

# LORCA OYUNLARI ÜZERİNE BİR TOPLUMSAL CİNSİYET OKUMASI

Zerrin Yanıkkaya\*

## Giriş

Federico García Lorca tiyatro eleştirmenleri ve tarihçilerince İspanyol tiyatrosunun ve hatta nerdeyse İspanyol toplumunun temsilcisi olarak görülür. İspanyol araştırmacı Fernando Lazaro Carreter ise, Lorca'nın eleştirmenler tarafından inşa edilen imgesinin, yazarın temsil ettiği belirtilen, sorunlarını ele aldığı ve asıl hitap etmek istediği İspanyol halkına, en azından 1970'li yıllara kadar yeterince ulaşamadığını ve eserlerinin daha çok estetik açıdan değerlendirilerek, aydınlar tarafından takdir edildiğini, bu nedenle Lorca imgesinin paradoksal bir durum gösterdiğini iddia eder<sup>1</sup>. Lorca, genellikle *Kanlı Düğün* (1932/1933), *Yerma* (1934) ve *Bernarda Alba'nın Evi* (1936) adlı üç tragedyasıyla<sup>2</sup> bilinir ve tanınır. Hakkında yapılan çalışmaların çoğunda, bu üç tragedyada Endülüs'ü, İspanyol kadını ve içinde bulunduğu baskı ortamını anlattığı belirtilir. İlk yazdığı oyun olan *El Maleficio de la Mariposa* (Kelebeğin Laneti, 1919) başta olmak üzere, kendisinin de o dönemde “temsil edilemez” olduğunu ama “on ya da yirmi yıl sonra büyük başarı kazanacağını”<sup>3</sup> söylediği *El Público* (Seyirci/Halk, 1933) ve *Beş Yıl Geçince* (Así Que pasen Cinco Años, 1931) gibi oyunları ise yazarın, zaman içinde yaratılan imgesinin dışında tutulmuştur. Oysa Lorca dünyaca vaftiz edilmiş, kabul edilmiş oyunlarını, “kişilik oyunları” diye nitelendirerek, “bu oyunlar sayesinde kendisini ispatladığını” ve “asıl tiyatrosunu bundan sonra gerçekleştireceğini” söylemiştir<sup>4</sup>. Yaratılan Lorca imgesine dahil edilmeyen, yok sayılan oyunlarını “asıl tiyatrom” diye nitelendirerek, diğer oyunlarından ayıran Lorca, 1936'da Franco yanlıları tarafından katledilmesiyle eksik kalan, tamamlanamayan Lorca projesinin dünya tiyatrosunda yarattığı boşluğa dair ipuçları vermiştir. Lorca'nın kendisinin bilinçli bir şekilde ikiye ayırdığı bu oyunlar, yazarın iki farklı dönemine denk gelen oyunlar da değildir. Örneğin *El Público* ile *Bernarda Alba'nın Evi* oyunlarını aynı dönemde yazmıştır.

---

\* Dramaturg, Çevirmen, Tiyatro Araştırmacısı

<sup>1</sup> Fernando Lazaro Carreter, “Apuntes Sobre el Teatro de García Lorca”, **Federico García Lorca, El Escritor y la Crítica**, der: Manuel Gil-Ildefonso. Madrid: Taurus, 1973

<sup>2</sup> Bu üç oyun, üçleme olarak düşünülmemiştir, büyük bir olasılıkla. Zira yazar, üçlemenin son oyunu olarak, *Kanlı Düğün* ve *Yerma*'nın ardından “La Destrucción de Sodoma” (Sodom'un Yıkımı) adlı bir oyun yazacağını bildirmişse de, ölümünden sonra ortaya çıkan oyunlar arasında böyle bir oyuna rastlanmamıştır.

<sup>3</sup> Rafael Martínez Nadal, **Federico García Lorca and The Public**, New York: Schocken Books, 1974. s. 19.

<sup>4</sup> Federico García Lorca, **Obras Completas III**, Madrid: Aguilar, 1986. s. 674.

Bu yazıda, Lorca'nın üzerinde en fazla çalışılan, yazılan her yazıda mutlaka söz edilen tragediyalarının “kadın” kahramanları ve Lorca kendisi öyle olmadığını söylese de, araştırmacılar tarafından sürrealist kabul edilen oyunlarının “erkek” kahramanları, inşa edilmiş erkeklik ve kadınlık rolleri, başka bir deyişle toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilecektir. Zira kadınlarını ele aldığı toplumun erkeklerine nasıl baktığını, nasıl gördüğünü irdelemeden, sadece kadın kahramanları aracılığıyla Lorca'yı anlamaya çalışmak hem olaylara tek taraflı bakılmasına neden oluyor hem de yine bir eksiklik hissi uyandırıyor. Toplumsal cinsiyet tanımının, kadın ve erkek kavramlarının birbirlerine göreli olarak tanımlandığı fikrinden yola çıktığı bilgisiyle, Lorca'nın oyunlarında kadınların ve erkeklerin ilişkilerine bakmak istiyorum. Lorca hakkında yazı yazan, fikirlerinin bir kısmına katıldığım ya da katılmadığım birçok yazar oldu: Kimi Lorca'nın eserlerinde kadın ruhunu derinlikli bir biçimde yansıttığını, baskın anaerkinden suskun ve boyun eğen eş figürüne kadar çok çeşitli kadın profilleri çizdiğini söyledi<sup>5</sup>, kimi kadın teması üzerinde ısrarla durmasının nedeninin kişisel bir tema olmaktan öte, yarımada'nın sadece kırsal alanlarında değil, her yerinde ve bugün hâlâ geçerli insanî ve toplumsal sorunlarla ne kadar ilgilendiğinin göstergesi olduğunu ve ayrıca bu sorunların içerdiği dramatik olanaklar nedeniyle yazarın ilgi alanına girdiğini yazdı<sup>6</sup>. Oyunlarında doğal olanla törel ve geleneksel olan arasındaki çatışmanın kadın merkezli ele alınması, kadının gerek genel gerek yerel düzlemde egemen toplumsal yapı karşısında erkeğe oranla çok daha fazla kuşatıldığı, kısırıldığı gerçeğinin altını çizmektedir diyenler<sup>7</sup> de, kadının kuşatılmışlığını ve kendini gerçekleştirmesini metaforik bir biçimde dramatize ettiğini, anlatının nesnesi değil öznesi olmaya evrilen kadının, metinsel ve bağlamsal olarak eleştirel söylemin kıyısından merkeze çekildiğini ileri sürenler<sup>8</sup> de, Lorca'ya öncü sanatçılar arasında yer veriyorlardı.

Bu yazıyı, Lorca'nın “ataerkil düzenin temsilcisi” olduğunu iddia eden Linda Materna'nın çalışmasına<sup>9</sup> borçlu olduğumu itiraf etmeliyim. Linda Materna, iddiasını adı geçen

<sup>5</sup> Manuel Lineros Tello, “La Mujer en el Teatro de Lorca”, [www.contraclave.org/literature.htm](http://www.contraclave.org/literature.htm)

<sup>6</sup> Rafael Martínez Nadal, **Federico García and The Public**, New York: Schocken Books, 1974. s. 118

<sup>7</sup> Cezmi Koca, “Federico García Lorca'nın Tragedyalarında Kadın”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi. Yıl. 1994, Sayı: 11, s. 75-83. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1997. Bu yazıda, Lorca'nın doğal olanla, dürtüsel olanla örtüştürdüğü kadın kahramanlarının, oyunlarının hepsinde toplumsal olana yenik düştüğü söylenirse de, yazarın her zaman “doğal olanın yanında gizli tarafgirliğini”n yadsınamayacağı belirtilmektedir.

<sup>8</sup> John P. Gabriele, “House and Body: Confinement in Lorca's Woman-Conscious Trilogy”, **Hispanic Research Journal**, Vol. 1, No.3 Ekim 2000, s. 275-285.

<sup>9</sup> Linda Materna, “Los códigos genéticos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca”

**Estelas, laberintos, nuevas sendas : Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La Guerra civil** der: [Angel G. Loureiro](#), 1988, s. 263-278

tragedyalardaki kadın kahramanların kurtuluşu hep bir erkek dolayımında aramasına, üzerlerindeki baskıdan bir erkek aracılığıyla kurtulmaya çalışmasına dayandırarak, Lorca'yı baskın normları tekrarlayan, ataerkini güçlendiren bir yazar olarak tanımlar. Verdiği örneklerle, oyun sonlarında kadınların –Gelin'in, Yerma'nın ve oyunun ana kahramanı olmamasına rağmen, Adela'nın- “yenilmiş”, “toplumsal kodlara boyun eğmiş” olmasını, Lorca'nın kadınlar için çıkışsız bir dünya öngördüğünü; Lorca evreninde ne kadar karşı çıkılırsa çıkılsın, toplumsal koşullara boyun eğmek zorunda kalınacağını, ataerki düzenle uzlaşmanın zorunlu olduğunu gösterir veya iddia eder. Her tür okuma çabasının, kendisi dışındaki farklı okuma yöntemleri ve bakış açılarını bertaraf ettiğinin bilincinde olmakla birlikte, Lorca'nın “ataerkilliğin temsilcisi” ya da “savunucusu” olduğunun iddia edilmesi, her şeyin ötesinde İspanya İç Savaşında erkek egemen bir zorbalığın şiddetine maruz kalmış, öldürülmüş bir yazara yapılabilecek en büyük haksızlıktır. Kadın çalışmaları başlığı altında yürütülen çalışmaların 1970'li yıllardan itibaren, giderek toplumsal cinsiyet (gender) çalışmalarını da içerecek şekilde genişletilmesinden faydalanarak, Lorca'yı, bu kavramlarla okumak istedim. Kadın ile erkeği birbirleriyle ve içinde buldukları sınıfla, ırkla, dönemle, coğrafyayla bağlantılı ele alarak yapılan bu çalışmalar, kadınların ve erkeklerin homojen gruplar olarak, ortak deneyimleriyle değerlendirilmelerinin ötesine geçip, kendi aralarındaki farklılıkların ve hatta iktidar ilişkilerinin de araştırılmasına olanak sağlamaktadır.

### **Toplumsal Cinsiyet ve Ataerki**

Simon de Beauvoir, *İkinci Cins* adlı kitabında, “kadın doğmuyoruz, kadın oluyoruz” diyordu. Benzer bir durum, süreçleri farklı olsa da erkekler için de geçerlidir. İşte toplumsal cinsiyet kavramı da, cinsiyetin biyolojik ve fizyolojik özelliklerinden bağımsız olarak, kadının ve erkeğin toplumsal algılanışlarına ve kültürel olarak kadın ve erkek olma süreçlerine işaret eder. Yaşanılan dönem, toplumsal ve kültürel yapı kadının ve erkeğin toplumsal işlevlerini belirler. Kültürel bir kavram olarak toplumsal cinsiyet, bir toplum tarafından oluşturulmuş kadınlık ve erkeklik rolleri, davranışları, zihinsel ve duygusal özellikleri açısından bir ayrışmayı, bu ayrışmanın nasıl olması gerektiği konusundaki inançları, beklentileri belirtir. İnsanların kadın ya da erkek olma gibi temel bireysel niteliklerinin ve kişisel inançlarının toplumun kadınlık ve erkeklik normlarına uygun olması beklenir. Bu normlar, kadının ve erkeğin kendini sunuş

biçimleri, konuşmaları, giyim kuşamları ve davranış kalıplarıyla ortaya çıkar, belirlenir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet kavramı, bütün toplumsal kurum ve işleyişlerle ilişkilendirilebilir. Farklı bireysel ve toplumsal dünyalar, farklı işleyiş kalıpları ve süreçlerini gerektiren sınırlamalar ve izin vermelerle kadınlığın ve erkekliğin öğrenilmesine yardım ederek, toplumda baskın görünen, ortak rollerin ortaya çıkmasına neden olur.

Toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal olarak inşa edilen bir cinsiyet farkıyla aynı zamanda gelişen bir “cinsiyet hiyerarşisini”<sup>10</sup> de içerir. Üstelik bu hiyerarşik yapılanma, sadece kadınları erkeğe tabi kılacak şekilde gelişmez, Connell’in belirttiği gibi, “ataerkin nüvenin bileşimini ve kadınların tümünden tabii kılınmalarını “onaylayan” ideoloji, erkekler arasında toplumsal cinsiyet tabanlı bir hiyerarşinin [de] yaratılmasını gerektirir”.<sup>11</sup> Birçok kültürde, toplumsallaşma konusunda sıkıntı çekilmesine rağmen, genç bir kızın kadın olmasının, ilk gençlik gelişme deneyimi süreklilik arzettiğinden, görece kolay olduğu varsayılır; hatta çoğu toplumda bu süreç belirlenmiş gibidir. Bir erkeğin deneyiminde ise bu türden bir süreklilik yoktur; erkekliğini evin dışında aramak için, kendisine annesinin dünyasına güvenmemeyi ya da küçümsemeyi öğretecek bir dizi ritüel ve ergenlik törenlerinden geçmek için hayatının ilk yıllarını geçirdiği anne evinden koparılarak alınmıştır. Bir kadın annesinin adımlarını takip ederek kadın olurken, erkeğin deneyiminde (hayatında) ise bir kopma gerçekleşmelidir. Bir erkek çocuğun, yetişkin olması için kendisini –erkekliğini- kendi akranları arasında kanıtlaması gerekir. İşte bu “erkek oluş”, gelişim açısından, bir “başarı”, “kazanılmış bir durum” olduğunda toplumsal grup, bu başarı için kriterler geliştirir ve düzenlenmiş bir toplumsal düzenle bağlantılandırabileceğimiz kurumlar ve hiyerarşiler yaratır.<sup>12</sup>

Kandiyoti, ataerkinin “maddi temelleri cinsiyetler arasındaki işbölümüne (ve özellikle üreme biyolojisinin gerçeklerine) dayanan, büyük ölçüde ideolojik alana atfedilen bir kavram”<sup>13</sup> olduğunu belirtiyor. Modern toplumlarda, kapitalizmin işleyişiyle açıklanamayan olgular, kendi işleyiş kuralları olan, bağlantılı ama ayrı bir sistem, yani ataerkillik mantığı içine yerleştirilir. Ataerkin ideoloji, daha ilk şekillenmeye başladığı andan itibaren, erkeği rasyonellik (akıl/zihin), uygarlık ve kültür ile; kadını ise irrasyonellik, doğa ve duygusallık ile özdeşleştirir. Tek tanrılı

<sup>10</sup> Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, İstanbul: Metis Yayınları, 1997. s. 169.

<sup>11</sup> R.W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998. s. 154..

<sup>12</sup> Michelle Zimbalist Rosaldo, “A theoretical Overview”, **Woman, Culture, and Society**, Der.: Michelle Zimbalist Rosaldo ve Louise Lamphere. Stanford: Stanford University Press, 1974. s.28

<sup>13</sup> Deniz Kandiyoti, **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar**, İstanbul: Metis Yayınları, 1997. s. 110.

dinlerin ve batı felsefesi geleneğinin devralıp iyice sistemleştirdiği bu anlayış, Aydınlanma'nın kartezyen "rasyonel insan" soyutlamasında yetkin ifadesine kavuşur. Bu "insan", beyaz Avrupalı ve burjuva olduğu kadar, hatta ondan da önce erkektir. Batı modernleşmesinin ve ulus-devlet yaratma sürecinin en gerilimli ve çelişkili mücadele alanlarından biri, kadının ve dişil olanın dışlanması üzerine kurulu bu "insan" ve "yurttaş" tanımlamasının kapsamının genişletilerek kadını da içine alacak hale getirilmesi olmuştur. Çünkü yeni yükselen kapitalizm de toplumsal cinsiyete ilişkin kalıpyargıları değiştirmez; tersine kapitalist sanayileşme, yararcı bireycilik ve ulus-devlet hep bir arada, kamusal/özel ayrımının derinleşmesine, o da arzu/akıl, dişil/eril, duygusal/nesnel, tikel/evrensel gibi kutupsal karşıtlıkların daha da keskinleşmesine yol açar. Böylelikle kamusal ile özel arasındaki ayrım, devletin kurumlarında onaylanmasını bulan bir baskı ve iktidar yapısı oluşturur.<sup>14</sup> Farklılaştırılmış, eşit olmayan ve sınır çizen bir toplumsal yapıda, söz gelimi cesaret erkeğin gereksinimi olarak algılanırken, kadına düşen korkaklık ya da zayıflıktır. Bunun tersi davranan bir kadın, "erkek gibi" oluşuyla hemcinslerinden ayrılarak, yerine göre kutsanır ya da aşağılanır.

Lorca'ya "Neden erkekleri değil de, kadınları anlatıyorsunuz" diye sorarlar. Böyle bir soru onu şaşırtmış gibi, "özellikle yapmadım...çünkü kadınlarda daha fazla tutku var, daha insaniler, daha bitkiseller, daha az akılla davranıyorlar; ayrıca kahramanları erkek olan bir yazar, eserlerinde bunları anlatamazdı"<sup>15</sup> der. Lorca toplumsal cinsiyetin normlarını kullanır; ancak, bunu yaparken aklın bir bireyi –yani erkeği- tanımlayan her şey olduğu, kadının sırf bu nedenle, aklını kullanmadığı için ikinci sınıf addedildiği kapitalist toplumlardaki bir algıyı ters yüz eder. Hayata sırf akılla yaklaşmayı kutsayan bir dünyayı reddeder.

Toplumsal cinsiyet bağlamında kadına ve erkeğe reva görülen alanlarda da bir farklılık gözlenir. Kadınların genellikle ekonomik bir işlevi olmadığı kabul edilen –özel ve eviçi alanlara, erkeklerin ise ekonomik ve politik olduğu kabul edilen kamusal alanlara ait oldukları bir toplumsal düzen varsayılır. Ve bu ayrım kadınların yaşamını doğrudan etkiler, bu nedenle de önemlidir. Lorca'nın oyunlarında kamu alanı/özel alan ayrımı, özellikle kadınların duvarların içine hapsedildiği *Bernarda Alba'nın Evi*'nde açık bir biçimde görülür. Dışarı, erkeklerin ve bir anlamda hayatın şarkı sesleri, at sesleri ve özel alanın dışına çıktığı için linç edilen bir kadının çılgınlıklarıyla girer duvarların içine. *Kanlı Düğün*'de Gelin, Leonardo'yla birlikte, Ay'ın

---

<sup>14</sup> Bryan Turner, *The Body and Society, Explorations in Social Theroy*, Oxford, 1984. (aktaran: Fatmagül Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul: Metis Yayınları, 2003)

<sup>15</sup> Federico García Lorca, **Obras Completas III**, Madrid: Aguilar, 1986. s. 501.

aydınlattığı, Ormanlıların kol gezdiği, aşkın ve şiirin ormanına girdiğinde, artık özel alanından ayrılmış, genel bir yere, yasal olmayan bir biçimde girdiğinden “kirlenmiştir”. Bu nedenle Leonardo’dan temiz kadınlar ibret alsın diye, kendisini panayırda gezdirmesini ister.\* Yerma’da Juan Yerma’nın dışarı çıkmasını engellemek için kız kardeşlerini getirir eve. Üçlemede kadınlar duvarların arkasında, erkekler ise dışarda, dağlarda, tarlalarda dolaşırken; yazarın, kahramanları erkek olan oyunlarında, kendilerini içeri kapatanlar, duvarın içinde olanlar erkeklerdir ilginç bir şekilde. *El Público*’nun açılış sahnesinde, Yönetmen pencerelerinin dahi film tabakalarıyla kapatıldığı, ışık sızmayan bir mekâna yerleştirilmiştir. Bu sahne, kahramanlarının ve konuşmaların gerçekdışılığına karşın, *Kanlı Düğün* ile *Yerma*’nın açılış sahneleriyle benzerlik gösterir. *Beş Yıl Geçince*’de de oyunun kahramanı daha ilk sahnede, “gürültü, toz, sıcak, kötü kokular” ve “dışardaki şeyler içeri girmesin” [*BYG, 10*]\* diye pencereleri kapattıracaktır. Kahramanları erkek olan oyunlarına içeri kapatma-kapanma terimleriyle yaklaşıldığında, daha başlar başlamaz, toplumsal cinsiyet açısından kabul edilen ikiliklerin sınırlarını zorladığı görülür. Böylece, alternatif yollar bulunması için, toplumsal cinsiyete dayalı karşıtlıkları yapıbozumuna uğratacak malzeme sağlarlar. Gerçi, erkekler mekan olarak bir yere kapatılmaktan çok kendi içlerine kapanmış görünürler. Hatta her iki oyununda, bir saatlik bir süre içinde kahramanın zihninde geçtiğini bile söyleyebiliriz. Ancak her iki erkek kahramanın da, yaşadıkları toplumla, onların istek ve talepleriyle sorunları vardır.

Connell’e göre, cinsiyet rolü teorisi, bireylerin toplumsal ilişkilere yerleştirilmesini anlatmak için basit bir çerçeve önerir. Temel görüş, bu sürecin “rolün öğrenilmesi”, “toplumsallaşma” veya “içselleştirme” aracılığıyla gerçekleştirildiğidir. Böylece kadınlık karakteri kadınlık rolüne toplumsallaşma ile, aynı şekilde erkeklik karakteri de erkek rolüne toplumsallaşma ile üretilir.<sup>17</sup> Toplumsallaşmanın en belirgin hale geldiği, billurlaştığı alan ise, kadınlık ve erkeklik rollerinin karşı karşıya kaldığı aile ve evlilik ilişkilerinin yarattığı özel alan olur. Ataerkil sistemin ve kapitalist ilişkiler ağının sürekliliğinin sağlanabilmesi için, “aile” kavramı etrafında geliştirilen, kamuya açık yerlerde ve kamu alanlarında da sınırları belirlenen

---

\* Daha sonra, III Perde, II .Sahne’de, Anne’ye “temizim ben, yeni doğmuş bir kız kadar temiz” diye haykıracaktır. Dolayısıyla “kirlenmek”ten kast ettiği, cinsellikle ilgili bir durum gibi görünmüyor.

\* *Beş Yıl Geçince*’den yapılan alıntılarının tamamı, **Beş Yıl Geçince**, Çeviren: Murat Uyurkulak, Claude Leon, Mahir Günşiray, Zerrin Yanıkkaya. İstanbul: Tiyatro Oyunevi, 2006’dan alınmış, köşeli parantez içinde, oyun adının baş harfleri ve söz edilen baskıdaki sayfa numaraları verilmiştir.

<sup>17</sup> R. W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998. s. 79.

bu kutuplaştırılmış toplumsal cinsiyet rollerine ihtiyaç duyulur. Dolayısıyla bu inşa süreci gelişen, değişen ihtiyaçlara göre sürekli yeniden inşa edilir ve her toplumda farklı gelişir.

