



Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (KMÜ EFAD)

Karamanoğlu Mehmetbey University Journal of Literature Faculty

E-ISSN: 2667 – 4424

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/efad>



Tür: Araştırma Makalesi
Kabul Tarihi: 4 Aralık 2022

Gönderim Tarihi: 11 Eylül 2022
Yayımlanma Tarihi: 30 Aralık 2022

Atf Künyesi: Karaçay, F. (2022). Lauro Olmo'nun "Sardalya Göğsü" Adlı Eserine Feminist Bir Bakış. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5 (2), 200-211.

DOI: <https://doi.org/10.47948/efad.1173688>

LAURO OLMO'NUN "SARDALYA GÖĞSÜ" ADLI ESERİNE FEMİNİST BİR BAKIŞ

Figen KARAÇAY*

Öz

Bu çalışmada İspanyol dramaturg Lauro Olmo'nun kadın karakterleri ön plana çıkaran ve Türkçeye *Sardalya Göğsü* olarak çevirebileceğimiz, İspanyolca ismi *La pechuga de la sardina* olan tiyatro eseri feminist eleştiri kuramları ışığında incelenecektir. Bu amaçla ilk olarak feminist kuramlar ele alınacak daha sonra psikanalizin bu kuramlar üzerindeki etkileri incelenerek konuya açıklık getirilmeye çalışılacaktır. Eserin yazıldığı dönemde var olan toplumsal, dinsel baskıların ve kadın cinselliğinin baskı altında tutulmasının kadınları dolayısıyla erkekleri nasıl etkilediği analiz edilecektir. Oyun yazarı bir yandan Franco dönemi İspanya'sı Din-ideolojisinin kadınlara yönelik baskısını ve bunun sonuçlarını aynı pansiyonda kalan altı kadın karakter üzerinden anlatır. Öte yandan pansiyonu çevreleyen ortam ve erkek karakterler ataerkil sistemi tanımlamak için sembolik olarak temsil edilirler. Son olarak yazar, yaşamlarında farklı önemli kararlar veren iki kadını betimleyerek kadın mücadelesinin ve dayanışmasının özgürlük için ne kadar gerekli olduğunun altını çizer. Bu iki kadın karakter aracılığıyla mevcut baskıcı düzenden çıkış arayan kadının başkalarına güvenerek çözüm aramak yerine kendi ayakları üzerinde durabilmesinin önemini dile getirir. Olmo, 20. yüzyıl İspanya'sının kadınlara uyguladığı baskı ve bunun toplumsal etkileriyle ilgilenen en önemli oyun yazarlarından biridir. Oyundaki örnekler aracılığıyla o dönemdeki sansürün yazarı metafor kullanımına zorunlu bırakması ve bu metaforlar ile neleri ifade etmeye çalıştığı konusuna ışık tutularak bu yolla çalışmanın ilgili alana katkı getirmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Lauro Olmo, La pechuga de la sardina, İspanyol Tiyatrosu, Feminist Eleştiri Kuramları, Psikanaliz.

A Feminist Perspective On Lauro Olmo's "La Pechuga De La Sardina"

Abstract

This study will examine the female characters in the Spanish dramatist Lauro Olmo's dramatic work *Sardine's Breast* in the light of feminist literary criticism. From a feminist and psychoanalytic perspective, the essay will analyze how social and religious subjugation and suppression of female sexuality impact women and men. On the one hand, the playwright depicts the oppressive regime of Franco's Spain and the consequences of its religious ideology through six female characters staying in the same pension. On the other hand, the male characters and the surrounding environment are symbolically represented to re-establish the patriarchal system. Finally, the author underscores how women's struggle and solidarity are essential for freedom by depicting two women making different major life decisions. Through these two female characters, the author expresses the importance standing on one's own feet instead of relying on others for a solution, to find a way out of the oppression. Olmo is among the most significant playwrights dealing with the oppression that 20th century Spain imposed on women and its societal effects. This article also aims to contribute to the literature by showing how the author had no choice but to use metaphors in a climate of

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İspanyol Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul/Türkiye.
E-posta: figenkaracay20@gmail.com, Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6311-8055>.

ensorship and fear and explaining their significance.

Keywords: Lauro Olmo, Sardine's Breast, Spanish Theater, Feminist Literary Criticism, psychoanalysis.

Giriş

Lauro Olmo'nun *Sardalya Göğsü*¹ isimli tiyatro eseri ilk defa Madrid Teatro Goya sahnesinde José Osuna tarafından 8 Haziran 1963 tarihinde İspanyolca olarak sahnelenmiştir. Oyun seyirciler tarafından heyecan ve coşkuyla karşılanmıştır (Bernal, 2000: 282). Serrano'ya göre Olmo'nun kadınları etten ve kemikten, hareketleri ve sözleriyle gerçek kadınlardır. Olmo cinsiyetler arası çelişkileri bütün eserlerinde değişik şekillerde çalışır ve her zaman kurbanların yanında yer alır. Özgürlüklerini gerçekleştirebilecekleri bir yer arayan kadın karakterler ise hem güçlü hem de zayıf yanlarıyla Olmo'nun eserlerinde yer alırlar (Serrano, 2015: 307).

Eserde baş kadın kahramanlar altı tanedir ve hepsinin kendilerine özgü adları vardır. Kadınların her biri aynı zamanda birbirlerini de tanımlarken erkeklerin hem adları yoktur ve hem de sadece prototipler olarak oyunda yer almaktadırlar. Örneğin erkek A, erkek B veya gazete satıcısı olarak isimlendirilmişlerdir. Oyundaki işlevleri sadece dış mekânı tanımlamaya yarar. "Ulusal Katoliklik" olarak çevirebileceğimiz "Nacionalcatolicismo" Franco dönemi rejiminin bir ideolojisidir. Criado'ya göre Olmo bu ideolojinin yerine, asıl hedefi olan konuyu ortaya çıkarır: *Kadın cinselliği*. "Beden, tutkuları ve onun kötü eğilimleri nedeniyle "la carne" yani "et" olarak adlandırılmaktadır ve bu bizim en büyük düşmanımızdır. Çünkü etimizi kendimizden ayıramayız ama şeytanı ve dünyayı ayırabiliriz bu nedenle onunla kararlılıkla, disiplinle ve oruç yoluyla savaşmalıyız" (Criado, 2007: 35).

Olmo bu Din-ideolojisinin kadınlara yönelik baskısını ve sonuçlarını tiyatrosunda anlatır. Kadınların yaşadığı mekânın boğuculuğu ve bu mekândan çıkabilecekleri tek yer olan sokağın tekinsiz olması nedeniyle kadınların yaşadıkları çaresizlik ve üzerlerindeki baskı çok net hissedilir. Üstelik bu baskıyı uygulayanlar sadece kadınlardan faydalanmak isteyen erkekler değildir. Beata 1 ve Beata 2 olarak isim verilmiş ataerkil düşüncenin ve "Nacionalcatolicismo" yani Ulusal Katolik Kilisesi'nin savunucusu olan baştan ayağa siyah giymiş bu kadınlar da diğer kadınları denetlerler. Sokaktaki hayat kadınları, La Chata ve La Renegá ise sistemin ve toplumun zaten dışındadırlar; toplum dışına itilme korkusunun vücut bulmuş hali ve sistemin ikiyüzlülüğünün bir temsili olarak yer alırlar. Bastırılmış olan kadın cinselliği ancak evlilik ile kabul görebilir ama savaş sonrasında ve yoksulluğun getirdiği koşullar evliliği birçok kadın için mümkün kılmaz. Pansiyonda kalan altı kadın içinde en olumlu karakter olan Paloma adlı bir öğrencidir ve hayatını tek bir erkeğe bağlamadan kurma ve kazanma hayali taşır. Ama o da tek bir kişiye bağlanmak istemese de gelecekte evlenmeyi ve bir aile kurmayı düşler.

