

# LORCA TRAGEDYALARINDA OTORİTE – ÖZGÜRLÜK ÇATIŞMASI

Ebru YENER\*

## ABSTRACT

Federico Garcia Lorca is one of the most popular poets and dramatists of Spanish literature, who has focused on the opposition between the principles of authority and liberty, particularly in his trilogy of rural tragedies, *Blood Wedding*, *Yerma* and *The House of Bernarda Alba*. The aim of this paper is firstly to analyze the tension and conflict between the mentioned principles, scrutinizing the symbols that the dramatist chose to deploy in their representation. That Lorca gave special importance to the portrayal of his female characters is a known fact — notably with their quest for love and passion, their struggle for making their own decisions and their revolt against the rules of a narrow-minded oppressive society. Some recurrent motifs in his rural tragedies show that arranged marriages were prevalent in some regions of Spain, and that the same tragic end awaited those who refused to conform to the requisites of the convention. This paper will try to explore those local traditions which determine the place and role of women in the rural communities of Andalusia.

## ÖZET

İspanyol Edebiyatı'nın en önemli şair ve tiyatro yazarlarından biri olan Federico García Lorca, özellikle kırsal tragedyaları olarak anılan *Kanlı Düğün*, *Yerma* ve *Bernarda Alba'nın Evi* adlı oyunlarında otorite ve özgürlük ilkeleri arasındaki çatışmayı ortaya koyar. Bu makalenin öncelikli amacı, söz konusu ilkeler arasındaki gerilim ve çatışmayı, yazarın bunları temsil etmesi üzere kullandığı simgeleri de yansıtarak incelemektir. Lorca'nın kadın karakterleri betimlemeye verdiği özel önem bilinmektedir. Bu betimlemede aşka ve tutkuya olan istekleri, kendi kararlarını almakta verdikleri mücadele ve dar görüşlü bir toplumun kuralları karşısındaki başkaldırıları yer alır. Yazarın

---

\* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Araş. Gör.

kırsal tragedyaları incelendiğinde, görücü usulü evliliklerin İspanya'nın bazı bölgelerinde yaygın olduğu ve bu türden bir evliliğin şartlarına uymayanları ise aynı trajik sonun beklediği görülür. İnceleme boyunca, kadının toplum içindeki rolünün belirlenmesinde etkili olan Endülüs köy gelenekleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### 1. Giriş

İspanyol Edebiyatı'nın ölümsüz ozanı ve tiyatro yazarı Federico García Lorca, eserlerinde kadın kahramanları ustalıklı biçimlendirışı ile ön plana çıkar. Özellikle de kırsal tragedyaları olarak adlandırılan ve isimleri tiyatro eleştirmenlerince genellikle bir arada anılan *Yerma*, *Kanlı Düğün* ve *Bernarda Alba'nın Evi* adlı oyunlarında kadın kahramanlar aracılığıyla İspanyol kadınının toplumsal kimliğini ve bastırılmışlığını aktarır. Bu çalışmamızda Lorca'nın söz konusu eserlerini, okurunun/izleyicinin bu üç yapıtta da karşısına çıkan *otorite-özgürlük çatışması* bağlamında ayrıntılı bir biçimde ele almayı hedefledik. İncelememizde üç oyundaki otorite ve başkaldırı figürü olan kadınların betimlenmesi, eserlerin ortak sonla yani ölümle sonuçlanan izleksel özellikleri ve Lorca tiyatrosunun simgeci niteliklerinin baskı, özgürlük arayışı (başkaldırı) ve ölüm üçgenine yansımaları üzerinde durulacaktır. İspanyol kırsalında hakim olan yas tutma geleneğinin ve ataerkil düzen tarafından kadın için öngörülen "evinin duvarları arasında kalma" geleneğinin kültürel bağlamda izi sürülecektir.

Çalışmamızın izleğini oluşturan otorite-özgürlük çatışmasının temel nedenlerinden biri, özellikle kırsal bölgelerde kadının sosyal hayatta kendini temsil etme yetkisine sahip olmayışıdır. Ya ana babasının ve ağabeylerinin, ya da evliyse kocasının boyunduruğu altına girdiği görülür. Bu yazgıya meydan okuyarak kendi özgür iradesiyle karar vermeyi talep eden özgürlükçü birey, otoriteye meydan okumalıdır. Yazarın bu üç eserine konu olan toplum, kapalı bir sosyal toplum özelliği taşır. Özellikle de duvarlar kadınları çepeçevre kuşatır, üzerlerine her an kapılar kilitlenebilir. İspanyol kadınının toplum içindeki yerini, önemli bir sözlü kültür geleneği olan İspanyol atasözlerinde de araştırdık. İçinde "kadın" sözcüğü geçen atasözlerinde, toplum içinde kadına biçilen rolü ve ona yapılan bir takım yakıştırmaları yazımızın ilgili bölümünde aktarmaya çalışacağız.

Barcelona'da bir kafede otururken Lorca, kendisine yöneltilen bir soru karşısında şöyle der: "*Ben Granada krallığıyım.*"<sup>1</sup> Onun bu sözlerinden, yazarın Granada'yı bir vilayet gibi değil, bir krallık kadar büyük olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Zengin tarihi, köklü gelenekleriyle efsanevi ve masalsi bir krallıktır söz konusu olan. Yazar, yakından tanıdığı Endülüs törelerini, batıl inançlarını, onur ve namus anlayışını özellikle bu üç eserinde temel alır. İspanyol kadınının üzerine bir yazgı olarak karabasan gibi çöken baskıcı düzeni, özetle toplumun trajik gerçekliğini şiirsellik ve imgelerle zenginleştirdiği diliyle gözler önüne serer.

*Kanlı Düğün*'de olduğu gibi *Bernarda Alba'nın Evi*'nin de yazar tarafından gerçek bir olaydan yola çıkılarak yazıldığı bilinmektedir. *Kanlı Düğün*'ü yazarken ölümleri konu alan bir gazete haberinden yola çıktığını bildiren yazar, Granada yakınlarındaki bir köyde tanıdığı bayan Bernarda'yla eserindeki Bernarda arasındaki birebirliği şöyle anlatır: "Komşumuz olan bayan Bernarda, beş kızını dayanılmaz bir şekilde gözetken yaşı ilerlemiş bir duldu. [...] Asla onlarla konuşmadım. Onları birer gölge gibi, hep sessiz ve siyah giysiler içinde geçerken görürdüm."<sup>2</sup>

### 2. Özgürlüğe Karşı Otorite

Edebiyat eleştirmeni F.Ruiz Ramón tarafından "Medeniyetin doğaya, ahlakın içgüdüye, gerçeğin ise hayale ya da tutkuya karşı gelmesi"<sup>3</sup> olarak tanımlanan Lorca'daki otorite-özgürlük çatışması, özellikle bu üç eserde Lorca tiyatrosunun dramatik çevrenini oluşturur. Temelinde Endülüs köylerinin çoğu kez kişilerin trajik sonunu hazırlayan gelenekçi tutumunu yansıtan bu üç oyunu, temel güç dengeleri yönünden benzer özellikler sergiler. *Kanlı Düğün*'de olduğu gibi *Bernarda Alba'nın Evi*'nde de yazar, döneminin İspanya'sına ait kadın evrenlerini dramatik bir izlek yoluyla yansıtmış, bunu yaparken de otorite ve özgürlük ilkeleri arasında gelişen çatışmayı derinleştirerek ortaya koymuştur.

Bu ilkeler arasında kurulan gerilime *Bernarda Alba'nın Evi* adlı oyundan örnek verebiliriz. Bernarda, oyunun izleği olan toplumun geleneksel baskıcı

<sup>1</sup> Jean-Louis Schonberg, *Federico Garcia Lorca L'homme-l'oeuvre*, Paris, Plon ed. 1956.

<sup>2</sup> Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca: Páginas de un diario íntimo 1928-1936*, Madrid, Editorial Aguilar, 1958, s. 488-9.

<sup>3</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, 2. Siglo XX, Madrid, Alianza, 1971, s.191.

tutumunun Alba Evi'ndeki uygulayıcısı olarak belirir. Karar verme yetkisine sahip, katı, uzlaşmaz tavırla anlatı ögesi olarak bir 'eyleyen' konumundadır. Aynı zamanda 'gönderici'<sup>4</sup>dir ve bu göreviyle eyleme geçmesi beklenen 'özne'ye (kızlarına) programla ilgili bilgiyi (babalarının ölümüyle birlikte uzun süre yas tutmaları gerektiğini) iletir. Bu oyunda kızlara yas tutma gerekliliğini bildiren ve aile içinde yetkinin sahibi olan anne Bernarda, 'gönderici' olarak karşımıza çıkar:

Bernarda: Sekiz yıllık yas süresince, sokaktan hava sızmayacak içeri. Kapılar, pencereler tuğlayla örülmüş gibi davranacağız.<sup>5</sup>

Alba'ların evinde yıllardır hizmet veren ve tüm aile sırlarını bilen kahya Poncia ise oyunun 'bilgilendirici öznesi'dir. Bernarda ve kızları hakkında hizmetçi, Bernarda hakkında kızları, tüm bu kişiler hakkında da metin dışı özne olan bizleri yani izleyicileri/okuyucuları eser boyunca bilgilendirir. Bu işlevlerin diğer iki oyunun kişilerinde de temel olduğu görülür. *Yerma*'da 'eyleyen' genç kadının kocası Juan'dır. Otoriter, baskıcı, düşüncesiz, ekonomik gücü elinde tutan, buyurgan tutumları ile dikkat çeken, sürüleri ve toprakları olan bir çiftçi konumundaki Juan, *Yerma*'ya fazla sokağa çıkmamasını, evde oturmasını söyleyerek 'gönderici' işlevini oyunun ilk perdesinde izleyiciye aktarır:

Juan: Bir şey gerekse söyle de getireyim. Sokağa çıkmanı istemem, bilirsin.<sup>6</sup>

Otoriteyi karşısına alan bu çatışma, söz konusu üç oyunun sonunda kaçınılmaz olan ölümü getirir. *Bernarda Alba'nın Evi*'ndeki Adela, Pepe'nin çocuğuna hamileyken intihar eder. *Yerma* ise saplantı haline getirdiği çocuk sahibi olma isteğine kocası cevap veremediği için<sup>7</sup> sonunda kocasını öldürür.