***Lorca'da toplumsal cinsiyetin inşası, “... bir erkek, birkaç çocuk, bir de duvarlar...”:***

Lorca, İspanyol ninnileri üzerine yaptığı bir çalışmada, annelerin çocuklarına söyledikleri ninnilerle çocuklarının bilincini yaradıklarını, ama aynı zamanda onları hayata hazırladıklarını belirtir:

...Avrupa'da söylenen ninnilerin, çocuğun uyutulmasından başka bir amacı yokken, İspanyol ninnileri aynı zamanda çocuğun duyarlılığını yaralar... Peki acaba neden çocuğun uykusunu getirmek için en kanlı, bu işe en az uygun ve çocuğun duyarlılığını yaralayıcı sözler yazılmış ninnilere?

(...) ninniler çocukları kendilerine bir haç gibi ağır gelen, çoğu zaman başa çıkamadıkları bir yük olan yoksul kadınlar tarafından uydurulmuştur. Her bir çocuk neşe kaynağı olacağına kabustur bu kadınlar için. Bu nedenle doğal olarak, sevgilerinin yanında hayattan bıkmış olduklarını da anlatırlar ninnilerinde... İspanya tarihiyle ilgili ilk bilgileri ve İspanya'nın şu sözcüklerle belirlenen damgasını tenimize işleyenler de onlardır: 'Yalnızsın ve yalnız yaşayacaksın'.<sup>18</sup>

Aynı yazısında, Avrupa'da çocukların “öcü” ile korkutulduğunu, İspanya'da ise bu öcülerin, gerçek varlıkların adını aldığını belirtir. Bölgelere göre değişse de, İspanya'nın öcüleri Güney'de “boğa” ve “Arap kraliçesi”, Kastilya'da “kadın hırsızlar” ve “çingene kadınlar”dır.\* Bir taraftan somut, bilinen sözcüklerle çocuğa tanıdık gelen varlıklardan söz edilirken, öte taraftan bu görüntünün içinde içten içe bir şiddet, bir karşıtlık, bir terslik aktarılır. Yaratılan soyut bir manzarada, birbiriyle çatışan imgelerin olduğu bir yolculuğa çıkarılır çocuk. Lorca'nın oyunlarında kahramanların zihnine benzer bir biçimde işlenen çeşitli motifler olduğunu görürüz. Bu motifler genç kadın ya da erkeklere nasıl davranmaları, neyi yapmaları ya da yapmamaları gerektiğini bildiren, gündelik konuşmaların içine sinmiş norm aktarımları şeklinde çıkar karşımıza. Ancak Lorca, söylediği ya da kahramanlarına söylediği her normun zıttını, karşıtını da

<sup>18</sup> Federico García Lorca, **Obras Completas I**, vol. I. Madrid: Aguilar, 19. baskı., 1974, s. 1046.

\* Boğa dışında “öcü”lerin kadın olması da dikkat çekici. Ancak bu başka bir çalışmanın konusu olabilir.

gösterir ya da sezdirir. Bu durum, içiçe geçmiş daireler halinde, toplumsal olandan en mahrem kişisel duygulara kadar ninnilerdekine benzer bir çatışma ya da gerginlik yaratır, en azından okuyucu/seyircinin zihninde. Şimdi önce tragediyalarında kadınlık ve erkeklik rollerinin nasıl inşa edildiğine bakalım.

### **Bir erkek. Kanlı Düğün.**

Lorca hakkında yapılan çalışmaların çoğunda, baskın anne figürü olarak Bernarda Alba gösterilir. Oysa *Kanlı Düğün*'deki Anne de, en az Bernarda kadar, oyun kahramanları üzerinde etkilidir. Kandiyoti, atasoylu geniş ailedeki kadının hayat döngüsünde, genç bir gelin olarak yaşadığı zorluklar ve yoksunlukların, kendi gelinleri üzerinde kuracakları denetim ve otoriteyle yer değiştirdiğinden söz eder. Menopoz yaşını geçmiş güçlü bir matriarkın, bu nedenle ataerkillik madalyonunun öteki yüzü olduğunu belirten Kandiyoti, bu durumun sonuçlarını de şöyle açıklar:

Kadınların iktidarının döngüsel doğası ve yaşlı kadınların otoritesinin devralınacağı beklentisi, ataerkilliğin bu biçiminin kadınlar tarafından içselleştirilmesini destekler. Erkeklere boyun eğmek, yaşlı kadınların genç olanlar üzerindeki denetimiyle dengelenir. Kadınlar denetleyebilecekleri tek emek gücü tipine ve yaşlılık güvencesine ancak evli oğulları yoluyla ulaşabilirler.<sup>19</sup>

Lorca'da belli yaşın üstünde olan ama bu sözü edilen özellikleri göstermeyen kadınlardan daha sonra söz edeceğiz. *Kanlı Düğün*'e dönersek, oyunun hemen başında, daha oyun kahramanlarını bile tanımadan, anne-oğul arasında geçen konuşmalarla, “çocuğun duyarlılığını yaralayan”, “bıçak” senfonisini başlatır Anne. Oyunun sonunda “bıçak”a geri dönecektir. Anne bir taraftan bıçaktan sakınmasını isterken, bir taraftan da bıçağın ne işe yarayacağını anlatır durur öfkeyle. Bıçak, katil, kan sözlerinin hemen ardından, “keşke kız olsaydın. O zaman tarlaya gitmezdin şimdi; seninle iş işlerdik, minimini yün köpekler işlerdik” [*KD, 20*]\* der oğluna. Bu şikayet ya da dilek aynı zamanda kadınlığın inşasına ilişkin ilk ipuçlarını da verir: “Tarlaya gitmemek”, “iş işlemek” kadına çizilen sınırlar bunlardır. Hemen ardından erkek olmanın koşulları, şartları anlatılır anne tarafından: “Erkek tam erkek olmalı”, “her köşede bir oğul

---

<sup>19</sup> Deniz Kandiyoti, a.g.e., s. 122.

\* Tragedyalardan yapılan alıntılarının tamamı, Federico García Lorca, **Bütün Oyunları-1**, Çeviren: A. Turan Oflazoğlu-Tahsin Saraç. İstanbul: Adam Yayınları, 1995 baskısından yapılmış, köşeli parantez içinde oyunun başlığının ilk harfleri ve sayfa numaraları belirtilmiştir.



bırakmalı”, “soyu sağlam, kanı sağlam” [KD,21] olmalı. Daha sonra, Gelin’in evinde oğluyla ilgili çizdiği bu tabloyu tamamlayacaktır: “hiçbir kadınla düşüp kalkmamıştır”, “güneşe serili çarşaftan daha temizdir adı” [KD,34]. Yine erkeklik inşası açısından kafa karıştırıcı bir tanımlama. Ataerkil ahlak kodlarının, kadınların bedenine biçtiği özelliklerdir bunlar: kadınlarının “düşüp kalkmamış olması”, “adlarının çarşaftan temiz” olması beklenir.

Annenin konuşmalarının izini sürersek, kadınlık ama özellikle toplumsal cinsiyetin en yoğun billurlaştığı, ortaya çıktığı aile kurumu içinde kadının yeri üzerine kıstaslar şöyle anlatılır Anne tarafından: “iyi kız”, “terbiyeli”. “Çalışkan”. “hamurunu kendi yoğurur”. “giyimini kendi diker” [KD,21]. Kadınların evlilik konusunda takınacağı tutum da bellidir: “kız kısmı evleneceği adama bakmalı, başkasına değil”, “bir kadının bir erkeği olmalı”, “kocasını ölen, karşısındaki duvara bakmalı”, “kızın anasının nasıl olduğu önemli” –erkeğin de babasını model alması gerektiği önerilmişti daha önce-. “erkek çocuk vermeli”. [KD,22]. Ardından ekler Anne: “Ama kızın da olsun. Nakış işlemek, dantel örmek, rahat etmek için”. İlk karşılaşmasında Gelin’e de “Evlenmek ne demektir, biliyor musun?” diye soracak ve şu basit yanıtı kendisi verecektir: “**Bir erkek, birkaç çocuk**, bir de bunların dışındaki her şeye karşı, iki kulaç kalınlığında **bir duvar**” [KD,36]. Böylece daha oyunun ilk sahnelerinde kadınlık ve erkeklik için standartlar, normlar hazırlanmış, seyircinin oyunun hangi kültürel koşullarda geçeceğini anlaması sağlanmıştır. Lorca’nın tragediyalarını Anne’nin dile getirdiği bu üç mesele etrafında geliştirdiğini söyleyebiliriz. *Kanlı Düğün*’de “erkek”, *Yerma*’da “çocuk”, *Bernarda Alba’nın Evi*’nde de “duvar” mesele edilecektir. Sesinde iktidarın sert, hoşgörüsüz, düşmanlık besleyen buyurganlığı tınlayan Anne’nin, sihirli evlilik ve aslında cinsler arası ilişki formülü, bir anlamda oyun kişileri aracılığıyla sınanacaktır.

*Kanlı Düğün*’de, kadın kimliğinin toplumca kabul edilebilir bir başka ölçüsü de, Lorca’nın tragediyalarında görülen, yaşayan tek Baba olan, Gelin’in babası tarafından dile getirilir: “Çoban Yıldızı ışırgan ekmeği hazırlar”, “ağzı var, dili yok”, “ipek gibi yumuşaktır”, “işlemenin her türlü geliri elinden”, “sağlam bir ipi dişleriyle koparabilir”. [KD,34]. Başka sözlerle, kadının sağlıklı, sağlamı, konuşmayı, el işi yapmayı makbuldür.

Bütün bu tanımlama ve norm yerleştirmelerden sonra, Gelin kendine “erkekten güçlüsün” diyen Hizmetçi’ye “erkeklerin gördüğü işi görmedim mi ben? Keşke erkek olsaydım” [KD,37] der. Gelin, erkek olmayı, Güvey’in Anne’si de oğlunun kız olmasını istemektedir (Benzer bir cinsiyet değişimi, *El Público*’da daha büyük, daha görsel bir biçimde yansıtılmaktadır). İkisinin

de nedeni, içerde ve dışarda olmakla bağlantılıdır. Gelin dışarda dolaşabilmek için erkek olmak isterken, erkeklerle arasında bir fark olmadığını düşünmekte, Anne oğlunun daha güvende olmasını sağlamak ve aslında belki evlenip onu yalnız bırakmamasını sağlamak için kız olup, evde kalmasını, nakış işlemesini istemektedir. Sonuçta Gelin, kendi isteğiyle “arada” bir duruş geliştirmenin ilk ipucunu verir. Annesi gibi duvarlar arasında çürüyüp gitmek istemediğini söyler. Bütün bunlar, Gelin’in kendisine biçilen role girmeyeceğinin, ezber bozacağıının ilk belirtileri olarak görülebilir.

Anne, herkese kadının, erkeğin, evliliğin nasıl olması gerektiğinin reçetelerini dağıtırken, Leonardo’nun Kayınvalidesi de, kızıyla birlikte daha sanatsal bir biçimde, bebeğe “dereden su içmeyecek at”, “ağlayan at” [KD,26] hakkında ninni söylerler. Bu ninni, oyunun tamamının bir özeti ya da olacakların habercisi gibidir.

