

Akdeniz Canavarı Cervantes, La Gran Sultana ve “Osmanlı İspanyol”
“Olmak ya da Olmamak”
(Dramaturjik Çözümleme)

Mukadder Yaycıoğlu*

*La gran sultana doña Catalina de Oviedo*¹, Osmanlı İmparatorluğunun tüm görkemini gözler önüne seren, Avrupa için kışkırtıcı bir sahneyle, Osmanlı Padişahının Cuma namazını kılmak üzere, “yaya ve atlı olmak üzere altı bin asker eşliğinde”, Topkapı Sarayından Ayasofya’ya gidişle başlar. Tiyatro sahnesinin sınırlarını aşan Cervantes önce geçit törenini izlemeye gelen düzenli kalabalığın ve geçit sırasında Padişaha arzuhallerini sunmak için bekleyen halkın panoramik görüntüsünü verir, daha sonra ise kalabalığın içinden seçtiği iki kişi üzerine odaklanır; bunlar Salec ve Roberto’dur. Ancak oyunu daha dikkatli bir biçimde okuduğumuzda, Roberto ve Salec’i takiben sahneye giren bir üçüncü kişi daha olduğunu görürüz. Cervantes’in “Alarabe”² (El Arabe) olarak nitelediği bu adsız/kimliksiz kişinin oyundaki varlık nedenini yapıtın tamamını okuduktan sonra anlarız. Cervantes, Padişaha arzuhal sunmak gibi aynı amaçla kalabalık içinde yer alan onca kişi arasından yalnızca “Alarabe”yi büyülterek gösterir, ondan Salec ve Roberto’yla birlikte söz ederek onlarla ilişkisine işaret eder, ancak onların arkasından sahneye girmesini ve suskun kalmasını sağlayarak gölgede/karanlıkta kalmasına neden olur. “Alarabe” büyük olasılıkla bu iki kişi arasında geçecek konuşmaları dinlemek amacıyla onlara yakın mesafede durmaktadır. Üzerinde taşıdığı kostüme (“*alquicel*”) bakacak olursak Cezayir’den gelmiş bir Mağripli ya da Morisko³ olabileceği gibi belli bir amaç için bu kimliğe/kılığa girmiş birisi de olabilir. “Alarabe”den oyun boyunca bir daha söz edilmez, bu da oyunun ilerleyen kısımlarında başka

* Prof. Dr. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

¹Bu makale için oyunun şu baskısını kullandık: Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, (Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas), Barcelona: Editorial Planeta, 1987.

² Bu sözcük Mağrip’te, Cezayir’de yaşayan Müslümanlar için kullanılıyordu.

bir ad/kimlik/kılık altında rolünü sürdürdüğünü gösterir, bu adsız kişi büyük olasılıkla, daha sonra yine adsız olarak karşımıza çıkacak olan, Catalina'nın Cezayir'den gelen babasıdır.

Cervantes, oyunda önemli bir yer verdiği Salec ve Roberto'nun kimlikleriyle ilgili bilgileri yavaş yavaş aktarır okurlara. Salec'i "Türk mühtedi" (*turco renegado*) olarak tanımladıktan sonra ondan bir yerde "Türk" (*turco*); başka bir yerde ise "mühtedi" (*renegado*) olarak söz eder; Salec'in durumunu/konumunu Türk bakış açısından değerlendiriyormuş gibi yapar; Türk ama aslında mühtedi olduğu izlenimini vermek ister; ancak Salec'in hem Türk hem mühtedi olamayacağı açıktır. Cervantes Roberto'yu da "mühtedi" (*renegado*) olarak tanımlar. Ancak adı ve kılığı bu tanıma yalanlar. Rumca bildiği için Rum kılığına (*en hábito de griego*) girmiş, Prag'dan İstanbul'a Clara ve Lamberto adlı iki Transilvanyalı (Erdelli) aşığı bulmak için gelmiştir. Roberto'nun anlattığı aşk hikayesindeki tutarsızlıklar, bir mühtedi olarak İstanbul'da Rum kılığı içinde dolaşması, Salec'le birbirlerini, casuslara özgü güçlü bellekleri sayesinde görür görmez tanımaları ve geçmişe dair yaptıkları konuşmalar, Salec'in Clara'nın Töton Şövalyesi olan babasıyla daha önce Prag'da tanışmış olması (büyük olasılıkla Roberto tarafından tanıştırılmış olması) hem Roberto'nun hem de onun "arkadaşı" (*amigo*) olduğunu söyleyen Salec'in asıl/öteki/çift kimliklerini ortaya koyar: Roberto, ya karşı taraf için çalışan pişman mühtedilerden biri ya da iki adı olan, çift taraflı bir casusdur (*espía doble*). Salec ise çift kimlik olgusunu da aşmış; Roberto'nun deyişiyle "ateist" (*ateista*) gibi görünmeye çalışan, kendi deyişiyle ise artık hiçbir şeye inanmayan, yalnızca yaptığı "açık seçik eylemlerle" (*con obras al descubierto*) var olan biridir. Dinin kimliklere karşılık geldiği bir dönemde, inançsız Salec kimliksiz biridir. Bu da paradoksal olarak her kimliğe/inanca girebileceği anlamına gelir. İnanç(lar)ın bittiği, ya da bitmiş gibi gösterildiği yerde maddi kazançların, toplumsal yükselişlerin başladığı bir Akdeniz dünyasının insanıdır o. Salec'in ilişkileri saraya kadar uzanır; Harem Ağası Rustán'dan "arkadaşım" (*mi amigo*) diye söz eder. Türkler tarafından Rocafarro'da tutsak edilip 'a getirilerek Padişaha cariye olarak hediye edilen Clara ve onun ardından İstanbul'a gelen Lamberto'yla ilgili bilgileri Rustán aracılığıyla edineceğine dair Roberto'ya söz verir. Bu da casuslarla *arkadaş* olan, onlara bilgi aktaran Rustán'ın gerçek/öteki kimliğini ortaya koyar. Cervantes'in *La gran sultana* için

³ 1492'de Granada'nın düşmesinden sonra zorla Hıristiyan yapılan Müslümanlara verilen ad.

tarihten ödünç aldığı bu casuslar dünyasını, İspanyol tarihçi Emilio Sola, José F. de la Peña ile birlikte kaleme aldığı, *Cervantes y la Berbería*⁴ başlıklı çalışmasında ve kurgusal-tarihsel romanı *La novela secreta*'da⁵ tekrar canlandırır.

Cervantes, *La gran sultana*'da, Habsburglu ve Osmanlının Akdeniz'in yanısıra Orta Avrupa'da da karşı karşıya geldikleri kara sınırına kadar uzanır; asıl/öteki kimlikleri belirsiz, Roberto ya da çift adlı Lamberto/Alberto ve Clara gibi hem Prag'dan hem Transilvanya'dan (Erdel'den) geldikleri söylenen bu nedenle de nereden geldikleri tam olarak bilinmeyen oyun kişilerine yer verir. İspanyol araştırmacı Joaquín Casalduero, bu kişilerin oyundaki varlıkları ile ilgili özlü bir yorum yapar

“Akdeniz Habsburgları için Cezayir ne anlama geliyorsa Orta Avrupa Habsburgları için de İstanbul o anlama geliyordu. O dönem İspanyol evrenselliği, imgelemine kendine yabancı olmayan bir egzotizme yöneltir; oyunda kullanılan egzotik motiflerin kalitesini kavramak için göz önünde bulundurulması gereken bir noktadır bu. Prag ve İstanbul, hem tamamen yabancı hem de tanıdık kentlerdir”.⁶

Cervantes, *La gran sultana*'da, egzotik motif anlayışının geçerli olmadığı, karada ve denizde büyük bir hareketliliğin yaşandığı, *ötekinin* iyi tanınması gereken bir dünyadan söz eder. Bu nedenle öteki tarafa bilgi ya da haber aktaran casuslara önemli bir yer verir; hatta oyunun başlangıç sahnesini onlarla açarak Osmanlıyı onların gözüyle tanıtır o günün insanlarına ve gelecek nesillere. Osmanlının güç ve görkeminin perde arkasını onlar aracılığıyla gözler önüne serer. Oyunun bitiş sahnesinde de yine onlara yer verir, gelişen olaylarla ilgili son yorumları yapmaları için.

Cervantes oyunun omurgasını oluşturan casuslar konusunu ustaca kurguladığı iki aşk hikayesinin arasına sıkıştırır. Bu hikayelerden birincisi, Osmanlı Padişahının, Harem Ağası Rustán tarafından yedi yıl boyunca gözlerden saklı tutulan İspanyol tutsak/cariye Catalina'ya duyduğu aşk/arzu, Catalina'nın kimliğinin göstergeleri olan adını, giysilerini ve dinini değiştirmemek için gösterdiği direnç ve buna karşın Padişahın onunla evlenmesi üzerine

⁴ Emilio Sola, José F. de la Peña, *Cervantes y la Berbería (Cervantes, mundo turco-berberisco y servicios secretos en la época de Felipe II)*, Madrid, Fondo de la Cultura Económica, 1996.

⁵ Emilio Sola, *Novela secreta*, Editorial Voluptae Libris, 1996.