<sup>4</sup> Söz konusu oyunların anlatı kişilerinden, bir takım göstergebilimsel ifadelerle (eyleyen, gönderici ve bilgilendirici özne, vb.) söz etmek, otorite-özgürlük kutupları arasındaki gerilimi daha net ortaya koyabilmemize yardımcı olmaktadır. (Bkz. Greimas, A.-J., Courtes, J.: Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Ed. Hachette, 2003, s. 95).

<sup>5</sup> Federico García Lorca, *Bütün Oyunları 1, Bernarda Alba'nın Evi*, Çev. Turan Oflazoğlu, Adam Yayınları: İstanbul, 1982, s.154; bu eserle ilgili sonraki referanslar "BAE" kısaltması ve onu izleyen sayfa numaraları ile metnin içinde verilecektir.

<sup>6</sup> Federico García Lorca, *Bütün Oyunları 1, Yerma*, Çev. Tahsin Saraç, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s. 91; bu eserle ilgili sonraki referanslar "Y" kısaltması ve onu izleyen sayfa numaraları ile metnin içinde verilecektir.

<sup>7</sup> *Yerma*, "kısır bir kadının trajedisi" olarak tanımlansa da, *Yerma*'daki kısırılık sorunu, bir kadının alışıldık bir şekilde çocuk yapmaya fiziksel olarak yetersizliği olarak aktarılmaz. *Yerma*'nın çocuk sahibi olmaktan mahrum kalışının temel nedeninin kocası Juan'ın bencilliği olduğu vurgulanır. R.Lima da, onun bu mahrumiyetindeki suçunun Juan olarak gösterildiğine

Böylelikle çocuk sahibi olma ihtimalini de yok etmiş olur. Oyunun sonunda *Yerma*'nın, "Yaklaşmayın... Öldürdüm oğlumu... Kendi ellerimle öldürdüm oğlumu..."(Y, s.141) şeklindeki haykırışı kocasıyla birlikte kendi hayallerini de öldürdüğüne işaret eder. Ancak bu çılgılık, yükünden kurtulan kadının son çılgılığı olarak belirir.<sup>8</sup> *Kanlı Düğün*'de ise Ana'nın oğlu yani Güvey, düğün gecesi tutkularına engel olamayıp kaçan eşinin intikamını alma yolunda ölür. Oyunun ilk perdesinde ölümün yaklaştığını, Lorca zaten satırlar arasında sembolleşen ve ölümü anıştıran "bıçak" ile izleyenlere bildirmektedir.

Ana, kişiliğinde İspanyol kırsal toplumunun tüm geleneklerini bir araya toplayan bir kadındır. Aileye ve kan bağına önem verse de, oyunun başında iki aile arasında kan davasının sürmesini istemediğini bildirirse de, Leonardo'nun ölüm emrini veren yine Ana olur. İspanya kırsalının bir diğer geleneksel izleği olan kan davası, Ana'nın 'eyleyen' ve 'gönderici' konumuyla oyuna dahil edilmiştir.

Lorca'nın tiyatro evreninde toplumsal baskı, otorite timsalinin aracılığıyla kişilere yansır. Başkaldırı ve özgürlüğün bedelini bu üç oyunun kişileri can vererek ya da *Yerma* gibi can alarak (kendini de annelikten mahrum bırakarak) öder. Kadın karakterlerin bu oyunlardaki baskınlığı ise yadsınmaz. *Bernarda Alba'nın Evi*'ndeki Adela, bir diğer oyuna adını veren *Yerma* ve *Kanlı Düğün*'deki Gelin, otorite karşısında özgürlük arayışını temsil eden ve ahlaki görev duygusuyla toplumsal kimlik arayışının çatışmasını yansıtan kadın karakterlerdir.

## 2.1. Otoritenin Onur ve Namus Savunusu

Lorca, kırsal tragedyalarında Endülüs coğrafyasının değer yargılarını derinden etkileyen *onur*, *namus* ve *öç* kavramlarını, bazı kadın karakterlerin geleneksel değer yargılarına başkaldırılarını aracılığıyla ele alır. Özellikle onur ve namus kavramlarına Endülüs kırsalında (ve bu toprakların geleneklerini paylaşan daha pek çok coğrafyada) verilen önem araştırma konumuzu oluşturan oyunlarda ön plana çıkmaktadır.

işaret etmektedir. Bkz. R.Lima, *Theather of Federico García Lorca*, New York, Las Americas Publishing Co., 1963, s. 218.

<sup>8</sup> A.Turan Oflazoğlu, "Önsöz", *Federico Garcia Lorca-Bütün Oyunları 1*, İstanbul, Adam Yayınılık, 1982, s.11.

Onur kavramı Ana, Juan ve Bernarda karakterinde yani otorite ilkesinde yoğunlaşır. Eski gelenekçi İspanyol burjuvazisinin sadık bir temsilcisi olan Bernarda, dul bir kadın olarak şu özelliklerle belirir: despottur, otoriter bir kişiliğe sahiptir, merhametsizdir, aristokrasiye eğilimlidir ve halk tabakasından insanları küçümser. Onun tüm bu özellikleri bizi klasik, geleneksel İspanyol onur ve şeref anlayışına taşır. “Bu dolaylarda yüzlerce fersah gitsen, onlara yaklaşacak tek kişi bulunmaz. Bu köyde onlara göre erkek yok. Kızlarımı karşıma çıkan ilk çobana teslim edeyim mi istiyorsun?” (BAE, s. 157) diye emektar hizmetçisi Poncia’ya çıkışan Bernarda, kızlarına kendi mensubu olduğu sosyal çevreden eş bulma arzusundadır. Aksi halde çevre mahallelerde dedikodular başlayacak ve itibarı zedelenecektir. Bernarda İspanyol toplumunun onurluluk kavramına bakışını yansıtır. Bu tema İspanyol tiyatrosunda Juan de la Cueva’dan başlayarak İspanyol Altın Çağı’nın dramalarında<sup>9</sup> yazın geleneğine temellerini atar. G. Correa’ya göre onur kavramı *dikey* ve *yatay* olmak üzere iki bağlamda açıklanabilmektedir. Correa, dikey bağlamda onuru, “toplumun asil sınıfından olmayan bir kişinin doğuştan taşıdığı erdemlerinden biri”<sup>10</sup> olarak tanımlarken, yatay bağlamda ise “bir topluluğun üyeleri arasında yaşanan karmaşık ilişkiler içinde ortaya çıkan erdemlerden biri” şeklinde açıklamaktadır. Toplumun asil sınıfından olduğu yönünde hakkında bir bildirim yapılmayan Bernarda, toplum içinde karmaşık ilişkiler yaşayan bir birey olarak da karşımıza çıkmadığına göre, bu tanımlara dayanarak Bernarda’nın onurluluk tutumunun dikey bir özellik sergilediği söylenebilir.

Otorite timsali annenin sözlerinde kızlarının, yani İspanyol kadınının kocasını kendi iradesiyle seçmekte hiçbir özgürlüğe sahip olmadığını görürüz. Adela’nın, “Öğüdünü kendine sakla. İş işten geçti. [...] duyduğum bu ateşi söndürebilmek için anamı çiğneyip geçeceğim ben [...]” (BAE, s.172) sözlerinde her ne kadar bir başkaldırı görülse de, Pepe’nin öldüğü yalanına kanıp kendini asar. Oyunda Bernarda’nın kızları ve hizmetliler homojen bir grup oluşturmaktadır. Onlar, geleneklerle bağlarını kopararak özgürleşmeye dayalı farklı bir geleceğin arayışında olan, XX. yüzyılda hâlâ Altın Çağ normlarını izleyen bir toplumun ilerlemesini hedefleyen yeni bir neslin temsilcileridir.

<sup>9</sup> Bunlara Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Ruis de Alarcón ve XVII.yy.’ın diğer tiyatro yazarlarını örnek gösterebiliriz.

<sup>10</sup> Gustavo Correa, “El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII”, *Hispanic Review*, Vol. 26, No. 2, 1958, s. 99.

*Bernarda Alba’nın Evi*’nde toplumsal olanla doğal olanın çatışması oyun boyunca sahneye aktarılırken, izleyici Adela’yı yıkıma götüren din-töre-feodalite üçgenine adım adım tanıklık eder. 2001-2002 sezonunda oyunu Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde sahneye koyan yönetmen Levent Suner, Adela’nın ölümüyle izleyiciye evrensel bir aktarımın yapıldığı görüşündedir: “Törel, toplumsal yapı, doğal olanın yaşamasına izin vermez. Adela’nın ölümü toplumsal olanın galibiyetidir.”<sup>11</sup>

*Kanlı Düğün*’de ise düğün günü otoriteye meydan okuyarak kaçınılmaz trajik sona adım atan Gelin, sevgilisi Leonardo ile kaçır. Böylece Güvey her ikisinin de peşine düşer. 1928 yılında Nijar kırsalındaki bir çiftlikte gerçekleşen ve iki erkeğin de ölümüyle sonuçlanan bu trajik olay<sup>12</sup> Lorca tarafından *Kanlı Düğün*’e konu olarak seçilmiştir. İngiliz antropolog Pitt-Rivers<sup>13</sup> Akdeniz ülkelerinde görülen farklı evlilik sistemleri hakkında yaptığı incelemede, kırsal mekanlarda, geleneksel aile yapısı içinde alınan evlilik kararının “ortak bir söz” olarak görüldüğünden, “onur”la özdeşleştirilip yaşamsal bir olguya dönüştüğünden söz eder. Lorca ve eserlerinde yer alan evlilik geleneklerine, Reixach’ın “Federico García Lorca y las etnografías matrimoniales”<sup>14</sup> (Federico García Lorca ve Evliliklerdeki Halkbilimi) adlı araştırmasında da genişçe yer verilmiştir.