1. Feminizm ve Feminist Kuramlar

Feminizm kavramı tarihsel olarak çeşitli sonuçlar elde eden kadınların özgürlük hareketlerini ifade eder. Bütün diğer hareketlerde olduğu gibi feminizm hareketi de kendi düşünce, eylem, teori ve pratiğini üretmiştir. Susana Beatriz Gamba *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları ve Feminizm Sözlüğü*'nde feminizmin toplumsal ilişkiler arasındaki hiyerarşilerin ve eşitsizliklerin ortadan kaldırılması yoluyla kadınların özgürleşmesine yol açan bir değişimi savunduğunu söylerken, feminizmin aile, eğitim, siyaset, iş vb. tüm alanlardaki kadının durumunun incelenmesine ve analizine dayanan, asimetric ve cinsel baskıya dayalı ilişkileri dönüştürmeyi amaçlayan bir düşünce sistemi olduğunu da ekler:

"Feminist teori, kadınların durumu, toplumdaki rolleri ve özgürleşmelerini sağlama yollarının sistematik olarak incelenmesine atıfta bulunur. Stratejik bakış açısıyla yapılan kadın araştırmalarından farklıdır. Kadın nüfusunu analiz etmenin ve/veya teşhis etmenin yanı sıra, açıkça bu durumu dönüştürmenin yollarını arar" (Gamba, 2007: 142).

¹ İspanyolcadan Türkçeye ve İngilizceye yapılan bütün çeviriler bu çalışmanın yazarına aittir.

Feminizm ve tarihsel gelişimi üzerine değişik kaynaklarda farklı sınıflamalar söz konusudur. Feminizmde genellikle üç feminist dalgadan söz edilir. Feminizm, 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da doğmuştur, ancak İspanya'da bu konuya ilk defa Benito Jerónimo Feijoo gibi aydınların kadınların rolünü gözden geçirmeye başladığı 18. yüzyılda rastlanır. Bununla birlikte, eleştirel düşünceyi ve kadınların mücadelesini 19. yüzyılın sonuna kadar "feminizm" terimiyle ilişkilendirmek mümkün değildir çünkü "feminizm kadın haklarını savunmak için yapılan ilk tarihsel kolektif gösterilerden sonra ortaya çıkar" (Nash, 2012: 29). Buna rağmen, bu kelime hızla uluslararası arenaya, özellikle Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri, Asya ve Latin Amerika'ya yayılır, böylece 20. yüzyılın başında kadın özgürlüğünü düşünmenin ve tasarlanmanın yeni bir yolundan bahsedilebilir. Feminist hareket içinde bir araya gelen binlerce kadın vatandaşlık haklarını savunmak ve eşitliği sağlamak için harekete geçtiklerinde, aynı zamanda da mahalle hareketlerinde yer alan kadın komitelerini güçlendirirler. Yeni bir feminist çağrışım dokusunun ve özgürlük alanlarının ortaya çıkmasının başlangıç noktası olurlar. Bu süreçte toplumu kadınlar için eşitlik ilkesini tanıtmaya ve birçok feminizm kavramını benimsemeye zorlamışlardır (Nash, 2012: 49). Onların mücadelesi, kadınlar için erkeklerle aynı evrensel eşitlik ve özgürlük haklarının uygulanmasına dayanır. Ayrıca kadınların entelektüel kapasitelerinin eşitliği ve her iki cinsiyet için de aynı eğitim talep edilir. Bu talepler "ilk feminist dalgayı" oluşturan unsurlardır.

İkinci feminist dalga ise 1848'de ABD'de "Seneca Falls Deklarasyonu"ndan "kadın sorunu" kongresinde ortaya çıkar. Bu olay, ABD'nin Bağımsızlık Bildirgesi'ni referans alarak, "tüm insanların eşit yaratılmış" olmasını sağlayan, kadınların yasal ve ekonomik bağımsızlığını talep eden oy hakkı hareketinin doğuşunu temsil etmektedir." Her ne kadar bu dönemdeki talepler kadınların kamusal alandaki siyasi veya sivil eşitlik haklarına yönelik olsa da reddedilir. Kamusal alandan bu dışlanmanın nedeni özel alana yani "kadınlara uygun" olan çalışmaya dayanır: ev hayatı, çocuklarla ve eşle ilgilenmek, vb. Ayrıca erkeklerin zekâsı ve mantığı kadınların duygusallığına karşıdır bu da kadınları "akıllıca" davranmaya zorlar. Bu dönemde feminizm ve oy hakkı taleplerinin cinsiyet eşitliği yerine cinsiyet farklılığından söz etmeyi seçmesinin nedeni budur (Couto Pérez, 2017: 11).

Son olarak, "üçüncü feminist dalga" 1975'te Meksika'da düzenlenen ve "ikinci feminizm dalgasının gelişimi ile kurumsal eylemlerin başlangıcı arasında bir kesişim aşamasının başlangıcı" işaret eden Uluslararası Kadınlar Konferansı ile başlar. Kadın haklarının, insan hakları bağlamı ile bütünleştirilmesini amaçlayan kurumsal eylemlerin başlatılmasını hedeflemiştir (Folguera, 2012: 99). Çağdaş feminizm, bu yüzden, günümüzde kendileri için hayatı kolaylaştıran önceki nesillerin başarılarını bilen ve hatırlayan bir kadın kuşağı tarafından belirlenir. Bununla birlikte, ücret ayrımcılığı, iş ve ailenin uzlaşımı ve içinde yaşanan toplumun dayattığı basmakalıp fikirler gibi maruz kaldıkları engellerle ilgili olarak hala yapılacak çok şey vardır. Erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıkları ve eşitsizlikleri yaratanın ataerkil yapı olduğunun bilincinde oldukları için ataerkilliğin ortadan kaldırılması çağrısında bulunurlar. Diğer birçok talepler arasında kadının cinsel özgürlüğü, kadına karşı şiddet ile mücadele, kadının kürtaj ve gebe kalma konularında karar verme hakkı gibi konular birçok feminist hareketin ortak mücadele cephesidir. Ve diğer feminist "dalgalar" gibi, bunlar da politik çerçeveye bağlantılıdır (Couto Pérez, 2017: 12). Böylece, bu yeni feminizm Kate Millett tarafından *Cinsel Politika* (1970) isimli kitabında geliştirilen "kişisel olan politiktir" düşüncesiyle özetlenebilir. Tanımını "kişisel olan"ı merkeze alarak kuran bu feminizm, yalnızca resmi haklardan değil, kişisel gelişim, benlik saygısı ve bireysel kimlik konularında da eşit haklar taleplerini içerir. Özel hayatın kişisel yönleri, kadın üzerindeki baskılar tanımlanırken, dolayısıyla kadınların kişisel ve toplumsal dönüşümü projesinde ön plana çıkarılır. Bu şekilde, özgürlük ve özerklik talepleri de geleneksel eşit yasal haklar talepleri ile aynı öneme sahip olurlar (Nash, 2012: 48).

Diğer yandan feminizmin geçtiği farklı felsefi pozisyonlardan da bahsedebiliriz. Bunların çok kısaca üzerinden geçecek olursak şu şekilde özetleyebiliriz: Birinci dönemde toplumsal cinsiyet farkı düşüncesinden söz edebiliriz; bu dönemin en önemli düşünürü, toplumsal cinsiyet fikrinin temellerini atmış olan Simone de Beauvoir'dır. Özellikle o ünlü sözünü düşünelim: "Kadın doğulmaz, kadın olunur" der Beauvoir. Türkçeye *Kadın, İkinci Cins (cinsiyet)* olarak çevrilmiş olan 1949 tarihinde yayınlanmış *La Deuxième Sex* isimli kitabında bu fikirlerini yazıya döker. Beauvoir' e göre kadınlık biyolojik bir özellik değildir, kadınlık kültür, tarih ve toplum içinde edinilen özelliklerin toplamıdır ve böylece bize bir zemin yaratır (Direk, 2009: 12). İkinci dönem feminizm düşüncesi ise cinsiyet farklılığına, kültürün bastırıp

görünmez kıldığı bu farklılığa odaklanır. Bu dönemde özellikle postyapısalcılık, yapısökümcülük gibi akımlar daha çok dili ve sembolik sistemi incelerler. Üçüncü dönem feminizmde bu iki kavramın bir arada ele alınarak, kesişimselliğin öne çıktığını görürüz. Direk'e göre cinsiyet sadece kadın veya erkek olmak ile ele alınamaz. Bizi biz yapan diğer unsurlar ile birlikte ele alınmalıdır. Yani, cinsiyet kavramı ırksal, etnik unsurların yanı sıra eğitim, yaş, engelli olup olmama vb. gibi unsurlar ile iç içe geçen "varoluşsal" bir kavram olarak ortaya çıkar.

