıplara karıştın. Sevgimin karşılığı bu mu olacaktı?

Leporello

Kadına bak, kitap gibi konuştu.

Don Giovanni

Aa! Çok önemli nedenlerim vardı, şekerim!

(Leporello'ya, alaylı)

Öyle değil mi?

Leporello

Evet öyle! Çok önemli nedenler!

Donna Elvira

Senin sahtekarlığın dışında ne ne den varmış? Ama hak yerini bulur. Seni buldum ya, öcümü almadan bırakmam.

Don Giovanni

Canım bırak şimdi, biraz mantıklı ol!

(Kendi kendine)

İşimiz var bununla.

(Elvira 'ya)

Bak, bana inanmıyorsan; şu temiz yüzlü insana inan.

Leporello

(Kendi kendine)

Ne yalanlar!

Don Giovanni

Hadi, anlat biraz.

Leporello

(Yavaşça)

Ne anlatayım?

Don Giovanni

Canım işte, her şeyi anlat.

(Don Giovanni, ilk fırsatta farketirmeden kaçacaktır.)

Donna Elvira

Söyle, ama kısa kes...

Leporello

Sayın bayan... Şurası açık ki...bu dünyada bilakis ve bahusus dört köşe sandığınız bazı şeyler...yuvarlaktır...

Donna Elvira

Kes! Benimle alay mı ediyorsun?

(Don Giovanni 'nin artık orada olmadığını farkederek.)

Kaçtı, alçak! Zavallı ben! Nereye sıvıştı kim bilir?

Leporello

Bırakın gitsin canım. Üzüldüğünüze değmez.

Donna Elvira

Utanmaz adam! Aldattı beni, terketti...

Leporello

Üzülmeyin. Onun aldattığı ve terkettiği ne ilk kadınsınız ne de sonuncu olacaksınız. Şu deftere bir göz atar mısınız? Bir katalog. Sevgililerinin listesi.

(Cebinden bir defter çıkarır.)

Hangi eve, hangi kente, hangi ülkeye gitseniz; onun çapkınlıklarına yeteri kadar tanık bulursunuz.

Müzik No.4 Arie

Leporello

Madamcığım, şu katalog efendimin sevgililerinin listesi. Ben tuttum. Gelin birlikte okuyalım. İtalya’da 640, Almanya’da 231, Fransa’da 100, Türkiye’de 91 ama İspanya’da tam 1003. Aralarında hizmetçiler, köylüler, kentliler var; kontesler, baronesler, markizler, prensesler var, her sınıftan, her türden, her yaştan, her cinsten. Sarışınları alımlı ve çekici bulur; kumralları tatlı; beyaz tenlileri ballı; kışın şişman ister, yazın zayıf; iriler heybetlidir, ufaklar devletli; yaşlıları fethederse listeyi kabartmak için; ama en büyük merakı tecrübesiz tazelerdir; zengin yoksul farketmez, çirkin, güzel farketmez; her kim ki eteklik giyer, bir kere tezgahdan geçer.

(Çıkar.)

Bölüm 1 – 6

Donna Elvira

Demek beni böyle aldattı hain! Bu barbardan sevgime aldığım karşılık bu ha? Ben de bu kırık kalbin öcünü ondan almaz mıyım? Acele etmeli! Yüreğim öfke, hınç ve intikamla doluyor...

(Çıkar.)

TABLO III

Köy Meydanı, Gündüz.

Bölüm 1 – 7

Müzik No.5 Duetto e Coro

Zerlina

Ey kızlar, seven kızlar, zamanı boşa geçirmeyin; yüreğinizi ateş sarınca, ilacı bundadır. Larala, larala, larala. Sevinci bulacaksınız!

Koro

Tralala...

Masetto

Ey civan delikanlılar, zamanı boşa geçirmeyin; şöenin tavını kaçırmayın.
Benimki yeni başlıyor. Larala, larala, larala. Sevinci bulacaksınız!

Koro

Tralala...

Zerlina ve Masetto

Gel sevgilim keyfine bak, şarkı söyle, dans et, oyna. Gel sevgilim keyfine bak,
sevinci bulacaksın!

Bölüm 1 – 8

(Don Giovanni ile Leporello girerler.)

Don Giovanni

Zor kurtuldum kadından...Bak hele, şu delikanlılara, şu dilberlere bak, buğday
tarlası gibi!

Leporello

Arada benim için de bir çavdar ekmeği var galiba!

Don Giovanni

Merhaba güzeller, merhaba! Rahatsız olmayın dostlar, eğlenenize devam edin.
Düğün galiba?

Zerlina

Evet efendimiz. Benim düğünüm.

Don Giovanni

Memnun oldum. Ya damat?

Masetto

Ben kulunuz.

Don Giovanni

Ne güzel söyledin: “Kulunuz!”. Beyler gibi konuştun.

Leporello

Onun kocası olması yeterli.

Zerlina

Kocam Masetto çok iyi bir insandır efendimiz.

Don Giovanni

Ben de öyleyimdir, göreceksiniz! Gelin dost olalım: Adınız?

Zerlina

Zerlina.

Don Giovanni

Seninki?

Masetto

Masetto.

Don Giovanni

Arslan Masetto! Sevgili Zerlina! Artık benim himayem altındasınız.

(Köylü kızlarla kırıştırmakta olan Leporello 'ya)

Leporello? Ne yapıyorsun bakayım, kerata?

Leporello

Ben de şunu himayem altına alayım diyordum, efendimiz.

Don Giovanni

Fırıl! Herkesi köşküme götür. Hepsi benim konuğumdur. Diledikleri gibi ağırla onları. Çikolata, kahve, şarap, yemek ikram et! Güzelce eğlendir. Bahçemi, salonlarımı, odalarımı gezdir!

(Yanından geçerken Zerlina 'ya koluyla sarılır.)

Sevgili Masetto'yu memnun etmek için ne mümkünse yap. Anlaşıldı mı?

Leporello

Anlamaz mıyım? Gidiyoruz!

Masetto

Efendimiz...

Don Giovanni

Ne var?

Masetto

Zerlina bensiz kalamaz.

Leporello

(Masetto 'ya)

Sizin yerinize ekselansları onun yanında kalıyor ya canım. Sizin eksikliğinizi hissettirmez, hiç merak etmeyin.

Don Giovanni

Zerlina, gerçek bir asilin koruması altında olacak. Siz gidin, biz arkadan geliriz.

Zerlina

Merak etme, bir asilin koruması altındayım.

Masetto

Ben bu yüzden...

Zerlina

Evet, bu yüzden korkacak çekinecek bir şey yok sanırım.

Masetto

Peki ben burda neciyim?

Don Giovanni

Uzun ettin ama! Şimdi şuradan köşküme doğru tıpış tıpış yürümezsen Masetto,

(Elini kılıcının kabzasına atar)

Sonra pişmanlık duyabilirsin.

Müzik No.6 Arie

Masetto

Anladım efendimiz! Boyun eğip gidiyorum; madem öyle istiyorsunuz, tek kelime söylemiyorum. Siz soylu ve dürüstsünüz, bundan nasıl kuşkulanırm ki; iyi yürekliliğiniz bana davranışınızdan anlaşılıyor.

(Farkettirmeden Zerlina'ya)

Yılan, kancık, sen beni mahvedeceksin.

(Kendisini götürmek isteyen Leporello'ya)

Geliyorum, geliyorum!

(Zerlina'ya)

Sen kal burda! Aman ne büyük şeref; soylu beyimiz soylu bir kadın yapacak seni.

(Leporello, Masetto ve köylüler çıkarlar.)

Bölüm 1 – 9

Don Giovanni

Sonunda senin budaladan kurtulduk sevgili, küçük Zerlina, ne dersin tatlım?

Ustalıkla becerdim mi?

Zerlina

Ama efendimiz, o benim kocam!

Don Giovanni

Kim? O mu? Benim gibi bir soylu, senin gibi tatlı, şirin bir kızı, senin gibi bir pırlantayı, hiç o çamurda bırakır mı?

Zerlina

Ama ben, nikahta “evet” dedim, ona adadım kendimi.

Don Giovanni

Bir “evet” sözcüğünden ne çıkar? Köylü doğdun diye köylü kalman mı gerekir? Kıvılcım saçan gözlerin, güzel dudakların, gül dalları gibi narin parmakların, sana daha başka bir gelecek vaadediyor.

Zerlina

Ah, korkuyorum...

Don Giovanni

Neden?

Zerlina

Sonunda aldatacaksınız beni. Siz soylu bir beysiniz. Koklayıp sonra bir kenara bırakırsınız benim gibileri.

Don Giovanni

Ayak takımının palavraları bunlar. Soyluluk insanın yüzünde yazılıdır. Bırak, bunlarla zaman kaybetmeyelim. Hemen şimdi seninle evlenmek istiyorum.

Zerlina

Siz mi?

Don Giovanni

Evet, ben. Şu saray benim. Orada seninle yalnız kalacağız, sevgilim ve evleneceğiz.

Müzik No.7 Duettino

Don Giovanni

Orada bana elini vereceksin, orada bana evet diyeceksin. Bak, hemen şurası: gel güzelim, gel gidelim.

Zerlina

(Kendi kendine)

Gitsem mi, gitmesem mi...Kalbim biraz hızlı çarpıyor...Mutlu olabilir miyim, doğru mu? Yoksa benimle eğleniyor mu?

Don Giovanni

Gel, mutluluğum benim.

Zerlina

(Kendi kendine)

Masetto'ya acıyorum!