## 2.2 Otorite Temsilcileri Arasındaki Benzerlikler

Otoritenin temsilcileri, her üç eserde de çevrelerindeki kadınlara kurdukları baskı, onur ve toplumsal ahlak anlayışından en çok sevdiklerinin mutsuzlukları pahasına ödün vermeyişleri, duyarsızlıkları ve sevgisizlikleri yönünden birbirlerine benzer.

Bernarda’nın hoşgörüsüzlüğü ve kızları üzerinde kurduğu baskı, onları o evden tek kurtuluş yolu olan bir evliliğin hayalini kurmaya iter. Bernarda için sosyal sınıf büyük önem taşır. Bulduğu sosyal sınıfla gurur duyar ve altını çizerek kızlarına bulacakları eşlerin de kendi sınıflarından biri olması

<sup>11</sup> Levent Suner, “Bernarda Alba’nın Evi ya da Tutkunun Ölümü”, *A.Ü. DTCF Tiyatro Bölümü Bir Sahne Üç Oyun Kitapçığı*, 2001-2002, Ankara, s. 22.

<sup>12</sup> Carlos Arce, *El crimen de Nijar: El origen de Bodas de Sangre*, Barcelona, 1988.

<sup>13</sup> Julian Pitt-Rivers, “Honor y categoría social”, ed. J.G. Peristiany, *El concepto de honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Labor, 1968, s. 22.

<sup>14</sup> Joan Frigolé Reixach, “Federico García Lorca y las etnografías matrimoniales”, ed. María Catedra, *Los españoles vistos por los antropólogos*, Gijón, 1991, s. 160.

gerektiğini hatırlatır. Aksi takdirde evliliğe izin yoktur. Hatta kızlarından Martirio'nun nişanlanmasını bile delikanlı daha alt sosyal sınıftan olduğu için engellemiştir. Bernarda çevresindekilere hiçbir sevgi kısıntısı serpmez. Beş bekar kızının ve bir hapishaneye dönüştürdüğü evinin gardiyanıdır.<sup>15</sup> Kızlarını bekleyen geleceği ise yarı deli büyükanne Maria Josefa yansıtmaktadır. Bernarda, *Kanlı Düğün*'de Ana'nın, *Yerma*'da ise Yerma'nın kocası Juan'ın taşıdığı *onur, sosyal uzlaşma ve gelenekçilik* özelliklerini kendinde en yoğun şekilde bulunduran karakterdir.

Yerma'nın kocası Juan'ın da aklı Bernarda gibi parada, topraklarını büyütmektedir. Onun için güç, toprak edinmek ve malını kimseye yedirmemek saplantı halini almıştır. Hatta çocuk sahibi olmayı bile malını bir başkasına yedirmemek için istemeyecek kadar taş kalplidir. Karısının neden çocuk istediğine ise bir türlü akıl erdiremez. O da Bernarda gibi sorumluluğu altında gördüğü kişiden yani karısından evde oturmasını bekler. "Koyunlar ağıldı, kadınlar evde gerek!"(Y, s.115) özdeyişiyle kimin nereye ait olduğunu bildiren Juan'ın bu sözleri, Lorca'nın Endülüs köylerinde hakim olan sosyal anlayışın özetidir. Juan da Bernarda gibi otoritesi altındakini dört duvara mahkum etmek ister. *Kanlı Düğün*'de Ana da oğluna yani Güvey'e karşı benzer bir tutum sergiler. Oğlunun evden ayrılmaması isteği onda uç noktalara varmaktadır: "Keşke tarlaya falan gitmesen.[...] Keşke kız olaydın. O zaman tarlaya gitmezdin şimdi; seninle iş işlerdik."<sup>16</sup>

### 3. İspanyol Geleneklerinin Baskın Gücü

Baskı ve otorite unsuru her üç oyunda da öne çıkan öğelerdir. *Bernarda Alba'nın Evi*'nde, beş kızını babalarının ölümüyle birlikte sonsuzluk kadar uzun bir yasa mahkum eden anne, ataerkil değerleri sahiplenerek evin erkeği konumuna geçer ve kurduğu düzene karşı çıkan en küçük kızı Adela'yı zalimce cezalandırır. Sınırlayıcı ve ahlaki görev üzerine kurulu dünyasıyla *otorite* (Bernarda) isyankar kızının, *özgürlüğün* (Adela) intiharına neden olur. Sessizlik Bernarda için esastır, '*ne derler?*' üzerine kurulu namus anlayışı beraberinde hep sessizliği taşır. Sonunda otorite galip gelir ve gerçekliği reddedip, işine

<sup>15</sup> G G.Brown, *Historia de la literatura española: El siglo XX*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000, s.172.

<sup>16</sup> Federico García Lorca, *Bütün Oyunları I, Kanlı Düğün*, Çev. Turan Oflazoğlu, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s. 20; bu eserle ilgili sonraki referanslar "KD" kısaltması ve onu izleyen sayfa numaraları ile metnin içinde verilecektir.

gelen sahte bir gerçeklik yaratır: "Gözyaşı yalnız kalınca dökülecek! Yas denizine gömüleceğiz. O, Bernarda Alba'nın en küçüğü, kız oğlan kız öldü. İştittiniz mi? Susun, susun dedim. Susun!" (BAE, s. 202)

*Bernarda Alba'nın Evi*'nde karşımıza çıkan toplumun özelliklerini şöyle sınıflandırabiliriz: *Sınıfsal ayırmacı* (hizmetkarlar), *cinsiyet ayırmacı* (kadınlar ve erkekler arasında ayırım, kadınların karamsarlığı), *içedönüklük* (kötülüğün dışarıdan geleceğine olan inanç ve kendini sosyal ortamdan soyutlama tutumu), *cinsel baskı uygulayan* (erkeklere karşı kızları korkutma). Baskı sadece evde değil tüm kasabada hakimdir. Söz konusu toplum baskısı *Yerma*'da, kasaba ortamında görülür. Bir kadın evli olsa bile çocuğu bir türlü olmuyor diye dedikodular başlar. Böylece Yerma'nın çocuğunun olamayışı derede çamaşır yıkayan kadınların diline düşer. Doğurganlığı bir kadının en önemli sorumluluğu sayan (yaşadığı toplumda ona bu aşılmalıdır) genç kadının benliğini oyun boyunca 'işe yaramaz olma' duygusunun sardığı görülür. Annelik beklentisi, zamanla sabit fikre dönüşerek onun temel var oluş nedeni haline almıştır. Çaresiz kadının şu sözlerinde bunu daha açık görebiliriz:

Yerma: "Sırtını dönüp de seni yatakta yapayalnız bıraktığı zaman, dertli gözlerin tavanda, neler düşünürsün? Onu mu? Senden doğabilecek o canım şeyi mi? (Y, s. 99)

Yerma cinsel açıdan tatmin olamamış ve tek kurtuluşu anne olmak olan pek çok kadından sadece biridir. Evliliğinden zevk almak bir yana, kocası Juan'la sadece ailevi ve sosyal baskı yüzünden evlenmiştir. Çocuk sahibi olmak ister ve oyunun başından itibaren bu isteğini bildirir. Ancak onun sarf ettiği şu sözlerden, sabit fikir haline getirdiği çocuk sahibi olmayı da kendisi için mi istediği, yoksa bilinçaltına itilen sosyal çevrenin beklentisi yüzünden mi istediğinden şüphe edilebilir:

Yerma: Çocuğum olacak. Çünkü çocuğumun olması gerek. (Y, s. 126)

Yerma: Erkeklerin yaşamlarında başka şeyler de vardır: Sürüleri... Ağaçları... Söylenecek sözleri... Ama bizim küçücük çocuklardan başka bir şeyimiz yok ki. (Y, s. 116)

Yerma'nın kadına düşen söz konusu doğurganlık görevinin bilincinde olduğuna José Ortega da dikkat çekmiştir. Ortega, İspanyol kadının bu konudaki hassasiyetini dile getirirken, anneliğin hayati bir sosyal görev

olduğuna ve bunu yerine getiremeyen İspanyol kadınının her türlü sosyal ilişkisini, özellikle de erkeklerle olan ilişkilerini olumsuz yönde etkileyen derin bir travma yaşadığının üzerinde durmuştur<sup>17</sup>. Lorca'nın yaşamı ve eserleri üzerine yaptığı araştırmalarıyla tanınan Morla Lynch ise, İspanya kırsalını konu aldığı *En España con Federico García Lorca* adlı kitabında, Ortega'nın benzer bir tavrıla, çocuk sahibi olamayan kadınların annelik içgüdüleri yüzünden acı çekerek aşağılık kompleksi geliştirdiklerine ve bunun zamanla sabit fikre dönüşüp bir trajedi ile son bulduğuna dikkat çeker.<sup>18</sup> Yazarın da belirtmiş olduğu gibi, bu tragedyada kadının ruhunun derinliklerinde var olan annelik güdüsü, birey olarak kadının gerçekleştirilmesi gereken bir ödev, aynı zamanda bir "onur meselesi" olarak İspanya kırsalında karşımıza çıkmaktadır. Yerma'nın üçüncü perdedeki şu sözleri onun onur kavramına verdiği önemi kanıtlar niteliktedir:

Yerma: [...] İstemediği için de çocuk yapmıyor. Onu sevmiyorum, sevmiyorum ama yine de tek kurtuluş yolu onda. Onurum ve yuvam için tek kurtuluş yolu." (Y, s. 127)

*Bernarda Alba'nın Evi*'nde ise kızının ölümüne üzülme yerine onun bakire olmadığına duyulacak olması Bernarda'yı telaşlandırır. "*Sessizlik!*" diye emreder çevresine, tek isteği kızının ölü bedenine beyazlar giydirilmesidir. Böylece Adela'nın bakire olarak öldüğü inandırıcılık kazanacaktır. Kırsalda bir kadın için saflık, el değmemiş olmak hayati bir önem taşır. Bu, oyunun ikinci perdesinin sonunda gerçekleşen bir olayla da örneklenebilir: yasadışı çocuk sahibi olan Librada'nın kızını tüm kasabalı yollarda sürükleyip, linç etmeye kalkar.