İncelediğimiz eserlerdeki kadınların durumlarını ve toplumsal koşulları daha iyi açıkladığını düşündüğümüz Beauvoir'ın fikirleri üzerinden devam edersek, onun sözünü ettiği kültürel, tarihsel ve toplumsal koşulları oluşturan şey, kadının "ikinci" konumda olması ve erkeğin kadın üzerinde kurduğu tahakküm ilişkisidir:

"Beauvoir için sorun biyolojik erkek cinsiyeti değil, toplumsal bir konum olarak erkekliktir; ancak bu toplumsal cinsiyeti de kuran şey erkek egemenlik olduğundan onun birincil derecede hedeflediği tarihsel "erkek egemenliği"dir. Beauvoir'ın düşüncesinde açık olmasa da gizli bir biçimde bulunan "toplumsal cinsiyet" kavramı bir cinsiyetin diğerini ezmesi, onun üstünde tahakküm kurması sorunsalıyla sıkı sıkıya bağlıdır" (Direk, 2009: 13).

Direk (2009) buna ek olarak Simone de Beauvoir'ın ele aldığı önemli bir terimden söz eder ve "İçkinlik" (inmanencia) üzerinde durur. Kadınların Beauvoir'ın sözleriyle kadınlık durumunu bir "içkinliğe mahkûm edilmişlik" olarak tanımlayarak bu durumdan kendilerini kurtarmaları gerektiğinden söz eder. Bu durum "aşkınlık" terimi ile karşıtlığıyla birlikte ele alınmalıdır:

"Toril Moi diyor ki, Simone de Beauvoir'da "içkinlik" fikri karanlık, gece, edilginlik, atalet, terkedilmişlik, kölelik, kapatılmışlık, hapsedilmişlik, bozunum, değersizleşme, yıkım gibi şaşırtıcı bir biçimde saplantılı bir dizi imgenin eşliğinde karşımıza çıkar. Buna karşın dinlenme, anımsama, sükûnet gibi olumlu anlam ifade eden terimlere içkinliği anlatırken başvurmakta Beauvoir pek istekli davranmayacaktır. [...] Bilinç Beauvoir'da da Sartre'da olduğu gibi özü itibariyle yönelimsellik, olumsuzluk, aşkınlıktır, bilinç için "içkinliğe mahkûmiyet" dünyada aşkınlığın, özgürlüğün gerçekleştirilemediği, varoluşun kendinde varlığın doluluğu, karanlığı içinde âtil kalması tecrübesidir. [...] Beauvoir kadının evlilikteki domestik yaşamını, hamileliği, doğumu, emzirmeyi olumlu bir potansiyel, bir haz ve gurur kaynağı olarak değil, bir lanet, bir angarya, bir ağırlık olarak betimlediğinde bu tecrübelerin kadının tinselliğini, zihinsel yaşamını, dünya kurucu fiziksel etkinliğini zorunlu olarak engellediği bir kültürü eleştirmektedir. Başka bir deyişle: Kadın bedeni, kültür kadını "başkası" olarak kurduğu için bir handicap haline gelir" (Direk, 2009: 15).

2. Feminist Kuramlar Üzerinde Psikanalizin Etkisi

Donovan'a göre Freud bir feminist olmamasına rağmen modern dünyadaki beşerî düzenlerin örgütlenmesi konusundaki gözlemleri, Marx'ta olduğu gibi, kadınların ezilmesinin doğası üzerine bizlere önemli kavrayışlar sunar. Freud'un dokunulmaz kutsallıktaki aile içi ilişkileri çözümlenmeye çalışan ilk kişi olması oldukça önemlidir. Onun kadın ile erkeğin aile ve toplum içindeki rollerini belirlemeye yönelik çalışmaları ve daha da önemlisi çocuğun toplumsal olarak belirlenmiş yetişkinlik rolüne doğru gelişim sürecini betimlemesi, çağdaş feminist teorinin önemli bir kolu için temel oluşturur (Donovan, 2014: 177). Bununla birlikte feminist söylemde, haklı olarak, Freud'un kadın psikolojisine erkek bakış açısından, erkeksi bir cinsellikten hareket ederek yaklaştığı vurgulanmaktadır. Örneğin Freud'un ünlü fallik kuramı erkeği merkeze koyduğu için eleştirilir. Kız çocuğunun kendi cinsiyetine has dürtüsel hareketleri, hep erkekteki penise göre, bir penisin yokluğu dolayısıyla anlamlandırması, yani olumsuz bir yerden hareket edişi kadını yok sayan bir bakış açısı olarak değerlendirilir. Çocuğu sosyalize eden, psikanaliz terimleriyle ifade edecek olursak çocuğu kastre eden, yani iğdiş eden babadır; Annenin söz hakkı yoktur. İğdiş olma korkusunu yaşayan erkek çocuktur, oysa kız çocuğunun sanki korkacağı bir şey kalmamıştır, çünkü o zaten doğuştan iğdiş olmuştur.

Teresa De Lauretis ise edebiyat teorisinin tıpkı edebiyat gibi okuma ve yazma pratiğinden gerçekleştiğini söyler. Edebiyattan farklı olarak teori ise örneğin Freud'un bilinçdışını ruhsal süreçlerin

gerekli açıklaması olarak varsaydığı anlamda bir psikanaliz yapısıdır. Çünkü psikanaliz edebiyat gibi metinsel bir uygulama, bir okuma pratiğidir ve psikanalizin metni, teorisi ve vakalarının hikâyeleri, insanın bilinçli veya bilinçdışı bütün duygu, düşünce ve davranışlarını içeren bir ruhsal aygıt olan psişenin metin olarak düşünülmesini mümkün kılan kurguyu üretir. Psikanaliz ve edebiyat iç içe geçmiştir. Edebiyat eğer psikanalizin temel kavramlarının isimlerinin referansı ise o zaman psikanaliz edebiyatta "onun ötekiliği ve bilinçdışı" olarak bulunur (De Lauretis, 1999: 177).

Öte yandan Julia Kristeva analitik konuşmanın, arkaik anne olarak belirlediği kökene dönüş arzusunun ortaya çıkardığını öne sürer. "Arzu konuşmanın karşısında bulunur. Arkaik anne anlama direnir, adlandırılmaz. Analistin görevi adlandırılmaz olan için yer açmak, onu bir fantazma olarak görmektir" (Ellis, 2010: 190). Kristeva *Korkunun Güçleri* isimli kitabında yer verdiği ve tanımladığı "abjection" veya "abjeksiyon" tabiri ise kadının ötekileştirilmesi mekanizmasında önemli olacağı için açıklamasına bakalım:

"Kristeva öznenin dirençli arkaik anneye dönme arzusunun ve analistin bu arzuya yönelttiği dikkatin, adlandırılmayana yer açışını vurgular. Korkunun Güçlerinde Kristeva bebeğin anneye kurduğu Oidipal-öncesi ilişki bağlamında reddedilme, korku, kaygı ve agresyona odaklanarak sınır kişilik psikozunun muhteşem bir çözümlemesini sunar. Oidipal dönem öncesinde, yani dilin özerkliğinden önce anneden ayrılmaya yönelik girişimin yol açtığı tiksinti ve dehşet duygularını betimlemek için "abjection" tabiri kullanılır: "Abject, hâlihazırda yitirilmiş olan bir nesne için tutulan yasın şiddetidir."² Kristeva abjection'ı birincil bastırmanın nesnesi olarak öne sürer. Baskı serbest bırakıldığına abjection narsisizmi paramparça eder ve [B]en'im olduğum ölüm dehşete yol açar" (Ellis, 2010: 192).