Don Giovanni

Kaderini değiştireceğim senin.

Zerlina

Çabuk...Dayanamayacağım.

Zerlina ve Don Giovanni

Gel, gel, güzelim, acılarını dindir bu masum, günahsız aşkın!

(Sarmaş dolaş yürümeye başlarlar.)

Bölüm 1 – 10

(Donna Elvira girer, Don Giovanni'yi tutarak yolunu keser.)

Donna Elvira

Dur! Irz düşmanı! Yalanlarınla beni kandırdın ama şu zavallı kızın şansı varmış.

Kirli pençene onu alamayacaksın.

Zerlina

Nasıl? Neler duyuyorum?

Don Giovanni

Aşk Tanrıçası, yardıma yetiş!

(Donna Elvira'ya)

Sevgilim, görmüyor musun, sadece muhabbet ediyoruz?

Donna Elvira

Muhabbet mi? Senin muhabbet tezgahından geçtik; ne olduğunu biliriz!

Zerlina

Efendimiz, söyledikleri doğru mu?

Don Giovanni

(Yavaşça Zerlina'ya)

Bu zavallı mutsuz kadıncağız bana aşık! Ben de gönlü kırılmasın diye yalancıkdan onu seviyormuş gibi davranıyorum. Yüreğim yufka, ne yapayım?

Müzik No.8 Arie

Donna Elvira

Kaç o sahtekardan, yalanlarına kanma: sözleri yalan, bakışları sahtedir. Benim acılarımdan öğren ona güvenmenin ne olduğunu. Ondan korkmak gerektiğini bana bak ve anla.

(Zerlina'yı alarak çıkar.)

Bölüm 1 – 11

Don Giovanni

Bugün her işime şeytan karışıyor galiba. Planlarım, işlerim hep ters gidiyor.

Don Ottavio

Sevgilim, boş yere kendini üzüp ağlıyorsun! İntikamın alınacak...A, Don Giovanni!

Don Giovanni

(Kendi kendine)

Rezalet! Bir bu eksikti!

Donna Anna

Dostum Don Giovanni, ne iyi size rastlamak. Bize yardım etmeye cesaretiniz var mı?

Don Giovanni

(Kendi kendine)

Şeytan bunun kulağına da bir şeyler mi fısıldadı acaba?

(Donna Anna'ya)

O da sorulur mu? Neden?

Don Ottavio

Dostluğunuza, yardımınıza ihtiyacımız var.

Don Giovanni

(Rahatlar)

Neyse, rahatladım.

(Ateşli bir tavırla)

Emredin yeter! Varımla-youmla, bileğimle, yüreğimle, kılıcımla emrinizdeyim.

Sizin için kanımı bile esirgemem. Ama, güzel Donna Anna, neden ağlıyorsunuz?

Huzurunuzu kaçıran ne? Canınızı sıkan kim?

Bölüm 1 – 12

(Donna Elvira girer.)

Müzik No.9 Quartett

Donna Elvira

(Donna Anna'ya)

Zavallı kadın, ona inanma, o yüreği yalan insana. Beni aldatan bu barbar, sonunda seni de aldatır.

Donna Anna ve Don Ottavio

(Düşünce)

Ne soylu bir bakışı var! Ne hoş bir soyluluk! Bu soylu yüzdeki gözyaşlarına içim acıyor.

Don Giovanni

(Donna Anna ve Don Ottavio'ya, Donna Elvira da iştir)

Bu zavallı kızın aklı başında değil, dostlarım. Beni onunla yalnız bırakın belki o zaman sakinleşir.

Donna Elvira

Ah, bu alçağa inanmayın; gitmeyin, ne olur, gitmeyin...

Don Giovanni

Aklı başında değil, aldırmayın...

Donna Anna ve Don Ottavio

Kime inanmalı?

(Düşünce)

İçimde anlayamadığım bir acıma duygusu var. Bu mutsuz kadınla ilgili anlayamadığım duygular.

Donna Elvira

(Düşünce)

Öfke, utanç, intikam duyguları var içimde. Bu hain adamla ilgili anlayamadığım duygular.

Don Giovanni

(Düşünce)

İçimde anlayamadığım bir korku ve endişe var. Bu mutsuz kadınla ilgili anlayamadığım duygular.

Don Ottavio

(Donna Anna'ya)

Bu konu aydınlanıncaya kadar buradan ayrılmayacağım.

Donna Anna

(Don Ottavio 'ya)

Hiç de deliye benzemiyor ne davranışları ne de sözleri.

Don Giovanni

(Düşünce)

Şimdi buradan uzaklaşsam, bu kuşku uyandırır.

Donna Elvira

(Donna Anna ve Don Ottavio 'ya)

Bu yüze bakınca insan kalbinin karasını görebilmeli.

Don Ottavio

(Don Giovanni 'ye)

Yani bu?...

Don Giovanni

Evet, deli.

Donna Anna

(Donna Elvira 'ya)

Yani bu?

Donna Elvira

Evet, bir hain.

Don Giovanni

Zavallı yaratık!

Donna Elvira

Yalancı!

Donna Anna ve Don Ottavio

Kuşkulanmaya başlıyorum.

Don Giovanni

(Yavaşça Donna Elvira 'ya)

Yavaş ol! İnsanlar çevremize toplanacak. Daha dikkatli ol, yoksa skandal kopacak.

Donna Elvira

(Yüksek sesle Don Giovanni 'ye)

Boş yere bekleme, alçak: sabrım tükendi artık. Senin ihanetinle benim kaderimi herkes öğrensin.

Donna Anna ve Don Ottavio

(Don Giovanni 'yi gözleyerek)

Bu fısıldaşmalar, yüzünün renkten renge girişi, açık seçik işaretler durumu bana açıklayan.

(Donna Elvira çıkar.)

Don Giovanni

Zavallı kadıncağız, aklını uçurmuş. Ardından gideyim, başına bir iş gelmesinden korkarım. Özür dilerim güzel Donna Anna, herhangi bir biçimde yardımımı dokunabilirse; sizi evimde beklerim. Görüşmek üzere, dostlar.

(Aceleyle çıkar.)

Bölüm 1 – 13

Müzik No.10 Recitativo Accompagnato ed Arie

Donna Anna

Don Ottavio...Ölüyorum!

Don Ottavio

Ne oldu?

Donna Anna

Bana yardım et, fenalaşıyorum.

Don Ottavio

Sevgilim, toparla kendini!

Donna Anna

Tanrılar! Babamın katili o!

Don Ottavio

Ne dedin?

Donna Anna

Evet o! Kuşkum yok artık. Son sözlerinden, hareketinden anladım. Sesini tanıdım! Odama sinsice giren ahlaksız oydu...

Don Ottavio

Tanrım! Dostluk maskesi altında böyle bir şey mümkün mü?...Lütfen anlat bana şu berbat olayı!

Donna Anna

Gece geç vakitti. Odamda yalnızdım. Karanlıkta balkondan siyahlara bürünmüş yüzü örtülü bir adam girdi içeri. İlk sen sandım. Ama sonra yanıldığımı anladım...

Don Ottavio

(Sarsılmıştır)

Tanrım! Sonra?

Donna Anna

Sessizce yaklaşıp sarıldı bana. Kurtulmak istedim, daha sıkı sarıldı. Bağurdım, kimse duymadı. Bir eliyle ağzımı kapatıp vücudumu öyle bir kavradı ki, sonum geldi diye düşündüm.

Don Ottavio

Ahlaksız! Sonra?

Donna Anna

Bu saldırı karşısında korkumdan ve acımdan gücümü toplamayı başardım. Çırpınarak, debelenerek elinden kurtuldum.

Don Ottavio

Çok şükür.

Donna Anna

Bu kez var gücümle bağırmaya başladım. İmdat istedim, kaçmaya yeltendi. Peşinden dışarı koşup birileri gelinceye kadar tutmak istedim. Saldırgana bu kez ben saldırdım. Seslere babam yetişti. Kim olduğunu anlamak istedi. Döğüştüler. Ama katil daha güçlü çıktı. Öldürdü babamı.

Arie

Donna Anna

Şimdi biliyorsun şerefimi çalmak isteyen: şimdi biliyorsun babamı benden çalıp gideni. İntikam almanı istiyorum, kalbin de öyle istiyor. Göğsündeki acımasız yarayı hatırla. Kanları bulanmış olarak yerde yatışını hatırla. Zayıflayacak olursa haklı öfkenin soluğu.

(Çıkar)

Bölüm 1 – 14

Don Ottavio

İnanılacak şey değil. Soylu bir insan böyle bir suçu işlesin? Bu işin aslını öğrenmek için ne gerekiyorsa yapacağım. İçimden nişanlımın ve dostumun acısı sesleniyor: ya suçsuz olduğunu görürüm ya da sevgilimin öcünü alırım.

Müzik No.10a Arie

Don Ottavio

Onun huzuru benim huzurumdur, onun sevdiği şeyler bana hayat verir, onun hoşlanmadığı bana ölümdür. O içini çekse, ben de içimi çekerim, öfkesi, gözyaşları sanki benimdir. O mutlu değilse ben de değilim.
(Çıkar.)

TABLO IV

Don Giovanni'nin Köşkünün Avlusu, Gündüz.

Bölüm 1 – 15

Leporello

Her ne olursa olsun, artık bu deli heriften ayrılmalıyım. Şuraya bak, ipi kuşağına denk, nasıl da dolaşıyor.

Don Giovanni

Leporellocuğum, ne var ne yok?