Oyunun erkeklerine bir bakalım şimdi. Standartlarımız belli: Annenin çizdiği resmin içinde, oğlundan çok oyunun adı olan tek kahramanı Leonardo görülür. Erkeklik sınavlarının çoğunu geçmiştir. Evlidir. Çocuğu vardır ve çok çalışır. Oyun devam edebilse, Güvey’in dedesi gibi o da her köşede bir çocuk bırakabilecektir. Aralarında kan davası olduğuna göre, karşılıklı can alabildiklerine göre, üç aşağı beş yukarı aynı toplumsal gruba dahildirler. Anne soysuz görse de, düello ve onun daha feodal bir uzantısı sayılabilecek kan davası eşitler arasında gerçekleştiğinden, soyu soppu sağlamdır,. Gelin onu, yoksul olduğu için reddetmiştir. Güvey’le evlendiğinde, iki ailenin toprakları birleşecek, zenginlik artacaktır. Tarım ekonomisinin geçerli olduğu yerlerde, paranın ve toprağın birleşmesi, kadınla erkeğin evlilik çatısı altında bir araya gelmesinin ana nedenlerinden biridir.<sup>20</sup> Gelin, bu norma rıza göstermiştir. Leonardo öfkeli. Aşıktır. Oyunun nerdeyse tamamında atıyla çılgınlar gibi koşturur oradan oraya. Lorca’nın bütün oyunlarında erkekliğin sesi olarak, kadınların dünyasına soktuğu at sesinin de müsebbibidir. Leonardo’nun bu erkeklik klişesinden kurtulduğu tek yer vardır: takip sahnesinde Gelin, tam toplumsal cinsiyetinin ona yüklediği bağlardan ve sorumluluklardan kurtulduğunu sandığımız anda, kendine başkalarının gözüyle bakar ve Leonardo’ya (*beni*) “panayır panayır gezdire, temiz kadınlar utansın” der. Leonardo, “erkekler” gibi olmadığını söyler: “ben de bırakmak isterdim seni, erkekler gibi düşünseydim” [KD,73]. Oyunda sadece onun adının –Leonardo- soyadının -

<sup>20</sup> 1930’ların İspanyasında, özellikle Lorca’nın oyunlarının geçtiği varsayılan Endülüs bölgesinde, büyük çiftlik sahipleri topraktan fazlasıyla gelir kazansalar da, köylülerin çoğunun toprağı yoktur, çok azdır ya da tarım yapmaya müsait değildir. Bu konuda bkz. Pierre Broue/Emile Temime, **İspanya İç Savaşı**, Çeviren: Aydın Emeç, İstanbul: Hür Yayın ve Ticaret A.Ş., 1976. s. 17-19.

Felix- olması çeşitli şekillerde yorumlanabilir. Bu yazının konusu açısından değerlendirildiğinde, Leonardo oyunun tek geleneksel ailesinin babası. Kayınvalidesiyle birlikte oturuyor. Toplumun ondan beklediği bütün toplumsallaşma süreçlerini geçmiş, “erkekliğini” kanıtlamış bir birey. Leonardo’nun eksik kaldığı kısım, bu toplumsal kodları içselleştirmemiş olması. Oyunun kadın erkek diğer kahramanları, toplumun kendilerine çizdiği rollere sığışmaya çalışırken, Leonardo, bunu reddediyor. Bu nedenle bir toplumsal rolü temsil etmekten öte, kendi hislerine sahip çıkan bir birey haline geliyor. İsim almaya hak kazanıyor.

Gilmore’a göre, “gerçek” erkeklik uğrunda mücadele gereken, eziyetli bir test sonucunda ancak kazanılabilecek bir “ödül” olarak durur erkeğin karşısında.<sup>21</sup> Bir başka deyişle, erkekliğin inşa edilmesi dışında, bir de sınanarak kazanılması gerekmektedir. Bu bakımdan, oğul yani Güvey henüz “erkek” olması için gereken ritüel etkinlikleri başarıyla tamamlamamıştır. Anne’nin gözünde dahi henüz, erkeklik mertebesine hak kazanamamıştır. Oyun, bir anlamda Güvey’in rüştünü ispat etme ve erkek oluş serüvenidir. Anne’dir henüz onu belirleyen, yönlendiren. Düşününde bile “Hiçbir zaman sözünden çıkmayacağım” [KD,59] der Anne’ye. Bir baba miti etrafında büyütülmüştür: “Baban olsa, su bulurdu” –üç yıl evli kalmışlar sadece- “baban olsa ağaçlarla kaplardı” [KD,33]. Anne, “baban olmadığına göre, sana sana bu güçlü savunmaları anlatacak kişi olmak zorundayım ben” [KD,60] diyerek öğüt verir ona: “Erkeğin, başın, buyuranın sen olduğunu anlamalı” der kaçtıkları anlaşıldığında. “Düşelim peşlerine” der oğul,. Anne, iktidarın sesi olarak, “atı olana vereceğim varımı yoğunumu, gözlerimi, dilimi bile...” der. Oğluna “Git! Düş peşlerine!” [KD,61] dedikten sonra, hemen kan davası müfrezelerini hazırlar. Bir komutan gibi soğukkanlılıkla, bütün yolların tutulmasını ister. Güvey’in ergenlik ya da erkeklik töreni kesintiye uğramıştır. Evlenerek kazanacağı toplumsal pozisyon zarar görmüştür. Bu nedenle, Anne’nin zihnine yüklediği bıçaklar, ölümler, oç almalarla ilgili düşünceler, sülalesinin bütün ölü erkeklerinin gücü kolunda toplanmıştır. Takip sahnesi’nde erkekliğinin inşasını tamamlamak üzere aslında: kararlı bir avcı erkektir. Bu sınavdan galip çıkarsa, düzen yerli yerine oturacaktır. Sonuçta öngörülen olur: “Kadın” kaçma deneyiminin başarısız olmasıyla boyun eğdirilmiş, beklentilere uygun hale gelmiştir: boyun eğen, utanan, pişman olan. Ama erkek görevini yerine getirirse de ölmüştür, bir erkek tarafından bıçaklanarak ölmüştür. Annenin oyunun başında, Güvey’in zihnine kazıdığı bıçak senfonisi tamamlanmıştır.

<sup>21</sup> D. D. Gilmore, “The manhood Puzzle”, Gender in Cross-Cultural Perspective içinde, der. C.B. Brettel ve C.F. Sargent, Prentice Hall, New Jersey, 1997. s. 188. (Aktaran: Tayfun Atay, “Erkeklik En Çok Erkeği Ezer!, **Toplum ve Bilim**, sayı: 101, Güz 2004. s. 23.

Lorca tragedyalarının tek Baba'sı bu oyunda çizilen erkeklik tanımına pek uymaz aslında. Uysaldır, yumuşaktır. Uzlaşmacıdır. Tek isteği toprakların birleşmesini sağlamaktır. Geçmiş düşmanlıkların unutulmasını ister. “Benim kızım olamaz! Belki de kendini kuyuya atmıştır” [KD,61] dedikten sonra, ortadan kayboluverir. Baba, Güvey'in Annesinin, kendi karısının da “kötü kadın” olduğu iması üzerine sahneden çekilir ve bir daha görünmez. Olaylar üzerinde hiçbir etkisi yoktur. Yapabileceği bir şey de yoktur. Kral Lear'in soytarısı gibi, bir anda kaybolur oyundan. Ne kızına sahip çıkar, ne de kızının namusunu temizlemek için onu aramaya ve öldürmeye giden grubun içine katılır, sessizce çekilir. Oyunda sözü edilen bir başka erkek, komşunun oğlu ise, kollarını makinaya kaptırmıştır. Yani o da çalışma performansı açısından hadım edilmiştir.

Lorca'nın değil, oyun kahramanlarından birinin önerdiği formülün ilk şıkkı, “erkek” kadınların hayatından çıkmıştır. Eş ya da sevgili –hatta Baba- olarak erkek kalmamıştır oyunda. Küçük bir kız çocuğundan, ölümü temsil eden yaşlı kadına kadar farklı yaş ve dönemlerinden kadınlarla doludur son sahne. Burada Lorca'nın yazarlığı açısından dikkat edilmesi gereken, bütün bu sınırlandırmalar, kısıtlamalar arasında, nasılsa bunlardan azade görünen önemsiz sayılabilecek bir oyun kişinin bulunmasıdır. Kanlı Düğün'de sürekli Gelin'in yanında bulunan Hizmetçi, Anne'nin evlilik tanımına karşılık, başka bir formülü seslendirir: “Evlilik nedir ki?... Pırıl pırıl bir yatak ve bir erkekle bir kadın” [KD,40] Hizmetçi başka bir toplumsal grubun içinde yer alıyor çünkü. Bunlar küçük toprak sahiplerinin normları, hizmetçinin dünyasının normları değil. Baba içinse, toprakların birleştirilmesidir evlilik.

Bu oyunda otoritenin, düzenin ve normların koruyucusu olarak erkeğin yokluğu –Baba tanımlanan bu erkeklik normlarına uymuyor, üstelik herkesten uzakta, çorak bir yerde oturuyor, Leonardo bu özellikleri taşıyor ama norm yıkıcı olarak yer alıyor, Güvey henüz erkeklik sınamalarını geçmemiş- ya da oyunda hiçbir erkeğin bunu üstlenmemesi kadını bu düzenin temsilcisi, savunucusu haline getiriyor. Oyunun içinde bir erkeklik hayaleti, “at” sesleri eşliğinde dolaşüyor kadınların etrafında. Aynı şey, *Yerma*'da türkü sesiyle, *Bernarda Alba'nın Evi*'nde de yine Pepe El Romano (Romalı Pepe) adıyla, bu kez sadece at sesine indirgenerek dolaşacaktır kadınlardan oluşan oyun kahramanlarının etrafında. Bu kez dışarda bırakılmış, duvarların arkasında kalmıştır.

### **Birkaç Çocuk. Yerma**

*Yerma*'da oyunun temel meselesi toplumsal cinsiyetin inşasında kadına düşen olmazsa olmazlardan biri, “çocuk sahibi” olmaktır. Bir kadın çocuk doğuramıyorsa, hatanın onda olduğuna inanılır. Üretime dayalı ilişkilerin kıymetli olduğu toplumsal yapılarda çocuk doğuramayan kadınlar, diğer işlerde ne kadar başarılı olurlarsa olsunlar, kendilerini açıkça ikinci sınıf hissederler. *Yerma*'nın kendisini “kadın “ hissetmek için anneliğe ihtiyacı vardır. Böylece *Yerma* için annelik, kadını “bağımlı” ve “kurban” olarak yansıtan ve Adrienne Rich'in sözleriyle, köle konumuna getiren sınırlayıcı bir rol haline gelir.<sup>22</sup>

Oyun bir “çocuk” görüntüsüyle ve çocuktan söz eden bir türküyle açılır. Kanlı Düğün'deki bıçak gibi sahnenin ortasına düşen bir imge: çocuk!!! *Yerma* evli, kocası çok çalışıyor. Ama *Yerma*'nın kafasındaki “koca” imgesine uymaz. Aslında *Kanlı Düğün*'deki Anne'nin kıstaslarını saptadığı erkeklik özelliklerine de sahip değil. *Yerma*'nın zihninde kurduğu “erkek”, dereye yüzmeye giden”, “yağmurda dam aktaran”, “toprağın üstüne dal budak saran”, karısı hastalandığında “koyun kesen”, “tavuğun yağını ayıran”, “koyunun postunu ısınsın diye eve götüren” [Y,90] bir erkek. Oysa Juan, çalışmaktan başka bir şey düşünmeyen, parasını “har vurup harman savuracak bir çocuğu yok” [Y,90] diye sevinen bir adam. Toplumun ondan beklediği “çocuk yapma, dölleme” görevini yerine getirmeye yanaşmayan Juan, kadını duvarlar arasında tutma ayrıcalığından vazgeçmez. Erkeklerle ayrılan, erkeklerin egemenlik alanı olarak görülen sokak, “işsiz güçsüzlerin kârıdır” [Y,91] ona göre. Bu nedenle *Yerma*'nın sokaklarda dolaşmaması gerekir. Ayrıca, “koyunlar ağılda, kadınlar evde gerek”tir [Y,115]. *Yerma*, evin kendisi için ne anlama geldiğini açıklar: “Kadınlar evinde olmalı, ama evleri bir mezar değilse” [Y,116]. Bu oyunda türküler, *Yerma*'nın annelik, yani aslında kadınlık tasavvurunu açıkça ortaya koyar. Ardından hamile kalmış bir arkadaş, çocuğun tutkuyla sarılarak yapıldığını fısıldar kulağına. Arkadaş, çocuğun kadına dert, sıkıntı, acı getirdiğini, çok çektiğini söyler. *Yerma* kabul etmez, buna değer der. Bir zamanlar içinin titrediği Victor da gelip, “bu evde bir çocuk eksik” [Y,95] deyince, toplumsal halka tamamlanmış olur. Önerisi: “Kocan parayı daha az düşünsün, sana daha kuvvetli sarılsın!” [Y,96] Aynı şekilde çocukların tutkuyla birbirine sarılarak