⁶ Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, s.129.

kurulur. İkincisi ise, casus Roberto tarafından anlatılan **inanılması güç** bir aşk hikayesidir. Birbirlerine aşık ve denk olmalarına karşın “insan gayretiyle çaresi bulunmayan talihsizlikler” nedeniyle bir türlü evlenemeyen Clara ve Lamberto/Alberto adlı iki Erdelli gencin nereye gideceklerini bilmeden koyuldukları yolda Türklerin saldırısına uğramaları, Clara’nın Rocafarro’da Türkler tarafından tutsak edilip İstanbul’a getirilerek güzelliği nedeniyle Padişaha sunulması; Clara’nın peşinden gitmesine karşın onu bulamayan Lamberto’nun bir süre ortadan kaybolduktan sonra kadın kılığında hareme girmesi üzerine kurulur. Cervantes okurun dikkatini bu iki aşk hikayesi üzerine çekerek üçüncü bir *aşk* hikayesi yaratır, ikincil gibi görünen olay ve kahramanlar aracılığıyla ülkesinde yaşanan kimlik karmaşasının İstanbul uzantısıyla ilgili düşüncelerini ifade eder, casusların Akdeniz’den Orta Avrupa’ya, İstanbul’a kadar uzanan faaliyetleriyle ilgili bilgiler verir.

İkincil gibi görünen bu olaylardan biri İspanyol tutsak Madrigal ile Andrea’nın karşılaştığı/ **buluştuğu** Yahudi Mahallesinde geçer. Madrigal, evine gizlice girip yemeğine domuz eti kattığı Yahudi ailesiyle kavgaya tutuşur; karşılıklı birbirlerine hakaret ederler. Andrea, Yahudilere Madrigal’den daha ağır ve aşağılayıcı sözler sarf eder. Yahudiler ise yaşadıkları Osmanlı toprağında sahip oldukları özgürlüğü kullanarak kendilerine yapılan hakaretlere aynı şekilde yanıt verirler; aralarından biri, kendine “köpek” (*perro*) diye hitap eden Madrigal’e “İspanyol köpek” (*perro español*) diyerek karşılık vermekten çekinmez. [“Köpek” (*perro*) sözcüğü, Hıristiyan ve Müslümanların birbirlerini, Hıristiyanların Yahudileri aşağılamak için kullandıkları bir sözcüktü]. Cervantes, bu sahneyle, *Los tratos de Argel* adlı komedyasında, bir Yahudiyle bir İspanyol tutsak (Zangoç) arasında geçen konuşmada Yahudi’nin alttan alır tavrıyla, İstanbul’daki Yahudi’nin meydan okur tavrının karşılaştırılmasını sağlar; Yahudilerin Cezayir ve İstanbul’daki farklı konumlarına işaret eder.

Bu sahnede bir diğer önemli nokta, Salec ve Roberto’dan farklı olarak, Andrea’nın casus olduğunu açıkça söylemesidir. Roberto gibi “Rum (erkeği) kılığına” (*en hábito de griego*) girmiş, Rumca bilen Andrea, Madrigal’e “Beni tanıdın mı, İspanyol?” (*Español, ¿conocéisme?*) diye sorduğunda, Madrigal “Seni daha önce gördüğüme yemin edebilirim.” (*Juraría que en mi vida os he visto*) diyerek karşılık verir ama karşındakinin kim olduğunu çıkaramaz. “Benim, Andrea, (kadın) casus” (*Soy Andrea, la espía*) yanıtını aldığı anda ise büyük olasılıkla onu yeni/farklı bir kılık/kimlik içinde gördüğü için, “Sen, Andrea mısın?” (*¿Vos*

Andrea?) diyerek şaşkınlığını ifade eder. Ancak durum bundan sonra karışmaya başlar; çünkü *Andrea* kendini “kadın casus” olarak tanıtmaya karşın *Madrigal* ona, (belki de meslek gereği girdiği kılığa uygun olması bakımından) eril hitapta bulunur; aynı nedenden olsa gerek *Andrea* da kendinden erkek olarak söz eder. Her ne kadar bu ikircikli duruma akla yatkın bir açıklama getirmeye çalışsak da erkek kılığındaki *Andrea*’nın kendinden erkek olarak söz edip diğer yandan “kadın casus” olduğunu söylemesi doğal olarak kafamızı karıştırır. İlk fark ettiğimizde baskı hatası sandığımız aynı dişil kullanım, *Andrea*’nın “diğer (kadın) casusla” (*con otra espía*) buluşacağını söylediğinde de karşımıza çıkar. Buna ek olarak, oyunun başka bir yerinde, “*Andrea*, kadın casus” (*Andrea, la espía*) ifadesiyle karşılaştığımızda, dişil tanımlık kullanımının baskı hatası olmadığından emin oluruz. Böylece *Andrea*’nın **erkek kılığına girmiş kadın casus** olduğunu düşünürüz. Ama yine de yerine oturmayan bir şeyler olduğunu sezinleriz. İspanyol araştırmacılardan yalnızca *Juan Luis Alborg* bu dişil kullanıma gönderme yapar; ama *Andrea*’nın casus kimliğini önemsemeden ondan *Madrigal*’in özgürlüğüne kavuştuktan sonra gerçekleştireceği projeleri anlattığı “genç kız” (*muchacha*) olarak söz eder.⁷ *Stanislav Zimic*, “*El viaje de Turquía de Cervantes*” başlıklı makalesinde, bir dipnot aracılığıyla, adı geçen araştırmacının *Andrea*’yı “genç kız” olarak kabul etmesine karşı çıkar; *Madrigal*’in onunla eril hitap tarzını kullanarak konuştuğunu ileri sürer; bu kullanımın “söz konusu kişinin erkek olduğunu” açıkça ortaya koyduğunu söyler.⁸

Bu noktada belki de, *Andrea*’nın “Rum (kadını) kılığında” (*en hábito de griega*) olduğunu okuduğumuz, yapıtın bir diğer baskısını⁹ daha güvenilir kabul edebilir, *Andrea*’nın **kadın kılığına girmiş erkek casus** olduğunu düşünebiliriz. Böylece *Madrigal*’in daha önce erkek kılığında gördüğü *Andrea*’yı ikinci karşılaşmasında kadın kılığında görünce tanımakta güçlük çektiğini, tanıma eylemi gerçekleştikten sonra da ‘gerçek’ kimliğine uygun olarak eril hitap tarzını kullandığını, aynı şekilde, *Andrea*’nın da kendinden ‘gerçek’ kimliğine uygun olarak söz ettiğini, diğer yandan, meslek gereği girdiği kadın kılığı nedeniyle kendini “kadın casus” olarak tanımladığını söyleyebiliriz.

⁷ *Juan Luis Alborg*, *Historia de la literatura española*, Madrid, Editorial Gredos, 1983, Vol. II, s. 60.

⁸ *Stanislav Zimic*, “*El viaje de Turquía de Cervantes*”, *Segismundo*, núms. 27-32, 1978-1980, s. 75.

⁹ *Miguel de Cervantes Saavedra*, *Teatro completo*, (Edición prologada y anotada por *Fermín Blázquez*), Barcelona, Editorial Iberia, 1966, Vol. II, s. 21.

Cervantes, Andrea aracılığıyla, birbirine zıt iki olasılığı da düşünmemizi sağlayarak, erkekler kadar kadınların da istihbarat işlerinde kullanıldığını; kadın casusların erkek kılığına, erkek casusların da kadın kılığına girdiğine işaret etmek istemiş ve böylece kayıt dışı tarihsel bilgi aktarmış olabilir. Aslında karşıtlık ilkesine göre, kadın kılığına girmiş Lamberto'ya karşı, erkek kılığına girmiş Andrea teatral ve yapısal açıdan daha tutarlı görünmekle birlikte koşutluk ilkesine göre de kadın kılığına girmiş Lamberto ve Andrea olasılığı da geçerlidir. Bu durumda, Andrea'nın, Madrigal'e buluşacağını söylediği “**diğer kadın casus**” (*otra espía*)da büyük olasılıkla Lamberto'dur.

Cervantes tarihsel bilgi aktarımını, açıkça ortaya koyduğu bilginin üzerini örtüyor görünüp okuru ikileme düşürerek, bir bakıma göz bağıcılığı yaparak gerçekleştirir. “Andrea” İspanya'da kadın (Cervantes'in kız kardeşlerinden birinin adı da Andrea'dır), İtalya'da erkek adıdır. Üstelik Andrea'nın geldiği Napoli, Cervantes döneminde, hatta çok daha öncesinden İspanyol yönetimi altındadır. Bu nedenle Andrea'nın İspanyol mu İtalyan mı, dolayısıyla kadın mı erkek mi olduğu kesinlik kazanmaz. Cervantes de işte bu nedenle “Andrea” adını seçer. Belki de tanık ya da araç olduğu tarihsel bir gerçekten söz eder. Andrea'nın gerçek cinsel kimliğini yalnızca Andrea'nın ve onu görevlendiren istihbarat teşkilatının bildiğini ima eder. Bu durumda, Madrigal'in şaşkınlığının da Andrea'yı bir kadın, bir erkek kılığında görmesinden kaynaklandığı ortaya çıkar. Cervantes Andrea aracılığıyla bir illüzyon gösterisi sergiler. Tüm bu karışıklığı okumak ve açıklamak yerine yazıldığı dönemde oyunu sahnede izleyebilseydik bunca söz etmekten kurtulur, gözbağcı Cervantes'in sunduğu gösteriyi gözlerimizle görürdük. Bu mümkün olmayacağına göre günümüz yönetmenleri bu ikilemin altından kalkmak zorundadır.