Leporello

Borumbok, Don Giovanninocuğum!

Don Giovanni

Neden?

Leporello

Köylüleri toplayıp emrettiğiniz gibi eve tıktım.

Don Giovanni

Bravo!

Leporello

Öğrettiğiniz gibi, yalan dolanla, asma sakal takma bıyıkla, hepsini içerde tutuyorum.

Don Giovanni

Bravo!

Leporello

Masetto'yu binbir türlü palavraya boğup, kıskançlığını dindirmeye çalıştım.

Don Giovanni

Bravo, tebrikler!

Leporello

Dayadım önlerine şarabı, kadınlı erkekli hepsini çakır keyf ettim. Kimi şarkı söylüyor, kimi gülüyor, kimi de içiyordu... Tam da işler böyle kıvama gelmişken, kim gelse beğenirsiniz?

Don Giovanni

Zerlina!

Leporello

Bravo! Peki, yanında kim vardı?

Don Giovanni

Donna Elvira.

Leporello

Bravo! Peki, sizin hakkınızda ne dese beğenirsiniz?

Don Giovanni

Ağzına geleni söylemiştir.

Leporello

Bravo, tebrikler!

Don Giovanni

Peki sen ne yaptın?

Leporello

Ben? Sustum.

Don Giovanni

Peki o ne yaptı?

Leporello

O da bağırmaya devam etti.

Don Giovanni

Peki sen ne yaptın?

Leporello

İyice kurdunu döktüğüne inandıktan sonra; kendisiyle biraz çene çalıp onu arka kapıdan dışarı çıkardım. Sonra da kapıyı kitleyip sokakta bıraktım.

Don Giovanni

Bravo, bravo, bravissimo! Bundan daha iyisi olamazdı. Madem sen başlangıcı yaptın; ben de bu işin sonunu getireyim. Bu köylü kızlardan çok hoşlandım. Eğlenceyi geceyarısına kadar sürdürelim.

Müzik No.11 Arie

Don Giovanni

Şarapla iyice kafalar tütsüleninceye kadar büyük bir şölen hazırla. Sokaktan geçen kadınlar görürsen eğer onları da şölene getirmeye çalış. Sıraya falan bakmadan dansedilsin: isteyen, minuet, isteyen hopsasa, isteyen alemand...dansedilsin dursun. Bu arada ben de kenarda kıyıda şunun bunun tadına bakar aşk sporu yaparım. Kataloguma yarın sabah bir düzine isim eklemelisin.
(Çıkarlar.)

Bölüm 1 – 16

Zerlina

Masetto, bir dakika, Masetto...

Masetto

Dokunma bana!

Zerlina

Neden?

Masetto

Bir de soruyor! Şıllık! İhanetine göz mü yumacağım?

Zerlina

Böyle konuşma. İnsafsız! Böyle bir davranışı neyle hakettim?

Masetto

Laf! Neyle haketmiş! Herifin tekiyle düğün günümde beni bırakıp giden kim? Boynuzlarım kapılara çarpıyor! Köylü adama bu yapılır mı? Buna adıyla sanıyla skandal derler...

Zerlina

Ama benim bir kabahatim yok! Aldattı beni. Neden korkuyorsun ki? Kızma ne olur, hayatım, parmağımın ucuna bile dokundurtmadım. İnanmıyor musun? Çocuksun sen. Dinle: istersen döv beni, öldür! İsteddiğini yap! Ama n'Olur Masetto'cuğum, barış benimle.

Müzik No.12 Arie

Zerlina

Döv istersen güzel Masetto şu zavallı Zerlina'nı: Kuzu gibi karşında duruyorum. Dövsen de, sövsen de ses etmem. İstersen saçlarımdan sürü, istersen kaşımı gözümü morart; ben yine de senin o saf ellerini öpeceğim. Ah! Görüyorum ki cesaretin yok: Barış benimle, hayatım! Mutlu ve barışık bir hayat sürelim.

Bölüm 1 – 17

Masetto

Cadı! Nasıl da ağızımdan girip burnumdan çıktı! Biz erkeklerde hiç akıl yok zaten!

Don Giovanni

(İçerden)

Hazırlık yapılsın. Büyük bir şölen istiyorum.

Zerlina

Ah! Masetto, Masetto, soylu efendimizin sesi bu.

Masetto

Ne yapalım yani?

Zerlina

Buraya geliyor!

Masetto

Gelirse gelsin!

Zerlina

Yer yarılrsa da içine girsem.

Masetto

Niye korktun? Yüzün kireç gibi oldu. A, anladım, küçük yılan: aranızda geçenler ortaya çıkacak diye korkuyorsun.

Müzik No.13 Finale

Masetto

Çabuk, çabuk o gelmeden bir kenara saklanacağım. İşte şu kuytuda gizlenip ses çıkarmadan izleyeceğim.

Zerlina

Dinle, nereye gidiyorsun? Saklanma Masetto. Seni bulursa sonu kötü olur! Ne yapar bilemezsin.

Masetto

Canı ne istiyorsa onu yapsın.

Zerlina

(Yavaşça)

Ah, söz dinlemiyor ki...

Masetto

Yüksek sesle konuş ve buradan uzaklaşma.

Zerlina

Ne dik kafalı herif!

Masetto

(Kendi kendine)

Bana sadık mı, anlayacağım. Daha önce bir şeyler olup olmadığını da.

(Saklanır.)

Zerlina

(Kendi kendine)

Acımasız, kıskanç adam başına kötü iş açacak.

Don Giovanni

Haydi coşun, eğlenin, neşeli olmaya bakın. Dertleri bir kenara bırakın şakalaşın, eğlenin. Dans salonuna geçelim. Herkes dansetsin, herkese yiyecek içecek verin. Herkesin keyfi gelsin.

Koro

Haydi coşun, eğlenin, neşeli olmaya bakın. Dertleri bir kenara bırakın şakalaşın, eğlenin.

(Çıkarlar.)

Bölüm 1 – 18

Zerlina

(Saklanmak ister.)

Şuraya saklansam belki beni görmez.

Don Giovanni

(Don Giovanni girer.)

Zerlinetta, tatlım benim gördüm seni, kaçma benden.

(Sarılır.)

Zerlina

Ah! Bırak gideyim...

Don Giovanni

Yo, yo, gitme mutluluğum benim!

Zerlina

Acımak bilmez misiniz?

Don Giovanni

Sevgilim! Aşkından yanıyorum, n'olur biraz yakınıma gel, gel bak, seni mutlu edeceğim.

Zerlina

(Kendi kendine)

Ah! Eğer kocam onu görürse neler olacağını iyi biliyorum.

Don Giovanni

(Zerlina'yı kuytuya çekmek isterken Masetto'yu farkedir.)

Masetto!

Masetto

Evet, Masetto.

Don Giovanni

(Şaşkın)

Neden orada saklanıyorsun? Senin güzel Zerlina'n, zavallı kız sensiz olamıyor.

Masetto

(Alaylı)

Anlıyorum efendimiz.

Don Giovanni

Hadi şimdi neşeli olun.

(Uzaktan dansa çağıran müzik işitilir.)

Müzisyenleri işitiyor musunuz? Hadi şimdi benimle gelin. Evet, evet artık neşeli olalım diğerleriyle dansetmek için biz üçümüz de içeri girelim.

(Çıkarlar.)

Bölüm 1 – 19

(Karanlık çökmeye başlamıştır. Don Ottavio, Donna Anna ve Donna Elvira maskeli olarak girerler.)

Donna Elvira

Şimdi yürekli olma zamanıdır, değerli dostlarım. Onun alçakça işlerini artık açığa çıkarma zamanıdır.

Don Ottavio

Dostumuzun hakkı var; şimdi yürekli olmalı.

(Donna Anna'ya)

Sevgilim içinden kov korkuyu ve acıyı.

Donna Anna

Bu iş tehlike dolu, sonu kötüye varabilir; nişanlım için korkuyorum

(Donna Elvira'ya)

Sizin için de korkuyorum.

(Sahne arkasından Minuetto duyulur.)

Leporello

(Pencereyi açar)

Efendim şu maskelilere bakar mısınız?

Don Giovanni

(Pencerede)

Onları da davet et bizi şereflemdirsinler.

Donna Anna, Donna Elvira ve Don Ottavio

(Kendi kendilerine)

Yüzünden ve sesinden tanınır suçlu.

Leporello

Pst, pst! Maskeliler!

Donna Anna ve Donna Elvira

(Don Ottavio'ya)

Çabuk, cevap verin.

Leporello

Pst, pst!

Don Ottavio

Ne istiyorsunuz?

Leporello

Arzu ederseniz, efendim sizi baloya davet ediyor.

Don Ottavio

Teşekkürler, bu büyük şeref. Gidelim, güzel bayanlar.

Leporello

(Kendi kendine)

Efendim, onlara da göstereyim aşk sanatındaki ustalığını.

Donna Anna ve Don Ottavio

Gökyüzündeki tanrı korusun yüreğimin bu taşkınlığını.

Donna Elvira

Gökyüzündeki tanrı alsın aldatılmış yüreğimin intikamını.

(Eve girerler.)

TABLO V

Don Giovanni'nin Köşkünde Balo Salonu, Gece.

Bölüm 1 – 21

(Don Giovanni'nin köşkündeki balo salonu, ısıltılı bir şölen için hazırlanmıştır.

Don Giovanni, Leporello, Zerlina, Masetto, köylüler, ellerinde tepsilerle uşaklar.