<sup>22</sup> Adrienne Rich, **Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution**, New York: Norton, 1976. s.235 (Aktaran: John P. Gabriele, “House and Body: Confinement in Lorca's Woman-Conscious Trilogy”, **Hispanic Research Journal**, Vol.1, No: 3, Ekim 2000. s. 280.

yapıldığını söyleyen, ondört çocuklu yaşlı kadın daha da uzun yaşamak ister. Kadınların nasıl yok olup gittiğinden dem vurur. Her şeyi bilen, öğreten “yaşlı kadın”dır bu. Yerma, kendini “kadın” olarak tam hissedemediği için rahatsızdır. “Bu güç, bu sağlık sadece kümes hayvanlarına bakmama, tiril tiril ütülü perdelerle pencerelerini süslememe mi yarayacak?” [Y,98]. İçini titreten sesi dinlemeyip, çocuğu olsun diye, babasının verdiği Juan’la evlenmiştir. Sanki *Kanlı Düğün*’deki Gelin’in evlenmiş halidir. Kaçmamış, kalmış, kendisine layık görülmeyle evlenmiştir. Yaşlı kadın, başka bir kıstas koyar önüne: “erkeklerin saçlarınızı okşayıp dağıtmalarından, onlarla aynı kadehten içmekten, dudak dudağa olmaktan hoşlanmak gerekir. Yaşam o zaman yaşam olur [Y,99]”. Yerma ise sadece doğacak oğlu –kızı değil, oğlu- için yaşadığını söyler. İşte tam da burada, kadın-erkek ilişkileri konusunda hassas bir noktaya dokunur: “bir erkekte yalnız erkeklik mi aramalı? O zaman, sırtını dönüp de seni yatakta yapayalnız bıraktığı zaman, dertli gözlerin tavanda, neler düşünürsün?” [Y,99].

Juan rolünü iyi oynamamaktadır. Cinsellik konusunda, kadının ondan beklediği performansı göstermemektedir. Yerma, “saflığı”, “temizliği”, “namusluluğu” ile heteroseksist iki kutuplu toplumsal cinsiyet tanımları içinde “kadınlık” için örnek biridir. Bu pozisyonu içselleştirmiştir. Bunun yanında, çaresizliğini “benim gibi böyle köyde yetişmiş kızlara bütün kapılar kapalı” [Y,99] diye anlatır. Yaşlı kadın, bir önceki oyundaki Anne’nin tam tersidir nerdeyse. “Tanrı mı? hayır. Hiçbir zaman hoşlanmadım Tanrı’dan. Onun var olmadığını ne zaman anlayacaksınız? İstedğin şey için erkeklerden medet um” [Y,100] der Yerma’ya.

Bu oyunda, I. Yaşlı kadın gibi I. Kadın da, oyun boyunca Yerma üzerindeki baskının azalmasını sağlamaya çalışırlar. I. kadın evlidir, çocukları vardır. II. Kadın evlidir ama çocuksuzdur. Çocuğu olmamasının rahatlık olduğunu düşünür. Oyunda, kendisine biçilen rolü üstlenmeyen Juan’ın dışında, benzer bir duruşu olan bir de kadın kahraman vardır. Annesinin bütün baskılarına rağmen, çocuksuzluğu dert etmemektir. Yazar, bu kadını koyarak, bize Yerma’nın durumunun genel bir durum olmadığını, farklı örnekler de bulunduğunu söyler. Yerma, Juan’ın ona dayattığı evden dışarı çıkmama normuna uyarken, aynı toplumun içinde başka bir kadın, bu normlarla dalga geçebilmektedir. II. Kadın, Yerma’nın sıkı sıkıya sarıldığı toplumsal cinsiyet rollerini de kabul etmek istemez:

“Bütün kadınlar dört duvar arasına kapanmış, hiç de hoşlanmadıkları şeyler yapıp dururlar. Oysa ne güzel şey sokağa fırlamak. Irmağa koşmak... Çıkıp da çan çalmak...Şöyle soğuk bir anasonlu içki içmek” [Y,101]

II. Kadın neden evlendin öyleyse sorusuna, “evlendirdiler de ondan” diye yanıt verir. “Hem sonra papaz karşısına çıkmadan çok önce evli buluyor insan kendini”. “Ne yemek pişirmeyi severim, ne de çamaşır yıkamayım... Kocamın kocam olmasına ne gerek var? Şimdi yaptıklarımızı bal gibi nişanlıyken de yapıyorduk” [Y,101] diyerek Yerma’ya yine başka bir dünyanın sinyallerini verir. Ama Yerma, kendi dünyasına o kadar kapanmıştır ki, bunu göremez. Hatta Kadın’ı susturmaya kalkar. Yerma’nın bu soruya cevabı ise, “sırf çocuğum olsun diye evlendim. İstediler, babam verdi, ben de evlendim”. Bu oyunda, dışardan biri ya da birileri değil, Yerma’nın içindeki “kadın”dır ona baskıyı kuran. Üstelik, Yerma’nın etrafı, kocası Juan dahil onun gibi düşünmeyen insanlarla çevrilidir. Yerma, “Erkeklerin yaşamlarında başka şeyler de vardır: Sürüleri...Ağaçları...Söylenecek sözleri... Ama bizim küçücük çocuklardan başka bir şeyimiz yok ki” [Y,116] derken, Juan onun “gerçek bir kadın olmadığını” ve “çaresizlikler içinde kalmış bir erkeği yıkmak” [Y,117] istediğini söyler.

Bu oyunda da, erkek kahraman olarak, karısını kapalı kapılar ardında tutmayı iş edinen ve “erkeklik” görevlerini yerine getirmeyen Juan ve bir zamanlar Yerma’nın içini titreten ve aslında hâlâ onu heyecanlandıran Victor vardır. Sanki *Kanlı Düğün*’dekine benzer bir durumun, tam tersi olsa nasıl olurdu diye bakmaktadır yazar. Tutkusuz, sevgisiz bir evlilik ve evliliğin gereklerini yerine getirmekten imtina eden bir erkek, bir koca. Sonuçta Victor gider, Juan ölür. Oyunun sonu yine erkeksiz kalan kadınlarla biter. Kocasını sevmeyen, daha doğrusu kocasını görünce kendi sözleriyle “içi titremeyen” Yerma, çocuk doğurmayı kadın olmanın koşulu olarak görmekte ısrar etmiştir. Gelin’in tersine, “kanının sesini dinlemek” yerine, kendisinden isteneni yapmış. Namus kodlarına bağlılığı nedeniyle de, Juan’ı öldürmekten başka çıkış yolu bulamamıştır. Bu oyunda baskı Yerma’nın iç dünyasından ve homososyal bir grup olarak çamaşır yıkayan kadınlardan gelir. Yerma’nın arzusu yerleşik toplumsal kurumların sınırlarına karşı gelir; çünkü o yaşlı kadının anlattığı türden bir arzuyu kocasına değil, Victor’a karşı hissetmektedir.

### **Duvar. Bernarda Alba’nın Evi**

*Bernarda Alba’nın Evi* bir cenaze töreniyle açılır. Bu tür bir çıkarımın zorlama olabileceğini akılda tutarak, şöyle de düşünülebilir: *Yerma*’da Juan ölmeseydi ve kız çocukları

olsaydı, “erkek” çocuk isteyen Yerma, Bernarda’ya dönüşebilir, kocasının ölümünden sonra kızlarına baskı uygulayabilirdi. Zira Bernarda da Anne ve Yerma gibi, kadını özel alan, erkeği kamu alanıyla ya da kadını evle, erkeği sokakla, dışarıyla ilişkilendiren ataerkil normları pekiştirmektedir. Toplumsal cinsiyet ayrımı, en aşırı haliyle mekanların da ayrılmasına yol açmıştır. Evi ve evdeki kadınları toplumsal hayattan ayıran duvarlar vardır. Bernarda, cenaze için gelen erkeklerin limonatalarını avluda içmelerini, sonra içeri hiç girmeden geldikleri yoldan çıkmalarını ister. Erkekleri görmek bile yasaktır: “Kadınlar kilisede, papazdan başka hiçbir erkeğe bakmamalıdır, ona da, etekleri olduğu için. Başını çevirmek, pantolon sıcaklığı aramak demektir” [BAE,152]. Bu duvarların niteliği, Bernarda’nın sözleriyle şöyle olacaktır:

Sekiz yıllık yas süresince, sokaktan hava sızmayacak içeri. Kapılar, pencelerele tuğlayla örülmüş gibi davranacağız. Babamın evinde de böyle olmuştur, dedemin evinde de. Çeyiz sandığınız için giysiler işlemeye başlayabilirsiniz bu arada... [BAE, 154]

*Kanlı Düğün*, III. Perde, II. Sahne’de Kaynananın Leonarda’nın karısına verdiği öğüt tekrarlanmaktadır:

Evine dön sen. Evinde korkusuz, yalnız. Kocamak, ağlamak için. Ama örtük kapılar arkasında. O yok artık! Ne ölü ne sağ. Çivileriz pencereleri, varsın yapmurlarla geceler, acı otlar üzerine yağsın. [KD, 77]

Yine *Kanlı Düğün*’deki Anne ve Kaynana- gibi, Bernarda da oyunun kurallarını koyar. Anne’nin söylediği gibi, kocası öldükten sonra, karşısındaki duvara bakacaktır o da. Ancak bir farkla, Anne için “bir kadının bir erkeği olur” [KD, 22], Bernarda iki kez evlenmiştir ve Poncia’ya kalırsa, hâlâ “erkek diye yanıp tutuşuyor”dur [BAE, 152]. Kadın ve erkek rolleri konusunda, Bernarda’nın görüşleri Anne’den daha keskindir: “kadınlara iğne iplik yaraşır, erkeklere de kırbaçla katır” [BAE, 155]. *Kanlı Düğün*’de şöyle bir değinilip geçiliveren toplumsal konum meselesi bu oyunda, daha çok su yüzüne çıkacaktır. Gelin’in Leonardo’yla evlenmeme nedeni gelirin yeterli olmamasıdır. Bu oyunda da kendilerine “uygun erkek” olmadığı için evlenemiyorlar. Zaten, anlatılan ilişkilerden rahatsız olduklarından, en iyisinin “erkeklere bakmamak” olduğunu düşünüyor kızlar. Martirio’ya göre, erkeklerin bütün istediği “bir parça toprak, bir çift öküz, bir de boğazlarına bakacak söz dinler bir kancıktır” [BAE, 160]. Gerçekten köyün en yakışıklı delikanlısı olan pepe El Romano, en fazla parası olan ablaları