Başta *Don Quijote* olmak üzere, Cervantes'in yapıtları farklı amaçlarla kimlik/kılık değiştiren kahramanlarla doludur; kadın bir başka kadın, erkek de bir başka erkek kılığına girdiği gibi kadın kahramanlar erkek, erkek kahramanlar da kadın kılığına girerler. Ancak “Andrea” gibi eril (ve dişil) tanımlıkla söz edilen, adı hem eril hem dişil biçimde okunabilen bir diğer kahramana *Don Quijote*'de rastlarız. İki ayrı çalışmamızda ayrıntılı bir biçimde ortaya koyduğumuz gibi, günümüze kadar erkek adı olarak okunan romanın sözde/gerçek yazarı Cide Hamete Benengeli yani Seyyid(e) Hamid(e) Benengel(i), kendisinden eril tanımlıkla söz edilmesine karşın erkek adı olarak okunabildiği gibi kadın adı olarak da

okunabilir.¹⁰ Bu da, Andrea konusunun üzerinde durulmayacak kadar önemsiz bir konu olmadığını, metnin el yazmasına göre “Rum (kadını) kılığında” mı yoksa “Rum (erkeği) kılığında mı” olduğunun tespit edilmesi, mevcut baskıların yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini ortaya koyar.

La gran sultana'da, Lamberto, Andrea'nın tersine ya da onun gibi kadın kılığında çıkar karşımıza ve bu kılık değişimi sayesinde hareme girmeyi başarır. Gerçek dışı gibi görünen bu olayı Cervantes, “cariyeler arasında, erkekler de olduğu gibi, dilsizler, maskaralar, zenciler, cüceler”in de olduğu¹¹ gerçeğinden esinlenerek yaratmış olabilir. Cervantes'in Lamberto/Alberto ve Clara aşkının/olayının benzerinden *Don Quijote*'de de söz etmesi dikkat çekicidir. Lamberto/Alberto gibi çift adlı, kadın kılığına girmiş Don Gaspar/Pedro Gregorio'nun güzelliği karşısında “ağzı açık kalan” Cezayir Beylerbeyi, onu “*Büyük Sultan'a hediye olarak yollamaya*” karar verir. Don Gregorio'nun erkek kılığındaki nişanlısı Ricote/Ricota onun “*büyük tehlike içinde, kadın kılığında, haremdede*” olduğunu söyler. Lamberto'yla Clara aşkı gibi Ricota ile Don Gregorio'nun aşkı da ikna edici olmaktan uzaktır. Nitekim Ricota'nın babası, Don Gregorio'nun aşkından başından beri kuşku duyduğunu açıkça ifade eder.¹² Sancho Panza da, önce Ricota'nın sonra da Don Gregorio'nun köyü terk ettiklerini, Ricota'yı çok sevdiği söylenen Don Gregorio'nun onu kaçırmak üzere ardından yollara düşüğünün sanılmasına karşılık kendisinden bir daha haber alınmadığını anlatması ve verilen diğer ayrıntılar iki sahte aşk hikayesi arasındaki benzerlikleri, paralellikleri oraya koyar.

Cervantes'in oyunda Yahudilere verdiği yer, Madrigal'in Andrea'yla Yahudi Mahallesinde buluşması ve bir Yahudi ailesiyle arasında geçen kavgayla sınırlı kalmaz. Aslında kimliklere meydan okuyan Madrigal'in adı geçen mahalleye Yahudileri öfkelenirmek için gitmesi anlaşılır olsa da Andrea'nın aynı mahallede ne aradığı, Yahudileri neden abartılı

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz: Mukadder Yaycıoğlu, “El engaño a los ojos y/o tropelía como técnica narrativa en el *Quijote*”; Cervantes y el Mediterráneo hispano-otomano, (Ed. Pablo Martín Asuero, Mukadder Yaycıoğlu, Paulino Toledo), İstanbul, Editorial İsis, 2006. s. 229-296 ve Mukadder Yaycıoğlu, “Cid(e) Hamet(e) Benengel(i): autor(a) del *Quijote* disfrazado/a de mujer/hombre”, *Escritoras y Figuras Femeninas en la Literatura Castellana*, (Ed. de Mercedes Arriaga Flórez), Sevilla, ArCiBel Editores, 2009, s. 589-615.

¹¹ Çağatay Uluçay, *Harem II*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992, s. 15.

¹² Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul, Bilge Pazarlama-Sosyal Yayınlar, 1982, (II, LXIII, s. 521 ve LIV, s. 446). Kullandığımız çeviride Ricota'nın babasının, Don Gregorio'nun aşkından başından beri kuşku duyduğunu söylediği kısım “kızıma eğilim duyduğunu sezerdim zaten” diye çevrilmiş.

bir biçimde aşağıladığı düşünülmesi gereken bir noktadır. (Rumca bilen, İstanbul sokaklarında “Rum kılığında” dolaşan Andrea ve Roberto, “Gregos” ya da “Romaniotlar” olarak adlandırılan, Bizans döneminden beri Yunanca konuşan Yahudileri ve bunların İspanya’dan gelen Yahudilerle/Sefardilerle yaşadıkları gerilim ve kavgaları¹³ getirir aklımıza). Cervantes çok-anlamlılığı elden bırakmayarak bir yandan Gregos ve Sefardiler arasındaki gerilim ve rekabeti okura anımsatırken diğer yandan da o dönem Eski Hıristiyan okurların beklentileri doğrultusunda kendini Yahudi karşıtıymış gibi gösteren olumsuz göndermelerle Engizisyon tehlikesini savuşturduktan sonra anlam odaklarını oluşturan diğer göndermeleri oyunun içine dağınık bir biçimde yayar; şöyle ki “derin kederler” (*profundas melancolías*) içindeki Catalina’yı Padişahın Yahudi doktoru Sedequías tedavi eder. Doktorluk gibi terzilik de Yahudiler (ve Moriskolar) arasında en yaygın mesleklerden biri olduğu için Harem Ağası Rustán, Catalina’nın istediği İspanyol/Hıristiyan tarzına uygun elbiseyi dikebilecek terziyi büyük olasılıkla Yahudi Mahallesinde, Çıfit (Madrigal’in deyişiyle *Chifuti*) Çarşısında arar. Yıllar sonra Cezayir’den İstanbul’a kızını aramaya gelen, [önce “Yaşlı Tutsak” (*un cautivo anciano*), sonra “Hıristiyan” (*Cristiano*), esas kimliği ortaya çıktıktan sonra da Baba (*Padre*) olarak tanımlanan] Catalina’nın babasıyla da orada karşılaşır; Yahudi mahallesinin müdavimi Madrigal de yine oradadır. Cervantes Catalina’nın babasının ne adını ne soyadını ne de mesleğini açıklar oysa o dönemde adlar ve meslekler en önemli kimlik göstergeleridir. Nitekim “Yaşlı Tutsak”, “terzi” (*tarasí*) olduğunu söyler, bu kimlik altında Saraya girer. Ancak Catalina’nın babası olduğu anlaşılınca terzilikten azledilir; böylece Catalina’nın düşlediği Hıristiyan/İspanyol tarzındaki elbise, babasının elinden çıkmasa da, “bir Yahudi tarafından” Cezayir’den, Türk korsanların elde ettiği iki kadirga dolusu ganimet arasından satın alınıp İstanbul’a getirilir. Padişah, Catalina’nın Cezayir’den gelen babasının Yahudi Mahallesinde (*Judería*) misafir edilmesini emreder. Belki de Cervantes böylece “Hıristiyan” diye adlandırdığı Catalina’nın babasının Eski Hıristiyan değil de Yeni Hıristiyan¹⁴ olduğuna;

¹³ Gregos ve Sefardiler arasındaki gerilim ve kavgalarla ilgili bkz.: Bernard Lewis, *Çatışan Kültürler. Keşifler Çağında Hıristiyanlar Müslümanlar Yahudiler*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007, s. 40.