Don Giovanni, kızlara; Leporello delikanlılara yer göstermektedir. Dans henüz bitmiştir.)

Don Giovanni

Biraz dinlenin güzel kızlar.

Leporello

Hadi biraz güçlenin delikanlılar.

Don Giovanni ve Leporello

Sonra coşun yeniden, dansedip eğlenin.

Don Giovanni

Hey, kahve!

Leporello

Çikolata!

Masetto

(Yavaşça Zerlina 'ya)

Ah! Zerlina, dikkatli ol!

Don Giovanni

Şerbet!

Leporello

Tatlı!

Zerlina ve Masetto

Oyun tatlı başlıyor ama acı bitebilir.

(Herkesi içkiler ikram edilmektedir.)

Don Giovanni

(Zerlina 'yı okşar)

Çok güzelsin, tatlı Zerlina!

Zerlina

Sağolun!

Masetto

(Kendi kendine öfkeyle)

Kaltak, seviniyor.

Leporello

(Efendisini taklideder)

Çok güzelsiniz, tatlı kızlar!

Masetto

(Don Giovanni 'yi gözleyerek kendi kendine)

Bir dokun, kelleni koparırım.

Zerlina

(Kendi kendine)

Masetto yine heyheyleniyor. Bu işin sonu kötü gelecek.

Don Giovanni ve Leporello

(Kendi kendilerine)

Masetto yine heyheyleniyor. Dikkatli olmalı.

Bölüm 1 – 22

(Don Ottavio, Donna Anna ve Donna Elvira maskeli olarak girerler.)

Leporello

Lütfen gelin ilginç maskeliler.

Don Giovanni

Herkes hoşgeldi, yaşasın özgürlük!

Herkes

Yaşasın özgürlük!

Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio

Çok teşekkür ederiz hoşgörünüz ve ikramınız için.

Don Giovanni

Müzik yeniden başlasın.

(Leporello 'ya)

Çiftleri sen ayarla.

(Don Ottavio menueti Donna Anna ile yapacaktır.)

Leporello

Bravo, dansedin!

(Dansedilir.)

Donna Elvira

(Donna Anna 'ya)

İşte bu o köylü kız.

Donna Anna

(Don Ottavio 'ya)

Öleceğim galiba!

Don Ottavio

(Donna Anna 'ya)

Kendinize gelin.

Leporello ve Masetto

(Alaylı)

Çok güzel! İyi gidiyor gerçekten!

Don Giovanni

(Leporello 'ya)

Masetto'ya dikkat et!

(Zerlina 'ya)

Senin kavalıyen benim Zerlina, gel bakalım...

(Don Giovanni Zerlina ile Kontradansa başlar.)

Leporello

(Masetto 'yu dansa zorlar)

Zavalıcılık, sen dansetmiyor musun? Gel şöyle, aslan Masetto, biz de ikimiz dansedelim.

Masetto

Yo, yo ben dansetmek istemiyorum.

Leporello

Haydi, danset arkadaşım.

Donna Anna

(Don Ottavio 'ya)

Dayanamayacağım!

Donna Elvira ve Don Ottavio

(Donna Anna 'ya)

Belli etmeyin lütfen.

Don Giovanni

(Zerlina 'yı dansederek dışarı sürükler)

Gel benimle, hayatım...

Zerlina

Ah! Tanrım! Mahvoldum ben!...

Masetto

Bırak beni! O ne...Zerlina?

(Leporello 'dan kurtulup Zerlina ile Don Giovanni 'nin peşine düşer.)

Leporello

İşte felaketin başlangıcı.

Donna Anna, Donna Elvira ve Don Ottavio

(Kendi kendilerine)

Namussuz, kendi kendine tuzağa düşüyor.

Zerlina

(Dışardan)

İmdat! Yardım edin!

Donna Anna, Donna Elvira ve Don Ottavio

Günahsız kıza yardım edelim...

(Müzikçiler kaybolur)

Masetto

Ah! Zerlina!

Zerlina

(Dışardan ama bu kez başka taraftan)

Alçak!

Donna Anna, Donna Elvira ve Don Ottavio

Şimdi de bu taraftan sesleniyor...Kapıyı kiralım...

Zerlina

Yardım edin, ölüyorum!

Donna Anna, Donna Elvira ve Don Ottavio

Sana yardım için buradayız.

Don Giovanni

(Kılıcını çekmiş olarak girer; Leporello 'yu yanısıra sürükleyip yere fırlatır.)

İşte namussuz burada, ama cezasını elimle vereceğim. Geber, mel'un!

Leporello

Aman, ne yapıyorsunuz?

Don Giovanni

Gebereceksin!

Don Ottavio

(Tabancasını çekip Don Giovanni 'ye doğrultur)

Hiç sanmam...

Donna Anna, Donna Elvira, ve Don Ottavio

(Kendi kendilerine)

Haydut, bu numarayla suçunu örtbas edebileceğini sanıyor.

(Maskelerini çıkarırlar.)

Don Giovanni

Donna Elvira!

Donna Elvira

Evet, hain!

Don Giovanni

Don Ottavio!

Don Ottavio

Evet, bayım!

Don Giovanni

(Donna Anna'ya)

Ah, sanmayın ki...

Donna Anna

Katil!

Zerlina ve Masetto

Herşeyi, herşeyi biliyoruz.

Herkes

(Don Giovanni ve Leporello dışında)

Titre, titre alçak, yakında bütün dünya korkunç ve karanlık işlerini, vahşetini öğrenecek. İntikamın şimşeklerini işit, dört yanını sarıyor işte. Bugün başına inecek olan intikam şimşeklerini işit.

Don Giovanni

Ne yapacağımı bilemiyorum, kafam karmakarışık. Korkunç bir fırtına üstüme geliyor, tanrım! Ama cesaretim var hala, çekinmiyorum, korkmuyorum: cehennem üstüme gelse vız gelir bana!

Leporello

Ne yapacağını bilemiyor, kafası karmakarışık. Korkunç bir fırtına üstüne geliyor, tanrım! Ama cesareti var hala, çekinmiyor, korkmuyor: cehennem üstüne gelse vız gelir ona.

(Don Giovanni kaçıp kurtulur.)

İKİNCİ PERDE

TABLO VI

Donna Elvira'nın Evinin Önü, Gece.

Bölüm 2 – 1

Müzik No.14 Duetto

Don Giovanni

Yeter, uzatma, canımı sıkma!

Leporello

Yo, ben gidiyorum beyim!

Don Giovanni

Dinle bak, dostum...

Leporello

Gidiyorum dedim gidiyorum.

Don Giovanni

Sana ne yaptım ki beni bırakıp gidiyorsun?

Leporello

Aa, hiçbir şey, yalnızca gebertecektiniz!

Don Giovanni

Delisin, yalnızca bir şakaydı.

Leporello

Benimki şaka değil, ben gidiyorum.

Don Giovanni

Leporello!

Leporello

Buyrun?

Don Giovanni

Tamam, gel, barışıyoruz. Al...

Leporello

Ne kadar?

Don Giovanni

(Para verir)

Dört altın.

Leporello

Oo! Hadi neyse, bu defalık hatırlınızı kırmayayım. Ama her zaman böyle davranacağımı sanmayın. Ben sizin bildiğiniz o kadınlar gibi parayla satın alınamam.

Don Giovanni

Tamam, konuyu değiştirelim. Sana söyleyeceğim şeyi yapmaya cesarein var mı?

Leporello

Ama şu kadınlardan vazgeçin öyle!

Don Giovanni

Kadınlardan vazgeçmek mi? şapşal! Kadınlardan vazgeçmekmiş! Onların benim için yediğim ekmek gibi, soluduğum hava gibi gerekli olduğunu bilmiyor musun?

Leporello

Onun için mi hepsini sıraya dizip terk ediyorsunuz?

Don Giovanni

Aşk uğruna! Birine sadık kalırsan; bütün diğerlerine haksızlık etmiş olursun. Kabına sığmayan, yufka bir yüreğim var. Onun için hepsini seviyorum. Buna akli ermeyen bazı kadınlar, benim iyi huyumu, ahlaksızlık sanıyorlar.

Leporello

Bu kadar iyisi ve bu kadar genişi hiç görülmemiştir.

Don Giovanni

Dinle: Donna Elvira'nın hizmetçisini hiç gördün mü?

Leporello

Görmedim.

Don Giovanni

Desene, olağanüstü bir güzelliğı kaçırmışsın Leporello! Oltayı o kıza atacağım. Kolaylık olsun diye; gecenin karanlığından yararlanıp, kızı tavlamağ için senin kılığında yavaşacağım.

Leporello

Neden kendi kılığınızda yavaşmıyorsunuz peki?

Don Giovanni

Öyle kızlar benim kılığımdaki beyefendilere itibar etmez.

(Pelerinini çıkarır.)

Hadi bakalım, çabuk.

Leporello

Efendim, bir takım nedenlerle...

Don Giovanni

(Öfkelenir)

Kes! İtiraz istemem!

(Pelerinlerini ve şapkalarını değiştirirler.)

Bölüm 2 – 2

(Balkonda Donna Elvira görünür. Hava kararmaya başlamıştır.)

Müzik No.15 Terzetto

Donna Elvira

(Kendi kendine)

Yavaş ol kalbim, göğsümde çırpınıp durma; o bir sahtekar, bir alçak, ve cezasını bulacak.

Leporello

(Yavaşça)

Yavaş...Donna Elvira'nın sesini duyuyorum efendim.

Don Giovanni

(Yavaşça)

Fırsattan yararlanalım. Şöyle şurada dur bakayım.