Zeynep Direk ise Cogito 58. Sayıdaki makalesinde "Simone de Beauvoir'ın İkinci Cinsiyet'te kurduğu temel argümana dayanarak, onun için "toplumsal cinsiyetlendirme"nin "ötekileştirme" olabileceğini" söyler. Ve "Ötekileştirme nedir diye sorulduğunda ise, Simone de Beauvoir'ın tasvir ettiği, kadının varoluş imkânını elinden alıp onu içkinlikte bir varlık olarak tesis eden mekanizmanın abjection mekanizması olduğunu" belirtir. Direk makalesinde abjeksiyonu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

"Abjeksiyon, tıpkı ensest yasağı gibi evrensel bir fenomendir, insanın sembolik ve/veya toplumsal boyutu kurulur kurulmaz abjeksiyonla karşılaşırız ve tüm uygarlık boyunca karşılaşırız." Kristeva'ya göre abjeksiyonun önde gelen örneği annedir. Aslında Simone de Beauvoir'ın anlatısı da meseleyi Kristeva gibi psikanalizin dilinde ele almamış olsa da bunu ima eder. İkinci Cinsiyet'e göre, kadın doğurganlığı, anneliği yüzünden kutsal sayılmış ve erkek onun karşısında dehşete kapılmıştır. Tabu olarak mutlak başka, diyalektik giremeyen ötekidir. Kristeva abjeksiyonu anne ile çocuk arasındaki birliğin ve ayrılığın (tetik kesinti) diliyle ele alır, çocuğun sembolik düzene, nesnelere ve öznelere dünyasına girmesi ile anneden ayrılıp, kendi sınırlarını pekiştirmesi annenin abjeksiyonu sürecidir. Ne özne ne de nesne, özne ve nesne öncesi bir varlık olarak anne, çocuğun bedeninin ve kültürün sembolizminin dışladığı bir mutlak başkadır. Kadının aşağılanmasıyla onun doğurganlığı ve annelik işlevleri arasında bir bağ vardır" (Direk, 2009: 24).

Sprenghether'e göre annenin bedeni kendi anlam kaynaklarını sağlarken, annenin bedenini ayrıcalık ve bütünlüğün ayrıcalıklı yeri olarak değil de fark ve ayrılma yeri olarak görmek mümkündür (Sprenghether 1990: 234). Sprenghether Freud'un teorisinin preödüpal anneyi sildiğini veya ödüpal babaya tabii olduğunu söyler ancak "lo siniestro" terimi (1919), erkek düzenini tehdit etmek ve fallik düzeni yıkmak için gizlice yeniden belirir. Freud'un "Lo Siniestro" ya da İngilizcesi ile "The Uncanny"³ terimi garipliğin bilinen olduğu ve bilinenin garip hale geldiği çelişkili bir deneyim olarak belirir. Kısacası tanıdık ve bilinen, bize garip ve dehşet verici içerikle geri döner (Freud, 1919). Bu tanım Direk'in yukarıdaki alıntıda söz ettiği gibi, kadının aşağılanmasında onun doğurganlığı ve annelik işlevleri arasında bir bağ olduğu konusunu psikanalitik açıdan bize açıklamaktadır. De Lauretis ise tam da burada Sprenghether'in kadınları anne olarak görmeye ve bu nedenle ironik bir şekilde feminizm içindeki kadın cinselliğinin en muhafazakâr görüşüne katılmakla eleştirir (De Lauretis, 1999: 184).

² Kristeva, 1982: 15.

³ "Lo siniestro / The uncanny" terimi 1919 yılında Freud'un *Imago* dergisinde yayımlanan "The Uncanny" başlıklı makalesinde yer almıştır. Türkçede "Tekinsiz olan" yahut "Tekinsizlik" olarak kullanılmaktadır.

3. Lauro Olmo ve *Sardalya Göğsü Tiyatro Eseri*

Savaş sonrası gerçekliği eleştirel bir bakış açısıyla temsil eden ve işçi sınıfının dramını tiyatro için ele alan Lauro Olmo kendi kuşağında dönemin kadınlarının acılarını ve yalnızlıklarını derinlemesine işleyen ilk yazarlardan biridir. Kadın özgürlüğünü imkânsız kılan sosyoekonomik, psikolojik faktörleri ve koşullandırmaları göstererek, bu acıyı ve yalnızlığı İspanyol toplumu ve toplum araştırmaları ile birleştirir (Halsey, 1995: 104). 1991’de yayınlanan bir röportajda Olmo, kadınların tiyatrosundaki temel rolü hakkında yorum yapar: “Genel olarak, İspanyol kadını ele aldığımda, onu önyargının ve belirli bir sosyal yapının kurbanı olarak görüyorum. [. . .] Kadınların her zaman büyük ölçüde mağdur olduklarını gördüm (Gabriele & Olmo, 1991: 385).

Halsey’e (1979) göre Lauro Olmo’nun dramaları bize, büyük ölçüde, bugünkü İspanya’da kadının baskı altında olmasından sorumlu olan toplumsal ve ekonomik esaretin yanı sıra, her iki cinsiyeti de politik olarak baskılayan güç ve şiddetin yüceltilmesini hatırlatır (Halsey, 1979: 19-20).

Sardalya Göğsü 60’lı yıllarda İspanya’da kadının durumunu yansıtmaktadır. Bize o yıllarda İspanyol kadınlarının kadın-eş rolüyle ilişkilendirilen belirlenmiş yaşamsal rolleri ile sınıflandırılmış olmalarının yanı sıra duygusal ve cinsel baskıya neden olan bir sosyal yapıyı göstermektedir (Couto Pérez, 2017: 17). Oyundaki altı kadın kahraman sadece kadınların kaldığı ve bir kadın tarafından işletilen pansiyonda yaşarlar. Oyunda bu mekân önemli bir yer tutmaktadır, bu yüzden yazar detaylı bir şekilde tanımlamaktadır. Tek bir bina olmasına karşılık, aynı çatının altında farklı odalarda farklı kişilerin yaşadığı, farklı yaşamlarının kesiştiği bir mekândır. Bu yüzden yazar ilk sahnede bu evi, tıpkı binanın ana cephesinin duvarı kaldırılmış veya şeffafmış gibi içindeki odalarını da seyirciye gösterilecek şekilde betimlemektedir:

“*Perde kalktığımda iki katlı bir ev görüyorsunuz. Birinci kat, sokak seviyesinde, iki odaya bölünmüş. Sağdaki daha büyük ve sol altta arkada üst kata çıkan bir merdiven var. (. . .) Soldaki odada eski bir demir yatak ve kapısı aynalı bir giysi dolabı var. Ayrıca şunlar da ...*” (Olmo, 2015: 25)

Benzer şekilde, *Sardalya Göğsü* oyununda kahramanların yaşadığı odaların her biri sanki herhangi bir pansiyonun birbirine benzeyen odalardan birisi değil de onun yerine bağımsız yaşam alanları oldukları hissini veren bir titizlik ve detay ile açıklanmaktadır:

“*Soldaki odada ayak uçları seyirciye doğru olan iki yatak var. Yataklar bir komodinin ile ayrılıyorlar. Üzerinde bir çalar saat görünüyor. Sol duvarda sokağa bakan bir pencere var. Yanlarında aşağıdaki gibi bir lavabo ve üzerinde iki, üç kitap olan çamdan yapılmış bir masa, bir klasör ve ona yaslanmış bir sandalye var. Yataklardan birinin ayak ucunda bir tabure, sağdaki ilk boşlukta duvara yaslı eski bir sandık ve üzerinde iki valiz göreceksiniz. Bir ağaç görünümlü ahşap askılık üzerinde birkaç elbise, biraz giysi asılı*” (Olmo, 2015: 26).

