

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**FEDERİCO GARCÍA LORCA’NIN
“BERNARDA ALBA’NIN EVİ” ADLI OYUNUNDA
MARTIRIO ROLÜ ÜZERİNDE ÇALIŞMA SÜRECİ**

Yüksek Lisans Tezi

ESRA EDE

İSTANBUL, 2011

T.C
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK BÖLÜMÜ

FEDERİCO GARCÍA LORCA’NIN
“BERNARDA ALBA’NIN EVİ” ADLI OYUNUNDA
MARTIRIO ROLÜ ÜZERİNDE ÇALIŞMA SÜRECİ

Yüksek Lisans Tezi

ESRA EDE

Tez Danışmanı: ÖĞR. GÖR. ZÜRAB SIKHARULİDZE

İSTANBUL, 2011

ÖZET

FEDERİCO GARCİA LORCA'NIN "BERNARDA ALBA'NIN EVİ" ADLI OYUNUNDA MARTIRIO ROLÜ ÜZERİNDE ÇALIŞMA SÜRECİ

Ede, Esra

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Zurab Sharulidze

Mayıs 2011, 40 sayfa

Federico Garcia Lorca'nın oyunları içinde 'Bernarda Alba'nın Evi' adlı oyunu ele alınmış, oyunun içinden Martirio rolünün çalışma süreci değerlendirilmiştir. Bu tez çalışması pratiğin teorisine ilişkindir. Bu çalışmada sırasıyla yazarın, eserin ve rolün üzerine çalışmalardan oluşmaktadır. Yazarın biyografisi ve yaşadığı dönem, eserin dönemine genel bakış, eserin özeti, anafikri türü, teması, konusu, tarzı ve eserin ana çatışması, rolün isteği, üstün amacı, büyük ve küçük olay sıralaması, oyundaki karakterlerin incelenmesi ve rol üstüne çalışmalardan oluşur.

Anahtar kelimeler: Anafikir, biyografi, ana çatışma, üstün amaç.

ABSTRACT

THE PROCESS ON THE ROLE OF MARTIRIO IN THE PLAY "THE HOUSE OF BERNARDA ALBA" FROM FEDERICO GARCIA

Ede, Esra

Advanced Acting

Thesis Supervisor: Zurab Siharulidze

May 2011, 40 pages

The play of "The house of Bernarda Alba" from Federico Garcia Lorca's plays is handled, the role of Martirio from that play is studied. This thesis is related to the theory of the performance. This thesis consists of the work on the author, the play and the role. It has the biography and era of the author, a general view to the era of the play, the summary of the play, the main idea, the genre, the theme, the subject, the style and the main conflict, the desire and superobjective of the role, major and minor events, the analysis of the characters in the play and the work on the role.

Keywords: main idea, biography, main conflict, superobjective.

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. EDEBİ TAHLİL.....	2
2.1. YAZARIN BİYOGRAFİSİ VE YAŞADIĞI DÖNEM.....	2
2.1.1. Lorca'nın Duende Kavramı.....	6
2.2. ESERİN DÖNEMİNE GENEL BAKIŞ.....	11
2.3. ESERİN ÖZETİ.....	21
2.4. ESERİN ANAFİKİRİ.....	23
2.5. ESERİN TÜRÜ.....	23
2.5.1. Tragedya ve Özellikleri.....	23
2.6. ESERİN TEMASI.....	25
2.7. ESERİN KONUSU.....	25
2.8. ESERİN TARZI.....	26
2.8.1. Gerçekçi Akım.....	26
2.9. ESERİN ANA ÇATIŞMASI.....	29
3. ROL ÜZERİNE ÇALIŞMALAR.....	30
3.1. ROLÜN İSTEĞİ VE ÜSTÜN AMACI.....	30
3.2. OYUNDAKİ OLAY DİZGİSİ.....	30
3.2.1. Oyundaki Büyük Olayların Sıralaması.....	30
3.2.2 . Oyundaki Küçük Olayların Sıralaması.....	32
3.3. OYUNDAKİ KAREKTERLERİN İNCELENMESİ.....	36.