(Leporello'nun arkasına saklanıp yüksek sesle)

Elvira, tanrıçam benim!

Donna Elvira

(Kendi kendine)

O hayırsız değil mi bu?

Leporello

(Kendi kendine)

Buna yine inanırsa, kadıncağız deli demektir!

Don Giovanni

Aşağı in, güzel yaratık! Görüp inanacaksın ki, taptığım tek kadın sensin: işte buradayım ve pişmanım.

Donna Elvira

Yo, sana inanmıyorum, barbar!

Don Giovanni

(Son derece inandırıcı, neredeyse ağlamak üzere)

İnanmazsan, öldürürüm kendimi.

Leporello

(Kendi kendine)

Böyle devam ederse güleceğim.

Don Giovanni

Tanrıçam, aşağı gel.

Donna Elvira

(Kendi kendine)

Tanrım bu nasıl bir sınav! Gideyim mi, gitmeyeyim mi, bilemiyorum...Ah!

Tanrım sen beni koru, bu hafifliğime kanat ger.

(Balkondan çekilir.)

Don Giovanni

(Kendi kendine)

Çabuk inansa bari; harika bir sahne olacak! Bu kadar yetenek, benden başka kimsede yoktur.

Leporello

(Kendi kendine)

Döktürdüğü yalanlarla kadını yine sarıp sarmaladı; tanrım sen koru onu, bu hafifliğine kanat ger.

Don Giovanni

(Keyiflenmiştir)

Ne dersin ahbap?

Leporello

Taştan bir kalbiniz var, onu bilir, onu söylerim.

Don Giovanni

Sen gerçek bir şapşalsın! Şimdi iyi dinle: aşağıya inince hemen yanına yaklaşacaksın, benmişim gibi davranacaksın. Sesimi taklidedip bir-iki okşayacaksın; sonra da hemen buradan uzaklaştıracaksın.

Leporello

Ama... efendim...

Don Giovanni

İtiraz istemem, yakarım.

Leporello

Ya beni tanırsa?

Don Giovanni

İstemezsen tanımaz. Psst! Geliyor, dikkat!

(Don Giovanni, kenara çekilir. Donna Elvira kapının önüne çıkar.)

Donna Elvira

Geldim işte.

Don Giovanni

(Kendi kendine)

Bakalım becerebilecek mi?

Leporello

(Kendi kendine)

Şimdi hapı yuttuk işte!

Donna Elvira

Gözyaşlarımın kalbini yumuşattığına inanayım mı? Don Giovanni pişmanlık duyup; sevgilisine geri dönmek istiyor, öyle mi?

Leporello

(Sesini değiştirerek)

Evet, sevgilim!

Donna Elvira

Zalim! Senin için ne acılar çektim, nasıl gözyaşı döktüm bilsen!

Leporello

Benim için mi, canım?

Donna Elvira

Evet!

Leporello

Güzelim! Nasıl pişmanım bilsen!

Donna Elvira

Bir daha kaçmayacaksın, değil mi?

Leporello

Hayır, tatlım!

Donna Elvira

Hep benim olacaksın!

Leporello

Hep, güzelim!

Donna Elvira

Sevgilim!

Leporello

Sevglim!

(Kendi kendine)

Fena oyun değil be!

Donna Elvira

Her şeyim benim!

Leporello

Venüsüm benim!

Donna Elvira

İçim alev alev...

Leporello

Ben kül oldum.

Don Giovanni

Kerata yangın çıkaracak.

Donna Elvira

Bir daha beni aldatmayacaksın, değil mi?

Leporello

Kesinlikle.

Donna Elvira

Yemin et!

Leporello

Öpücüklerimle sarmalayacağım bu ellere, bu güzel gözlere andolsun ki...

Don Giovanni

(Birisini kılıçla öldürüyormuş gibi ürkünç sesler çıkarır.)

Haaayt! Ught! Geber! Aaağğh!!!

Donna Elvira ve Leporello

(Donna Elvira ile Leporello korkup, birlikte kaçarlar.)

Aman Tanrım!

Don Giovanni

Galiba sonunda şans yüzüme gülecek. Şimdi: pencere önünde bir serenad lazım.

Söyleyelim.

Müzik No.16 Canzonetta

Don Giovanni

(Mandolin eşliğinde söyler)

Lütfen pencereye gel, hazinem benim. Lütfen gel ve acılarımı dindir. Özlemlerimi dindirmezsensin, gözlerinin önünde ölüp gideceğim. Sen, dudakları baldan tatlım, sen, kalbi tatlılıkla dolu meleğim, böyle acımasız olma, güzelim, bir kez bakışını esirgeme, sevgilim!

Bölüm 2 – 4

Don Giovanni

Tamam pencereye birisi çıktı. Pst! Pst!...

(Masetto bir elinde tüfek, bir elinde tabanca ve yanında silahlar, sopalar, yabalar taşıyan köylülerle girer.)

Masetto

Korkmayın! Ardımdan gelin. Mutlaka bulacağız onu.

Don Giovanni

Bir ses var.

Masetto

Durun! Orada birisi var galiba.

Don Giovanni

Yanılmıyorsam, Masetto bu.

Masetto

Kimsin?...Cevap vermiyor. Nişan alın arkadaşlar. Kim var orda?

Don Giovanni

Yalnız değilmiş. Aman dikkat!

(Yüksek sesle)

Dostlar! Renk vermeyelim.

(Leporello'nun sesini taklidesiyle)

Masetto, sen misin?

Masetto

(Öfkeli)

Ta kendisi! Sen kimsin?

Don Giovanni

Tanımadın mı beni? Ben Don Giovanni'nin uşağıyım.

Masetto

Leporello! O alçak aristokratın uşağı!

Don Giovanni

Alçaktan daha alçak! Herif çukur!

Masetto

Şerefsiz! Nerde olduğunu biliyor musun? Arkadaşlarla karar verdim, geberteceğiz.

Don Giovanni

Rezalet! Bravo, Masetto, ben de size katılıyorum! O namussuz patrona dersini verelim. Ama bak, benim planımı dinle:

Müzik No.17 Arie

Don Giovanni

Yarınız şuradan gitsin, öteki yarınız buradan, sessizce, çok sessiz arayın, çok uzaklarda olamaz. Bir erkekle bir kadın meydanda kırıttıyorlarla, bir pencerenin altından aşk fısıltıları geliyorsa, çullanın üstüne, çullanın, mutlaka efendimdir! Başında büyük bir şapka, tepesinde beyaz tüyüyle, geniş bir pelerin taşır, belinden sarkan kılıcıyla.

(Köylüleri değişik yönlerden gönderir.)

Hadi gidin, acele edin!

(Masetto 'ya)

Sen benimle geliyorsun. Biz ikimiz işi halledeceğiz, birazdan göreceğin gibi.

Bölüm 2 – 5

Don Giovanni

Şşşt! Bir kulak kabartalım; tamam, her şey yerli yerinde.

(Herkesin gittiğine emin olduktan sonra)

Demek öldürmemiz gerekiyor?

Masetto

Mutlaka!

Don Giovanni

Şöyle kemiklerini falan kırsak, yetmez mi?

Masetto

Hayır. Boğazlayıp parçalara doğrayacağım.

Don Giovanni

Silahların yeterli mi bari?

Masetto

Tabii. Bu tüfek...

(Don Giovanni 'ye verir.)

Bir de bu tabanca.

(Don Giovanni 'ye verir.)

Don Giovanni

Başka?

Masetto

Yetmez mi?

Don Giovanni

Yetmez olur mu hiç? Al bakalım!

(Masetto 'yu dipçikler.)

Bu tabanca için! Bu da tüfek için!

Masetto

Ah! Ah! İmdat!

Don Giovanni

Sus, gebertirim! Bu boğazladığın için! Bu da parçalara doğradığın için! Eşşoğlu eşşek! Uyuz köpek!

(Masetto olduğu yere yığılır, Don Giovanni uzaklaşır.)

Bölüm 2 – 6

Masetto

Ah! Aaağğh! Başım! Ah göğsüm! Ah omuzlarım!

(Elinde bir fenerle Zerlina girer.)

Zerlina

Masetto'nun sesine benziyor.

Masetto

Tanrım! Zerlinacığım yetiş!

Zerlina

Ne oldu sana?

Masetto

Alçak! Kemiklerimi kırdı namussuz!

Zerlina

Vah zavalıcık! Kim yaptı?

Masetto

Leporello. Ya da ona benzeyen bir şeytan...

Zerlina

Zavalı. Ben sana demedim mi, bu kıskançlığınla sonunda başına bir iş açacaksın diye? Neresi acıyor?

Masetto

Şuram.

Zerlina

Başka?

Masetto

Bir de... buram...

Zerlina

Başka?

Masetto

Biraz da bu ayağım, bu kolum ve şu elim.

Zerlina

Tamam. Önemli bir şey değil. Gerisi sağlam ya, sen ona bak. Gel eve gidelim. Bir daha kıskançlık etmeyeceğine söz verirsen; hepsini iyileştiririm.

Müzik No.18 Arie

Zerlina

Göreceksin sevgilim, uslu durursan güzel bir ilaç vereceğim sana. Doğal bir ilaç bu, tadı da güzel, ama eczacılar yapamaz bu ilacı. Bir çeşit merhem bu, içimde taşıyorum ve sana aktarıp sızını dindireceğim. Nerede sakladığımı merak ediyorsan eğer;

(Masetto'nun elini, kalbinin üzerine koyar.)

dinle bak işte şuramda tıpırdıyor.