Angustias'la evlenecektir. Magdalena, “başkaları ne der korkusundan içerlerde çürüyüp gidiyoruz” [BAE, 160] diyerek durumu kabullense de, Adela, yeşil elbiseler giyip, sokağa çıkmak niyetindedir. Hemen arkasından, Bernarda'nın annesi Maria Josefa da, dışarı çıkmak isteyecektir. Hem de evlenmek için. Ev ahalisine tanısını da koymuştur Maria Josefa: “Şu evlenmeye can atan, yürekleri pas tutmuş, erkeksiz kadınları görmek istemiyorum ben” [BAE, 165]. Maria Josefa, oturdukları yerin erkeklerinden de memnun değildir, tıpkı Bernarda gibi; ancak onun nedeni farklıdır, erkeklerin kadınlardan kaçtığı düşünür. Amelia, kapatılmışlığın içinde, soruna çok temel bir saptamayla yaklaşacaktır: “Kadın doğmak cezaların en ağıridir” [BAE, 175] Evdeki kadınları en fazla heyecanlandıran ses, dışardan gelen orakçı gençlerin sesidir. Onların gözü haline gelen Poncia da, bu yabancı gençlerin ne kadar yakışıklı olduklarından söz eder. Bu erkeklerle ilişki kuran kadınlardan söz edilmezken, Poncia bir zamanlar, oğluna oraya gelen allı pullu giyinerek oynayan bir kadını zeytinliğe götürmesi için para vermiştir. Zira “erkek kısmına gereklidir” [BAE, 174] böyle şeyler. Daha sonra bir erkekle birlikte olduğu ve hamile kaldığı için sokaklarda sürüklenerek öldürülen genç bir kıza yapılanlar, kadınlık ve erkeklik konusunda ulaşılan iki yüzlü, çifte standartlı bir anlayışı ortaya koyar. Adela “bu vücut benim değil mi, istediğimi yaparım!” [BAE, 171] dese de, dışardan gelen sesleri duyunca, “keşke ben de orakçı olaydım, dilediğim zaman gelip, dilediğim zaman gideydim!” [BAE, 175] diyerek, erkek olmanın getireceği serbest dolaşma, sokağa çıkma rahatlığını ister. Adela, her koşulda dışarı çıkmak istemektedir. Pepe El Romano onu gördüğü için değil, kendisi bir erkeğin ya da Pepe El Romano'nun kendisini görmesini istediği için, yeşil elbisesini giyip, avluya çıkmış ve bağımsız bir biçimde davranmıştır. Robertson, Adela için, “Pepe'ye yönlendirdiği yoğunluğun, arzusunun, o evden, o toplumdaki, o dünyadan çıkışı, kapıyı ve bir tür taşıyıcı arzu aracısını temsil ettiğini”<sup>23</sup> belirtiyor. Bu kapının kapandığını anladığında da, yine kendi kararıyla ölmeyi tercih ediyor.

*Kanlı Düğün*'de inşa edilmeye çalışılmış bir erkeklik ve evlilik modeli başarısızlığa uğramıştır. Gelin'in kadınların arasına geri dönmesi ve “temiz” olduğunu açıklaması, bu modelin tuttuğu ya da toplumsal olanın kazandığı anlamına gelmez. Topluluk içinde kabul görmek için bütün aşağılanmalara razı olsa da, model sarsıntıya uğramış, kurulan bu geçici düzen Shakespeare oyunlarında olduğu gibi, yeni bir dengesizlik ya da geçici bir dengeyle sonlanmıştır.

---

<sup>23</sup> Sandra Robertson, “Quiero Salir!: La Articulación del Deseo en el Teatro de Lorca”, **De lo Particular a lo Universal: El teatro Español del Siglo XX y su Contexto**, Der. John P. Gabriele. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1994. s. 81.

Son sahne Gelin'in toplumsal cinsiyetini ne kadar içselleştirmiş olduğunu gösterir. "Temiz" olmak önemlidir ataerkil düzende. Daha takip sona ermeden, bu içselleştirmenin işaretlerini vermiştir zaten gelin. "panayır panayır gezdir beni, temiz kadınlar utansın" ya da "ayak ucunda uyuyayım kancık bir it gibi, ben başka neyim ki zaten" der. Oyunda, Anne'nin tanımına uyan tek evlilik Leonardo'nun evliliğidir aslında ve o da mutsuzdur. Evlilik var, çocuk var, duvarların içinde onu bekleyen bir kadın var. Tutku yok. Oyunun sonunda ise kadınların içselleştirdiği bir erkek dünyası var. Erkek yok!!!

*Yerma*'da bu kez evlilik modeli tutmuş, kadın ve erkek evlenmiş ama bir sonraki aşama ya da ilk oyunda Anne'nin verdiği formüldeki iki unsur konusunda kadın ve erkek anlaşamamıştır. *Yerma*/Kadın "çocuk" olması için diretirken, Juan "duvarların arasında kapalı olmak" konusunda ısrarcı olmuştur. Üstelik bu evlilik modelinin gerçekleşmemesinin nedeni erkeğin kendisinden beklenen toplumsal cinsiyet tavrını göstermiyor olmasıdır. Homososyal kadın gruplarının üzerindeki baskısı, *Yerma*'nın saplantısını derinleştirir. *Yerma*, Victor'a olan tutkusunu bastırdıkça, tekinsizleşerek, sonunda Juan'ı öldürecektir.

*Bernarda Alba'nın Evi*'nde geçmişte evlilik gerçekleşmiştir, hem de iki kez ama artık "erkek/baba" yoktur. Evlenme çağına gelmiş, hatta bu çağını çoktan geçirmiş genç kadınlar var. Duvarlar var. Bu duvarların arkasında, erkek olarak, evdeki kızlardan üçünün de ilgilendiği Pepe El Romano var. Toplumsal kodların işleyişi kesintiye uğratılıyor Bernarda tarafından. Erkek artık iyice dışarda kalmış, bir at sesine dönüşmüştür. Erkeklerle kadınlar arasındaki kutuplaşma aşırılaştırılarak, en uç noktaya çekilmiştir. Oyun, Bernarda, sürekli "Susun! Susun! diye bağırırken biter. Aynı sesi Kanlı Düğün'ün sonunda da duymuştuk aslında. Anne de "sus!" diye bağırmıştı bir başka kadına.

Lorca, tragedyalarında kullandığı gerçek hayattan hikayelerin gerçekçi dilini, şiirlerle, türkülerle, ninnilerle bir başka gerçeklikle, sanatın gerçekliğiyle içiçe geçirirken, aynı zamanda bu iki gerçekliği ya da dünyayı, şiir dilini kuşanmış kahramanlarla bozguna uğratarak parçalar. *El Público* ve *Beş Yıl Geçince*'de ise, oyunların tamamına hakim olan şiirsel dil, bu kez gerçekçi sahneler, kahramanlar ya da dille bozguna uğratılır. Bütün oyunları, ki buna akıldışı bir gerçeklikteki kapanma-kapatma hikayesiyle *Bernarda Alba'nın Evi* de dahil, gerçeklikle hayali, kurgusal olanın arasında, grotesk denilebilecek bir ara mekanda/zamanda gerçekleşirler.

Lorca, *El Pblico* ve *Beş Yıl Geçince* oyunlarını bir yıl arayla yazmıştır. Kahramanları ve temaları arasında benzerlikler vardır.\* Oyun kahramanlarının, gerçek isimleri ve gerçek kişilikleri yoktur. Tragedyalarındaki kadın kahramanların yerini, bu oyunlarda erkek kahramanlar almıştır: Yönetmen ve Genç Adam. Yönetmen, evli ve çocuk sahibidir. Başka bir erkeğe aşık olabilir. Ancak hiçbir şekilde, herhangi bir sahnede kadınsı ya da efemine davranmaz. Genç Adam ise efemine olmadan bir şekilde kadınsı davranır.\*\* *El Pblico*'da zafere ulaşan tek kişi, sahnede pek görünmese de, olayların merkezi haline gelen kadın kahramandır. Tıpkı tragedyalarında, sahnede pek görünmediği halde kadınların hayatını belirleyen erkek kahramanlar gibi. I. Adam hariç oyunun bütün erkekleri, eşcinsel ilişkilerine rağmen, hatta zaman zaman istemedikleri halde Helen'den etkilenirler. *Beş Yıl Geçince*'de Nişanlı ve Sekreter, ilki Genç Adam'ın sevdiği ve ikincisi onu seven kadınlar olarak, Genç Adam'ın üzerinde etkili olurlar. *El Pblico*'da iki önemli kadın kahraman vardır: Edebiyattan ödünç alınmış ve diğer kahramanlarla karşılaştırıldığında en gerçek kahraman: Jülyet ve tarihten ödünç alınmış bir kahraman: Truvalı Helen. Biri saf, temiz aşkı temsil eder, diğeri de kadını. *Beş Yıl Geçince*'de Nişanlı ve Daktilo'nun dışında bir de Hizmetçi ve Genç Kız vardır kadın olarak. Bu oyunda da kadın kahramanlar sadece toplumsal olarak üstlendikleri rolleriyle görünürler. Daha önce ele alınan oyunlarda, duvarların dışında kalan ve en sonunda sadece sese dönüşen atlar, *El Pblico*'da ilk sahnede "halk" olarak girerler sahneye. Nadal, içeri giren üç atın, üç farklı erkeklik durumuna işaret ettiğini söylüyor.<sup>24</sup> Üç beyaz at, diğer oyunlarda erkeklikle veya erkekle özdeşleşen AT'ın yeniden dirilmesi için Jülyet'i sevişmeye ikna etmeye çalışırlar. Oyunda gerçek kimliğini gizlemeyen, maskesiz tek kahraman olan I. Adam, atları sadece bir arzuyu tatmin etmekle, aslında Jülyet'le ilgilenmemekle suçlar. Atlar, kendi aralarında da maskeli olanların, sahtekarlık yapanların olduğunu kabul ederler. I. Adam, Lorca'nın oyunla aynı dönemde Amerika'da yazdığı

---

\* Bu benzerliklerle ilgili ayrıntılı bir çalışma için bkz. Rafael Martınez Nadal, **Federico Garcıa Lorca and The Public**, New York: Schocken Books, 1974. s. 102.

\*\* Greg Dawes, "On the Textualization of Sexuality and History in Hispanism" adlı makalesinde, Lorca'nın Ozan New York'ta kitabında yer alan "Walt Whitman'a Od" şiiriyle, *El Pblico* oyunu arasında bağlantı kurar. Bu şiirde ele aldığı biçimiyle, Whitman'da gördüğü, efemine olmadan, zarafetle, yine maskülen bir adama aşık olma halinden, daha doğrusu bu "queer" rolünden etkilenmiştir Lorca. O dönemde "fairy" (peri) adı verilen, seksist bir biçimde "kadın" toplumsal cinsiyet rolünü üstlenen ve bunu özellikle kamuya açık alanlarda yapanlara öfke duyar. Bu rolü kabul ederek, istemeyerek de olsa, eşcinsel erkeklerin, eşitlikçi olmayan toplumsal cinsiyet ve cinsel ilişkileri desteklemiş olacağını söyler. Kapitalizm altında cinsel ve toplumsal cinsiyet eşitliğini bile isteye yeniden üreten geylemlere şöyle seslenir: "dünyanın bütün (efemine) oğlanları, güvercin katilleri!" **Cultural Logic**, Cilt 1, Sayı 1, Sonbahar 1997.