3.4. ROLÜN YORUMU.....	37
4. SONUÇ.....	38
KAYNAKÇA.....	39

1. GİRİŞ

Lorca İspanya'nın çok önemli yazarlarından biridir. Eserleri şiirler ve oyunlar olarak ikiye ayrılabilir ve şiir yazar gibi oyun yazar. İç içe geçmiş bir çok şiirsel olay vardır olay örgüsünde. Bernarda Alba'nın Evi adlı oyunda ise her karakterin kendine ait sıkışmışlıkları vardır. Kural koyan ve oyuna ismini veren Bernarda Alba'nın bile...

Bu çalışmada oyununu yazarının hayatından eserin geçtiği döneme ve bunlardan yola çıkılarak oyun karakterlerinden biri olan Martirio'nun gözüyle olaylara bakılmıştır.

2.EDEBİ TAHLİL

2.1.YAZARIN BİYOGRAFİSİ VE YAŞADIĞI DÖNEM

İspanyol şairi ve tiyatro yazarı Federico Garcia Lorca, 1898 yılında, Gırnata'nın Fuentevaqueros adlı köyünde doğdu. Çocukluğu Endülüs'ün bütün güzelliklerine sahip bu şirin köyde geçti. Eserlerinde tabiatın güzelliklerini sık sık dile getirdiğini görmekteyiz; yaşadığı memleketin insanını, geleneklerini, düşürice yapısını, kısacası Endülüs'ün ruhunu şiirlerinde ve tiyatrosunda ustalıkla yansıtmıştır. Hayatı boyunca tek gayesi halkın dertlerini, duygularını ve ihtiraslarını sanatı aracılığıyla sergilemek olmuştur. Lorca, 38 senelik kısa ömründe, hepsi birbirinden güzel ve derin anlamlı eserler verdi. Lorca hayatta iken şöhretin zirvesine ulaşan ve ünü vatanı İspanya'nın sınırlarını aşarak Amerika kıtasına kadar varan ender sanatçılardan biridir. O, sadece ünlü bir şair ve tiyatro yazarı değildi; aynı zamanda müzisyen, sahne yönetmeni, ressam olarak yeteneği olan çok yönlü bir insandı. 1923'de Gırnata Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olan Lorca hiç bir zaman hukuk alanında çalışmadı. Kendini daha öğrenciyken başladığı edebiyat çalışmalarına verdi. Şiir ve tiyatro onun en büyük iki tutkusuydu ve faaliyetini bu iki dal üzerinde yoğunlaştırdı. Bu yüzden, Garcia Lorca'nın eserlerini şiir ve tiyatro olmak üzere ikiye ayırarak incelemek gerekir.

Sürrealist tarzda yazdığı şiirlerini yorumlamak, onun karmaşık ruh yapısını tahlil etmek kadar zordur. Lorca, hakkında en fazla kitap yazılmış, en çok incelenmiş İspanyol şairi olmasına rağmen çok az anlaşılabilmiştir. Şairin iç dünyasının bir ifadesi olan şiirlerinde genellikle aşk, ölüm ve tabiat konuları birlikte görülür. Şiir/erinin tefsirini yapanlar çoğu zaman birer sembol olarak kabul ettikleri ve sanatçının eserlerinde sık sık görülen ay, rüzgar, at, boğa gibi kelimelerden hareket ederler. Lorca'nın yayınlanış sırası itibariyle şiir kitapları şunlardır: «Şiirler Kitabı» (1921), «Şarkılar» (1927), «Cingene Türküsü» (1928). «Cante Jondo Şiiri» (1931), «Ignacio Sanchez MejiQs'a

Ağıt» (1934), «Galisya dilinde Altı Şiir» (1935), «ilk Şarkılar» (1936), «Şair New York'ta» (1940), «Tamarit Divanı» (1940). «Şiirler Kitabı»nda toplanan Şiirlerin büyük bir kısmı çocukluk dönemlerine ait özlemini dile getirir. Bazılarının konusu ise aşk, ölüm ve bastırılmış cinsel arzulardır. 1918, 1919 ve 1920 yıllarında Gırnata ve Madrid'de yalnızlık dolu günler geçirirken yazmış olduğu bu mısralar 20 yaşındaki Şairin karamsarlığını açıkça ifade etmektedir.:

Ben küçük bir çocukken,
zavallı ninem bana,
ben öldükten sonra
en yüksek ağaçların
yumuşak yaprakları üzerinde
yatacağımı söylediler.
(Maceracı salyangozun başına gelenler.)