(Birlikte çıkarlar.)

TABLO VII

Donna Anna'nın Bahçesi, Gece.

Bölüm 2 – 7

(Leporello ile Donna Anna girerler.)

Leporello

(Efendisinin sesini taklidederek)

Meşalelerle yaklaşanlar var. Sevgilim, onlar geçinceye kadar şurada gizlenelim.

Donna Elvira

İyi de, neden çekiniyorsun ki sevgilim?

Leporello

Hiiç...Dikkatli olsak diyorum. Ben bir bakayım geçtiler mi?

(Kendi kendine)

Ah, nasıl kurtulsam?

(Donna Elvira'ya)

Sen burada bekle sevgilim...

(Uzaklaşır)

Donna Elvira

Lütfen beni yalnız bırakma.

Müzik No.19 Sestetto

Donna Elvira

Yalnız, yapayalnız bu karanlıkta, yüreğim ağzımda çarpıyor sanki. İçimi öyle bir korku sarıyor ki bana ölecekmişim gibi geliyor.

Leporello

(Karanlıkta aranır.)

Arıyorum, arıyorum bir türlü şu lanet kapıyı bulamıyorum...Yavaş, yavaş, buldum galiba: şimdi tabanları yağlamalı.

(Yanlış kapıdan girer.)

Bölüm 2 – 8

(Donna Anna ve Don Ottavio, yanlarında meşaleli uşaklarla yas kılıkları içinde girerler. Donna Elvira ile Leporello, gelenleri görünce, herbiri bir köşeye çekilirler.)

Don Ottavio

Sil gözyaşlarını sevgilim! Acılarını biraz dindir; babanın ruhu senin acılarınıla, acı çekiyor.

Donna Anna

Bırak da bu gözyaşları acılarımı biraz hafifletsin; yoksa sevgilim, ancak ölüm kederime bir son verir.

Donna Elvira

(Görünmeden, yavaşça)

Ah! Kocam nereye kayboldu?

Leporello

(Görünmeden, yavaşça)

Beni görürlerse, işim bitik.

Donna Elvira ve Leporello

İşte şurada bir kapı var. Çabucak uzaklaşmalı.

Bölüm 2 – 9

(Leporello kaçmaya yeltenirken, Masetto ve Zerlina ile yüzyüze gelir. Masetto'nun elinde bir sopa vardır.)

Zerlina ve Masetto

Dur, alçak! Nereye?

Donna Anna ve Don Ottavio

İşte burada alçak...Buraya nasıl gelmiş?

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio ve Masetto

Ah! Gebersin namussuz, beni aldatmak nasılmış görsün.

Donna Elvira

O benim kocam. Acıyın! Acıyın!

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio ve Masetto

Donna Elvira mı o? İnanılır gibi değil...Yo, yo, ölecek!

(Don Ottavio, Leporello'yu öldürmek üzere bir hamle yapınca, Leporello yüzünü gösterir ve diz çöker)

Leporello

(Neredeyse ağlayacaktır)

Bağışlayın, efendilerim: o değilim, yanıyorsunuz. Bırakın yaşayayım, acıyın!

Diğerleri

Tanrım! Leporello! Bu nasıl iş böyle? Aklım başımda gitti! Ne yapacağız şimdi?

Leporello

(Kendi kendine)

Binlerce şaşkın düşünce beynimde cirit atıyor; bu fırtınadan kurtulursam mutlaka mucize oldu demektir.

Diğerleri

(Kendi kendilerine)

Binlerce şaşkın düşünce beynimde cirit atıyor; bu ne biçim bir gün, tanrım! Daha neler göreceğim?

(Donna Anna çıkar.)

Zerlina

Demek biraz önce Masetto'mu feci şekilde döven sendin?

Donna Elvira

Don Giovanni kılığına girip beni aldatan köpek sendin ha?

Don Ottavio

Buraya bu kılıkta geldiğine göre, kimbilir daha ne mel'netler tasarlıyordun!

Donna Elvira

Onu ben cezalandıracağım.

Zerlina

Ne olur bana bırakın!

Don Ottavio

Yooo! Bırakın ben geberteyim.

Masetto

Hep beraber gebertelim!

Müzik No.20 Arie**Leporello**

Ah, acıyın, efendilerim! Haklısınız...siz de...ama suçlu ben değilim. Çığrından çıkmış olan patronum çaldı benim masumiyetimi.

(Yavaşça Elvira 'ya)

Donna Elvira, bağışlayın beni, şimdi işin aslını biliyorsunuz.

(Zerlina 'ya)

Masetto'dan hiç haberim yok,

(Donna Elvira'yı gösterir)

Bunu hanımefendi de söyler; neredeyse bir saattir onun yanındaydım.

(Sıkıntıyla, Ottavio 'ya)

Size hiç sözüm yok efendim, biraz korku...biraz raslantı...sokak aydınlık...burası karanlık bir kuytu kapı, duvar birbirine karıştı...

(Saklandığı yeri gösterir)

Oraya yalpaladım...buraya saklandım, yakalandım...Bilsem, burdan kaçardım!

(Aniden fırlayıp kaçar.)

Bölüm 2 – 10

Donna Elvira

Dur diyorum! Alçak, kaçtı!

Masetto

Kanat takmış namussuz!

Zerlina

Kaçtı işte!

Don Ottavio

Dostlarım, artık şüphem yok! Donna Anna'nın babasının canına kıyan, Don Giovanni'dir. Eve buyrun, birkaç saat daha burada kalın...Ben bazı hazırlıklar yapacağım. En kısa sürede ondan öcümüzü alacağıma söz veriyorum. Sevgim ve görevim böyle emrediyor.

Müzik No.21 Arie

Don Ottavio

Gidin sevgilimi biraz yatıştırmaya çalışın: güzel yüzündeki gözyaşlarını biraz dindirmeye çalışın. Ona, acele gittiğimi, intikamını almaya gittiğimi, haini öldürmeden geriye dönmeyeceğimi söyleyin.

Bölüm 2 – 11

Müzik No.21b

Donna Elvira

Tanrım, ne akıl almaz şeyler, ne korkunç davranışlar, bu yarattığın davranışları! Göklerin öfkesi ve intikamı yaklaşıyor sanki. Yıldırımların başında çakmak üzere olduğu görünüyor. Ölümün soğuk nefesi yakın! Zavallı Elvira! Yüreğindeki bu çelişki nedir? İçindeki bu sancı, bağrındaki bu acı ne?

Vefasız aldattı beni. Ne mutsuzum Tanrım! Aldatıldım ve terkedildim ama yine ona acıyorum. Acılarımı düşündükçe kalbimden öc almak geçiyor; ama onu düşündükçe kalbim yine onun için atıyor.

(Çıkar.)

TABLO VIII

Kilise Avlusunda Mezarlık, Gece.

Bölüm 2 – 12

(Alçak bir duvarda çevrili bir kilise avlusu. Mezarlar, haçlar ve heykeller. Commendatore'nin heykeli.)

Don Giovanni

(Duvarın üzerinden atlar. Güler)

Hah, hah! İşte bu kadar! Arasın dursunlar artık! Ne güzel bir gece! Gündüz gibi aydınlık...Kadın avcıları için biçilmiş kaftan. Saat kaç? Ooo, daha iki bile olmamış. Merak ettim, Leporello Donna Elvira'yla ne yaptı acaba?

Leporello

(Duvarın üzerinden atlar)

Bu adam sonunda benim başımı belaya sokacak!

Don Giovanni

İşte o, Leporello!

Leporello

Kimdir o?

Don Giovanni

Efendini tanımadın mı?

Leporello

Hay tanımaz olaydım!

Don Giovanni

Ne dedin soytarı?

Leporello

Aa, afedersiniz, siz miydiniz?

Don Giovanni

Nasıl geçti?

Leporello

Sizin yüzünüzden az kalsın tepeliyeceklerdi beni.

Don Giovanni

İyi ya, senin için ne büyük bir şeref, düşünsene!

Leporello

O şerefi size aynen iade ediyorum beyefendi!

Don Giovanni

Hadi hadi gel, bak başımdan neler geçti.

Leporello

Siz burda ne arıyorsunuz?

Don Giovanni

Aman ne hikayeler yaşadım bir bilsen!

(Pelerin ve şapkalarını değiştirirler.)

Senin yokluğunda yaşadığım türlü, küçük, güzel hikayeler var. Onları başka zaman anlatayım.

Leporello

Mutlaka kadın hikayesidir!

Don Giovanni

Başka ne olur? Yolda gidiyorum, bir de baktım, güzel bir kadın. Genç, tatlı.

Hemen yanaştım, elini tuttum; ürktü kaçmaya yeltendi. Neyse üç beş satır konuştum, beni kim sansa beğenirsin?

Leporello

Bilmem.

Don Giovanni

Leporello sandı.

Leporello

Ben mi sandı?

Don Giovanni

Evet, sen.

Leporello

Vay canına.

Don Giovanni

Elimi tuttu.

Leporello

Hiç fena değil.

Don Giovanni

Bir sarılış sarıldı bana. “Benim canım Leporellom, oh benim aslan Leporellom” diye inledi durdu. O zaman anladım ki, senin kırıklarından biri.

Leporello

(Yavaşça)

Allah belanı versin, e mi!

Don Giovanni

Ben fırsatı kaçırır mıyım? Ama birden sen olmadığımı anlayıverdi. Başladı bağırmaya. İnsanlar koşuştular filan. Ben de kaçtım tabii. Sonra da işte buraya saklandım.