¹⁴ İspanya’da Katolik Krallar tarafından başlatılan, *pureza de sangre*, (saf kan/saf soy) politikası ülkede *crisiano viejo* (Eski Hıristiyan) ve *crisiano nuevo* (Yeni Hıristiyan) kavramlarını da beraberinde getirdi. Dinlerini değiştirmek zorunda kalıp Hıristiyan olan Yahudi ve Müslümanlar “Yeni Hıristiyan” olarak adlandırıldılar. Bu terim ağırlıklı olarak Yahudiler için kullanıldı. (Yeni Hıristiyanlar konusuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: María

asil/öteki kimliğine işaret eder. Diğer yandan, Yahudilere özgü bir biçimde değil de, “Hıristiyan geleneklerine göre” (*a la cristiana usanza*), “aşkını ve büyüklüğünü kanıtlayan gösterişli ve debdebeli bir biçimde” (*con pompa y aparato / que dé fe de su amor y de su grandeza*) ağırlanmasını emreder. Tüm bu örtük/açık göndermelerden sonra, Catalina’nın babası Yahudilere özgü, “siyah giysiler içinde” (*vestido de negro*) çıkar sahneye; ancak diğer yandan Endülüs erkeklerinin de siyah ipekten giysiler giydiğini anımsamadan yapamayız. Böylece Catalina’nın babasının gerçek kimliğiyle ilgili birbiriyle çelişen gönderme ve göstergelerle karşı karşıya kalırız. [*Don Quijote*’de, 1492’den sonra İspanya’da kalmak isteyen Yahudilerin Morisko kimliğini benimsediklerini ima eden Cervantes’in bu oyunda tam tersini, yani Osmanlı topraklarına gelen Moriskoların, Yahudilerin Osmanlı nezdinde dinlerinden dönmedikleri için daha güvenilir ve Saraya yakın olmaları nedeniyle Yahudi kimliğine büründüklerini mi ima ettiği sorusu gelir aklımıza.] Cervantes, Catalina’nın babasının bir yandan eski kimliğine (Yahudi ya da Müslüman) diğer yandan yeni kimliğine (Marrano ya da Morisko) dair bir ipucu daha verir; onun takma adının/soyadının (*sobrenombre*) “Oviedo’lu” (*de Oviedo*) olduğunu söyler; Eski Hıristiyanların yerleşkesi olarak kabul edilen İspanya’nın kuzey bölgesine işaret eder. Ancak son zamanlarda yapılan araştırmalar bu bölgede erken zamanlardan beri Yahudilerin de yaşadığını,¹⁵ bir kısım Moriskonun da aynı bölgeye yerleştiğini ortaya koymuştur.¹⁶ Bu durumda Catalina’nın babasının “Oviedo’lu” soyadını taşıması Eski Hıristiyan olduğunu kanıtlamadığı gibi Yeni Hıristiyan olduğunun bir göstergesi de olabilir. Üstelik bir yerli olmayı gösteren bu tür adlar daha çok Yeni Hıristiyanlarca (Yahudilerce) benimseniyordu, çünkü bir yandan gerçek kimliklerini/soylarını saklamaya yarıyor, diğer yandan da doğdukları, yaşadıkları yerlere, dolayısıyla geçmişlerine/soylarına işaret ettiği için kendi aralarında birbirlerini tanımalarına, geçmişleri/soyları hakkındaki bilgileri gelecek nesillere aktarmalarına yarıyordu. Kısacası Cervantes Catalina’nın babasını çoğunlukla Yeni Hıristiyanların benimsediği adlardan birini taşıyan bir beyzade (*hidalgo*)¹⁷

del Pilar Rábade Obradó, “Cristianos nuevos”, *Medievalismo, Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Año n. 14, Núm. 13-14, 2004, s. 275-292.

¹⁵ Bkz.: “Historia de los judíos en Asturias”, <http://www.tarbutsefarad.com>.

¹⁶ Bkz.: Julio Caro Baroja, *Los moriscos de Granada*, Madrid, Ediciones Istmo, 1976, s. 223.

¹⁷ “*Hidalgo*” olarak tanımlanan *Don Quijote*’nin asil/öteki kimlikleriyle ilgili olarak bkz: Mukadder Yaycıoğlu: Agy (2006), s. 229-296 ve Agy (2009), s. 589-615. “*Hidalgo*” sözcüğü *Don Quijote*’nin Türkçe çevirilerinde okuduğumuz gibi “soylu”, “asil” anlamına gelmez; Eski Hıristiyan kimliğine bürünmek isteyen ve bu nedenle

olarak tanıtır okura/seyirciye. Daha da ileri giderek ondan Yeni Hıristiyanlar için kullanılan “adı sanı/soyu soppu bilinmeyen Oviedo’lu biri / Falanca” (*un tal Fulano*¹⁸ *de Oviedo*) olarak söz eder. Bu da o dönemin deyişiiyle, soyu soppu dört taraftan (*por los cuatro costados*) belli, çok-soyadlı Eski Hıristiyan kimliğıyle¹⁹ uyum sağlamaz. Aynı şekilde karısını ve kızını yanına alarak Oran’a gitmek üzere ülkesini terk etmesi de Eski Hıristiyan değil de Yeni Hıristiyan kimliğine işaret eder. Catalina, Padişah’ın kendisine taktığı “Osmanlı Catalina” (*Catalina la Otomana*) adını küçümseyip “soylu, seçkin ve Hıristiyan” (*hidalgo, ilustre y cristiano*) olarak tanımladığı “Oviedo’lu” (*de Oviedo*) soyadından vazgeçmeyeceğini söylediğinde Cervantes aslında kendi ülkesindeki kimlik sorunsalını da anımsatır okurlara. [Bu sorunsalın en önemli temsilcisi Mancha’lı Don Quijote’dır (Don Quijote de la Mancha) kuşkusuz.] Oyunun sonunda, Catalina’ya “Raquel [Rajel / Rahıl] gibi” (*cual Raquel*) doğurgan olmasını söyleyen Şeyhülislamın, Hz. Yakub’un karısı, Yahudilerin “Anamız” olarak adlandırdıkları Rahıl’a başvurması da kuşkusuz bir rastlantı değildir.

Cervantes oyun boyunca ne Eski Hıristiyan ne Yeni Hıristiyan terimlerini, ne de bir kez olsun “Katolik” sözcüğünü kullanır; Catalina’dan ve babasından “Hıristiyan” olarak söz eder. Bilindiğı gibi, kurgusal bir yapıtta hiçbirşey rastlantı değildir; yazar, yapıtını ifade etmek istediğı düşünceler doğrultusunda kurgular; rastlantıları bilinçli bir şekilde seçer. Bu nedenle yukarıdaki ipuçlarını, rastlantıları, göstergeleri göz önünde bulundurduğumuzda, adını ve dinini değiştirmemek için direnen Catalina’nın, (Yeni) Hıristiyan babanın (Yeni) Hıristiyan kızı olduğu ortaya çıkar. “Hıristiyan” sözcüğü o dönem İspanya’ında belirsiz bir tanımdır; bakış açısına göre Eski ve Yeni Hıristiyan kavramlarını hem içine alır hem de onları yok sayar. Cervantes de işte tam bu nedenle “Hıristiyan” sözcüğünde ısrar eder. Cervantes bu paradoksal durumu ifade etmek için Yeni Hıristiyan olarak kabul edilen Yahudilerin *Eski Ahit*’ten dolayı Eski Hıristiyan olduklarını ima etmeyi bile göze almış görünür bu oyunda. Cervantes’in kendi ülkesi, Osmanlı toprakları ve genel olarak Akdeniz’le ilgili bunca hassas bir konuyu dile getirmek için oyun kişileri olarak tutsak bir “Hıristiyan”/İspanyol kadınıyla Müslüman

“Don” unvanı edinen, kısıtlı bir gelire ama soyluymuş gibi yaşayan Yeni Hıristiyanların yarattıkları yeni bir toplumsal sınıfa işaret eder.

¹⁸ “Fulano”, Arapça “filān”, “filanca” sözcüğünden gelir; İspanyolcada da aynı anlamı taşır.

¹⁹ İspanya’da çok-soyadlı olma geleneğinin kökeni Eski Hıristiyan olma durumunu gösterme/kanıtıma çabasına dayanıyor.

Osmanlı Padişahını, teatral uzam olarak İstanbul ve Topkapı Sarayını, hatta Sarayın kalbi haremi seçmesi bir rastlantı değildir kuşkusuz. *Don Quijote*, *El retablo de la maravillas* (*Harikalar Gösterisi*), *Los baños de Argel* (*Cezayir Zindanları*), *El trato de Argel* (*Cezayir'de Hayat*), *El gallardo español* (*Yiğit İspanyol*) gibi birçok yapıtında Akdeniz'in Batı ucunda yaşanan kimlik sorunsalının Akdeniz'in Doğu ucunda yaşanan sonuçlarını, ilk bakışta eğlenceli, komik gibi görünen karanlık bir oyunda sergileyerek ne denli usta bir yazar olduğunu gösterir.

Bakış açısına göre, hem Eski Hıristiyan hem Yeni Hıristiyan, bu nedenle de ne Eski Hıristiyan ne Yeni Hıristiyan; Cervantes'in deyişiyle "Hıristiyan" Catalina'nın dinini ve adını değiştirmemesine rağmen Müslüman Osmanlı Padişahının onunla evlenmesi yazarın amacının bir yandan kendi ülkesinde farklı din ve kültürlerle karşı izlenen katı politikaya alternatif olarak Osmanlı Devletinde izlenen hoşgörülü politikayı vurgulamak (ki böyle bir yaklaşım Engizisyon nedeniyle mümkün değildi), diğer yandan Catalina'nın din değiştirmemek için gösterdiği direnci sergilemek ve böylece her iki tarafı da hoşnut etmek olduğunu göstermez. Cervantes için önemli olan, teatral olan, Catalina'nın direnci ve Padişahın hoşgörüsünün sonuçlarıdır. Nitekim yazar, Müslüman Osmanlı Padişahı ve "Hıristiyan"/İspanyol/(Habsburglu) Catalina'nın çatışmasından/evliliğinden doğacak üçüncü bir oyun kişisi yaratır; adını da "Osmanlı İspanyol" (*otomano español*) koyar. Paradoksal olan, bu "Osmanlı İspanyol"un aslında ne Müslüman/Osmanlı ne de Hıristiyan/İspanyol (Habsburglu) olmasıdır.