«Cingene Türküsü» Garcia Lorca'yı memleket çapında üne kavuşturan Şiir kitabıdır. Şair bu eserinde toplumun hor gördüğu cingene cemaatine karşı duyduğu sempati ve acıma duygusunu ifade etmektedir. Kitap 17 Şiiri ihtiva etmektedir, bunlardan «Uyurgezer Türkü» isimli olanı içlerinden en güzelidir. Bu Şiirde yazar yeşil renge olan beğenisini Şu şekilde belirtmektedir:

Yeşil sana vurgunum yeşil
Yeşil rüzgar. Yeşil dallar. .
Denizdeki gemi
ve dağdaki at.

Gerçekte Şair Endülüs'ün yemyeşil tabiatına aşıktır, Şiirde yeşil renk tam 24 kez zikredilmektedir. Aynı kitabın «Sadakatsiz evli» adlı Şiirinde iki cingene arasında, tabiat güzellikleriyle dolu baş döndürücü bir ortamda geçen bir aşk macerası anlatılmaktadır. Lorca, «Ignaclo Sanchez Mellas'a Ağıt» adlı uzun Őiirini, çok sevdiği arkadaşı, boğa güneşçisil ignaclo'nun arenada; boğanın sivri boynuzlarının darbeleri sonucu feci bir

şekilde ölmesi üzerine yazmıştır. Şairin duyduğu derin keder aşağıdaki mısralarda acıkca ortaya çıkmaktadır :

Onu görmek İstemiyorum!
Aya söyle gelsin,
Ignaclo'nun kumdaki
kanını görmek İstemiyorum.

«Galiçya dilinde Altı Şiir» adlı eserini Gallçya'ya yaptığı gezi sırasında, bu dilin ahenk ve güzelliğinden etkilenerek yazmıştır ve şiirlerin hepsi de Gallçya dilindedir. «Şair New York'ta» isimli kitapta toplanan şiirlerini 1929 ile 1930 yılları arasında, New York'ta Columbia Üniversitesi'nde öğrenciyken yazmıştır. Şiirleri hüzün verici olup, şairin yalnızlığını ve sıkıntılarını ifade etmektedir. Lorca'nın son kitabı «Tamarlt Divanı», Arap nazım türü kas/de ve gazel biçiminde yazılmış 21 şiiri içermektedir. Bu şiirlerde de ana konu aşk ve ölüm olup, bazen İçice, bazen de yalın olarak işlenmektedir.

Lorca'nın tiyatrosu sanatçının edebi olgunluğunun bir ürünüdür. Şekilsel yapı ve psikolojik derinlik bakımından tiyatrodaki büyük bir başarı göstermiştir. Bu açıdan tiyatrosunun şiirinden daha üstün seviyede olduğunu söyleyebiliriz. Tiyatro eserlerini düz yazı ile yazmakla beraber bazı eserlerinde şiirin de mevcut olduğunu görmekteyiz. Şiir onun tiyatrosunda canlanıp vücut bulmuştur. Lorca, 1934 yılında yayınlanan bir makalesinde, tiyatronun kitap sayfalarından kalkarak insan şekline giren bir şiir olduğunu yazmaktadır). Tiyatro eserlerinde olaylar şiirinde olduğu gibi yine Endülüs'de geçer; gelenek ön plandadır, dolayısıyla ilhamını halktan, yaşanmış olaylardan alır. Tiyatrosunun en büyük özelliği son derece gerçekçi olmasıdır.

Lorca'nın tiyatro üstüne bazı deyişleri:

Tiyatro kağıttan dışarı yükselerek, insan haline gelen bir şiirdir; konuşur bağıırır, çaresizdir ağlar. Tiyatro, karakterlerinin şiirsel bir kıyafetle bezenmiş olarak sahneye çıkmalarına ve aynı zamanda karakterlerinin etten kemikten bir biçimde ortaya konulmalarına ihtiyaç duyar. (Obras Completas'ta Yayınlanan Röportajdan...)