*Kanlı Düğün*'de kahramanların yaşadıkları tutkular, onları Güvey'in ve Leonardo'nun ölümüyle sonuçlanan ve kaderin gücünü vurgulayan bir sona sürükler. Gelin ve Leonardo'nun aşkı onlar için ne para ne de toprakla ölçülür, çünkü burada tek ölçüt saf tutkudur. Oysa ele aldığımız üç oyunda da otorite bir evliliğin gerçekleşmesini salık verir. Yüzyıllar boyunca bu türden anlaşmalı evlilikler İspanya kırsalında görülmüştür. İki ailenin büyükleri arasında yapılan, mal ve mülkün birleştirilmesine dayalı bu tür evlilik modelleri ele aldığımız üç eserde de bulunmaktadır. Evliliklerin sadece ticari bir anlaşma olarak

algılandığı, çiftlerin kişisel duygularının tamamen göz ardı edildiği bir zorlama ortamıdır söz konusu olan. *Kanlı Düğün*'de çocuklarının evlilikleriyle servetlerini büyütme hayali kuran Ana ve Baba arasında şu konuşma geçer:

Baba: Benim olan kızımıdır, seninki de oğlunun. Onun için söylüyorum.  
Hepsini bir arada görmek için. Ne güzel her şeyi bir araya getirmek!  
Ana: Oğlumun parası var, bu parayı kullanmasını da bilir.  
Baba: Kızım da öyle. (KD, s. 34)

Oyunun trajik sonunda ne para ne de topraklar aşkı ve duyguları satın alabilir. *Yerma*'da ise çocuk hayali kuran genç kadın para için kocası Juan'a verilişini Yaşlı Kadın'a basitçe özetler, "Kocam, o başka. Babam verdi, ben de aldım." (Y, s. 99) *Yerma*'nın yaşadığı toplum içinde başka bir şans olmamıştır. Bir çocuğu bir kocadan daha çok istediği için kendine sunulana boyun eğmiştir. Bernarda'ya baktığımızda otoritenin hüküm sürdüğü evde de dul kadın kızlarına çevresindeki erkekleri uygun görmez, daha da soylu ve zenginlerin peşindedir: "Bu dolaylarda yüzlerce fersah gitsen, onlara yaklaşacak tek kişi bulunmaz. Bu köyde onlara göre erkek yok. Kızlarımı karşıma çıkan ilk çobana teslim edeyim mi istiyorsun?" (BAE, s. 157) diye kahya Poncia'ya sitem eder.

### 3.1 İspanyol Geleneklerinde Yas Tutma

Ölünün ardından tutulan yas, özellikle İspanyol kırsalının köklü geleneklerinden biridir. *Bernarda*'da babanın ölümüyle eve kapanmayı zorunlu kılan sekiz yıllık yas sürecine girildiği anne tarafından eserin başında ilan edilir. Bernarda, bu yasin ataerkil düzen içinde korunması gereken bir gelenek olduğunu sert bir şekilde bildirir:

Bernarda: [...] Babamın evinde de böyle olmuştur, dedemin evinde de [...]  
(BAE, s. 129)

Sekiz yıllık yas ilan ettiği konuşması, izleyiciye İspanyol geleneklerinde yas adetin uzun bir süreye yayıldığını da aktarmaktadır.<sup>19</sup> "Matemin sürdüğü sekiz yıl içinde sokaktan gelecek rüzgar bile bu eve giremez. Kapıları ve pencereleri tuğlalarla ördüğümüzü varsayacağız." (BAE, s.154) Bernarda, söz

<sup>17</sup> José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, 1989, Granada, Universidad de Granada, s. 146.

<sup>18</sup> Morla Lynch, a.g.e., s. 354.

<sup>19</sup> Manuel Antonio Arango, *Simbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995, s. 218.

konusu baskıcı ve gelenekçi düzenin otorite timsali olarak oyunda belirirken, aslında aynı sosyal yapının üzerine sorumluluklar yıktığı bir birey, kendini ve kızlarını kapalı kapılar ardına mahkum eden bir kadın ve bir annedir. Bernarda, “dul” kalışıyla, yaşadığı toplumun öngördüğü yas tutma geleneğini bir ödev olarak tanır ve benimser. Otoritesini kendine eşinden aktarılan ve yapması gereken bir ödev olarak görmekte<sup>20</sup>, yas adetlerinin ise dedesinden babasına ve sonunda da kendine miras olarak kaldığını bildirmektedir. Güç ve otoriteyi erkek ile, zayıflığı ise kadın olmakla bağdaştıran Bernarda, kızlarına aile geleneklerini hatırlatırken, bir yandan da ataerkil bir söylemle<sup>21</sup> kızların cinsel ahlakının da savunuculuğunu üstlenmiştir. Evde hüküm süren isyan havasına karşı otoritesini şu sözlerle hatırlatacaktır:

“Susun diyorum! [...] Ama ben daha kocamadım; beş zincirim var sizlere göre, bir de babamın kurduğu bu çatı, onun için yas giysileri bile bilmeyecek benim çektiğimi. Defolun! [...] Elimin ağırlığını duyurmam gerekecek onlara! Ödevini unutma Bernarda!” (BAE, s. 179)

Bernarda'nın bir zorba olduğu düşüncesi yaygın olsa da, onun tüm bu yönlerden kendi yaşamını da etkileyen tutumu yüzünden kurban konumuna geçebileceği düşünülebilir. Lorca'nın Alba ve kızlarını gerçek hayatta tanımış olduğuna ve bu yasin gerçek bir hikayeye dayandığına daha önce de değinmiştik. İspanya'da yaygın olan yas gelenekleri bölgelere göre farklılık göstermektedir. Örneğin Asturias bölgesinde kadının, eşi öldükten sonra onun otoritesini devraldığını belli etmek için kocasının başına taktığı yöresel başlığı kullandığı bilinmektedir.<sup>22</sup> Mursia'da ise erkekler de yasta olduklarını ölümün ardından sakal bırakarak belli ederler. Kastilya, Galiçya ve Bask Bölgesi'nde ölüyü toprağa verdikten sonra bir süre için eve kapanılır. Bu süre bir ay ile bir yıl arasındadır. Kadınlara nispeten daha uzun bir yas tutma süresi düşer. Bazı durumlarda sadece dini ayinlere katılmak için siyahlar içinde dışarı çıkmanın haricinde iki yıl boyunca eve kapandıkları bilinir.<sup>23</sup> Eve kapanmanın haricinde kırsal alanlarda ölünün ardından oruç tutulduğu da bir başka bilgidir. Ancak bu yas adeti şehirlerde uygulanmamıştır. İspanyol Altın Çağ'ının oyun yazarı

<sup>20</sup> Feal, *a.g.e.*, s. 89.

<sup>21</sup> Ricardo Doménech, “Símbolo, mito y rito en La casa de Bernarda Alba”, *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, ed.R.Doménech, Madrid, Cátedra, 1985, s. 192.

<sup>22</sup> Joaquín Fernández García, *Curanderos y Santos Sanadores: Aspectos de la medicina popular en Asturias*, Ed. GEA. Anaque, Oviedo, 1996, s. 397.

<sup>23</sup> Francisco J. Flores Arroyuelo, *Las edades de la vida*, Madrid, Alianza, 2006, s. 301.

Pedro Calderón de la Barca, ‘*El pésame de la viuda*’<sup>24</sup> adlı *mojiganga*<sup>25</sup> türündeki eserinde, kocasının ölümünün ardından yas geleneklerini yerine getirmeye çalışan, ancak tuttuğu orucu gizlice yediği yemekle bozan bir dulu hicveder. Yas adetlerine İspanyol edebiyatında yer verildiği gözlenmektedir.

Vizcaya'nın Murélağa bölgesinde yas bir yıl sürmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında erkekler kilisedeki cenaze töreninde bedenlerini tepeden tırnağa örten siyah bir cübbe giyerlerken, kadınlar ise yas tuttuklarını belli etmek için başlarındaki siyah örtüyü en tepede düğüm atabilecekleri şekilde bağlamaktaydılar. Kadının yasta olduğunu dış çevreye bildiren bu bağlama tarzına Pio Baroja'nın *Las Inquietudes de Shanti Andía*<sup>26</sup> adlı romanında Shanti'nin çocukluk yıllarını betimlerken söz ettiği, siyahlar içinde kocasının yasını tutan ve başörtüsünü başının tepesinde bağlayan Irún'lu<sup>27</sup> dul kadında rastlarız.

Yas geleneği dışında da giyim kuşamında dikkatli olması gerektiği İspanyol geleneğinde kadına sıkça hatırlatılmaktadır. *Kanlı Düğün*'ün ilk sahnesinde Ana, Gelin'in iyi bir kız oluşunu “giyimini kendi diker” (KD, s. 21) sözleriyle açıklarken, Hizmetçi'nin söylediği şarkıda Gelin'in bir eş olarak sergilemesi gereken tutum “eteklerini güveyin kanadı altına toplamak”<sup>28</sup> ve “evinden hiç ayrılmamak” şeklinde betimlenmektedir. (KD, s. 52)

Toplumun evli bir erkekten fazla bir beklentisi olmadığını *Bernarda Alba'nın Evi*'nde kahya Poncia kısaca şöyle özetler: “Erkek kısmı evlendikten iki hafta sonra, yatağı bırakıp masaya geçer, masayı bırakıp meyhaneye, bundan hoşlanmayan kadına da, bir köşede ağlaya ağlaya çürümek düşer.” (BAE, s. 170) *Yerma*'de ise Juan, toplumun, özellikle de erkeğin kadına bakışını eserin

<sup>24</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983, s. 354-368.