Peréz, Olmo’nun eserlerine ilham veren şeyin, aslında sosyal gerçekçilik dramalarında baskın olan kamusal yaşama alanları ve bunların estetik-ahlaki ilginin gereksinimlerine göre natüralist sunumlarının, sahnedeki değişimleri olduğunu söyler. Kamusal nitelikteki genel mekânlar ve etrafındaki sokaklar aslında natüralist perspektifin ihlal edildiği (örneğin cam duvarların kullanımı) ancak her birinin kamusal ve özel alanları arasında kurulan ilişkileri göstereceği şekilde tanımlanırlar. Bu ilişkilerin doğası ise her durumda farklı olacaktır. *Sardalya Göğsü*’nde tanımlanan dış mekân birlikte yaşanan iç mekânda kendi hayatını yaşamaya çalışan birkaç kadına baskı uyguladığı ölçüde olumsuz bir çağrışıma sahiptir. Sokak ve sokağı oluşturanlar unsurlar (örneğin dükkânlardaki ve sokaktaki erkekler ile baskıyı temsil eden kadınlar, vb.) dış ortamı belirleyen “büyük karakter”i oluştururlar. Çünkü dış mekân da kadınlar için boğucu, cansızlaştırıcı ve üstelik gittikçe güçlenen bir karakter işlevi görmektedir. Dış ortamın bu artan boğuculuğunu ve cansızlaştırıcılığını oyun sırasında dokunaklı çan sesleri ile duyuruz, çan sesleri ölenleri haber verir (Pérez, 1995: 9-10).

Oyunda söz edilen iç mekân ise dar ve sıkışık yaşam alanları ile dışarının boşluğuna zıt bir şekilde sıkıştırılmışlık hissi verir. Pansiyonun farklı odalarında süregelen yaşamlar, tek başlarına yaşam mücadelesi veren yahut evli olup klasik bir evliliğin gereksinimlerine uyan bir yapıda olmadıkları için sıradan domestik yaşamlardan daha fazla belirsizlik barındırırlar. Bu durum bize Beauvoir’in sözünü ettiği kadınların içkinliğe mahkûmiyetlerini ve çıkışsızlıklarını anımsatır. Eserde yer alan kadın kahramanların isimleri

Paloma, Concha, Juana, Cándida, Soledad ve Doña Elena'dır. Her birinin yaşamı ve mücadelesi birbirinden farklıdır. Örneğin pansiyon sahibi Juana evlidir ama kocası ayyaş bir adamdan başka bir şey değildir ve çocukları yoktur. Onun çıkmazı boşanmanın yasak olduğu bir toplumda çoktan bitmiş ve istemediği bir evliliği sürdürmek zorunda olmasıdır. Birinci bölümde Zeynep Direk'ten alıntıladığımız bölümde dediği gibi kültür kadını "başkası" olarak kurduğu ve kadının tinselliğini, zihinsel yaşamını engellediği için onu bir çıkmaza konumlandırır. Bu nedenle Juana aynı şeyi yaşamamaları için Concha ve Paloma'yı kendi hayatlarını kurma konusunda cesaretlendirir. Ayrıca iç savaş sonrası İspanya diktatörlük rejimi, oluşturduğu ulusal Katoliklik aracılığıyla kadınlar üzerinde çok daha etkili bir baskı kurmayı başarmıştır. Böylece kadınlar için domestik alanın dışına çıkmak başka zamanlarda olduğundan çok daha tehlikeli ve olanaksız hale gelmiştir. Bu yoğunlukta bir baskının sonuçlarını ve bunun oluşturduğu ortamda bulunmanın verdiği duyguyu Olmo seyircilere başarılı bir şekilde yansıtır.

Eserlerinde kadın konusunun Olmo'nun tercih ettiği konular arasında olduğu oldukça belirgindir. Öncelikle üzerinde çalıştığımız *Sardalya Göğsü* eserinden başlayarak, *La señorita Elvira*, *El cuerpo* ve *Historia de un pechicidío* isimli diğer eserlerinde de bu böyledir. Ricard Salvat, *Sardalya Göğsü*'nü yazarın en eksiksiz eserlerinden biri, "hazmı zor ve etkileyici bir çalışma" olarak değerlendirirken; Kadın karakterler grubunu *La casa de Bernarda Alba* eserinin Bernarda ve kızlarının oluşturduğu grupla karşılaştırır. Her iki oyunun da çelişkilerinin merkezini "cinsel alandan sosyal alana uzanan hayal kırıklığı" olduğunu söyler (Salvat, 1977: 39).

Eserin başlığı oldukça anlamlıdır. "Sardina/Sardalya", yazarın atıfta bulunduğu kadın cinselliğini değersizleştirici bir anlam taşımaktadır. Kadın cinsiyetine ve daha geniş anlamda kadınlara açıkça atıfta bulunan bir disfemizmdir. "Sardalya burada kadın cinselliği imajını temsil eder; böylece kadın cinsiyetinin doğurganlığına da atıf yapar" (Couto Pérez, 2017: 17).

Lauro Olmo'nun oyunda yer alan altı kadın kahramanı, "ahlaki önyargılar, sosyal sefalet ve zamanın damgasını vurduğu çelişkili bir cinsellik anlayışı sergilerler". Her biri İspanyol toplumunda mevcut olan farklı arketiplere karşılık gelirler. Dikkat edilirse, isim seçimleri tesadüf değildir, tam tersine toplumun sosyal ve psikolojik baskısı tarafından koşullandırılmış bir yaşamda bu isimler gizli birer anlam barındırırlar. Hepsi, aynı zamanda, geleneksel İspanyol toplumunun bir mikro evrenin veya "kadın cinselliğinin" temsil edildiği, dışardaki baskının içeride de devam ettiği aynı pansiyonda yaşarlar (Couto Pérez, 2017: 18).

Pansiyonu işleten Juana, bitirmek isteyip de bitiremediği ayyaş bir kocayla olan evliliğini sürdürürken pansiyonda çalışan ve kırsal kökenli olan Cándida sokağın tehlikeleriyle savaşılabileceğine ve bekâretini koruduğu sürece hoşlandığı çocukla ilişkisini sürdürebileceğine dair bir özgüvene sahiptir. Pansiyonda yaşayan, yaşça daha büyük diğer iki karakterin ilki, ataerkil fikirlerinin onu tek başına kalmaya ve mutsuzluğunun onu acı bir hoşnutsuzluğa ittiği Doña Elena'dır. Pansiyondaki odasında tek başına zaman geçirip bir ahlak polisi gibi diğer kadınların davranışlarını denetler ve sürekli bir memnuniyetsizlikle hepsini eleştirir. İkinci kahraman ise adı "yalnızlık" anlamına gelen, Soledad'dır. Soledad adı gibi kendisini yalnızlığa gömülmüş bulan ve geçmiş hayallerinin melankolik hatırasıyla yaşayan olgunluk yaşlarında bir kadındır. Kendisini karakterize eden cinsellik ve aşk konularındaki tatminsizliği ve buna ek olarak gençlik yıllarının sonuna geldiği için, yaşlanmayı ve zamanın geçişini kabullenemez (Serrano, 2015: 308).