Tiyatroda kapıları çarıklı seyirciye açmak gerekir. “Hanım efendi güzel bir ipekli elbise mi giyiyorsunuz? Öyleyse dışarı!” Çuval kumaşından gömlek giyen seyirciyi Hamlet’le Aiskhylos’un eserleriyle bütün yüce eserlerle karşı karşıya getirmemiz gerekir. Çünkü burjuvalar, İspanyol tiyatrosunun temel taşı olan dramatik yönünü baltalamaktadırlar. Her şeyden önce tiyatronun niçin bir çöküş yaşadığını anlamak gerekir. Her zaman şairlerin yazdığı tiyatro en çok katlanabilen tiyatro olmuştur. Bu da şairin büyüklüğüyle ilgilidir. Tabi ben lirik değil dramatik şairlerden bahsediyorum. Köylerdeki halk her zaman oyunlara karşı saygı, merak duymuştur ve onları anlama isteğiyle doludur. Bu duruma büyük şehirlerde bile pek sık rastlayamıyoruz. (Buenos Aires, 1933, Halk Demeci)

Bana tiyatronun bittiğinden bahsettiklerinde –şu andaki organizasyonumuz dolayısıyla- hayallerinin işini bırakarak başka bir şey yapan ve savaşmaktan bıkmış gençleri düşündüm; bana artık sahnenin öldüğünden bahsettiklerinde ise, alanlarda ve şehrin yoksul kesimlerinde kendi gözleriyle görmek isteyen milyonlarca insanı, saf aşkıyla bülbulü, Romeo ve Julliet’i midesi şarap dolu Fallstaff’ı düşündüm. Aynı resim ya da müziğin bittiğine inanmadığım gibi tiyatronun da bittiğine inanmıyorum. (Buenos Aires, 1934)

İnsanlar, sahnede kendilerinin yansınmasını görmekten korkarlar... Yaşadığımız dönemin sosyal dramını vurgulamak için can atıyorum. Seyirciler durumlardan ya da sembollerden dolayı korku duymamaları gerektiğini öğreniyorlar, benim amacım da bu. Seyircilerin benim tiyatrodaki onlarsız bir tek adım bile atamayacağım bu fantezi ve fikirlerle uzlaşmasını istiyorum. (Buenos Aires, 1935, Radyo Programı.)

(...)Tiyatro halkın içine nüfuz etmeli, halk tiyatroya değil. Bunu yapmak için de oyun yazarları ve oyuncular, kanları ve canlarıyla çok büyük bir güç olduklarını düşünmek zorundadırlar. Çünkü tiyatroyla ilgilenen halk, ciddi ve sert üstatlara tapınan, adalet isteyen ve dağıtan fakat öğretmenlerinin acemi olduğunu anladığında altına raptiye koyan, öğrenmek istemeyen ya da öğretilmesine izin vermeyen okul çocukları gibidir. Halk eğitilebilir. (İnsanlar değil, halk diyorum, bunu not edin)
(...)En yüce sanat, ve siz sevgili oyuncular, sanatçılar herşeyin üstündesiniz... Bana bu

sözleri söyleten coşku ve kararlılığıdır. Ben kolay kolay faka basmam, serin kanlılıkla çok düşündüm... Biliyorum ki, gerçeği bilen kişi, ekmeğini ışığa yakın yerken “bugün, bugün, bugün” diyen kişi değildir; o kişi daha çok kırsal yaşamda şafağın ilk ışıklarına sakince hayran olan kişidir. Ve biliyorum ki doğru olduğunu söyleyen kişi, gözlerini gişenin küçük penceresine sabitleyip “şimdi, şimdi, şimdi” diyen kişi değildir; o kişi daha çok “yarın, yarın, yarın” diyen ve dünyada filizlenen yeni bir yaşamın gelişini duyumsayabilen bir kişidir. (Madrid Ulusal Tiyatrosu’ndaki Konuşma, 1935)