<sup>25</sup> *Mojiganga*, İspanyol Altın Çağı'nda ortaya çıkan (XVII. Yüzyılın ikinci yarısında sayıları artmıştır) drama türlerinden biridir. Nazım türünde kısa metinlerden oluşur ve şenliklerde oynanmaya da uygun olarak alaycı-komik ve müzikal bir üsluba sahiptir. Tiyatro için ve karnavallara yönelik olmak üzere iki türde yazılırdı: tiyatro için ve karnaval için olanlar. Bkz. Demetrio Estébanez Calderón, *Breve Diccionario de Términos Literarios*, Ed. Alianza, Madrid, 2004, s. 328.

<sup>26</sup> Pio Baroja, *Las Inquietudes de Shanti Andía*, Madrid, 1961, s.48.

<sup>27</sup> Burada, İspanya'nın Guipúzcoa eyaletinde bulunan Irún kentinden söz edilmektedir.

<sup>28</sup> Eteğin, Lorca'nın eserlerinde kadına özgü bir giysi olduğuna işaret edilirken, pantolon *Bernarda'nın Evi*'nde kızlara uygulanan cinsel baskı aracı halini alır. “Kadınlar kilisede papazdan başka hiçbir erkeğe bakmamalıydılar, ona da etekleri olduğu için. Başını çevirmek, pantolon sıcaklığı aramak demektir. (BAE, s. 152) Bu sözleriyle Bernarda, eteğe “tehlikesiz olan”, pantolona ise “tehlikeli olan” anlamlarını yükler.

ikinci perdesinde yansıtır: “Beni tanıımıyorsun sen. Koyunlar ağılda, kadınlar evde gerek. Sokağa çok çıkıyorsun.” (Y, s. 115) Üç esere de mekan olan İspanya kırsalının baskıcı ve kapalı bir toplum yapısına sahip olduğu gözlenir. Bireyler hareketlerinde sınırlandırılırken, özellikle kadının toplum içindeki konumu daha da kısıtlanmıştır.

### 3.2. İspanyol Sözlü Geleneğinde Kadın: Atasözlerinde Kadının Yeri

Bir toplumda kadına biçilen rollerin izi, o ülkenin kültürü hakkında önemli ipuçları veren atasözlerinde de sürülebilir. Türk atasözleri hakkında yaptığı araştırmalarla tanıdığımız Ömer Aksoy’un yer yer belirttiği gibi, her ulusun atasözleri kendi varlığının, benliğinin aynasıdır.<sup>29</sup> Atasözlerinde ulusun düşünceleri, inanışları, yaşayışları, gelenekleri görülür. İspanyol atasözleri için de bu görüşten yola çıkıp içlerinden kadını ilgilendirenleri inceledik ve şu örneklerle karşılaştık:<sup>30</sup> “La mujer en casa, y el hombre en la plaza” (Kadın evde, erkek meydanda), “A la mujer casada, el marido le basta” (‘Evli kadına kocası yeter’: Bu atasözünde kadının hayatın tüm zevklerini kocasında bulması gerektiği belirtilmiş, kocası haricindeki erkeklerle arkadaşlık etmesinin doğru karşılanmadığı bildirilmiştir), “Ni mula con tacha, ni mujer sin raza” (Ne lekeli katır, ne de soysuz kadın alımr: Ahlaklı bir annenin, daha da iyisi ahlaklı bir ailenin kızıyla evlenmenin olumlu yönlerine değinilir), “Aquella es buena mujer, que barre la casa al amanecer” (Gün doğarken evi süpüren kadın iyidir), “Al marido, quererle, temerle, obedecerle” (Kocanı sev, ondan kork ve ona itaat et), “La mujer debe estar en casa al atardecer” (Kadın günbatımında evde olmalıdır), “La mujer en el hogar, sin salir ni a trabajar” (Yuvadaki kadın çalışmaya bile çıkmamalıdır), La mujer experimentada, es temida y mal mirada” (Deneyimli kadından korkulur ve ona kötü gözle bakılır).

Erkeğine itaat etmeyen kadına karşı ise bazı atasözlerinde şiddet kullanılması öğütlenmektedir: “A la mujer y a la mula, vara dura” (‘Kadına ve katıra sert sopa’: çünkü her ikisinin de cezalandırılmadan itaat etmeyeceklerine inanılır), “La mula y la mujer, a palos se han de vender” (Katır ve kadını sopayla satmalı), “A la mujer y a la cabra, cuerda larga” (Kadına ve dişi keçiye uzun ip gerekir).

<sup>29</sup> Eflatun Cem Güney, *Folklor ve Halk Edebiyatı*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 175.

<sup>30</sup> Mauro Fernández, *Diccionario de Refranes*, Madrid, Alderabán, 1976, s. 178-182.

Kadının toplum içinde var olabilmesi ve yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayabilmesi için, onun için “ideal” refakatçi olarak gösterilen erkeğin varlığına muhtaç olduğu da, sözlü geleneğin önemli bir parçasını oluşturan atasözlerinde bildirilmektedir: “La mujer y el huerto no quieren más que un dueño” (Kadın ve bostan bir sahipten başka bir şey istemez), “La mujer sin un hombre es como fuego sin leña” (Erkeksiz kadın odunsuz ateş gibidir), “La mujer cuando piensa, mal piensa” (Kadın düşünürse, yanlış düşünür), A la mujer y a la viña, el hombre la hace garrida” (Kadını da üzüm bağını da erkek bakımlı kılar.)

Örneklerle de görüldüğü üzere kadın, katır ve keçi gibi hayvanlarla sıklıkla özdeşleştirilmiş ve yerinin evi olduğu her fırsatta vurgulanarak evde oturmayanlara toplumun kötü gözle baktığının üzerinde durulmuştur.<sup>31</sup> Böylelikle, kadının toplumda birey olarak erkekten daha aşağı bir katmanda konumlandırıldığı anlaşılır. Tüm bu örnekler, kadının yazılı olmayan toplumsal yasalar tarafından duvarların ardında tutulmaya çalışıldığının göstergeleridir.

İspanyol kırsalında gözlenen bu kapalı toplum yapısını, Brenan ve Pitt-Rivers gibi İngiliz İspanyol bilimciler, “İspanyolların doğuştan gelen psikolojik bir özelliğinin yansması”<sup>32</sup> olarak değerlendirmektedir. Bir Akdeniz ülkesi olmasının getirdiği kültürel farklılıkların yanı sıra kapalı ve geleneklerine sıkı sıkıya bağlılık özellikleriyle de İspanyol toplumu, genel anlamda kuzey Avrupa ülkelerinden farklı bir portre çizmektedir. Akdeniz ülkeleriyle ise çok daha benzer kültürel niteliklere sahip olduğu gözlenir. Yaşamının önemli bir bölümünü Akdeniz araştırmalarına adayan Pitt-Rivers’in *Un pueblo de la Sierra*<sup>33</sup> adıyla İspanyolca’ya çevrilen *The People of the Sierra* adlı yapıtında da İspanya’nın söz konusu kültürel farklılıkları üzerinde durulmuş ve belli başlı kültürel özellikleri diğer Akdeniz ülkeleri de ele alınarak incelenmiştir. *Bernarda Alba’nın Evi*’nde odasında kapalı tutulan yarı deli büyükanne Maria Josefa, cinsel ve dinsel baskının, törel kaygıların, erkek egemen bir toplumda

<sup>31</sup> Pascuala Morote Magán, “Imagen de la mujer en la Literatura de Tradición Oral. Su proyección didáctica en la educación primaria”, *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil*, ed. A. Suárez, E. Martos, Badajoz, Publicaciones de la Diputación Badajoz, 2000.

<sup>32</sup> Raymond Carr, “Prólogo”, *Viajeros victorianos en Canarias. Imágenes de la sociedad isleña en la prosa de viaje*, (Ed. Nicolás González Lemus), Las Palmas de G.C., Ed.del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998, s. 8-9.

<sup>33</sup> Julian Pitt-Rivers, *Un Pueblo de la Sierra: Grazalema*, Madrid, Alianza, 1989.



kadını ne denli tutsak edebileceğinin simgesi olarak öne çıkar. Lorca'nın kadın karakterlerin çevresinde dönen bu üç oyununda ilk ve son perdeler arasındaki simgesel evrene çalışmamızın bir sonraki bölümünde detaylı olarak değinmeye çalışacağız.

#### 4. Simgelerle Otorite, Özgürlük ve Ölüm

Lorca'nın diğer eserlerinde olduğu gibi kırsal tragedya üçlemesinde de sembolizm çok önemli bir yer tutar. İlk olarak yazarı tarafından ustalıklı ölümün simgeleri haline dönüştürülen bazı unsurları ele alacağız.

Ölümlerle ilgili imgelerin öne çıktığı *Kanlı Düğün*'ün ilk sahnesinde beliren "bıçak"ın eser boyunca ölümü çağrıştırarak bir simgeye dönüştüğü görülür. Oyunun sonunda ise Güvey ve Leonardo'nun ölümlerine sebep olur. Oysa ilk sahnede Ana, Güvey'in bıçak istemesi karşısında homurdanarak: "Bıçak da bıçak. Lanet olsun bütün bıçaklara da, bıçağı icat eden alçağa da" (KD, s. 19) der. Yazar, Ana'nın korktuğu şeyin yani oğlunun ölümünün yine o korktuğu bıçak tarafından gerçekleşeceğini izleyiciye böylece sezdirir. Bıçak, Lorca'nın simgesel evreninde aynı ay gibi ölümcül güçlerin habercisi olarak yerini alır.<sup>34</sup> Oyunun son perdesinde bu kez Güvey'in cansız bedeni yanında bağırarak yine Ana olur: "Komşular: Bıçakla, küçük bir bıçakla [...] bu iki erkek birbirini aşk yüzünden öldürdü. Bıçakla, küçük bir bıçakla; ele zor gelir de, kayarcasına girer şaşırmış ete, sonra durur [...]" (KD, s. 82)

*Kanlı Düğün*'ün final sahnesinde kahramanları ölüme sürükleyen mistik güçlerle karşılaşırız. Ay ve Dilenci Kadın, sevgililerin kaçtığı ormanın karanlığı, soğuk ve beyaz ay, aşıkları bekleyen ölümün simgeleridir. Özellikle Dilenci Kadın, oyundaki rolüyle ölümlerle daha da özdeşleşmektedir.<sup>35</sup> Bu oyunda diğer iki eserden farklı olarak ölümlerle ilgili imgelerin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir.