Cervantes düşüncelerini ifade edebilmek için kurgusal olana başvurmak zorunda olduğunu, ancak kurgusal olanın da gerçek kadar inandırıcı olması gerektiğini bilir. Metni yakından incelediğimizde, oyunun başında casus Roberto tarafından adının "Lamberto" olduğu söylenen, kadın kılığında hareme giren, Rodos Paşası olarak haremden çıkan gizemli aşığın asıl/öteki adının "Alberto"²⁰ olduğunu oyunun sonunda Clara'dan öğreniriz. Bu nedenle, karanlık, çift adlı, çift kimlikli Lamberto'nun asıl kimliğiyle ilgili kuşkularımız oyunu okuduktan hatta ikinci okumayı sondan başa doğru yaptıktan sonra ortaya çıkar. Lamberto'nun küçük yaşından beri hocası, yol göstericisi olduğunu iddia eden casus Roberto'nun, Lamberto ve Clara'yla ilgili anlattığı inanılması güç şeyler; ne olduğu açıklanmayan, çaresi insan

gayretiyle bulunmayan talihsizliklerin birbirine denk bu iki gencin evlenmesine engel olması; bu “aşık” gençlerin tutsak olup hareme girmek için adeta koşulları hazırlamaları gibi birçok tuhaf durum Lamberto’nun dolayısıyla da Clara’nın kimlikleriyle ilgili kuşkularımızı arttırır. Son perdede, kurgulanmış bir kaderin sonucu olarak haremden bir araya geldiklerini duyumsadığımız Clara (Zaida) ve Lamberto/Alberto (Zelinda) arasında geçen tuhaf konuşmalar, Catalina’nın Clara’yla dayanışması, onu Lamberto/Alberto’yla evlendirmek istemesi üzerine Clara’nın “Zor durumda bırakıyorsun beni” (*En duro estrecho me pones*) diye yanıt verip Lamberto ile evlenmek istemeyebileceğini (*que no quisiera casarme*) nazikçe ifade etmesi, Catalina’nın hamile olduğunu Clara ve Lamberto’nun önünde açıklaması gibi daha birçok ayrıntı, Lamberto ve Clara aşkının casus Roberto tarafından, Salek’ten içeride, Sarayda neler olup bittiğini öğrenebilmek için kurgulandığını, bu iki gencin haremden gelişen (aşk) ilişkilerinin bu kurgunun doğal/yapay bir uzantısı olduğunu gösterir. Lamberto, kimliğiyle ilgili kuşkularımızı, elinde Rodos Paşası (*Bajá de Rodas*) olduğunu gösteren ferman/berat [*patent(e)*] ile Saraydan ayrılmadan önce Catalina’ya söylediği şu şaşkıncu sözlerle doğrular: “Vererek patentini sana, / mahrum kalacağım hanımım / neşeli gözlerinden / ve hatırlayacağım her zaman / zekânı ve nezaketini” (*En dándote la patent(e), / me veré señora mía, / de tu alegre vista ausente, / y tu ingenio y cortesía / tendré continuo presente*). Daha önceki replikte söylediği şu sözler de anlamlıdır kuşkusuz: “ah, güllerin zaferi için / dikenler arasında açan gül!” (*!oh rosa puesta entre espinas / para gloria de las rosas!*).

Lamberto’nun sağ salım, üstelik elinde fermanla saraydan çıkacağı haberini alan Roberto’nun duyduğu mutluluk ve sözünü etmediğimiz diğer tuhaflikler örtük/açık olarak Catalina ile Lamberto arasında bir bağ/bağlantı oluşuna ve bu bağlantının “Osmanlı İspanyol”a (*otomano español*) kadar uzandığına işaret eder. Clara’nın neden Lamberto’yla evlenmek istemeyebileceğini nazik ve tuhaf bir biçimde ifade ettiği anlaşılır. Cervantes, tüm bu işaretleri yapıtın ikinci katmanında, olağanüstü bir ustalıkla kullandığı dil aracılığıyla verir. Oyunun ilk sahnesinde tanıdığımız Salek ve Roberto’nun oyunun son sahnesinde, Osmanlı Padişahının Cuma namazını kılmak üzere Topkapı Sarayından Ayasofya’ya gidişini değil de, Topkapı Sarayından Rodos Paşası olarak çıkacak Lamberto’yu seyretmek üzere yola

²⁰ Oyunun sonunda ortaya çıkan bu ad değişikliği araştırmacılar tarafından bir yanlışlık olarak yorumlanmış,

koyulmaları, ikincil bir konu gibi görünen/gösterilen Lamberto-Clara aşkının Padişah-Catalina aşkıyla ilintili olarak kurgulandığını; birinin varlığının diğerine bağlı olduğunu, oyunun asıl yazılış amacının Padişah'ın Lamberto'ya verdiği berat (*patent*) ile Lamberto'nun Catalina'ya verdiği berat (*patent*), “Osmanlı İspanyol” (*otomano español*) üzerine kurulu olduğunu gösterir. Cervantes, oyunun döngüsel yapısıyla, benzer hikayenin, zaman içinde, benzer kahramanlarla tekrarlanacağına işaret eder. Her iki kurgusal ilişkide de aşk bir araç, ikincil konudur. Nitekim Cervantes sultanlık payesini “Oviedo Bey” (*señor Oviedo*) olarak adlandırdığı Osmanlı Padişahına değil de “Osmanlı Catalina” (*Catalina la Otomana*) adını bile küçümseyen Catalina'ya yakıştırır. Üstelik o, yapıtın başlığının da gösterdiği gibi “Oviedo'lu” “Hıristiyan” (Marrano / Morisko) bir Sultandır; bir diğer deyişle “o, o değil o, o'dur.”²¹ Cervantes bu kimlik karmaşasını göstermek için çağdaşı Shakespeare'den ödünç aldığı “olmak ya da olmamak” kavramından da yararlanır.

Dönem, İber Yarımadasından tehcir edilip Akdeniz'e yayılan Yahudilerin Osmanlı Sarayında Kanuni, II. Selim zamanında kazandıkları gücü korudukları dönemdir. Kanuni'nin doktoru Moises Hamon'un aracılığıyla ilk kadın Siyonist olarak niteleyebileceğimiz banker ve armatör Doña Grasya Nasi'nin İstanbul'a yerleştiği, yeğeni ve damadı Joseph Nasi'nin “Naksos Adaları Dükü”, Alvaro Mendes'in “Midilli Adası Dükü”, her ikisinin de ayrı ayrı “Tiberya Beyi” unvanı²² aldıkları, servet, zeka ve becerileriyle sessiz sedasız Akdeniz'in yeni kahramanlarına dönüştükleri, hatta eski bir göl haline gelen Akdeniz'den yeni ufuklara açıldıkları dönemin sonrasındır. Söz konusu dönem, Yahudilerin, “Osmanlı tarihinde ilk defa “Valide Sultan” unvanını alan”, Danişmend tarafından Yahudi dönmesi olduğu” kaydedilen Nurbânu Sultanla²³ II. Selim'in oğlu III. Murat zamanında güçlerini giderek arttırdıkları

üzerinde durulmamıştır.

²¹ Marrano ve Morisko kimliklerinin Derrida ve İbn Arabi'den yola çıkılarak irdelenmesi ve İbn Arabi'nin “o / o değil” kavramıyla ilgili olarak bkz: Recep Alpyağılı, ‘Marrano’ Derrida, ‘Morisko’ İbn Arabi”, *Cogito*, Sayı: 47-48, Yaz-Güz 2006, s. 223-235.

²² José Alberto Rodrigues da Silva Tavim, “La ‘Materia Oriental’ en el trayecto de dos señores judíos del imperio otomano: João Micas / Joseph Nasci y Alvaro Mendes / D. Salomon ibn Ya'ish” başlıklı yayınlanmamış bildirisinde Josph Nasci ve Alvaro Mendes'in Osmanlı dönemindeki yükselişlerini ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar. (Uluslararası Sempozyum “Birinci Türk-İspanyol-Sefardi Tarih ve Kültür Buluşması”, Ankara Üniversitesi DTCF, 2005).

²³ Bkz.:Ahmet Hikmet Eroğlu, *Osmanlı Devletinde Yahudiler (XIX. Yüzyılın Sonuna Kadar)*, Ankara, Alperen Yayınları, 2000, s. 129.

dönemdir. III. Murat'ın "Avrupa meselelerini danıştığı" David Passi²⁴ ve Ester Kira adları tarihe geçmiş Yahudilerden yalnızca ikisidir. Büyük olasılıkla Cervantes, *El trato de Constantinopla y la muerte de Selim* (İstanbul'da Hayat ve II. Selim'in Ölümü) adlı kaybolan oyununda da Yeni Hıristiyanların yükselişinden söz etmiştir.