“Bu gece bir yazar, bir şair, insan hayatını inceleyen bir araştırmacı olarak değil, toplumsal tiyatro akımının ateşli bir izleyicisi olarak konuşuyorum. Tiyatro bir ülkenin yapılanmasında en anlamlı ve yaralı araçlardan biri, o ülkenin gelişimini ya da çöküşünü gösteren bir ölçüdür. Trajediden vodvile çeşitli alanlarda iyi yönlendirilmiş, duyarlı bir tiyatro, bir kaç yıl içinde halkın duyarlılığını etkileyip değiştirebilir; parçalanmış, kanatların yerine pençeler konmuş bir tiyatro ise, bir ulusun tamamını uyutur, kabalaştırır. Tiyatro, ağlamanın ve gülmenin okuludur, eski ve ya yanlış ahlaki değerlerin sorgulandığı, geçerliliğini daima koruyan insani duyguların canlı örneklerle dile getirildiği, herkese açık bir kürsüdür. Tiyatrosunu desteklemeyen bir halk, ölmemişse de can çekişiyordur; Halkının toplumsal, tarihi akışını, insanların dramını ve ruhunun gerçek rengini kahkaha ve ya göz yaşlarıyla aktaramayan tiyatro, tiyatro adıyla anılmaya layık değildir. Ancak bir oyun salonu ve ya zaman öldürmek denen korkunç faaliyetin yer aldığı bir mekandır.”

Lorca’nın kendine özgü deyişlerinden biri de ‘duende’ kavramıdır.

2.1.1. Lorca’nın Duende Kavramı

(...)Kendini jucar, Guadalfa, Sil ve Pisuerga nehirleri arasında gerili duran boğa derisinde bulan herkes – köpüklü sularını kirli sarı renkli Plata’ya boşaltan büyük akıntılardan hiç söz etmiyorum- sık sık şöyle söylendiğini duyar: “bunun çok duende’si var”. Büyük Endülüs halk sanatçısı Manuel Torres, şarkı söyleyen birine şöyle demiş: “sesin var, üslubun da iyi; ama başarılı olamayacaksın çünkü senin duenden yok”. İster Jaen Kayası olsun, ister yan yana dizilmiş Cadiz kabukları, bütün Endülüs’te

insanlar sürekli bir duende'den bahsederler ve onu görür görmez içgüdüsel bir kesinlikte tanırırlar. Debla'nın yaratıcısı muhteşem ozan/şarkıcı El Lebrijano şöyle derdi; “duende ile şarkı söylediğim zaman kimse benimle boy ölçüşemez”. Yaşlı çingene dansçı La Malena bir gün Brailowski'nin çaldığı bir Bach parçasını dinlediğinde “işte bunun duende'si var” demiş; ama Gluck, Brahms ve Dairus Milhaud'dan sıkılmıştır. Tanıdıklarım içinde kanında en çok kültür olan adam diyebileceğim Manuel Torres, Falla'yı kendi “Nocturno del Generalife” ini çalarken dinlediğinde “kara seslilerin hepsinde “duende” var” demiştir. Bu çok doğru bir saptama İspanya'nın bu çok sevilen adamı “kara sesler” diyor ve Paganini'den söz ederken “herkesin hissettiği ama hiçbir filozofun açıklayamadığı gizemli güç” diye duende'nin tanımını yapan Goethe ile aynı noktada buluşuyor

Sonuçta duende bir güçtür, bir çalışma değildir. Bir mücadeledir, düşünce değildir. Bir gitar ustasının şöyle dediğini duymuştum : “duende gırtlakta değildir; ayak tabanlarından başlayarak içten yükselir”. Bu bir yetenek meselesi değildir; kan, gerçek canlı bir yaşama üslubu, kültür ve aynı zamanda da anında yaratma meselesidir. Bu “herkesin hissettiği ama hiçbir filozofun açıklayamadığı gizemli güç” özetle, toprağın ruhudur. Aynı duende, peşinde olduğu duende'nin Yunan gizemlerinden Cadiz dansçalarına ya da Silverio'nun canhıraş dionizyak çığlıklarına giçtiğini farketmeyerek, onun dış formlarını boş yere Rialto Köprüsü üzerinde ve Bizet müziğinde arayan Nietzsche'nin de yüreğini kuşatmıştır. Şimdi hiçkimsenin “duende”yi Luther teolojisinin şeytanıyla, yani “demon”la karıştırmasını istemiyorum. Duende, ne Luther'in bir Bakus duygusuyla Nurnberg'de üstüne bir şişe mürekkep devirdiği teolojik kuşkuyla, ne manastırlara girmek için kancık kılığına giren yıkıcı ve pek de zeki olmayan Katolik şeytanla, ne de Cervantes'in “Kıskançlık ve Ardenya Ormanı” adlı komedyasında Malgesi'nin yanında taşıdığı konuşan maymunla karıştırılmamalıdır. Hayır benim sözünü ettiğim duende karanlık ve sarsıcıdır. Ve Sokrates'in neşeli mi neşeli şeytanının soyundandır. Baldıran zehirini içtiği gün onu öfkeyle tırmalayan, mermer ve tuzdan şeytandır. Descartes'in melankolik şeytancıdır. Bu şeytancık yeşil bir badem kadar küçüktür, düz çizgilerden ve yuvarlaklardan gına geldiğinden, başı dumanlı büyük denizcilerin şarkılarını dinlemek için lağım kanallarına inmiştir. Adı Cezanne ya da Nietzsche olsun her insan, her sanatçı kendi mükemmellik kulesine tırmanırken, her basamakta kendi duende'siyle mücadele eder; meleğiyle ya da