*Bernarda Alba'nın Evi*'nin açılış sahnesi olan Bernarda'nın kocasının kilisedeki cenaze töreni de, oyunun sonunda Adela'nın ölümüne gönderme yapmaktadır. Oyun bir ölümlerle başlar, bir başka ölümlerle biter. *Yerma*'da ise genç kadın rüyasında beyazlar içinde bir çocuk görür. Doğmamış çocuğuyla hayal evreninde kurduğu bu bilinçaltı bildirişim, bu hayalini gerçekleştirmekte tek

şansı olan kocası Victor'u öldürmesiyle yiter. Çocuğu hayalden gerçek dünyaya kavuşmadan sonsuza dek *Yerma*'nın bilinçaltında yaşamaya mahkum olmuştur. Görüldüğü üzere üç oyunun da ilk perdesindeki simgesel gösterge oyunun sonuna da bir bağını ile aktarılmaktadır. *Bernarda Alba'nın Evi*'nde yeşil renk Adela'nın giysisinde özgürlüğün simgesine dönüşür. Bunun karşısında ise Bernarda'nın otoritesini simgeleyen baston durur, ki o da yine Adela tarafından kırılacaktır. "Zorbanın bastonuna böyle yaparım ben" (BAE, s. 197) diyerek Bernarda'nın otorite simgesi bastonunu ikiye ayırır.

Aynı eserde su "özgürlüğü", nehir ise "yenilenmeyi" ve "cinselliği" simgelemektedir. *Yerma*'da ise nehir ve kuyudaki su "kadının verimliliğinin, doğurganlığının" simgelerine dönüşür.<sup>36</sup> *Yerma*'da ayrıca beyaz renge yazar tarafından ayrı bir vurgu yapıldığını görürüz. *Yerma* henüz oyunun başında, düşünce çoban Victor'u ve elinden tuttuğu beyazlar giymiş bir çocuğu görür. Beyaz renk *Yerma*'nın beklentilerini anlatmaktadır. Oyunun ilerleyen bölümlerinde ise "karanlık" sıfatının kullanıldığına ve gece geçen sahnelerle rastlarız. Beyaz renge zıtlık oluşturan bu karanlık sahneler dramatik olay örgüsü içinde genç kadının gerçeklerle yüzleştiği ve umutsuzluğun baş gösterdiği anlardır.

Lorca'nın renklere yüklediği anlamların dikkat çeken örnekleriyle *Bernarda Alba'nın Evi*'nde karşılaşılır. Oyunda mavi renk "gelecekle ilgili kötü belirtileri ve ölümü", yeşil renk "yaşamı", beyaz renk "ahlak ve temizliği", beyaz ve siyahın zıtlığı ise "hoşgörüsüzlüğü ve ayrılıkların çatışmasını" simgelemektedir.<sup>37</sup> Ayrıca evdeki objelerin renklerinin ya siyah ya da beyaz olduğunu görürüz. Bir tek Adela yeşil elbisesiyle bu temel renklere aykırılık oluşturmaktadır.

#### 4.1. Kırsal Tragedyalarda Simgeleşen Mekanlar

Lorca tiyatrosu, sembollerle konuşan, ışık ve dekor özellikleriyle de bizi sembollerin büyüdü dünyasına taşıyan bir tiyatrodur. Sahnede yansıtılan mekanların kapalı ya da açık, bunaltıcı ya da iç açıcı olmak üzere yazarı tarafından iki ayrı kutup oluşturacak şekilde düzenlendiği görülür. *Bernarda Alba'nın Evi*'nin birinci perdesinde Bernarda, mekanın tanımını yaparken tüm

<sup>36</sup> Arango, a.g.e., s. 212.

<sup>37</sup> José García Templado, *El teatro anterior a 1939: Cuadernos de estudio* 22, Madrid, Editorial Cincel, 1980, s. 58.

<sup>34</sup> Carlos Feal, *Lorca: tragedia y mito*, Ottawa, Dovehouse, 1989, s. 42.

<sup>35</sup> Oflazoğlu, a.g.e., s. 8.

ailesinin yaşamsal koordinatlarını da betimler:<sup>38</sup> “Matemin sürdüğü sekiz yıl içinde sokaktan gelecek rüzgar bile bu eve giremez. Kapıları ve pencereleri tuğlalarla ördüğümüzü varsayacağız.” (BAE, s.154)

Beyaz renkli kalın duvarlar ardında sessizliğin, matem ve dış dünyadan soyutlanmanın izlerine rastlanır. Oyun boyunca ‘*manastır*’, ‘*cehennem*’ ve ‘*hapishane*’ adlarıyla tanımlanan bu mekan, izleyiciye ortamın bunaltıcılığını aktarır. Sanki içeride hava kalmamıştır, geriye kalan havada ise sadece ölümün kokusu alınmaktadır. Kızların içinde hapis olduğu evin içi ile dış dünya birbirine karşı koyar. Dışarıdan temel tutkuların yankıları gelmektedir. Ancak “ne derler?” düşüncesi ile kızlar dış dünyadan soyutlanmaktadır. Olayın geçtiği köyde bir nehir yerine kuyulardan söz edilmektedir. Bu durumda nehir *yaşama gücünü*, *cinselliği*, kuyu ise *ölümü* çağrıştırır.

Bernarda için kızlarının mutluluğu ve saygınlığı ancak gerekli yas süresi tamamlanıp geleneklerin yerine getirilmesiyle mümkün olacaktır. Oysa Adela için dışarı çıkmak, söz ettiği ırmağa gitmek, yaşamsal, hayatta kalabilmek için gerekli bir eylemdir. Sevdiği erkek olan Pepe el Romano için Adela canını vermeye hazırdır. Onu ölüme götüren konuşmaların bir yerinde genç kız suyla buluşmak için sabırsızlandığını şu sözleriyle belli etmektedir: “[...] Pepe benimdir. Irmak boyundaki sazların oraya götüreceği beni” (BAE, s. 199) Adela’nın sözünü ettiği ırmak, ya da yarı deli büyükanne María Josefa’nın söz ettiği deniz, dünyayı temsil eden ve insana ait tutkuları dinginliğe kavuşturan simgesel bir anlam taşımaktadır.<sup>39</sup> Su, genel anlamda hayat dinamiklerinin temsilcisidir. Duvarların karşısına *Bernarda Alba’nın Evi*’nde ırmak ve deniz dikilir.

Adela, dışarı çıkma gereksinimini hırsından ağlayarak ve patlarcasına: “Alışmayacağım işte! Beni kapatamazlar içeri! Benim derim de sizinki gibi olsun istemiyorum. Derimin aklı bu odalarda yitsin istemiyorum. Yeşil fişanımı giyip gezmeye çıkacağım sokağa. Dışarı çıkmak istiyorum ben!” (BAE, s. 163) sözleriyle ifade eder. Burada evde durma / dışarı çıkma ikilemi “otorite” bağlamında temel bir karşıtlık sergilemektedir. Söz konusu üç oyunda da ‘otoriteyi koruma’ ve ‘otoriteyi kırma’ çatışması gözlemlenir. Çatışmayı yaratan öge, öznelere (bu oyunda Bernarda ile Adela’dır) otorite ile ilgili

<sup>38</sup> Javier Huerta Calvo, *El teatro en el siglo XX, Colecc.lectura.critica de la literatura española*, No.21, Madrid, Editorial.Playor, 1985, s. 105.

<sup>39</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los simbolos*, ed. Jean Chevalier, Barcelona, Herder, 1988, s. 690.

düşüncelerinin farklılığıdır. Bu farklılıklar simgelerle de betimlenir. Adela, üçüncü perdede annesinin otorite simgesi bastonunu kaparak onu ortadan ikiye böler ve böylece otoriteye simgesel bağlamla meydan okur.

Büyükanne María Josefa’nın mekanın sıkıcılığına dair sarf ettiği “*Evler istiyorum ama açık evler...*” sözleriyle belirttiği evdeki baskıdan kaçma dileğini, Adela ancak ölümü tadararak gerçekleştirecektir. *Kanlı Düğün*’de ise Ana’nın siyah giysisi ve buna uyumlu olan evi Gelin’in evinin beyaz duvarları ve rengarenk çiçekleriyle çatışır. İkinci perdenin ilk sahnesinde Gelin’in evi, çiçekler, giysiler, davetlilerin düğün için söyledikleri şarkılar ve Gelin’in güzelliği giderek daha çok ışık ve renk saçar. Bunun aksine ikinci sahnede renklerin tonu soluk ve soğuk tasvirlerle ifade edilmektedir. Finalde ise Gelin ile eski aşkı Leonardo birlikte ormana kaçarlar. Bu dış mekanda Ay’ın yarattığı soğuk atmosfer ölümün yaklaştığını haber vermektedir. *Yerma*’da ise ev ortamının yaydığı sıkıntılı havanın *Kanlı Düğün*’deki Ana’nın eviyle benzer izler taşıdığı görülür.

#### 4.2. İsimlerde Saklı Simgeler

Simgesel boyutta mekanın ve ışığın betimlenmesi gibi oyun kişilerinin isimleri de yazar tarafından titizlikle seçilmiştir. Örneğin; *Kanlı Düğün*’de hiçbir kişi özel bir isme sahip değilken, *Ana*, *Gelin*, *Güvey*, vb. isimlerle betimlenirken, sadece *Leonardo* özel bir isimle adlandırılmıştır. Aslan ve cesur kişi anlamını taşıyan “*Leon*” ile İspanyolca’da “*yanmak*” anlamına gelen ve edebi söylemde tutkuyu simgeleyen “*arder*” fiilinden yapılanan “*ardo*” birleştiğinde bu karakterin kişilik ve fiziksel özellikleri göz önünde canlanmaktadır.<sup>40</sup> Leonardo, Felix ailesinden gelmektedir. *Felis* adının kedigillerin bilimsel adı olduğunu düşündüğümüzde bu soyadının da simgesel bir anlama sahip olduğunu görürüz. Oyunun diğer kişileri Gelin ya da Güvey gibi sosyal ve aile içi konumlarıyla adlandırılmıştır. *Ana* adının aynı doğa terimlerinden *Toprak Ana* gibi hem yaşamın hem de ölümün kaynağı olduğunu görürüz. *Kanlı Düğün*’ün son perdesinde Ana, sarf ettiği şu sözlerle kendini toprakla özdeşleştirmektedir: “Önümüzde korkunç günler var. Kimseyi görmek istemiyorum. Bir toprak bir de ben. Bir acım, bir de ben. Bir de şu dört duvar.” (KD, s. 79)

<sup>40</sup> Edwards, a.g.e., s. 159.