<sup>24</sup> Rafael Martınez Nadal, **Federico Garcıa Lorca and The Public**, New York: Schocken Books, 1974. s. 50

“Walt Whitman’a Od” şiirinde tanımladığı klasik eşcinsel tipiyle benzerlik taşır.<sup>25</sup> Ne gerçek kişiliğini ne de mahrem arzularını gizlemez. Roma Harabelerinde geçen mücadelede, “başarmalılar” der, “nasıl” sorusuna, “Hem erkek olup hem de boş arzuların esiri olmayarak. Tamamıyla erkek olarak. Bir erkek tam bir erkek olmaktan vaz geçebilir mi hiç?” diye yanıt verir. Başka bir sahnede, Jülyet’in kadın olmadığı, on beş yaşında bir erkek çocuk olduğu anlaşılır.\* Ona aşık olan genç öğrenci: “Onu istiyorum. En güzeliydi o. Kılık değiştirmiş bir erkek olması umrumda değil... onun erkek mi kadın mı yoksa delikanlı mı olduğunu düşünecek vaktim yok, sadece beni keyifli bir arzuyla mutlu ettiğini görmek istiyorum” der. Bu oyunda kostümler ve maskeler toplumsal olarak kodlanan cinsiyet rollerini gösterirler sürekli giyilip çıkarılırlar. Daha doğrusu, sürekli değişim halinde olan, metamorfoza uğrayan, kostüm değiştiren figürler çıkar ortaya. *Beş Yıl Geçince*’de Gelinlikli Manken gibi. O da “kim giyecek benim elbisemi “diye sızlanır. Tıpkı Yerma gibi manken de annelik özleminden söz eder: “Oğlum, oğlumu istiyorum!”[*BYG*, 55]. Nişanlı ise düğün gecesi Leonardo’yla kaçan Gelin’in parodik bir tekrarı gibidir. Konuşan, sesiyle Gelin’i durduran ya da harekete geçiren Leonardo’nun tersine, onun birlikte kaçtığı Futbolcu tek kelime etmez. Zaten Genç Adam da, Güvey gibi onların peşinden gitmeyecek, kendisine aşık olan eski sekreterinin peşine düşecektir. Tragedyalardaki katı kurallar ve normlar yerini buharlaşan kimliklere ve hızla dönüşen tiplere bırakmıştır. Yönetmen aynı zamanda, Enrique adında bir Arlekin’dir, Balerin Guillermina’dır ve Çanlarla kaplı Figür’dür. Her bir kostümü, alegorik bir figür gibi konuşur. Maske maske üstüne binmiştir, kostümler birbirine karışmıştır. *El Público*’da oyun karakterleri ve kopyaları, temalar, cümleler, kelimeler tekrar tekrar ortaya çıkarlar ama hiçbir zaman aynı yerde olmayız. Bu iki oyunun kahramanları arasında benzerliklere örnek verirsek: *El Público*’da, ilk sahneden itibaren Yönetmen’in yanında bulunan uşak, sanki *Beş Yıl Geçince*’deki uşağın yaşlanmış halidir. Jülyet’in sahnesinde III. Adam, ona “bak bülbüller ötüyor” dediğinde, dışardan gelen ses, *Beş Yıl Geçince*’de Nişanlı’nın birlikte kaçtığı futbolcunun arabasının klaksonunu anımsatır. Lorca, her iki oyunda da, insanın zamanla ilişkisini ele almıştır diyebiliriz. Yazar bunu yaparken, zamanın insana dair bir şey olduğunu ve insanın tek boyutlu olmadığını, iç içe geçen çoğul kostümler ve maskelerle –ki bunlar toplumun, zamanın, koşulların etkisiyle oluşur, çözülür, yeniden yeniden oluşur ve çözülürler- birbiriyle çelişen tutku ve arzuların bir arada bulunabildiğini gösterir. Lorca, bu

<sup>25</sup> Rafael Martínez Nadal, *a.g.e.* s. 59.

\* Shakespeare döneminde, kadın rollerini genç erkeklerin oynadığını hatırlarsak, çifte kodlama yaptığını söyleyebiliriz.

oyunlarında, tragedyalarında insanları mutsuz eden, ölmeye, öldürmeye sevk eden baskıların neden olduğu belirlenmiş, kutuplaştırılmış toplumsal rollere ve cinsiyet kimliklerine işaret eden maske ve kostümlerinin çıkartılabilir, daha önemlisi değiştirilebilir olduğunu göstermiştir.

Lorca *Kanlı Düğün*'de kadın ve erkek bütün kahramanlarını toplumsal rolleriyle adlandırarak, ta baştan oyunun bu roller aracılığıyla okunmasına neden olur. Leonardo dışında adıyla anılan kimse yoktur. Tragedyalarında önemli kadın kahramanların, oyunun başında – Bernarda- ya da sonunda -Gelin, Yerma- düzenle bir şekilde uzlaştıkları, içinden çıkmayı denedikleri sisteme eklendikleri hatta sözcüsü ya da kendisi oldukları durumlar vardır. Ancak yine aynı oyunlarda başkahramanların dışındaki kadın kahramanlarda mutlaka, bu toplumsal kodlara karşı işleyen yıkıcı bir yan bulunmamaktadır. Lorca'nın oyunun temel kahramanları olarak göstermediği kadınları, cinselliği, kodlanmış toplumsal cinsiyet rollerinin dışında düşünen, ayakları yere basan ve geleceğe işaret eden kahramanlardır. Tıpkı klasik Fransız tiyatrosunda olduğu gibi, Racine'in, Moliere'in oyunlarında özellikle uşak, hizmetçi gibi daha sıradan oyun kişilerine biçilen bir görevi üstlenirler. Ve aslında seyirciye yeni ya da kahramanından farklı bir normu gösterirler. Nerdeyse bütün tragedyalarında oyunun tansiyonunu düşüren, mizah ve zekasıyla, özellikle cinsellikle ilgili konularda açıklıkla konuşan bir kadın mutlaka var: Gelin, evlenmek üzere hazırlanırken, Hizmetçi kadının söyledikleri: “Ne mutlu sana ki bir erkeği kucaklayacaksın, öpeceksin vücudunun ağırlığını üzerinde hissedeceksin”[KD, 40], Gelin itiraz ettiğinde, ısrar eder, “ama yavrum, evlilik dediğin nedir ki? Budur evlilik, başka bir şey değil, Şekerlemeler mi, çiçek demetleri mi? Yoo.. Pırıl pırıl bir yatak ve bir erkekle bir kadın”[KD, 40]. Evlilik ve kadın-erkek arasındaki ilişkiyi bütün toplumsal anlamlarından sıyrarak, “cins” ya da “cinsiyet” temelli bir merkeze oturtuverir. Lorca'nın oyunlarında, bu iki anlayışın, sürekli birbirini keserek içiçe geçtiğini söyleyebiliriz: “bir erkek, üç beş çocuk ve... duvarlar” ve “pırıl pırıl bir yatak, bir erkek ve bir kadın”.

Ancak “anne” figürü olarak oyunlarında yer alan kadınlar, çocuklarının bilincini yaralamaya, onları toplumsal cinsiyet rollerine sokmaya, ailenin bütün geçmişini onların sırtlarına yüklemeye çalışan kadınlar olarak varolurlar. *Kanlı Düğün*'de bir “anne”, bir de “kaynana” vardır bunu üstlenen. Leonardo'nun ve Gelin'in annesi yoktur.

*Yerma*'da II. Kadın, çocuksuz olmaktan mutludur, çocuk konusunu bir tür varoluş sorununa dönüştüren Yerma'ya ”...papaz karşısına çıkmadan çok önce evli buluyor insan kendini... Kocamın ille de kocam olmasına ne gerek var? Şimdi yaptıklarımızı bal gibi

nişanlıyken de yapıyorduk” [Y, 101]. Evlilik konusunda, çocuk konusunda Yerma'nın bütün dünyasını altüst edebilecek yeni bir anlayışın, yeni bir bakış açısının, dini, aileyi, kadın-erkek ilişkisini farklı bir gözle görebilmenin umudu var bu sözlerde. Oysa Yerma, tıpkı Anne'nin ya da Bernarda'nın diğer kadınlara yaptığı gibi, II. Kadın'ı dinlemek istemez: “Sus. Böyle konuşma!”[Y, 101].

*Bernarda Alba'nın Evi*'nde, başka bir hayat biçimini öneren, gösteren kahraman kalmamıştır artık. Dışarısı sadece Poncia'nın anlattığı, Bernarda'nın ve kızların ilgiyle dinlediği kadın-erkek hikayeleriyle girer eve. Bir de Adela gibi, o evden kurtulmak ve deniz kenarından biriyle evlenmek isteyen, arada bir hayalet gibi ortaya çıkan María Josefa, “yüreklere pas tutmuş erkeksiz kadınlar”dan, “mutluluk verecek erkek”lerden söz eder. *Yerma*'daki I. Yaşlı Kadın kahramanın devamı gibidir. Ancak María Josefa, kadının ve erkeğin içinde bulunduğu durumu mekana bağlar: “Buranın erkekleri kadından kaçıyorlar” [BAE, 165]. Bu yüzden deniz kenarına, kendi köyüne gitmek istemektedir. Bir de kısmen Poncia, evlilik ve kadın-erkek ilişkileri üzerine gerçekçi önerilerde bulunur. Erkeklerin olmadığı ortamda, kadınlar birbirleriyle konuşurlar. Ancak, sırdaş olan, arkadaşlık eden nerdeyse hiç yoktur. Sanki sürekli bir çekişme içindedirler. Birbirlerine sinsice takip edip, sırlarını ortaya çıkarmak çabasındadırlar.

Ana kahramanların hepsinin bir türlü kurtulamadıkları ve kan akıncaya kadar da kurtulamayacakları bir “yara”ları, bir meseleleri var. İmkansız olanı isterler. Yerma, kocasından bir çocuğu olmasını ister, Bernarda kanı kaynayan kızlarını kapatmak ve belki de kendi cinsel arzularını da bastırmak ister. Gelin de, evlenecek olmasına rağmen, “kanının sesini dinleyerek” Leonardo'nun peşinden gider.

Lorca'nın kadın kahramanları, kendilerine tahsis edilen iç mekanlara, evlere kapanmamış, sokağa çıkmışlardır. Gelin de Yerma da sokağa, erkeklere ait olan alana girmiştir. Adela ise fiziksel olarak dışarı çıkamasa da, bir ara alanda, samanlıkta sevdiği erkekle birlikte olmuştur.

Lorca, kodlanan biçimiyle tek tip kadın ve erkek modellerine indirgmeden ele alır kahramanlarını, oyunlarında erkek egemen toplumun taşıyıcısı hatta demir yumruğu olan kadınlar kadar –Bernarda, Yerma-, buna karşı çıkan, her yolu deneyen ve çaresiz kaldığında ölümü seçerek duvarları ya da sınırları aşan –Adela- kahramanları vardır. Lorca oyunlarında renk, ses, ışık konusundaki muhteşem dengelerin yanında, kahramanlar da iyi yazılmış klasik oyunlarda olduğu gibi, geometrik olarak iyi yerleştirilmişlerdir. Örneğin *Bernarda Alba'nın Evi* oyununda, Bernarda'nın otoriteyi, gücü ve bir anlamda erkek egemen dünyayı yansılıyor olması, belli bir

yaşın üstündeki kadınların, kadın olma vasıflarını üretkenlikle bağlantılandıran bakış açısına göre değerlendirildiğinde, artık “kadın” olma özelliklerini yitirerek erkekleşmiş oldukları çıkarsamasına ulaşmamıza izin vermez. Maria Josefa’yı ve Poncia’yı koyar hemen Bernarda’nın karşısına. Poncia, kocasını kaybetmiş de olsa, cinsellikten söz etmekten çekinmez, Bernarda’yla aynı yaşlardadır. Maria Josefa da Bernarda’nın dışarı çıkmak ve evlenmek isteyen annesidir.