söylendiği gibi ilham perisiyle değil. Bu ayrımı iyi koymak gerek; çünkü bu ayrım duende açısından çok önemlidir. Melek, Aziz Rafael gibi yol gösterir, hediye verir; Aziz Miguel gibi korur ve engeller; Aziz Gabriel gibi müjdelere ve uyarır. Göz kamaştırıcıdır ama lutuf saçarak insanın başının üstünde uçar ve insan hiç çaba sarfetmeden, meleğin yardımıyla eserini, yarattığı cazibeyi ya da dansını gerçekleştirir. Şam yolundaki melek ya da Assisi'nin balkoncuğunun yarığında içeri giren melek ya da Heinrich Suso'nun adımlarını izleyen melek, bunların hepsi sürekli emirler verirler. Bir alın yazısı ortamında çelik kanatlarıyla vurdukları için ışıklarına karşı koymak imkansızdır.

İlham perisi ise dikte eder ve kimi durumlarda fısıldar. Göreceli olarak çok az şey yapar. Çünkü artık o kadar uzakta ve o kadar yorgundur ki –ben iki kez karşılaştırmam- yarı bir kalp takılsa yeridir. İlham perileri olan şairler, kimi zaman Apollinaire'e olduğu gibi kendilerini mahveden, nereden geldiklerini bilemedikleri sesler duyarlar. Bu sesler onları cesaretlendiren ilham perilerinden gelmektedir. Bu büyük şair kutsal, melek gibi Rousseau'nun yaptığı bir resimde, kendisiyle birlikte görülen korkunç bir ilham perisi tarafından perişan edilmiştir. İlham perisi, zekayı uyandırır, kıskırtır; sütunlu manzaralar ve defne dallarının sahte tadını getirir yaratıcıya, sanatçıya. Ancak zeka genelde şiirin düşmanıdır ve onu çok fazla sınırlar. Şair orada karıncaların kendini yiyebileceğini ya da başına kocaman bir zehirli ıstakozun düşebileceğini unuttur. Küçük salonların, ılık parlatılmış güllerinde ve monokllarda yaşayan ilham perilerine karşı olan şeylerin bir çaresi yoktur. Kendini öyle bir yere konumlar ki, orada gerçekdışı bir şeyi yaşamaya başlar. Bütün bunlara dayanarak, melek ve ilham perisi bizim dışımızdan gelirler. Melek ışık, ilham perisi ise biçim verir. Ancak insan duende'yi kanının en ücra köşelerinde uyandırmalıdır. Meleği reddetmeli, ilham perisini ayağının ucuyla itmeli, 18.yy. şiirinde ortaya çıkan menekşe gülümseyişinden korkmayı bir tarafa bırakmalı, merceklelerinde sınırlardan hasta olmuş ilham perisinin uyuduğu büyük teleskoptan vazgeçmelidir. Gerçek mücadele duende ile olur. Solucanın ilkel yönteminden, mistiğin daha incelikli yöntemine kadar tanrıya ulaşmanın bir çok yöntemini biliyoruz. Azize Theresa gibi kuleyle ya da Haçlı Aziz John'un üç ayrı yöntemiyle ulaşabiliriz tanrıya. İsaiah'ın sesiyle “sen gerçekten saklı bir tanrısın” diye haykırmak zorunda kalsak da, tanrı sonunda her arayana ateşli dikenlerini gönderir.