Yerma adının “kısır”, “boş” sıfatlarına karşılık gelen anlamıyla oyunun izleğini yansıtır. *Bernarda Alba'nın Evi*'nde ise kızlardan *Martirio* ve *Angustias*, *şehit* ve *keder* anlamlarına gelen isimleriyle duygusal ve ruhsal özelliklerini kimliklerinde taşımaktadırlar. Bernarda, Orta Avrupa kökenli bir isimdir ve *Alba* Latince'de *beyaz* anlamına gelip, *saflığı* temsil eder. Bernarda'nın *saflığa* ve *bekarete* saplantı derecesinde önem vermesi tesadüfi değildir. Bernarda'nın üzerinden çıkarmadığı siyah yas giysisi bu bağlamda soyadı ile karşıtlık oluşturmaktadır.

Yazar, bu üç oyunda da gerek mekan, gerekse nesnelere ve kişi isimleri aracılığıyla bilinçli olarak simgesel bir tiyatro yaratmıştır. Ancak çoğu kez, bu semboller, okur olarak zihnimizde gerçekleşen bilinçaltı işlemlerle evrensel bir şekilde algılanmaktadır. Bu düşünceyi Carlos Feal de, “okur olarak, işaretler arasında bağdaşıklık bulunan bir sekans yaratma amacıyla, başka metinleri ya da bilinçaltına dayalı bir söylemi araya katarak metindeki boşlukları dolduruyoruz”<sup>41</sup> sözleriyle desteklemektedir.

### 5. Cinsellik ve Ölüm

Ölüm teması Lorca'nın söz konusu üç oyunu boyunca izleyiciye/okura gerek çağrıştırma, gerekse adı cümleler içinde doğrudan anılarak verilir. *Kanlı Düğün*'ün üçüncü perdesinde Dilenci Kadın Güvey'e Leonardo'nun yerini söyleyerek onun ölüm planını gerçekleştirmesine yardımcı olur. Ay ışığı ise, kaçan sevgilileri gecenin zifiri karanlığında aydınlatarak ölümle işbirliği yapan bir imgedir. C. Acutis, *Kanlı Düğün* hakkında yazdığı bir makalede<sup>42</sup> oyunun son perdesinin lirik bölümlerinde araya giren kişilerin (Oduncular, Ay ve Dilenci Kadın) söz konusu perdenin farklı yerlerine dağıtılsalar da, konuşmalarıyla gerçekte tek bir sesi yansıttıkları, bir monolog oluşturdukları düşüncesini ortaya koyar. Sözü ettiği bu monolog “ölümün konuşması” olarak nitelenebilir. Adı geçen unsurların ise ölümün oyunda kişileştirilmesi yönünde araç olarak kullanıldıkları söylenebilir.

Yazarın kırsal tragediyalarına baktığımızda her üçünün de ölümle noktalanmasıyla ilişkilenen cinsel bir gönderim olduğunu görürüz. *Bernarda Alba'nın Evi*'nde Adela, oyunun ikinci perdesinden itibaren sıkça susar ve susuzluğunu gidermek için gece vakti kalkar. Pepe ile kaçamak görüşmeleri de

bu tür gecelerden biridir. Adela'nın oyunun başından beri su ya da suyla ilgili olgulara yaptığı atıflar onu, Pepe el Romano ile yaşayacağı cinselliğe ve bunun sonucunda kendisini bekleyen ölüme taşır. “ [...] Pepe benimdir. Irmak boyundaki sazların oraya götüreceği beni” (BAE, s. 199) Onun bu sözleri örtük bir gönderimle de olsa, izleyiciye iki gencin arasında gerçekleşen cinsel ilişkiyi işaret eder. Bernarda'nın oyundaki son konuşması ise “O, Bernarda'nın en küçüğü kız oğlan kız öldü!” (BAE, s. 202) olur. Bernarda bu yalanıyla gerçeklerin üzerine bir daha açılmamak üzere kilit vurur. Adela'nın ölümü hakkında üzüntü duymak bir yana, endişe duyduğu ilk konu kızının Pepe ile yaşadığı cinsel birleşmenin üzerini kapamak olmuştur. Oyunda otoriteyi yıkıp duvarların ötesine ulaşan, tercihini toplumsal olana karşı içgüdülerinden yana kullanan tek kişinin yani Adela'nın sonu ölümle neticelenmiştir.

*Yerma*'da ise çocuk sahibi olmayı sabit fikir haline getiren Yerma'nın, toplumca onaylanmayacağını bildiği halde eser boyunca önüne geçemediği çoban Victor'a olan cinsel ilgisini görürüz. Üçüncü perdede çoban Victor artık köyü terk etmiştir ve Yerma ise Juan'ı kendi elleriyle boğarak Juan'dan, yani yazgısından öcünü alacaktır. Oyunun birinci perde ikinci sahnesinde çok çocuklu yaşlı kadın doğurganlığın ancak cinsel istekle mümkün olacağı fikrini Yerma'ya aşılama çalışır:

Yaşlı Kadın: Belki bu yüzden daha erken çocuğun olmadı senin. Hoşlanmak gerek kızım. (Y, s. 99)

Juan'ın soğukluğu ve çocuk istemediğini açıkça söylemesi sonucunda çaresiz kalan Yerma'ya eserin son perdesinde aynı yaşlı kadın oğluluyla birlikte olmasını teklif eder. Çaresiz kadına ancak bu şekilde çocuk sahibi olabileceğini söyler. Yerma ise bu teklife hiddetle karşı çıkar:

“Asla böyle bir şey yapmayacağım. Erkek tavlama çıkacak bir kadın değilim ben. Onurumu ne yapıyorsun benim? [...] Çekil karşımdan. Ben kendi yolumda yürüyeceğim.” (Y, s. 138)

Yaşlı kadın Yerma'ya bu teklifi *romería*<sup>43</sup> adı verilen dini içerikli bir gezi sırasında yapmıştır. İspanya'da yılın belli bir gününde yapılan bu geziler

<sup>41</sup> Feal, s.15.

<sup>42</sup> Cesare Acutis, “La difficultá di scrivere il terzo atto (Bodas de Sangre di Federico García Lorca)”, *Scritti*, İskenderiye, Ed. dell'Orso, s. 76-77.

<sup>43</sup> Halkın toplu olarak bir aziz ya da azizeye adanmış olan kutsal yerlere yaptığı dini içerikli gezidir. Ancak gezi sonunda kırsalda, kutsal bilinen yerin yakınlarında yapılması gelenekselleşen şenlikler, dini nitelik taşımasa da ilk uygulanışları Hıristiyanlıktan önceki

temelde dini nedenlerle yapılsa da romería'ya katılan gençlerin kalplerinin derinliklerinde gerçek aşkı bulmayı diledikleri bilinmektedir.<sup>44</sup> İspanyol edebi eserinde rastlanan romería adetleri hakkında edebiyat yazarı Benito Lobo, şu bilgileri vermektedir:

Törenin ardından, bekar kadın ve erkekler yiyip içerler, yöresel danslarla bir araya gelirler. Bu nedenle rahibelerin romería'lara katılması yasaklanmıştı. Bu törenlerin bir diğer önemli özelliği, doğurganlığın sağlanması için uygulanan gelenekler arasında yer almasıdır.<sup>45</sup>

Bu özellikleriyle romería'ya pek çok şiirde de rastlanmaktadır. Söz konusu geleneğin Yerma'nın temel izleğiyle de bütünleştiği gözlenir. Genç kadın, bu kutsal bilinen mekana çocuğu olması için dua etmeye gitmiştir. Bir yandan da romería şenliğine başladığı görülmektedir.

Ancak şenlik ortamı katılımcılar üzerinde iki türlü etki yaratmaktadır: duyguların serbest kalmasına yardımcı olur ve kişiyi diğer insanlarla kaynaşmaya iter. Sigmund Freud, şenliklerin özgürleştirici yapısını hakkında: "Şenlik bir yasağın izin verilmiş, düzenlenmiş ve kutsallaştırılmış bir şekilde ihlal edilmesidir"<sup>46</sup> demektedir. Eserde de bu tür bir şenliğin yaşlı kadının Yerma'ya oğlunu sunması için zemin hazırlamış olduğunu görürüz.

Ancak onur kavramı Yerma'nın sonuna dek koruduğu ve bu yüzden en büyük isteğinden bile vazgeçtiği bir olgudur. Kocasını Juan'ı öldürerek kendini sonsuza dek anne olamamaya mahkum etse de yazgısından öcünü bu şekilde almaktadır. Juan'ın Yerma ile ilişkiden kaçışı ve işlerine çokça vakit ayırması Yerma'nın sinir sisteminin çöküşüne zemin hazırlamış, Juan'ın çocuk sahibi olmamaktan ötürü memnuniyetini dile getirmesi ise bu çöküşün gerçekleşmesinde son noktayı koymuştur. C. Allen'in da belirttiği üzere "Oyunun sonunda gelişen olay mahkeme önünde geçici akıl hastalığı olarak müdafaa edilebilir."<sup>47</sup> Juan'ın tutumuyla eser boyunca artan gerilim, Yerma'nın

tarihlere dayandığı için dini ritüellerle birlikte uygulanmaktadır. Bkz. "Romería", *Diccionario de la Lengua Española*, C.II, Madrid, Real Academia Española, 2001, s. 1986.