Cervantes yapıtın örtük anlamını, kullandığı karanlık dilde, okurken bize anlamsız ya da tutarsız gibi gelen ya da oyun içindeki önemini oyunun tamamını okumadan göremediğimiz ama aklımızın bir köşesinde arşivlediğimiz karanlık repliklerde gizler. Dikkatimizi daha önce ve daha sonra söylediği şeyler üzerine çekerek açık/örtük bir biçimde söylediği şeylerin gözümüzden kaçmasını sağlar. Amiyane tabiriyle sağ gösterip sol vurur, sonra da hem sağ hem sol vurur; mendilden güvercin çıkarır. *Don Quijote*'nin "bilge büyücü"sü (*sabio encantador*), gözbağcı, hokkabaz Cervantes, *La gran sultana*'da da illüzyon ve resim gibi görsel sanatlarda kullanılan göz yanılgısı tekniğini yapıtın derin anlamını oluşturmak için kullanır. Nitekim, ölmeden önce yazdığı, kaybolan son oyununa *El engaño a los ojos* (*Göz Yanılgısı*) başlığını koymuş olması bu teknikle ciddi biçimde ilgilendiğini gösterir. Aynı şekilde, *El coloquio de los perros* (*Köpeklerin Söyleşisi*) adlı öyküsünde, "bir şeyi başka bir şeymiş gibi gösterme sanatı" olarak tanımladığı "tropelia"dan (trompe l'oeil) söz etmesi de yukarıda söylediklerimizi destekler niteliktedir.²⁵

Cervantes, içinde yaşadığı dönemin yazınsal ve tarihsel geleneğine uyarak Osmanlı Padişahını, "Büyük Türk" (*El gran turco*), ya da yalnızca "Türk" (*Turco*) olarak adlandırır. Yarattığı Osmanlı Padişahı prototipini, yapıtın son perdesinde, oyun kişilerinin, Rustán, Lamberto ve Şeyhülislamın ağzından "Amurates"e [III. Murat (1574-1595)] dönüştürür. Oyunun birinci perdesinde, İran elçisinin 1576 yılında Topkapı Sarayında kabulü sırasında, aynı elçinin 1601 yılında Valladolid'de III. Felipe tarafından kabul edildiğini söyleyerek zamansal/tarihsel atlamalara yer verir. Aynı şekilde, oyunun son perdesinde, Catalina'nın İstanbul'a geliş tarihi olarak 1600 yılının gösterir ki bu tarih III. Murat'ın ölümünden beş yıl sonrasına işaret eder. Cervantes bu tarihsel atlamalar aracılığıyla yapıtı ne zaman yazdığına

²⁴ Bülent Arı, "Levant Diplomasisinde Nüfuzlu Portekizli bir Yahudi: David Passi" başlıklı yayınlanmamış bildirisinde David Passi'nin III. Murat üzerindeki etkisinden ayrıntılı bir biçimde söz eder. (Uluslararası Sempozyum "Birinci Türk-İspanyol-Sefardi Tarih ve Kültür Buluşması", Ankara Üniversitesi DTCTF, 2005).

²⁵ Bu yöntemin *Don Quijote*'de kullanımıyla ilgili olarak bkz: Mukadder Yayıncıoğlu., Agy (2006): s. 229-296 ve Mukadder Yayıncıoğlu (2009), Agy: s. 589-615.

dair okura bilgi verir. Tarihçilerin dikkatini İstanbul ve Saray yaşamı hakkında aktardığı ayrıntılı bilgilerin doğruluğuna çekip farklı kimlik/kılık içinde İstanbul'a gelmiş olduğuna dair kuşku uyandırır; hayatının bu yılları kapsayan döneminin araştırılması yolunda işaret verir.

Cervantes'in önce prototip olarak sunup sonradan gerçeklik kazandırdığı bir diğer oyun kişisi Şeyhülislam (*El Gran Cadí*) ya da Kadı'dır (*Cadí*). Oyunun başında Şeyhülislamdan çok Şeyhülislam olmayı düşleyen bir Kadıya benzer; belki de böylece kendini ileride geleceği göreve hazırlamak, Madrigal'e gözdağı vermek ister. Oyunun son perdesinde III. Murat'a olan yakınlığını, ona verdiği öğütleri dikkate aldığımızda, Cervantes'in, III. Murat tahta çıkmadan önce hocası, lalası, tahta çıktıktan sonra Şeyhülislam olan Hoca Saadeddin Efendi'ye gönderme yaptığı anlaşılır.

Cervantes'in tüm yapıtları gibi *La gran sultana* da iki katmandan oluşur. Birinci katman, Engizisyon Mahkemesinin, Sansür Kurulu işlevi gören Kraliyet Konseyinin (*Consejo Real*) ve "Eski Hıristiyan" okurların/seyircilerin beklentilerini karşılamak amacıyla yazılmıştır. Osmanlı Padişahının dinini değiştirmemek için direnen bir İspanyol cariyeye duyduğu aşkı anlatan, Osmanlı/Müslüman dünyası hakkında komik, kurgusal, renkli bir oyundan oluşur. İkinci katman ise, oyun kişilerinin asıl kimlik ve inançlarının ortaya konduğu düşündürücü, tarihsel, karanlık bir oyundan oluşur. Yapıtın derin anlamı bu iki katmanın sürekli birbirinin yerine geçmesi, birinin diğerine işaret etmesiyle oluşur. *Don Quijote*'de ressamla yazarın, resimle yazının aynı şey olduğunu söyleyen, böylece okumak/görmek/anlamak eylemlerinin birbirinden ayrılmadığını ima eden Cervantes, usta bir ressam gibi, bu iki katman aracılığıyla ışık-gölge (*claroscuro*) tekniğine dayanan resimler/metinler oluşturur. Velázquez'in sonraki yıllarda resmedeceği *Las Meninas* tablosuna öncülük eder; oyunun her bir sahnesinde/resminde/karesinde gözükerek okura/seyirciye göz kırpar. Yarattığı her bir oyun kişisini iteleyerek yerine kendisi geçer. Osmanlı Padişahı olmayı o denli ister ki karşımızda Osmanlı Padişahı kılığına girmiş, Padişah gibi konuşan, davranan bir Cervantes, Cervantes gibi konuşan, davranan bir Osmanlı Padişahı vardır sanki. İstanbul sokaklarında özgürce dolaşan, her sınıftan, her kültürden insanla konuşup ahbaplık kuran, her gün kılık ve meslek değiştiren, oyunculuk, maskaralık sanatının sınırlarını Sarayda Padişahın huzurunda şarkı söyleyip dans etmeye kadar genişleten özgür tutsak Madrigal sanki Cezayir'den gelmiş özgür tutsak Cervantes'tir. Türklerin hayvan merakını dile getiren; Padişahın sahip olduğu yaban

hayvan koleksiyonuna ait bir fili İspanyol sahnelerine taşıyan ve ona bildiği bilmediği tüm dilleri öğreten, Türklerin kuş sevgisini anlatan; kuş dilini, (Kapadokya yakınlarındaki) Tiano’da doğduğu için Apolonio Tiano adını alan büyük dedesinden öğrendiğini söyleyen Madrigal en gözde oyun kişisidir Cervantes’in. Ne Müslüman ne “Hıristiyan”, ihanetle sadakat arasında gidip gelen Ak Harem Ağası Rustán da ilginç bir kişidir. Hem saf hem şeytan, Padişahın gözünde yücelmek, yükselmek amacıyla bir çocuk gibi koşup Rustán’ı Padişaha gammazlayan, belki de bu nedenle Padişahın gözünde Rustán kadar kıymeti olmayan Siyah Harem Ağası Mamí (büyük olasılıkla Habeş Mehmed Ağa)²⁶ rolü de caziptir Cervantes için. Harem hakkında dinlediği onca efsaneyi içeriden görebilmek için kadın kılığında hareme giren Lamberto/Alberto da olmak ister meraklı Cervantes. Türk adalet sisteminden, Müslüman ve gayr-ı Müslimlerin aşk ve evliliklerinden, kadınlara ve erkeklere uygulanan farklı yasalardan, Kadı’nın zaaflarından söz etmek için Kadı ya da Şeyhülislam da olmak ister. Akdeniz sularında; İtalya, Cezayir ve kendi ülkesinde tanık olduğu din/kültür/kimlik değiştirmenin bir yandan refah diğer yandan acı getiren sonuçlarını temsil eden Salec, Rum kıyafeti içindeki gizemli mühtedi/casus Roberto ve Andrea da ilginç rollerdir Cervantes için. Akdeniz’de göz açtırmayan Türk korsanlarının önce Tetuan sonra da İstanbul’a getirdiği, “Hıristiyan” dininin/kültürünün ateşli savunucusu Catalina, Cervantes’in Osmanlı Padişahıyla dinler hakkında yüz yüze konuşabilmesi için var olmak zorundadır. Bu varoluş süreci, aşkın herkesi, her şeyi; dinleri/kültürleri ve insanları eşitlediği dersiyle tamamlanır. Ancak verilen ders alınan dersle örtüşmez. Cervantes ülkesindeki din/kimlik kargaşasını yerip Osmanlı hoşgörüsünü masumca göklere çıkaracak kadar saf bir yazar değildir. Hoşgörünün de, hoşgörüsüzlük gibi, bir bedeli olduğunu çok ince dil oyunları ile ortaya koyar. Aşık/komik bir Padişahla, devlet adamı/zeki bir Padişah arasında gider gelir; bu gidiş gelişlerden doğar “Osmanlı İspanyol” (*otomano español*). Aynayı Akdeniz’in Batı ucundan Doğu ucuna, İstanbul’a tutar Cervantes.