Ancak duende'yi bulmamıza yarayacak ne bir harita ne de bir yöntem vardır. Tek bildiğimiz, kanı kırık camlar gibi yaktığı, insanı bitkin düşürdüğü, daha önce öğrendiğimiz o tatlı geometriyi reddettiği bütün üslupları paramparça ettiği, ve Goya'yı o korkutucu ziftin içinde yumrukları ve dizleriyle çalışmaya mahkum ettiği, Massen Cinto Verdaguer'i Pireneleri soğuşunda çırılçıplak soyduğu, Jorge Marique'i Ocana'nın çorak topraklarında ölümü seyretmeye götürdüğü, Rimbaud'nun nazik bedenine yeşil bir canbaz elbisesi giydirdiği, bulvarın gece geç saatlerinde Kont de Lautreamont'a ölü balık gözleri taktığıdır. Güney İspanya'nın büyük sanatçıları, çingeneler ve flamenkocular, şarkı söyleyenler, dans edenler ve çalgı çalanlar duende gelmeksizin hiçbir duygunun olamayacağını, hiçbir şey yaratamayacaklarını bilirler. İsterlerse insanları kandırabilirler ve aynı bizi hergün aldatan duendesiz yazarlar, ressamlar ve moda edebiyatçılar gibi duende olmadan varmış duygusu verebilirler. Duende'nin gelmesi, nerede olursa olsun radikal bir değişiklik gerektirir. Eski bir plana, duruma, şeye bir mucize gibi yeni yaratılmışlık niteliği ile, bilinmeyen bir tazelik duygusu getirir ve neredeyse dini bir heyecan üretir. Özellikle arap müziğinde, dansında ve ağıtlarında bu vardır. Ve geldiğinde hep nidalarla karşılaşılır; "allah allah!". Boğa güreşlerinde kullanılan "ole ole!" nidaları bununla büyük bir benzerlik taşır. Hatta belki ikisi de aynı şeydir. Bütün sanatların aslında duende kapasiteleri vardır. Ama en çok bulunduğu alan müzik, dans ve konuşan şiirdir. Çünkü bu sanatlar yorum yapan canlı bir bedene ihtiyaç duyarlar. Geçici olarak doğan ve ölen biçimlerdir. Ve dış çizgilerini tam bir "şimdi"de açarlar. Onun için de çoğu kez, bestecinin duende'si yorumcunun duende'sine geçer. Kimi zaman müzisyen ya da şair o kadar iyi değilse, yorumcunun duende'si çok ilginç, ilkel bir biçime benzeyen ama öyle olmayan muhteşem bir yeni duende yaratır. Aslında her sanatın ve her ülkenin bir duende, bir ilham perisi ve melek kapasitesi vardır, istisnalar hariç. Almanya'da daha çok ilham perisi, İtalya'da ise sürekli melekler vardır. İspanya ise bütün zamanlarda Deunde ile harekete geçmiştir. Deunde'nin sabaha karşı limonlarını sıkacağı bin yıllık dansların, müziğin ve ölümün ülkesi, ölüme açık bir ülke olarak sürekli duende ile yaşamıştır İspanya. Bütün ülkelerde ölüm bir sondur, gelir ve perdeler iner. İspanyada ise öyle olmaz. İspanya'da perdeler ölümle kalkar. Birçok kişi öldükleri ve güneşe çıktıkları güne kadar canlıdır. Bir berber usturasının ucu gibi profili yaralanır. Ölümle ilgili bir çok şaka yapılır. İlham perisi, ölümün geleceğini görünce ya kapıyı kapatır ya bir sütun diker ya bir kül kabı dolaştırır ya da balmumundan bir elle