Leporello

Ve bu hikayeyi bana kılınız kıpırdamadan anlatıyorsunuz?

Don Giovanni

Evet. Ne var bunda?

Leporello

İyi de, o kadın ya karım olsaydı?

Don Giovanni

(Kahkahayı basar)

Daha iyi ya!

Commendatore

Gün doğmadan bütün bunların hesabı sorulacak!

Don Giovanni

Kimdi o konuşan?

Leporello

(Çok korkmuştur)

Öte dünyadan ruhlar geldi galiba. Ama sizi iyi tanıyan bir ruh!

Don Giovanni

Sen sus salak!

(Elini kılıcına atar.)

Kim o? Kimdir o?

Commendatore

Lanetli adam, ölüleri rahat bırak!

Leporello

(Titreyerek)

Ben demedim mi?

Don Giovanni

Birisi saklanmış bizimle alay ediyor galiba...

(Rahat ve alaylı)

Bana bak, bu Donna Anna'nın babasının heykeli değil mi? Oku bakayım, şurada ne yazıyor?

Leporello

Özür dilerim, ayıgışında okumayı öğretilmediler bana.

Don Giovanni

Oku dedim!

Leporello

(Okur)

"Kanımı yerde bırakmayın. Burada beni öldüren den öd almanızı bekliyorum."

İşittiniz mi? Ben biraz titriyorum galiba!

Don Giovanni

Hey gibi bunak soytarı! Söyle ona, kendisini bu akşam köşkümde yemeğe bekliyorum.

Leporello

Saçmalamayın! Delirdiniz mi? Aman Tanrım...bakın gözleri nasıl korkunç parlıyor...yaşıyor gibi!...sanki işitiyor gibi...sanki konuşacak...

Don Giovanni

Hadi diyorum! Yoksa seni öldürür ve buraya gömerim!

Leporello

Tamam, tamam! Gidiyorum.

Müzik no.22 Duetto

Leporello

Ey, büyük valinin saygıdeğer heykeli...Patron...kalbim çatlayacak...So...so...nu
ge...gel...mi...yor...

Don Giovanni

Sonunu getir, yoksa kılıcım böğründe bir delik açar.

(Kendi kendine)

Ne zevk! Ne keyif! Titreteceğim onu.

Leporello

Ne iş! Ne kapris! Kanım dondu donacak! Ey saygıdeğer heykel, mermerden de
olsanız...Ah! Patron...bir bakın...nasıl bakıyor...

Don Giovanni

Geberteceğim seni!

Leporello

Yo, yo...durun...

(Heykele)

Bayım, benim efendim...yanlış anlamayın ben değil...o...sizi yemeğe davet
ediyor...Aman, aman, ne sahne!

(Heykel başını sallar.)

Tanrım! Başını salladı!...

Don Giovanni

Git işine, sen bir sersemsin.

Leporello

Şuraya bakın...efendim...

Don Giovanni

Nereye bakacakmışım?

Leporello

Mermerden başını sallıyor...böyle...böyle!

Don Giovanni

(Kendi kendine)

Mermerden başını sallıyor...böyle...böyle!

(Heykele)

Konuş, konuşabiliyorsan: yemeğe gelecek misin?

Commendatore

Evet.

Leporello

Dondum kaldım...Tanrım!...Soluğum kesildi...Tanrı aşkına...kaçalım...Gidelim biz buradan.

Don Giovanni

Gerçekten garip bir macera! Tonton ihtiyar yemeğe gelecek! Gidelim hazırlık yapalım, gidelim biz buradan.

(Çıkarlar.)

Bölüm 2 – 13

Don Ottavio

Artık üzülme sevgilim. Bu hainin suçları yakında cezasını bulacak ve öcümüz alınmış olacak.

Donna Anna

Babacağım, ah Tanrım!

Don Ottavio

Tanrının belirlediği yazgıya katlanacağız, sevgilim. Acını dindirmez ama, eğer istersen yarın, ellerimizi ve kalplerimizi birleştirebiliriz. Tatlı sevgilim.

Donna Anna

Aman tanrım! Böyle acılıyken, babamın yasını tutarken, neler söylüyorsun?

Don Ottavio

Kavuşmamızı bu kadar ertelemek zalimce olmuyor mu?

Müzik No.23 Recitativo Accompagnato ed Arie

Donna Anna

Zalimce mi? Hayır sevglim! Ben de istemiyorum ertelemeyi, nicedir beklediğimiz mutluluğu. Ama gelenek! Tanrım! Zayıf kalbimin direncini kırma: aşkın dilinden anla. Artık söyleme sevgilim, sana karşı zalim olduğumu: seni sevdiğimi biliyorsun, sadakatimi biliyorsun. Sabırsızlığını biraz dizginle acıdan ölmemi istemiyorsan; bir gün belki gökyüzü acıyıp bana da gülümseleyecek.

(Eve girer.)

TABLO XI

Don Giovanni'nin Köşkünde Balo Salonu, Gece.

Bölüm 2 – 14

(Balo salonundaki sofraya, Commendatore daveti için hazırdır. Çalgıcılar ve uşaklar.)

Müzik No.24 Finale

Don Giovanni

Yemek hazır: çalın dostlar; parayı ben veriorum, demek ki siz de çalacaksınız.

(Sofraya oturur)

Leporello, sofrayı hazırla.

Leporello

(Müzik başlar. “Cosa rara” operasını kastederek.)

Bravo! “Cosa rara”.

Don Giovanni

Bu parçayı nasıl buluyorsun?

Leporello

Sanki sizin şerefimize yazılmış.

Don Giovanni

(Yerken)

Ne harikulade bir yemek!

Leporello

(Kendi kendine)

Ne barbarca bir iştah! Ne büyük lokmalar! Birazdan bayılacağım galiba.

Don Giovanni

(Kendi kendine)

Lokmalarımı sayarken bayılacak galiba.

(Yüksek sesle)

Servis!

Leporello

Emredersiniz!

(Müzisyenler başka bir parçaya geçerler.)

“Evvivano i litiganti”.

Don Giovanni

Şarap koy. Harika bir Marzimino şarabı!

Leporello

(Gizlice yiyip içer)

Şu bir parça pilici yavaşça aşağı indirmeli.

Don Giovanni

(Kendi kendine)

Kerata, gizlice bir şey yiyor, görmezlikten geleyim.

(Müzisyenler, başka bir melodiye geçmişlerdir.)

Leporello

Ben bunu bir yerlerden tanıyorum.

Don Giovanni

Leporello!

Leporello

(Ağzı dolu)

Buyrun efendim?

Don Giovanni

Düzgün konuş, maskara!

Leporello

Nezle olmuşum da, söylediğim anlaşılmıyor.

Don Giovanni

Ben yemek yerken sen de biraz ıslık çaliver.

Leporello

Yapamam.

Don Giovanni

Nedenmiş?

Leporello

Özür dilerim. Aşçınız öyle usta ki, denemekten kendimi alamadım.

Don Giovanni

(Kendi kendine)

Aşçım öyle usta ki denemekten kendini alamadı.

Bölüm 2 – 15

Donna Elvira

(Çaresiz bir halde girer)

Aşkımın son bir kanıtını sana vermek için geldim. Unuttum sahtekarlıklarını;
senin için üzülüyorum.

Don Giovanni ve Leporello

Nasıl, nasıl?

Donna Elvira

(Diz çöker)

Aldatılmış kalbim senden sadakati için bir ricaya geldi.

Don Giovanni

Hayretler içindeyim! Ne istiyorsun?

(Elvira ile alay etmek için o da diz çöker.)

Sen kalkmazsan ben de kalkmayacağım.

Donna Elvira

Ah, acılarım! alay etmeyin.

Leporello

Neredeyse ağlatacak beni.

Don Giovanni

(Kalkar, Donna Elvira'yı da kaldırır.)

Seninle alay etmek ha! Tanrım! Neden?

(Abartılı, sahte bir şefkatle)

Ne istiyorsun, sevgilim?

Donna Elvira

Hayatını değiştir.

Don Giovanni

Peki!

Donna Elvira

Aşağılık!

Don Giovanni

Bırak da yemeğimi yiyeyim! İstersen otur, sen de ye.

Donna Elvira

Vahşetini sürdür öyleyse! Utanmazlığın batağında, korkunç abidesi ahlaksızlığın.

(Çıkar.)

Leporello

(Kendi kendine)

Bu kadın yüreğini yumuşatamıyorsa, yüreği ya taştandır, ya da hiç yoktur.

Don Giovanni

Yaşasın kadınlar! Yaşasın şarap! İnsanlığın temel dayanakları ve zaferi!

Donna Elvira

(Tekrar içeri girer ve aksi yönden kaçarak çıkar.)

Ah! Ah!

(Müzikçiler kaçıtır.)

Don Giovanni ve Leporello

Bu bağırış nenin nesi?

Don Giovanni

Git ve bak, ne oluyor?

Leporello

(Çıkar ve bir çığlık atarak öner.)

Ah! Ah!

Don Giovanni

Bu ne ürkünç bir bağırış! Leporello, ne oldu?

Leporello

Ah!...efendim...Tanrı aşkına...dı-dı-dışarı çı-çı-çıkmayın...O...taştan...

memerden adam...Efendim...ben bayılıyorum...O heyülayı... bir görseniz...

Rap rap rap rap.

Don Giovanni

Hiçbir şey anlamıyorum. Sen gerçekten delisin.

(Kapı vurulur.)

Leporello

Ah! Dinleyin!