Diğer karakterlerden farklı olarak Concha ve Paloma ise Olmo'nun geleceğe dair umutları olan ve kadının geleceğini kendi eline almasını iki farklı şekilde kurguladığı karakterlerdir. Paloma'nın hayal kırıklığına uğramış oda arkadaşı Concha, işini daha yeni kaybetmiş ve hamile olduğunu öğrenmiştir. Bu yüzden erkek arkadaşı tarafından terk edilmiş, durumla yüzleşememiş, üstelik ailesi tarafından da reddedilmiştir. Concha, süreç boyunca güçlenen bir karakterdir. İlk başta aldığı eğitimin sonucunda edilgen bir birey olarak karşımıza çıkarken, daha sonra sadece kurban olmaktan vazgeçerek, erkek arkadaşının kürtaj⁴ olmasını istemesini kabul etmeyip, tek başına kalmayı göze alarak, çocuğunu doğurmaya ve tek başına yetiştirmeye karar verir.

Oyundaki en olumlu karakter olan Paloma ise genç bir öğrencidir. Kadın özgürlüğünün yeni

⁴ O yıllarda kürtaj yasal değildi. İspanya'da kürtaj 2010 yılından itibaren yasallaştırılmıştır.

ideallerini ve kadın erkek ilişkileri üzerine modern düşünceleri temsil eder. Özgürlüğünü elde etme yolunun eğitimden ve bir erkeğe ekonomik olarak bağımlı kalmamak için bir iş bulmasından geçtiğine inanır. Ancak bu düşünceleri gelecekte evlilik ve çocuk sahibi olma fikri ile çelişmez. Bu nedenle Olmo oyunda Paloma'yı kendi inançları için savaşıyor özerk, kendi kendine yeterli ve bağımsız bir kadın modeli olarak sunar.

“CONCHA. - (Bir aradan sonra samimiyetle) Paloma,

PALOMA, - (Tonlamanın farkına vararak) Ne oldu?

CONCHA. - Sen evlenmeyi düşünüyor musun?

PALOMA, - Evet, tabii ki.

CONCHA. - Ya mutlu olmazsan?

PALOMA, - Gelecekte her türlü şey olabilir. İşte bu yüzden kendimi hazırlıyorum” (Olmo, 2015: 138).

Cándida kırsal kökenli, “naif, saf” anlamına gelen adı gibi, karmaşık olmayan, basit düşünen ve yaşayan bir kızdır, pansiyonda Juana için çalışmaktadır. Serrano'nun belirttiği gibi köyden şehre gelen İspanyol kadını simgeler (Serrano, 2015: 310). Cándida pansiyonda kalan diğer kızları Doña Elena'ya ispiyonlarken kendisinin daha saf ve temiz olduğunu düşünür. Arada şu şarkıyı söylediği duyulur: “*Como sardinas en lata/ conservo yo el pescaito, / y no daré el abrelatas/ más que a un mozo formalito*” (Olmo, 2015: 46). Şarkı iffetin yüceltilmesinin ve bir kadının evlilik için saf, temiz ve bakire kalma gerekliliğinin bir parodisidir. Cándida şarkıda kendisini (kadını) konserve kutusundaki bir sardalyacık gibi gördüğünü ve beyaz atlı prensi gelmez ise bekâretini korumak için konserve açacağını vermeyeceğini söylemektedir. Ancak Cándida oyun boyunca sokaktaki gazete satıcısı gençle flört etmekten çekinmez. Bu durum onun düşünce tarzını yani bir kadının temiz ve saf olmasının sadece bekâretini korumasına bağlı olduğu düşüncesini özetlemektedir.

CÁNDIDA. – (Sokak kapısına gider ve sorar.) Ne oldu? Sen?

SATICI. – Bir gün ikimize olacak, çılgınlık! Gol atmaya ne dersin!

CÁNDIDA. – o zaman ne yapacağını biliyorsun; Rahibi ziyaret et.

SATICI. – İmkânı yok. Ben ebeveynlerim gibi kalacağım: bekâr (...) (Olmo, 2015: 63).

Doña Elena ise günlerini odasının balkonundan dürbünüyle sokağı gözetleyerek ve pansiyonda kalan kadınların giriş-çıkış saatlerini defterine not alarak geçirir. Oyunda Beata 1 ve Beata 2 olarak adlandırılmış ataerkil düşüncenin ve Ulusal Katolik Kilisesi'nin savunucusu olan baştan ayağa siyah giymiş kadınlar sokaktaki diğer kadınları denetlerler. Doña Elena'da kendileri gibi olmayan bütün kadınları kınayan bu katı Katolik kadınlar kadar, o yılları tanımlayan cinsel baskı ve ikiye bölünmüşlüğü temsil etmektedir. Eserde onun ataerkil düşüncüyü temsil eden fikirlerini pencereden dürbünü ile izlediği kişilerle ilgili o sırada yanında olan Concha'ya yaptığı yorumlarda görebiliriz. : “Şunlara bak, pencereyi bile kapatmıyorlar, ikisi sevişiyorlar ve tabii ki evli değiller” (Olmo, 2015: 73).

Etrafındaki herkese karşı olumsuz düşünceler besleyen Doña Elena için mutlu olmak mümkün değildir ve korku kendini korumak için gereklidir. Onun bu düşüncesi, lisede tanıdığı bir kızın kürtaj olup daha sonra kanamadan nasıl öldüğünü anlattığı acımasız tavırda hissedilir. Üstelik oyunda Doña Elena'nın bu sözleri, yakınlarında bulunan bir barda, radyonun yayınladığı bir futbol maçını dinleyen erkeklerin alkışları ve bağırışları ile sürekli olarak kesilir:

“DOÑA ELENA -Mide bulandırıcı! (Elindeki dürbünü bırakıp CONCHA'ya doğru ilerler) Geçmiş zamanlarda, annen ya da ben, bizimle aynı okulda eğitim görmüş genç hanımlardan herhangi biri... (Susar. Ses tonunu değiştirir ve hatırlayarak devam eder) Birisi vardı. Şüphe çekecek kadar neşeliydi. (Arka planda Dans müziği ile karışık, eğlenen insanlardan kaha-kahalar duyulur). Fazlasıyla şumarıkça! Bir gün onu kaldığı yurt odasından çıkardılar ve üst kattaki bir odaya kapattılar. Anne ve babasına da acil bir telgraf gönderildiğini öğrendik. Ama onu görmeye gelmediler. Aynı gece okuldan kaçtı ve kürtaj için gittiği yaşlı

bir büyüücü hekimin odasında kan kaybından öldü. ” Tam bu sırada barda maç seyredenlerden büyük bir bağırış duyulur. -Bir gol daha beyler! (Olmo, 2015: 73-76).

Doña Elena'nın o yıllardaki sansürü temsil ettiği, 2015 de sahneye konan oyunun yönetmeni olan Manuel Canseco tarafından kabul edilir, ama aynı zamanda onun da kurbanlardan biri olduğunu ve eserin toplumun ağırlığı altında ezilen kurbanlar arasında oynanan bir oyun olduğunu sözlerine ekler (Olmo, 2015: 22).

Bu oyundaki kadınlar maruz kaldıkları baskı nedeniyle nadiren başkalarına karşı dürüst olabilirler; çoğu zaman dilleri sadece kendilerini savunmaya, eylemlerinin gerçek nedenlerini örtmeye hizmet eder. Bu baskı nedeniyle düşündükleri yerine söylenmesi gerekenleri söylemek zorunda bırakılmaları ve onların gerçekte olduklarından farklı olmaya zorlanmaları kadınların kafasını karıştırır. Örneğin Soledad aşk, dolayısıyla cinsellik aradığı için, ataerkil düzenin temsilcisi kadınlar ve Doña Elena tarafından sürekli eleştirilene ve kınamalara maruz kalır. Bu yüzden diğerlerinin görmek istediği kişi ile kendi olmak istediği kişi arasındaki var olan uyumsuzluk onda içsel sorgulamalara ve bunalıma sebep olur. Oyunda Soledad Juana ile konuşurken şöyle der:

“SOLEDAD. - (Sanki JUANA'yı duymamış ve kendi kendine konuşmuş gibi devam eder) Ama korkuyorum. Beni arayan diğerlerine baktığımda, ben kendimi giderek daha az buluyorum. (Şaşırarak) giderek kendimden uzaklaşıyorum...” (Olmo, 2015: 58).