²⁶ Bkz.: Çağatay Uluçay, Agy., s. 118 :“Kızlar ağası, ilk zamanlarda *ak hadım* ağalarından oluyordu. *III. Murad* 1582 (990) yılında ak ağayı kızlar ağalığından attı, onun yerine *Habeş Mehmed Ağayı* geçirdi; bir istisnâ ile, zenci harem ağaları bu tarihten saltanatın kaldırılmasına kadar bu görevi ellerinde tuttular”. Uluçay, verdiğimiz alıntıyla ilgili düştüğü dip notta şunları söyler: “*I. Mahmud*’un harem ağası, Beşir Ağa’nın emriyle 1163 yılında Ahmed bin İbrahim adlı bir zat “Hamilet el-kübra” adlı, darüssaade ağalarına dair bir kitap yazmıştır. Bu eserde, ilk zenci kızlar ağası Habeş Mehmed Ağa’dan Beşir Ağa’ya kadar olan kızlar ağalarının hayatları özet olarak anlatılmıştır. Bu esere göre Habeş Mehmed Ağa 982 (1574) yılında kızlar ağası olmuştur. 3 b.”.

Ancak hoşgörünün sınırsızlığıyla alay eder gibi görünse de oyunun birinci katmanında hoşgörü, gönlü yücelik ve zekanın alay edilecek en son erdemler olarak altını çizer.

Eğlenceli bir oyun gibi görünen *La gran sultana*'da Cervantes gözlerini bir sinema kamerası gibi dış mekandan, İstanbul sokaklarından iç mekana Osmanlı Padişahının hem devlet işlerini yürüttüğü hem yaşadığı yer olan Topkapı Sarayına, hareme, yatak odasına kadar yöneltir.²⁷ Haremde bile güvende olmadığını kurgusal bir yapıtta büyülterek gösterir. İçerden dışarı, dışardan içeri bilgi sızdıran görünüşte din değiştirmiş, iki inanç/iki yaşam arasında kalmış mühtedilerin, tek ya da iki taraflı çalışan casusların dolaştığı bir alandır İstanbul ve Topkapı Sarayı. Osmanlı Padişahının güvenliği, saray görevlilerinden çok kendi zekasına bağlıdır. Mami'nin Rustán'ı; Rustán'ın Catalina'yı; Catalina'nın Zaida'yı (Clara'yı); Padişahın Catalina'yı, kısacası herkesin herkesi gözetlediği, diğer yandan bunun başta Padişah olmak üzere herkes tarafından bilinip dile getirilmediği bir ortamdır Topkapı Sarayı. İstanbul sokaklarında da durum farklı değildir. Oyunun başında, Salek ve Roberto'nun hemen ardından, "Alarabe" kılığında Padişah'a arzuhalini sunmak için sahneye giren gizemli kişi de bu zincirin halkalarından biridir; Catalina'nın düşlediği elbiseyi Cezayir'den getiren Yahudidir aslında. Oyuna hakim olan kimlik karmaşası teatral gerilimi artırır. Padişahın en çok güvendiği Harem Ağası cariyelerinden birini saklayabilir, onu "Hıristiyan" inancına göre yedi yıl boyunca eğitebilir, Salec'e haremle ilgili bilgiler sızdırabilir. Etrafı tehlikelerle çevrili Osmanlı Padişahı öğrendiği bir ihaneti dil oyunlarıyla hataya dönüştürüp sonra bu hatayı bağışlayacak, olayların ve tehlikelerin üstüne çıkmasını sağlayacak kadar kıvrak bir zekaya sahiptir. Gizliden gizliye "Hıristiyanlık" inancını koruyan hadım Rustán'ın Catalina'ya duyduğu hayranlık "Hıristiyan" dinine bağlı olduğu için duyduğu saygının ötesindedir. Aslında ağlayacak kadar duygusal bir erkektir Rustán. On yaşında hareme giren Catalina, "Hıristiyan" diniyle ilgili edindiği bilgilerin büyük bir kısmını yedi yıl boyunca iletişim halinde olduğu tek kişi olan Rustán'dan öğrenmiştir. Bu konuda Rustán'ın yardımı olmasa ya da yardımcıları İslam dinini öğretmek yolunda olsaydı zaten Cervantes'in bu oyunu yazmasına gerek kalmazdı.

La gran sultana'da, öngörülü yazar Cervantes Müslüman-Hıristiyan-Yahudi ilişkilerine, Eski Hıristiyan/Yeni Hıristiyan kavramlarına çağdaşı yazarlardan farklı bir

²⁷ *La gran sultana* sinemasal özellikleri nedeniyle tarafımızca senaryolaştırılmıştır.

biçimde, geleceğe dönük olarak bakar. Akdeniz’i çalkalayan korsan faaliyetlerine, tutsakların, mühtedilerin yaşamına, İstanbul’da cirit atan casuslara, ülkesinde uygulanan saf kan/saf soy politikası ve Yahudilerle Moriskolar için çıkarılan tehcir kararları sonucunda ortaya çıkan kimlik ve inanç karmaşasının Akdeniz’in öteki yakasına dek uzanan neticelerini gözler önüne serer. İber Yarımadasında ortaya çıkan çok-kimlikli/çok-dinli anti-kahramanların, Yeni Hıristiyanların Osmanlı topraklarında, İstanbul’da nasıl tarihsel kahramanlara dönüştüklerini gösterir.

Çokdinli/çokkültürlü/çokdilli İstanbul’da tutsaklar, mühtediler, Cezayir’de olduğu gibi, kendi aralarında ve yerli halkla²⁸ “*lingua franca*” aracılığıyla anlaşılır. Cervantes bu dili *Don Quijote*’de “*Berberistan’da hatta İstanbul’da, Müslümanlarla tutsakların anlaşmasına yarayan, ne Arapça, ne İspanyolca, ne de başka bir dile benzemeyen, hepsinin karışımından meydana gelmiş bir dil*” olarak tanımlar.²⁹ *La gran sultana*’da, mühtedi/casus Salec bir diğer mühtediyi/casusu “*biz burada hem bildiğimiz hem de bilmediğimiz, karma bir dil aracılığıyla anlaşırız aramızda*” diyerek bilgilendirir. Aslında iki Eski Hıristiyan ya da üç Müslümanın bir araya gelmediği *La gran sultana*’nın tamamının bu dilde yazılmış olması gerekirdi. Cervantes de bunun bilincindeydi kuşkusuz. Bu nedenle oyun kişilerinin büyük bir kısmı Yeni Hıristiyanlardan oluşan *La gran sultana*’da konuşulan/kullanılan dil *lingua franca*’nın geliştirilerek Judeo-İspanyolca’ya (Yahudi İspanyolcası) benzetilmiş hali olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Cervantes’in bu oyunda kullandığı dilin, diğer yapıtlarında kullandığı dilden farklı, anlaşılması güç, daha karanlık ve melez bir dildir.

Cervantes’in Akdeniz’den söz etmediği yapıtı neredeyse yok gibidir. Akdeniz’i, Osmanlı-Habsburglu mücadelesini, içinde yaşadığı tarihsel dönemi ve bu döneme damgasını vuran kimlik sorunsalını³⁰ Cervantes kadar yetkin bir biçimde anlatan ikinci bir yazara

²⁸ *El trato de Argel*’de iki Müslüman çocuk Cezayir’de herkesin ağzında dolaşan nakaratı bu dilde tekrarlayarak kızdırır Hıristiyan tutsakları: “*Joan, o Juan, non rescatar, non fugir. Don Juan no venir; aca morir, perro, aca morir; don Juan no venir; aca morir*”. (Joan ya da Juan kurtarmamak, kaçmamak. Don Juan gelmemek; burada ölmek; Don Juan gelmemek; burada ölmek). Bkz. Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, (Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas), Barcelona, Editorial Planeta, 1987, s. 887.

²⁹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul, Sosyal Yayınlar - Bilge Pazarlama, 1982, (I, XLI, s. 412, 414).

³⁰ Bu konunun o dönem edebiyatına ve tiyatrosuna yansımalarıyla ilgili yorumlar için bkz.: Mukadder Yayıoğlu, “İspanyol Edebiyatında Anti-Kahramanlar ve Kimlik (Eski Hıristiyan/Yeni Hıristiyan) Sorunsalı”, III. Uluslar

rastlamak mümkün değil gibi. Cervantes'in yapıtları, “*Tajo'dan Paktolo'ya*”³¹ [Gediz Nehri'ne] dek uzanan Akdeniz gerçeğini büyük bir öngörüyle ve tüm yönleriyle anlatan bir belge niteliği taşır. *La gran sultana* bu yapıtlardan yalnızca biridir. Akdeniz'i, Braudel'den çok önce, savaş, ticaret ve büyük kültür alış-veriş alanı olarak yapıtlarına konu eden Cervantes ve Akdeniz birbirinden ayrılmaz iki dost/düşman gibidir.