Don Giovanni

Birisi kapıyı çalıyor. Gir!

Leporello

Titriyorum...

Don Giovanni

Gir dedim!

Leporello

Yo! Ah!

Don Giovanni

Bu saçmalığa bir son vermeli. Ben de kendim açarım kapıyı.

(Bir şamdan ile kılıcını alır ve kapıya gider.)

Leporello

Onu bir daha görmek istemiyorum. Şöyle yavaşça saklanmalı.

(Masanın altına saklanır.)

Bölüm 2 – 16

Commendatore

(Girer)

Don Giovanni, beni yemeğe davet etmiştin, işte geldim.

Don Giovanni

İnanmamıştım. Ama elimden geleni yapacağım. Leporello, çabuk masaya bir servis daha koy.

Leporello

(Masanın altından başını çıkarır)

Efendim...hepimiz öldük...

Don Giovanni

(Leporello 'yu çekip çıkarır)

Çabuk ol dedim sana!

Commendatore

(Kaçmak isteyen Leporello 'ya)

Burada kal. Öte dünyanın suyunu içen bu dünyanın yemeğini yemez; başka acılar, başka düşünceler beni buraya getiren.

Leporello

(Kendi kendine)

Hummaya tutuldum galiba, sapır sapır titriyorum.

Don Giovanni

Konuş öyleyse: Derdin ne? Ne istiyorsun?

Commendatore

Dinle öyleyse: Çok vaktim yok.

Don Giovanni

Konuş: Seni dinliyorum.

Commendatore

Beni yemeğe davet etmiştin: şimdi sana da görev düşüyor. Cevap ver: sen de bana yemeğe gelecek misin?

Leporello

Sakın ha! Hiç vakti yok... özür diliyor.

Don Giovanni

Haksız bir şekilde korkaklıkla suçlanıyorum.

Commendatore

Karar ver.

Don Giovanni

Kararımı verdim bile.

Commendatore

Gelecek misin?

Leporello

(Don Giovanni 'ye)

Hayır deyin!

Don Giovanni

Benim göğsümde atan yürektir: korku tanımam, geleceğim.

Commendatore

Söz için bana elini ver.

Don Giovanni

(Elini uzatır)

İşte al...Tanrım!

Commendatore

Ne oldu?

Don Giovanni

Ne soğuk bu el!

Commendatore

Pişman ol, hayatını değiştir: bu son fırsattır.

Don Giovanni

(Boş yere kurtulmaya çalışır)

Hayır, hayır, pişman değilim, uzaklaş benden.

Commendatore

Pişmanlık dile, alçak!

Don Giovanni

Hayır, bunak ihtiyar!

Commendatore

Pişmanım de!

Don Giovanni

Hayır!

Commendatore ve Leporello

Evet!

Don Giovanni

Hayır!

Commendatore

Eh! Zamanın doldu.

(Dört bir yanı ateşler sarar. Commendatore kaybolur.)

Don Giovanni

Bu nasıl bir sarsıntı...İliklerime işleyen...Bu cehennem alevleri nereden yükseliyor?

Koro

Günahların karşısında bunlar hiç. Gel, daha beter olacaksın.

Don Giovanni

Ruhumu çekip koparan kim? Organlarımda köpüren kim? Bu ne acı, ah, bu ne hız! Bu ne cehennem! Bu ne korku!

Leporello

(Kendi endine)

Yüzü nasıl da çaresiz! Nasıl da katılıp kahroluyor! Bu ne haykırış! Bu ne yakarış! Nasıl da korkutuyor beni!

Koro

Günahların karşısında bunlar hiç. Gel, daha beter olacaksın.

(Ateşler yükselir. Don Giovanni yerin altına çekilir.)

Don Giovanni

Ah!

Leporello

Ah!

OYUNUN SONU

EK 2

	Tirso (1630)	Cicognini (1650?)	Molière (1665)	Goldoni (1736)	Gazzaniga (1787)	Mozart (1787)
Baştan çıkarıcı	Don Juan	Don Giovanni	Don Juan	Don Giovanni	Don Giovanni	Don Giovanni
Baba	Don Diego	-	Don Louis	-	-	-
Amca	Don Pedro	Don Pietro	-	-	-	-
Hizmetçi	Catalinón	Passarino	Sganarelle	-	Pasquariello	Leporello
İki Kral	King of Naples King of Castille	King of Naples	-	-	-	-
İki Soylu İntikamcı Erkek	Octavio Mota	Ottavio -	Carlos Alonse	Ottavio Alfonso	- -	- -
İki Soylu Aldatılmış Kadın	Ana Isabela	Anna Isabella	- Elvire	Anna Isabella	Ximena Elvira	Anna Elvira
İki Soylu Olmayan Aldatılmış Kadın	Tisbea Aminta	Rosalba Brunetta	Charlotte Mathurine	Elisa -	- Maturina	- Zerlina
Soylu Olmayan Erkek	Batricio	Pantalone	Pierrot	Carino	Biagio	Masetto
Öldürülen Soylu Erkek	Commendador	Commendador	(Heykel)	Commendador	Commendador	Commendador
İtalya'dan İspanya'ya Gidiş	Evet	Evet	Hayır (Yalnızca Sicilya)	Hayır (Yalnızca Castile)	Hayır (Yalnızca Aragon)	Hayır (Yalnızca Seville)
Don Juan Nişanlı veya Evli	Hayır	Hayır	Evet	Evet	Evet	Evet (İma Ediliyor)
Eserin Başında Şikayet Eden Hizmetçi Bulunuyor	Hayır	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Evet
Don Juan'ın İlk Aksiyonu Kalbini Çaldığı Bir Kadından Kaçmak	Evet	Evet	Hayır	Hayır	Evet	Evet
Don Juan'ın Birlikte Olduğu	Evet	Hayır (Ancak İpucu Bulunuyor)	Hayır (Ancak İpucu Bulunuyor)	Hayır	Evet	Evet

Kadınlara Dair Bir Katalog						
Commenda dor Sahnede Öldürölüyör	Evet	Evet	Hayır	Evet	Evet	Evet
Elvira ile Yalnız Bırakılan Hizmetçi	-	-	Evet	-	Evet	Evet
Gemi Kazası	Evet	Evet	Evet	Hayır (Ancak Benzeri Bir Aksilik)	Hayır	Hayır
Portekiz'e Övgü İçeren Sözler	Evet	Evet	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
Pelerinlerin Değiştirilmesi Planı	Evet (Don Juan ve Mota)	Evet (Don Giovanni ve Ottavio; Don Giovanni ve Passarino)	Evet (Don Juan ve Sganarelle)	Hayır	Hayır	Evet (Don Giovanni ve Leporello)
Para Kesesi ile Ödüllendirilme	Hayır	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Evet
Don Juan'ın Babası Tarafından Dışlanması	Açıkça Değil	-	Evet	-	-	-
İşlenen Suçlardan Bıkılmış Olan Kral	Evet	Evet	Evet (Ancak Kral Oyun Kişisi Değil)	Evet (Ancak Kral Oyun Kişisi Değil)	-	-
Yerel Evlilik Töreni İçin Gerçek Şenlik	Evet	Hayır	Hayır	Hayır	Evet	Evet (Evlilik Töreni Günü) Hayır (Don Giovanni'nin Balosu)
Don Juan'ı Arayan Silahlı Adamlar	Hayır	Evet	Evet	Evet	Hayır	Evet
Kadın İntikamcının Çıldırıldığının İma Edilmesi	Hayır	Hayır	Evet (Charlotte)	Evet (Isabella)	Evet (Elvira)	Evet (Elvira)

Heykel Nerede Bulunuyor?	Bir Kilisede	<i>“tempio aperto”</i>	<i>“une forêt”</i>	<i>“atrio con vari mausolei”</i>	<i>“luogo rimoto”</i>	Sevil Katedrali’nin Önündeki Alan
Taş Ustası Bölümü	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Evet	Hayır
Hizmetçiye Yazıtı Okuması veya Heykeli Yemeğe Davet Etmesi Emrinin Verilmesi	Hayır	Evet	Evet	(Yazıt veya Hizmetçi Bulunmuyor)	Evet	Evet
Heykel’in Yemek Davetini Kabul Etmesi	Baş Sallama veya Cevap Yok	Baş Sallama ve Cevaplama	Yalnızca Baş Sallama	-	Baş Sallama ve Cevaplama	Baş Sallama ve Cevaplama
Yemek Çaldığı İçin Azarlanan Uşak	Hayır	Hayır	Evet	-	Evet	Evet
Tövbe Etmesi İçin Don Juan’ı İkna Etmek Amacıyla Son Kez Girişimde Bulunan Soylu Kadın	Hayır	Hayır	Evet	Hayır (Ancak Don Juan’ı Tövbe Etmeye Davet Eden Carino’dur)	Evet	Evet
Dion Juan Tövbe Ediyor mu?	Evet	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
Çifte Davet	Evet	Evet	Evet	Hayır	Evet	Evet
Heykel ile El Sıkışma	Evet	Evet	Evet	Hayır	Evet	Evet
Hizmetçi Tarafından Açıklanan Toplu Final Sahnesi	Evet	Evet	Hayır (Sganarelle Tek Başınadır ve Maaşını Kaybettiğinden Yakınmaktadır)	Evet (Ancak Açıklamayı Yapan Carino’dur)	Evet	Evet (Sahne Yazılı Olmasına Rağmen Nadiren Sahnelenmektedir)

(Sedwick, 1954, s.271, 272)