Bu koşullandırılmış ve bastırılmış kadın cinselliği eserde bir metafor ile şifrelenmiştir: *Sardalya*. Bu çok bilinen bir balık ismi ile işaret edilen kavram kadın bedenine, daha da spesifik olmak istersek kadın cinselliğine atıfta bulunur. Sezgisel olarak tahmin edilebileceği gibi bu metafordaki benzerlik ilişkisi, kadın cinselliğinin yenilebilir bir şey olması, İspanyol geleneğinin erotik literatüründe uzun süredir var olan bir benzetme anlayışına dayanmaktadır. Sözlü ve yazılı kültürde ise tüketicisi: kedidir. Lauro Olmo'nun eserinde ise: evcil kedi, erkekliğin temsilinin veya cinsel arzunun belirtildiği araçtır. Kedi ve sardalya ile ilgili oldukça çok İspanyol atasözü vardır. Bunlardan iki tanesini örnek verirsek: “Kediler arasındaki sardalya tırmalanır” veya “Kedinin aldığı sardalya, tabağa geri dönmez” (Fuentes: 501). Her iki atasözü de buradaki bağlamda, sardalya kadın, kedi ise erkek olarak düşünüldüğünde: kadınların kaybettiği da geri gelmeyecek bir kayıp yaşadıkları bir durumdan, (namus, saflık, bekâret vb.) söz edildiği anlaşılmaktadır (Fuentes, 2015: 501).

Oyunun son sahnesinde yaşlı kadın kedisini aramaktadır. Sokaktaki La Chata y/ve La Renegá isimli hayat kadınları ile karşılaşır ve onlara kedisini görüp görmediklerini sorar. Hayat kadınları yaşlı kadına kedisini görmediklerini söylediklerinde onlara şu cevabı verecektir: “Si no lo encuentro se me va a pudrir la pechuga de la sardina/ Eğer onu bulamazsam benim sardalya göğsü ziyan olacak.” Ve oyun La Renegá'nın bunu duyup yüksek sesle attığı kahkaha ile son bulacaktır.

“YAŞLI KADIN, -Benim kediciğimi gördün mü?

LA RENEGÁ, -Bu saatte her yer karanlık.

YAŞLI KADIN, -Küçük yaratık! eğer onu bulamazsam benim sardalye göğsü ziyan olacak.

LA RENEGÁ, - Aniden, havayı yırtan güçlü bir kahkaha atarken aynı zamanda şöyle der: *Sardalya göğsü! Ne parlak bir fikir!*

(Çanlar ölüleri haber vermek için çalmaya devam ederler).

(SON PERDE)” (Olmo, 2015: 149).

Sardalya göğsü terimi aynı zamanda bir kadının göğsüne veya doğrudan en hassas kısma yani kadın cinsel organına da atıfta bulunabilir. Fuentes'in Muñiz'den alıntıladığına göre “Olmo'nun da içinde bulunduğu bazı çevrelerde “sardalya göğsü yemek” erkekler tarafından “bir kadınla cinsel ilişkiye girmek” anlamında kullanılan bir örtmecedir. ” Bu yüzden sardalya göğsü bozulmadan önce kedisini arayan yaşlı kadının görüntüsü belirttiğimiz çağrışımlar sayesinde anlamlı ve eserin bir tür özeti haline gelmektedir (Fuentes, 2015: 504). Kadınların aktif rolünün her zaman erkek figürü ile sınırlandırıldığı ve cinselliklerini kullanmalarının geçerli ahlak kuralları tarafından koşullandırıldığı bir toplumda, bazılarının fuhuştan başka

bir yolu olmadığı görülüyor. Geçerli bir erkek figürü tarafından desteklenmeyen kadınlar ya La Renegá gibi itibar kaybına uğrarlar ya da Soledad veya kedisini arayan Yaşlı Kadın örneğinde olduğu gibi mutsuzluk ve terk edilmişlik içinde olurlar. Bu kadınlarda olduğu gibi fiziksel olarak yaşlandıklarında artık bir erkeğin arzuladığı bir av olmak yerine, varlıklarına anlam verecek sevgiyi ararlar. Soledad'ın ilk perdede “Yaşamak istiyorum” (Olmo: 59) sözleri yukarıda belirttiğimiz eserin kahramanlarından biri olan ve o “büyük karakter” i oluşturan boğucu ve cansızlaştırıcı ortamı temsil eden çanların, ölümü haber veren ahenkli sesi ile susturulur (Fuentes: 504).

Diğer bir metafor ise kırmızı karanfillerdir. Genellikle tutku ve aşk sevinci ile ilişkilendirilirler. Doña Elena odasındaki sehpa bunları bulundurur. Buradan Doña Elena'nın aslında daha önce yaşamamış olduğu başka bir tür yaşam ve zevkleri hayal ettiğini çıkarımını yapabiliriz. Daha önce Soledad'ın dolabını karıştırması sırasındaki davranışları hem acıklıdır hem de ikiyüzlülüğünü ve zayıflığını açığa vurur. Eserin son sayfasında Doña Elena odasına döner ve karanfillerin bulunduğu vazoya sertçe vurarak yere düşürür, çiçekler yere dağılırlar:

“DOÑA ELENA, daima bastonuna yaslanarak odasına girer. Üzerinde her zaman karanfillerle dolu bir vazounun olduğu komodinin önünde durur ve aniden vazoya eliyle sertçe vurur. İçindeki karanfiller etrafa saçılarak vazo yere düşer” (Olmo, 2015: 149).

Eser bu metaforlar ile sonlanır. Oyunun Franco rejimi ve dolayısıyla da sansür döneminde yazılmış ve sahnelenmiş olması, özellikle cinsellikle ilgili sıkça metafor kullanımı ile bu dönem hakkında bizlere bir fikir vermektedir. Sansürün çok etkili olduğu dönemlerde metafor kullanımı oldukça yaygındır. Örneğin Olmo, başlığı da dâhil olmak üzere eserinde cinsellikle ilgili veya rejimi doğrudan eleştirecek kelimeler kullanmamış onun yerine ikincil çağrışımları veya halk arasında ikincil anlamları olan sözcükler kullanımına gitmiştir.

Eserde isimsiz erkekler tarafından kadınlara “hembra” yani “dişi” olarak hitap edilmektedir. Real Academia Española Sözlüğüne göre (RAE) dişi hayvan anlamına da gelmektedir. Kadınlar oyundaki erkeklerin gözünde ve hayatlarında sadece dişi olarak yer alırlar. Yani “hembra” dişi türünün damızlık ve doğurgan olanıdır. Üstelik bu terim kadınlar tarafından da kullanılır. Eserde Juana karakteri de kadın sözcüğü yerine “hembra” sözcüğünü kullanır: *“Cuando una hembra se tira demasiado tiempo en la horizontal, es que espera algo/ Bir dişi yatay olarak çok uzun süre uzanıp kaldığında, bir şey bekliyor demektir”* (Olmo, 2015: 102).

Kristeva'nın belirttiği gibi kadınların aşağılanmasında onun doğurganlığı ve annelik işlevleri arasında bir bağ vardır. Aynı zamanda De Lauretis'in eleştirilerine rağmen Sprengnether'in ele aldığı biçimiyle Freud'un “vaktiyle tanıdık olanın bize yabancılaşarak geri dönmesi” yani “tekinsizlik” olarak açıkladığı, burada kadının doğurganlığına ve güçlü anne figürüne karşı duyulan korku olarak ortaya çıkan tanımlama, bize kadının ve kadın cinselliğinin ataerkil düzen tarafından neden bu derece kontrol alınmaya ve bastırılmaya çalışılmasının nedenlerini anlama olanağı sağlar.