<sup>44</sup> José Antonio Benito Lobo, *Literatura Para La Vida*, Madrid, Edinumen, 2000, s. 204.

<sup>45</sup> A..e., s. 205.

<sup>46</sup> A..e., s. 204.

<sup>47</sup> S.Freud'un 1970 yılında yayınladığı *Interpretation of Dreams* adlı kitabından yola çıkan Rupert C.Allen, bu kuramı Lorca'nın bazı eserlerine uygulamış ve bu eserlerdeki erotik çağrışımları eserleri satır satır inceleyerek açıklamaya çalışmıştır. Allen, geçici akıl hastalığının müdafaaasının, "bir katilin bilinçli kimliğinin bilinçdışı güçler tarafından

yaşadığı cinnet haline zemin hazırlar. Yazarın eser boyunca cinsel isteksizliğiyle yansıttığı ve topraklarından alacağı verimden başka bir şey düşünmeyen Juan'ın Yerma'nın elinden gelen ölümünü, bu tragedyada da cinsellik ile ölüm arasındaki doğrudan bağıntıyı bize sunmaktadır.

Gerek Pepe el Romano ve Leonardo, gerekse çoban Victor olsun, ele aldığımız üç tragedyada görülen ya da adından söz edilen erkek kahramanlar, otorite ile özgürlük çatışması arasındaki gerilimi arttıran bir görev üstlenirler.<sup>48</sup> Kadının sosyal ortam içinde bastırması dayatılan bireysel istek ve tutkuları isyana geçiren güçler olarak tanımlanabilirler. Bunun dışında karakterleri hakkında detaylı bilgi verilmez. Zaten buna gerek de duyulmamıştır. Oyunda Pepe el Romano hakkında konuşulur ancak oyun kişileri arasında hiçbir erkek bulunmadığı gibi, o da sahneye hiç adımını atmaz. Leonardo ve Pepe el Romano'nun ortak özellikleri, sadece Kordoba ya da Granada'dan gelen, uzun yolları at üstünde aşmış, gizemli delikanlılar olmalarıdır. Her iki erkek de özgürlük ilkesinin otoriteye başkaldırmasına ve oyunların ölümle noktalanmasına etken olmaktadır.

### Sonuç

İnceleme nesnemizi oluşturan her üç oyunda da (Yerma'da "çocuk sahibi olmak" gibi gözüktür ancak doğurganlığın cinsellikle doğrudan bağlantılı olduğu aktarılır) temel izlek insanın doğası gereği sahip olduğu cinsel dürtüleri gerçekleştirme arzusu ve bunun karşısında duran gelenekçi sosyal yapıdır.

Lorca'nın kırsal tragedyalarında kişilerin kendilerini içinde bulduğu sosyal baskı ortamı karşıt iki gücü harekete geçirir. Bunlardan ilki otorite, ikincisi ise özgürlüktür. Bu güç odakları/ilkeler arasında doğan gerilim ve çatışmalar üç oyunun da örgelerini oluşturur. İnceleme nesnemizi oluşturan üç eserin son sahneleri ortak bir özellik taşımaktadır. Bu ortak son, otorite-özgürlük ilkeleri arasında artan gerilimin sonucunda, söz konusu çatışmanın ölümle sonuçlanmasıdır. Savaşın galibi otorite, yani "gelenekçi sosyal çevre" olur.

kullanılması" şeklinde yapıldığını belirtir. Bkz. Rupert C. Allen, *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca*, Austin-Londra, University of Texas Press, 1974, s. 139.

<sup>48</sup> María Teresa Babín, *Estudios lorquianos*, Barcelona, mente y palabra, 1976, s. 479.

*Kanlı Düşün, Yerma ve Bernarda Alba'nın Evi* adlı oyunlar, XX. yüzyılın ilk yarısında yazarın İspanyol kırsalında kadının söz hakkının olmadığını duyurmasına aracı olurken, aynı zamanda Lorca'nın XX. yüzyıldaki en iyi sembolist tiyatro yazarlarından biri olmasını da sağlamıştır. Söz konusu üç oyun üzerinde yaptığımız incelemede bulguladıklarımız şu şekilde özetlenebilir: Medeniyetin doğaya, ahlakın içgüdüye, gerçeğin ise hayale ya da tutkuya karşı gelmesi olarak tanımlanan otorite-özgürlük çatışması, özellikle bu üç eserde Lorca tiyatrosunun dramatik çevrenini meydana getirmektedir.

Her üç eserde de yazar tarafından söz konusu iki ilke arasında gerilim yaratması için tasarlanmış öğelere rastlanmıştır. Ayrıca İspanyol yas geleneklerinin çeşitliliği ve yas süresinin uzunluğu gözlemlenmiş, yas süreci içinde kadına erkekte daha fazla görev düştüğü görülmüştür.

Sözlü bir gelenek olarak İspanyol kültürüne ışık tutan atasözleri de incelenmiş olup, içinde "kadın" sözcüğü yer alan atasözlerinde kadın kimliğinin tarih boyunca sosyal bağlamda erkekte daha alt bir yerde konumlandırıldığı örneklerine rastlanmıştır. Bu örnekler de bizi yine kapalı toplum özellikleri sergileyen İspanya kırsalında kadının vermek zorunda kaldığı mücadeleye taşımaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Acutis, Cesare. "La difficoltà di scrivere il terzo atto (Bodas de Sangre di Federico García Lorca)", *Scritti*, İskenderiye, Ed. dell'Orso, s. 76-77.
- Allen, Rupert C. *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca*, Austin-Londra, University of Texas Press, 1974, s. 139.
- Arango, Manuel A. *Simbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995, s. 218.
- Arce, Carlos. *El crimen de Nijar. El origen de "Bodas de Sangre"*, Barcelona, Seuba, 1988.
- Babín, María T. *Estudios lorquianos*, Barcelona, mente y palabra, 1976, s. 479.
- Baroja, Pio. *Las Inquietudes de Shanti Andía*, Madrid, Aguilar, 1961, s. 48.
- Benito Lobo, José Antonio. *Literatura Para La Vida*, Madrid, Edinumen, 2000.
- Brown, G.G. *Historia de la literatura española: El Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Carr, Raymond. "Prólogo", *Viajeros victorianos en Canarias. Imágenes de la sociedad isleña en la prosa de viaje*, (Ed. Nicolás González Lemus), Las Palmas de G.C., Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998, s. 8-9.

- Calderón de la Barca, Pedro. *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983, s. 354-368.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, ed. Jean Chevalier, Barcelona, Herder, 1988, s.690.
- Correa, Gustavo "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review*, Vol. 26, No. 2, 1958, s. 99.
- Doménech, Ricardo. "Símbolo, mito y rito en La casa de Bernarda Alba", *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, ed. R.Doménech, Madrid, Cátedra, 1985, s. 192.
- Edwards, Gwynne. *Dramaturgos en Perspectiva*, Madrid, Gredos, 1989.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Breve Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza, 2004, s. 328.
- Feal, Carlos. *Lorca: trageüia y mito*, Ottawa, Dovehouse, 1989.
- Fernández García, Joaquín. *Curanderos y Santos Sanadores: Aspectos de la medicina popular en Asturias*, Ed. GEA. Anaquel, Oviedo, 1996, s. 397.
- Fernández, Mauro. *Diccionario de Refranes*, Madrid, Alderabán, 1976, s. 178-182.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. *Las edades de la vida*, Madrid, Alianza, 2006, s. 301.
- García Lorca, Federico. *Bütün Oyunları I, Kanlı Düşün*, Çev. Turan Oflazoğlu, İstanbul, Adam Yayınları, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Bütün Oyunları I, Bernarda Alba'nın Evi*, Çev. Turan Oflazoğlu, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Bütün Oyunları I, Yerma*, Çev. Tahsin Saraç, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.
- García Templado, José. *El teatro anterior a 1939: Cuadernos de estudio 22*, Madrid, Editorial Cincel, 1980.
- Greimas, A.-J., Courtes, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 2003.
- Güney, Eflatun Cem. *Folklor ve Halk Edebiyatı*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 175.
- Huerta Calvo, Javier. *El teatro en el siglo XX, Colecc.lectura crítica de la literatura española*, No.21, Madrid, Playor, 1985.
- Joan Frigolé Reixach, "Federico García Lorca y las etnografías matrimoniales", ed. María Cátedra, *Los españoles vistos por los antropólogos*, Gijón, 1991, s.160.
- Lima, R. *Theater of Federico García Lorca*, New York, Las Americas Publishing Co., 1963, s. 218.
- Morla Lynch, Carlos. *En España con Federico García Lorca: Páginas de un diario íntimo 1928-1936*, Madrid, 1958.

- Morote Magán, Pascuala. "Imagen de la mujer en la Literatura de Tradición Oral. Su proyección didáctica en la educación primaria", *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil*, ed. A. Suárez, E. Martos, Badajoz, Publicaciones de la Diputación Badajoz, 2000.
- Oflazoğlu, A.Turan. "Önsöz", *Federico Garcia Lorca-Bütün Oyunlari I*, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982.
- Ortega, José. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, 1989, Gradada, Universidad de Granada, s. 146.
- Pitt-Rivers, Julian. "Honor y categoría social", ed. J.G. Peristiany, *El concepto de honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Labor, 1968, s. 22.
- \_\_\_\_\_. *Un Pueblo de la Sierra: Grazalema*, Madrid, Alianza, 1989.
- Rico, Francisco. *Historia y Critica de la literatura española 7/1*, Madrid, Crítica, 1990.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español, 2. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1971.
- Schonberg, Jean-Louis. *Federico García Lorca L'homme-l'oeuvre*, Paris, Plon, 1956.
- Suner, Levent. "Bernarda Alba'nın Evi ya da Tutkunun Ölümü", A.Ü. *DTCF Tiyatro Bölümü Bir Sahne Üç Oyun Kitapçığı*, 2001-2002, Ankara, s. 22.