### **Son söz yerine:**

Lorca’nın kahramanları, erkek egemen bir toplumda, katı bir şekilde belirlenmiş toplumsal cinsiyet kodlamalarına karşı çıkan, kendi elleriyle kendi mutsuzluklarını yaratan, eyleme geçmeye ya da beklemeye karar veren bireylerdir. Bir arayış içindedirler, arzuları ile toplumun onlara yükledikleri arasında gidip gelirler. Bu nedenle, kendi hayatlarını olmasa da, kendilerinde sonra gelecek nesillerin hayatını değiştirme olasılıkları vardır. Nereden ve kimden gelirse gelsin, erkek ya da kadın, özel ya da resmi, Lorca için önemli olan insanın üzerindeki baskıdır. Kimi yerde bu baskı kadınlar tarafından kadınlara, kimi zaman da bir toplumsal cinsiyet tarafından diğere ya da erkeklerce erkeklere uygulanır, önemli olan baskının kendisidir. Lorca’nın kahramanları, erkek-kadın olmanın ötesinde bu rolleri “melezleştiren”, karıştıran ve yeniden karan kahramanlardır ama direniş pratikleri gelişmemiştir,

Teresa Ebert, heteroseksüelliğin, ataerkilliğin toplumsal ilişkilerde, özellikle iş ilişkilerinde toplumsal cinsiyet bölümlenmelerini doğallaştırması için gerekli olduğunu hatırlatıyor.<sup>26</sup> Bu nedenle sınırları sıkı sıkıya çizilmiş, belirlenmiş toplumsal cinsiyet rolleri, “kadınlık” ve “erkeklik” normları, evlilik ve aile aracılığıyla ataerkil-kapitalist ilişkilerin sürdürülmesini kolaylaştırır.

Erkek iktidarının oturmuş, yerleşikleşmiş ve kurumlaşmış kültürel örüntüsü içinde erkeklerin kadınları ezdiği doğrudur. Ancak kadınlar, kendilerinin dışında yer alan bu iktidar karşısında belli direniş stratejileri geliştirmişlerdir.<sup>27</sup> Kadınları, kendilerini ezen kültürün hem parçası, hem de yabancı kılan bu ikircikli ve huzursuz konumun, ezilmişliğin bilincine varma, onu adlandırma ve ona direnme olanağını da beraberinde getirir.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Teresa Ebert, "Ludic Feminism, the Body, Performance, and Labor: Bringing Materialism Back into Feminist Cultural Studies," **Cultural Critique** (Kış 1993) s. 9.

<sup>27</sup> Tayfun Atay, “Erkeklik En Çok Erkeği Ezer!”, **Toplum ve Bilim**, Güz 2004, sayı: 101. s.

<sup>28</sup> Fatmagül Berktaş, **Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın**, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2000. s. 30-31

Erkeklik, kadını “dışardan”, erkeği ise “içerden” yıkan bir kimliktir. Meal’in ifadesiyle, kızların seslerini kesmeyi hedef alıyorsa, erkeklerin de kalplerini hançerlemeyi hedef alıyor. Kanlı Düğün’de iki erkeğin birbirini öldürmesi tam da bu inşa edilen erkeklik yapısı nedeniyle gerçekleşir. Onlardan beklenen budur. Kimse ölmelerini istemez ama karşılaşmaları ve birbirlerini öldürmemeleri halinde, “namus” kodlarının sıkı sıkıya örüldüğü bir toplumda toplum içine çıkamazlar.

Kadın ya da erkek olarak adlandırılmı, Lorca’nın bütün kahramanları, Bernarda Alba’nın Evi oyununda Adela’nın söylediği gibi “dışarı çıkmak istiyorum!!!” diye çılgık atarlar. Bu çılgık kimi zaman kapalı duvarların içinden dışarı çıkmak arzusunu, kimi zaman kendilerine konulan sınırlardan, yasaklardan kurtulmak, kimi zaman da beden sınırlarından kurtulmak arzusunu belirtir.

Kadın ve erkek olmayı koşullayan kültürel pratiklerin, kadına ve erkeğe eksik bir insanlık halini reva görüyor olmasını hatırd tutmak gerekir. Kadınlık ve erkekliği birbirinin karşıtı olarak değerlendiren kültürler, aralarındaki toplumsal ve psikolojik farklılıkları abartırlar. Kadın ve erkeğin birbirini dışlayan kategoriler olduğuna dayanan toplumsal cinsiyet kimliği, kadın ve erkek arasındaki doğal farklılıkları ifade etmekten çok, onlar arasındaki doğal benzerliklerin bastırılmasına hizmet eder.<sup>29</sup> Bu tespitler, her erkekte bastırılmış bir kadınlık, her kadında bastırılmış bir erkeklik olduğunu düşünmeye çağrı yapar. Kısaca “tam” anlamıyla “insan olmak”tan eksilerek, erkek ya da kadın oluruz. Real, nasıl ki kızlar, iddialı, kendine güvenen eylemlerde bulunmak için sahip oldukları potansiyellerin yarısından baskıyla vazgeçiriliyorsa; sosyal hayata ait becerilerini ve benlik kavramlarını geliştirip bunların keyfini sürmekten sistematik olarak alıkonuluyorsa, oğlanlar da bağlılık, kendini ifade etmek, şefkat göstermek gibi duygu dünyasına ilişkin becerilerinden ve benlik kavramlarını ortaya koymaktan baskıyla vazgeçiriliyorlar.

Lorca’nın 1930’lu yıllarda yazdığı, o yıllarda kadın hareketinin geçmişinin fazla olmadığı düşünülünce, kahramanlarının toplumsal cinsiyet kodlamalarına nasıl direndiklerine, kendilerine biçilen kaftana nasıl sığamadıklarına dikkat çekmesi ilgi çekicidir. Bunu yaparken, erkeği, kentli, parçalanmış, kendi içine kapanmış, şaşkın özne olarak kurgular; kadını toprağa yakın, kapatılmış ama dışarı çıkmak isteyen, bir yanıyla yok eden, öldüren, yasaklayan, başka bir yanıyla kuralları aşan, “kadın olma”nın ötesine geçen kahramanlar olarak inşa eder. Bu nedenle aralarında tarihsel

---

<sup>29</sup> Tayfun Atay, a.g.e. s. 2



olarak bir sıralama yapılamasa da, iki farklı grup olarak sınıflandırılabilir oyunlarında hem erkeklerin hem de kadınların toplumsal cinsiyet konusundaki çelişkilerini ortaya çıkarıyor. Dolayısıyla, Lorca'nın heteroseksist bir toplumsal cinsiyet ayırımının üstünde veya dışında bir bakış açısı olduğunu söylemek gerekir. Heteroseksüelliğin kurumsallaştırılmasına meydan okumak, kapitalizmin kendisine de meydan okumaktı. 1920'lerde ve 30'larda İspanya'da homofobinin ve ataerkilliğin çok güçlü olduğu bilinince, hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde kendi eşcinselliği konusunda ağzı sıkı olan Lorca, kurulu toplumsal cinsiyet ilişkilerinin sınırlarını sorgulamış, erkeğe ve kadına ya da eril ve dişil toplumsal cinsiyetlere ayrı ayrı atfedilen özellikleri biraraya getirerek, geleneksel olarak toplumsal cinsiyetlendirilmiş rollerin karşıtlığını aşmıştır. Toplumsal cinsiyet sınırlamalarını eşitlikçi bir noktaya çekmek istemiştir. Kahramanlarının hepsi, ninnilerin zihinlerine işlediğine benzer bir biçimde yalnızdır. İçinde buldukları durumdan tek başlarına kurtulmaya çalışmışlardır.

Sonuçta Lorca da, kendi hayatına mal olsa da, içinde bulunduğu ataerkil toplumun sınırlarını zorlamış, “kanının sesini” dinlemiş ve kendi kimliğini savunmuştur. Ölümünden yetmiş yıl sonra, yazdıklarını okumaya, anlamaya çalıştığımız yazar, ataerkil sisteme ne kadar boyun eğmiş ya da yenik düşmüşse, kahramanları da ataerkine o kadar boyun eğmiştir. Lorca oyunlarında, sanayi sonrası toplumlarda erkek egemenliğini tanımlamaya elverişli olmayan ataerkinin terimlerine benzer bir cinsiyet kutuplaşmasını gösteren toplumsal cinsiyet kavramlarının sınırlarını aşmaya çalışmış, en azından çerçevesinin görülmesini sağlamıştır. Dolayısıyla, oyunlarını sadece tragediyalarına ve sonuçlara bakarak değerlendiren Linda Materna'nın iddia ettiği gibi ataerkini savunuyor olması imkânsızdır.

## KAYNAKÇA

- ATAY, Tayfun, “Erkeklik En Çok Erkeği Ezer!”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 101, Güz 2004.
- BERKTAY, Fatmagül; **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- BERKTAY, Fatmagül; **Tektanlı Dinler Karşısında Kadın**, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2000.
- BROUE, Pierre / TEMİME, Emile; **İspanya İç Savaşı**, Çeviren: Aydın Emeç, İstanbul: Hür Yayın ve Ticaret A.Ş., 1976.

- CARRETER, Fernando Lazaro; “Apuntes Sobre el Teatro de García Lorca”, **Federico García Lorca, El Escritor y la Critica**, der: Manuel Gil-Ildefonso. Madrid: Taurus, 1973.
- CONNELL, R.W.; **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- DAWES, Greg; “On the Textualization of Sexuality and History in Hispanism”, **Cultural Logic**, Cilt 1, Sayı 1, Sonbahar 1997.
- EBERT, Teresa; "Ludic Feminism, the Body, Performance, and Labor: Bringing Materialism Back into Feminist Cultural Studies," **Cultural Critique** (Kış 1993)
- GABRIELE, John P.; “House and Body: Confinement in Lorca’s Woman-Conscious Trilogy”, **Hispanic Research Journal**, Vol. 1, No.3 Ekim 2000.
- KANDİYOTİ, Deniz; **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- KOCA, Cezmi; “Federico García Lorca’nın Tragedyalarında Kadın”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Yıl. 1994, Sayı: 11, s. 75-83. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1997.
- LORCA; Federico García, **Obras Completas, III**, Madrid: Aguilar, 1986.
- LORCA; Federico García, **Bütün Oyunları-1**, Çeviren: A. Turan Oflazoğlu- Tahsin Saraç. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1995.
- LORCA; Federico García, **Bütün Şiirleri 3**, Çeviren: Sait Maden. İstanbul: Çekirdek Yayınları, 1996.
- LORCA; Federico García, *Beş Yıl Geçince*, Çeviren: Murat Uyurkulak, Claude Leon, Mahir Günşiray, Zerrin Yanıkkaya. İstanbul: Tiyatro Oyunevi, 2006.
- MATERNA; Linda, “Los códigos genéticos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca”, **Estelas, laberintos, nuevas sendas : Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La Guerra civil** der: Angel G. Loureiro, 1988.
- NADAL; Rafael Martínez, **Federico García Lorca and The Public**, New York: Schocken Books, 1974.

- ROBERTSON, Sandra; “Quiero Salir!: La Articulación del Deseo en el Teatro de Lorca”, **De lo Particular a lo Universal: El teatro Español del Siglo XX y su Contexto**, Der. John P. Gabriele. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1994.
- Rosaldo, Michelle Zimbalist; “A theoretical Overview”, **Woman, Culture, and Society**, Der.: Michelle Zimbalist Rosaldo ve Louise Lamphere. Stanford: Stanford University Press, 1974.
- Tello, Manuel Lineros; “**La Mujer en el Teatro de Lorca**”, [www.contraclave.org/literature.htm](http://www.contraclave.org/literature.htm)

***Abstract***

*This paper aimed at examining the characters in Lorca’s plays by taking the concept of gender in the center as an analytical tool. In this paper the focus is on the construction and the consequences of the representation of gender in his tragedies and in *The Public and Once Five Passed*, the latter two are the plays Lorca refers as “my real theatre”.*