Yahudi, İslam ve Hıristiyan kültürüyle beslenmiş, Rönesans kültürünü özümsemiş bir entelektüel, savaşlara katılmış bir eylem adamı, yapıtlarında dile getirdiği konular bakımından Akdeniz'in yarattığı bir “Osmanlı İspanyol” (*otomano español*) ya da bizim deyişimizle bir Akdeniz Canavarı'dır³² Cervantes.

KAYNAKÇA

Alborg, Juan Luis: *Historia de la literatura española*, Madrid, Editorial Gredos, 1983, Vol. II

Alpyağıl, Recep: ‘Marrano’ Derrida, ‘Morisko’ İbn Arabi”, *Cogito*, Sayı: 47-48, Yaz-Güz 2006, s. 223-235

Arı, Bülent: “Levant Diplomasisinde Nufûzlu Portekizli bir Yahudi: David Passi” (Uluslararası Sempozyum “Birinci Türk-İspanyol-Sefardi Tarih ve Kültür Buluşması”, Ankara Üniversitesi DTCF, 2005). (Yayın aşamasında)

Caro Baroja, Julio: *Los moriscos de Granada*, Madrid, Ediciones Istmo, 1976.

Casalduero, Joaquín: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Editorial Gredos, 1974

arası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları No: 174, 2010, s. 617-632.

³¹ Cervantes, “*El viaje del Parnaso*” adlı şiir kitabında Akdeniz'in sınırlarını bu sözlerle çizer.

³² “*Monstruo*” (Canavar) sözcüğü, Altın Çağ İspanya'sında, sıra dışı zeka ve yaratıcılık gücüne işaret ediyordu. Cervantes, Lope de Vega'ya *Monstruo de la Naturaleza* (Doğa Canavarı) adını taktığı gibi biz de Cervantes'e “*Monstruo del Mediterráneo*” adını takmayı uygun gördük.

Cervantes Saavedra, Miguel de: **Teatro completo**, (Edición prologada y anotada por Fermín Blánquez), Barcelona, Editorial Iberia, 1966, Vol. II

Cervantes Saavedra, Miguel de: **Don Quijote**, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul, Bilge Pazarlama-Sosyal Yayınlar, 1982, Cilt II

Cervantes Saavedra, Miguel de: **Teatro completo**, (Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas), Barcelona, Editorial Planeta, 1987

Eroğlu, Ahmet Hikmet, **Osmanlı Devletinde Yahudiler (XIX. Yüzyılın Sonuna Kadar)**, Ankara, Alperen Yayınları, 2000

Lewis, Bernard: **Çatışan Kültürler. Keşifler Çağında Hıristiyanlar Müslümanlar Yahudiler**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007, s. 40.

Rábade Obradó, María del Pilar: “Cristianos nuevos”, **Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales**, Año n. 14, Núm. 13-14, 2004, s. 275-292.

Rodrigues da Silva Tavim, José Alberto: “La ‘Materia Oriental’ en el trayecto de dos señores judíos del imperio otomano: João Micas / Joseph Nasci y Alvaro Mendes / D. Salomon ibn Ya’ish” (Uluslararası Sempozyum “Birinci Türk-İspanyol-Sefardi Tarih ve Kültür Buluşması”, Ankara Üniversitesi DTCE, 2005). (Yayın aşamasında)

Sola, Emilio ve Fernandez de la Peña, José: **Cervantes y la Berbería (Cervantes, mundo turco-berberisco y servicios secretos en la época de Felipe II)**, Madrid, Fondo de la Cultura Económica, 1996

Sola, Emilio: **Novela secreta**, Editorial Voluptae Libris, 1996

Uluçay, Çağatay: **Harem II**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992

Yaycıoğlu, Mukadder: “El engaño a los ojos y/o tropelía como técnica narrativa en el *Quijote*”, **Cervantes y el Mediterráneo hispano-otomano**, (Ed. Pablo Martín Asuero, Mukadder Yaycıoğlu, Paulino Toledo), İstanbul, Editorial İsis, 2006, s. 229-296

Yaycıoğlu, Mukadder: “**Cid(e) Hamet(e) Benengel(i): autor(a) del *Quijote* disfrazado/a de mujer/hombre**”, Sevilla, ArCiBel Editores, 2009, s. 589-615

Yaycıoğlu, Mukadder: “**İspanyol Edebiyatında Anti-Kahramanlar ve Kimlik (Eski Hıristiyan/Yeni Hıristiyan) Sorunsalı**”, III. Uluslar arası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları No: 174, 2010, s. 617-632

Zimic, Stanislav: “El viaje de Turquía de Cervantes”, *Segismundo*, núms. 27-32, 1978-1980
“Historia de los judíos en Asturias”, <http://www.tarbutsefarad.com>

**Cervantes/Mediterranean Monster, La Gran Sultana and the
“Ottoman Spanish”
“To be or not to be”
(Dramaturgical Analysis)**

Abstract

Cervantes was the one author in literature and theatre who drew so perfectly the borders of the Mediterranean Sea “from the crystal clear Tajo to Pactolo” and surpassed them by way of the Atlhantic. Long before Braudel mentioned about the Old Lake as a space of cultural, comercial exchange as well as a field of confrontations. Of its diverse/hybrid culture were the carriers the “bad poets” of The Voyage to Parnasso (El viaje del Parnaso), the anti-heroes of the Iberian Peninsula, transformed into heroes of the historical reality exposed in La gran sultana doña Catalina de Oviedo.

For Cervantes, “the painter and the writer are the same”. He uses eye deception “el engaño a los ojos” and/or “tropelia” (trompe l’oeil), “the art of making something appear as another thing”, resource(s) particular to visual and performing arts such as painting and illusionism in La gran sultana in order to construct/deconstruct the work, code/decode the meaning and conceal/reveal the real identity (Old Christian/New Christian) of the characters. With the same purpose Cervantes makes use of clare-obscure (claroscuro), another painting technique and alternates two levels. In the first level he paints the comic, the entertaining, the apparent, the false, the deceitful and in the second level depicts the obscure, the historic, the hidden, the reality of the ins and outs of the Ottoman Palace where the spies are plentiful.

Cervantes/Mediterranean Monster focuses the attention of the reader/spectator on the resistance/lack of love of Catalina and on the tolerance/love of the Sultan. From this opposition emerges (through a constant passing from one level to other) a new character whom Cervantes calls “otomano español” (Ottoman Spanish) –who paradoxially is neither Ottoman/Muslim nor Spanish (Habsburgian)/Christian but of pure blood which we will depict depending upon the concrete clues, tricks, traps, deceits, devices in the work. Cervantes,

keeping with the Old Testament in mind, plays with the Old and New Christian identity concepts and so he converts one into another.

Key Words: *Cervantes, La Gran Sultana, “Ottoman Spanish”, eye deception, identity, Old Christian/New Christian*

Öz

Cervantes, “*Tajo’dan Paktolo’ya*” uzanan Akdeniz’i en iyi anlatan yazardır diyebiliriz. Braudel’den çok önce yapıtlarında “Eski Göl”den ticaret savaş ve büyük kültür alış-veriş alanı olarak söz eder. *Parnasos’a Yolculuk*’ta Akdeniz’de oluşan melez kültürün taşıyıcıları olarak “kötü şairler”i gösterir. *La gran sultana*’da İber Yarımadası’ndan gelen antikahramanlarının Osmanlı topraklarındaki yükselişlerini, kahramana dönüşümlerini konu eder.

Ressamla yazarı, resimle yazıyı bir tutan Cervantes, *La gran sultana*’da, derin anlamı oluşturmak için görsel sanatlara özgü “göz aldatmacası” tekniğini kullanır. Bu teknikten yapı-şifre oluşturmak / yapı-şifre sökmek, oyun kişilerinin gerçek/öteki kimliklerini (Eski Hıristiyan/Yeni Hıristiyan) gizlemek/açıklamak için yararlanır. Aynı amaçla, resim ve diğer görsel sanatlarda kullanılan bir diğer tekniğe, ışık-gölge (*claroscuro*) oyununa başvurur; iki anlam katmanı oluşturur. Birincisinde komik, eğlendirici, yüzeysel, yanıltıcı olanı, ikinci katmanda ise örtük, karanlık, tarihsel olanı resmeder; İstanbul sokaklarından Topkapı sarayına dek uzanan istihbarat ağını gözler önüne serer.

Akdeniz Canavarı Cervantes *La gran sultana*’da okurun/seyircinin dikkatini Catalina’nın dinini, adını değiştirmemek için gösterdiği direnç, Sultan’a olan duygusal uzaklığı ile Sultan’ın Catalina’ya gösterdiği tolerans ve duyduğu aşk üzerine çeker. Bu karşıtlıktan/gerilimden yararlanarak sürekli bir katmandan diğerine geçer. Bu gelgitlerin sonucu olarak yeni bir oyun kişisi (“Osmanlı İspanyol”) doğar. Cervantes kaşla göz arasında melez gibi görünen bu yeni kahramanın ne Osmanlı/Müslüman ne de İspanyol/Hıristiyan olmadığını gösterir. Anlaşıldığı üzere *Eski Ahit*’te dayanarak Eski Hıristiyan/Yeni Hıristiyan kavramlarını tersine çevirir.

Anahtar Kelimeler: *Cervantes, La Gran Sultana, “Osmalı İspanyol”, göz aldatmacası, kimlik, Eski Hıristiyan/Yeni Hıristiyan*