Sonuç

Sardalya Göğsü 1960'lı yıllarda İspanya'daki kadınların durumunu yansıtır. Olmo eserinde geleneksel rol ve tutumları da sergileyerek, İspanyol ev kadını ve eş rolü ile ilişkili olarak, ataerkil düzenin kadınlar üzerinde duygusal ve cinsel baskılarını gösteren bir toplumsal yapı eleştirisi sergiler. Bu yıllarda İspanyol toplumundaki kadınların koca veya baba, erkek kardeş, oğul gibi başka erkeklerin koruması altında yaşamaktan yahut dini inzivaya çekilmenin dışında fazla bir seçeneği olmadığını anlıyoruz. Her durumda kadınların sadece cinsiyetlerinden dolayı açık bir şekilde baskı gördükleri ve bu baskıya itaat etmelerinin beklendiği bir dünyada yaşadıklarını görüyoruz. Bu tip yapılar feminist düşünce tarafından eleştirilmiş ve mücadele konusu olmuştur. Bununla birlikte günümüzde cinsler arasında bu eşitsizlik durumu özellikle sosyo-ekonomik alanda sürmektedir. Ücret eşitsizliği, ekonomik özgürlük, işgücüne katılım ve kadın erkek istihdam oranlarında eşitsizlik gibi konular mücadele konusu olmaya devam etmektedir.

Oyunda kadınların yer aldığı pansiyon oldukça önemlidir. Boğucu, sıkışmışlık hissi veren ve baskı hissettiren bir alan olmakla birlikte dışarıya yani sokak da kadınlar üzerindeki baskıların vücut bulduğu tekinsiz bir yerdir. Kadınlar dış mekâna her çıktıklarında erkekler ya da diğer ataerkil düşüncenin savunucusu kadınlar tarafından rahatsız edilirler ve iç mekâna geri dönerler. Evin sıkışıklığı ve sokağın tekinsizliğinin oluşturduğu "ortam" da yönetmenin oyunun başında belirttiği gibi en önemli kahramanlardan biridir. Bunu aşabilmek, yani içkinlikten aşkınlığa geçmek ancak çok çaba gösterip, zorluklarla ve korkuyla baş etmeyi ve kendi kaderini belirleme gücünü gerektirir. Paloma oyundaki en olumlu, kendi inançları için mücadele eden ve bir erkek figürüne dayanmadan kendi ayakları üzerinde durmayı seçen, kendi kendine yeterli ve bağımsız bir kadın karakter olarak yer alır.

Sonuç olarak *Sardalya Göğsü* oyununda kadına yönelik toplumsal baskı, birlikte yaşayan ve farklı kadın cinselliğini temsil eden altı farklı kadın kahraman aracılığıyla yansıtılmıştır. Bu altı kadının her biri geleneksel İspanyol toplumunun bir mikro evreninin ya da "kadın cinselliğinin" temsil edildiği bir pansiyonda yaşarlar. Karakterlerden bazılarında kadınların bir çıkmaz ve çaresizlik içinde olup bunu aşamadıkları için tükenme ve vazgeçme ile sonuçlandığını görürüz. Yazar, aynı odada kalan Concha ve Paloma karakterleri ile iki farklı özgürlük mücadelesi imkânını sergiler. Bağımsız kadına örnek gösterdiğimiz Paloma oda arkadaşı Cocha'ya destek olarak dayanışma ve mücadele etmenin önemini gösterir. Eserde kadınların kendi ayakları üzerinde durması ve mücadele etmenin önemi belirtilirken, kadın cinselliğinin baskılanışı başlıkta yer alan sardalya ve sardalya göğsü metaforlarının yanı sıra bazı kelimelerin ikincil çağrışımları kullanılarak dile getirilmiştir. Eserlerinde kadın kahramanları ön plana alan Lauro Olmo 20. yüzyıl İspanya'sının kadına yönelik baskılarını konu alan en önemli dramaturgları arasındadır.

Kaynakça

- Bernal, Ó. C. (2000). *Discurso Teórico y Puesta en Escena en Los Años Sesenta: la encrucijada de los realismos*. Vol. 50. Editorial CSIC-CSIC Press.
- Caballero, E. (2015). La pechuga de la sardina, *Centro Dramatico Nacional Cuadernos Pedagógicos 76 Teatro Valle-Inclán Sala Francisco Nieva Temporada 2014 / 2015*. 31. 08. 2022 tarihinde <https://fdocuments.mx/document/n-76-la-pechuga-de-la-sardina-de-lauro-olmo-pdf.html?page=1> adresinden erişildi.
- Couto Pérez, S. (2017). La voz dormida en las obras de Lauro Olmo. Universidade da Coruña. 31. 08. 2022 tarihinde <http://hdl.handle.net/2183/20611> adresinden erişildi.
- Criado, Fidel L. (2007). El mundo, el demonio y la carne, en tres textos y contextos del teatro de Lauro Olmo. *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 20 (2), 31-48.
- De Lauretis, T. (1999). Construcciones en el análisis o la lectura después de Freud. S. L. Arco Libros (Ed.). In *Feminismos literarios* (pp. 177-195) España.
- Direk, Z. (2009). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği. *Cogito*, 58, 11-39.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori*. (Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yay.
- Ellis, M. L., & O'Connor, N. (2010). *Questioning identities: Philosophy in psychoanalytic practice*. London, Karnac Books.
- Folguera, P. (2012). Integrando el género en la agenda política. Feminismo, Transición y democracia. In *100 años en femenino: una historia de las mujeres en España: . . . Centro Conde Duque, entre el 9 de marzo y el 20 de junio de 2012*, (pp. 98-121). Acción Cultural Española (AC/E).
- Freud, S. (1955). The Uncanny. In J. Strachey, (Ed. and Trs.). *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume XVII (1917-1919): an infantile neurosis and other works* (pp. 219-252). London: Hogarth Press and the Institute for Psycho-Analysis.
- Fuentes, M. O. (2015). "Fish & Chips": La metáfora alimenticia en "Chips with everything", de Arnold Wesker y "La pechuga de la sardina", de Lauro Olmo. In *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas* (pp. 499-510). Biblioteca Nueva.
- Gabriele, J. P., & Olmo, L. (1991). Conversacion con Lauro Olmo. In *Anales de la literatura española contemporánea* (Vol. 16, No. 3, pp. 383-387). Society of Spanish & Spanish-American Studies.
- Gamba, S. D. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Biblos.

- Halsey, M. T. (1979). Olmo's "La pechuga de la sardina" and the Oppresion of Women in Contemporary Spain. *Revista de Estudios Hispánicos*, 13, no. 1, 3-20.
- Halsey, M. T. (1995). La problemática de la mujer en algunas obras teatrales de Lauro Olmo. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 8, 101-118.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, (L Rodiez, Çev.). New York, Columbia University Press.
- Nash, M. (2012). Las mujeres en el último siglo. In *100 años en femenino: una historia de las mujeres en España: . . . Centro Conde Duque, entre el 9 de marzo y el 20 de junio de 2012* (pp. 24-51). Acción Cultural Española (AC/E).
- Olmo, L. (2015). *La pechuga de la sardina*. Madrid, Centro Dramático Nacional.
- Pérez, M. (1995). Espacio escénico y espacio convivencial en el teatro de Lauro Olmo. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 8, 83-100.
- Salvat, R. (1977). Prólogo en *Los años difíciles. Tres testimonios del teatro español contemporáneo*. Barcelona. Bruguera. Libro Amigo, 492.
- Serrano, V. (2015). Conflictos de género: Las mujeres del teatro de Lauro Olmo. *VERBEIA. Revista de Estudios Filológicos. Journal of English and Spanish Studies*, 1, 307-318.
- Sprengnether, M. (1990). *The Spectral Mother Freud, Feminism and Psychoanalysis*. Newyork, Cornell University Press.