mezar taşı yazısı yazar. Ama çok kısa bir süre sonra iki nefes arasında titreşen bir sessizlikte defne ağacını sulamayı sürdürür. Melek ölümün geldiğini gördüğünde ağır ağır daireler çizerek uçar ve Keats'in Becquer'in ellerinde titrediğini gördüğümüz ağıta doğru narsistçe gözyaşları doldurur. Duende ise tam tersine bir ölüm olasılığı olmadıkça gelmez. Duende gelmeden önce ölümün evinde serenat yapabileceğini de bilmek zorundadır. Taşındığımız bütün dalları, teselli etmeyen ve etmeyecek olan bütün dalları da saracağını da bilmelidir. Fikriyle, sesiyle ya da tavırlarıyla duende, bir kuyunun sınırlarında açıkça yaratıcıyla mücadele etmekten hoşlanır. İlham perisi ve meleke keman sesi ve sınırlardan sürekli kaçarlar. Duende ise yaralar; hiç kapanmayan bu yaranın tedavisi bir insanın eserinin keşfedilişinin yanında, bu eserin tuhaf niteliklerinde yatar. Şiirin büyüğü erdemi, ona bakanların hepsini karanlık bir suyla vaftiz edebilmek için, hep "duende"li olmaktır. Çünkü duende ile beraberken aşık olmak kolaydır, anlamak da kolaydır; aşık olunmak ve anlaşılmak da daha kesindir duende olduğu zaman. Ve bu ifadeyle, ifadenin iletişimi arasındaki mücadele kimi zaman şiire ölümsüz karakterler getirir. Şiirde ileti ve ifade arasındaki mücadele kimi zaman ölümcüldür. Doğuda olduğu gibi, dansın dinsel bir ifade aracı olduğu İspanya'da duende, Cadiz dansçılarının bedenlerinde, şarkı söyleyenlerin göğüslerinde kendilerine sınırsız bir alan bulur. Dışardan bakıldığında ne İspanyol dansları ne de boğa güreşleri kimseyi eğlendirmez. Duende'nin görevi canlı formlarla ilgili dram aracılığıyla acı çektirmektir; aynı zamanda bizi çevreleyen gerçeklikten kaçış için de bir basamak hazırlamaktır. Duende dansçının bedeninde, rüzgarın kum üzerinde yarattığı etkiyi yaratır. Sihirli bir güçle güzel bir kızı, birdenbire felçli birisine dönüştürebilir ya da mağazalardan şarap parası için dilenen yaşlı bir adamı, gençlik ateşiyle doldurabilir. Bir kadının saçlarını gece limanları gibi kokutur ve her yaştan dansçının kollarına can verir duende. Bunun özellikle altını çizmek istiyorum; duende'nin yinelenmesi olanaksızdır. Duende ile yapılan hiçbir şeyin tekrarlanması mümkün değildir. Aynı fırtınada denizin aldığı biçimlerin tekrar edememesi gibi, duende de kendini yineleyemez. Boğa güreşlerinde mücadele olduğu için çok daha etkileyicidir. Bir yandan kendini mahvedebilecek olan biçimle, öte yandan şenliği temel unsuru olan ölçüyle, geometriyle mücadele vardır. Boğa güreşleri duende olmazsa olmayacak bir gösteridir. Boğanın kendi yörüngesi, boğa güreşçisinin de kendi yörüngesi vardır. Bu iki yörünge arasında bir tehlike noktası vardır. Korkunç oyunun da kesişme noktası burada; yüzlerce insanın beklediği bu

yörüngelerin çakıştığı noktada gerçekleşir. Ve bir boğa güreşçisi her an onu yaşamak zorundadır; Ölümle burun buruna gelmek, onu hissetmek zorundadır. Duende sanki biraz sonra ölüverecekmiş gibi gelir insana. Başka türlü insanın "duende"sini açığa çıkarması ya da onun gelmesi mümkün değildir. İspanya ölümün ulusal bir gösteri olduğu tek ülkedir. İlkbahar geldiğinde, ölümün uzun klarnetler çaldığı tek ülkedir.

1930-Küba’da Halk (Publico) adında gerçeküstücü bir oyun yazmaya başlar. Bu oyunun 1934’te yayınlanan bir kaç parçası biliniyor ancak. Aynı yıl Aradan Beş Yıl Geçerse (Asi que pasen cinco anos) adlı oyunun bir bölümünü yazar. 1931’in yaz aylarında 1922’lerde başladığı Cante Jondo Şiiri (Poema del cante jondo) adlı kitabı yayınlar. Ekim’de de Tamarit Divanı (Divan del Tamarit) adlı şiir kitabını bitirir. 10 Temmuz 1932’de Ulusal Eğitim Bakanı F.de los Rios’un onayı ve para yardımıyla kurduğu gezici üniversite tiyatrosu La Barraca, İspanya’yı köy köy dolaşır devrimci bir anlayışla büyük İspanyol klasiklerinden temsiller vermeye başlar. Oyunlar arasında Calderon’dan “Hayat Bir Rüya’dır”, Lope de Vega’dan “Fuente Ovejuna”, Molina’dan “Sevilla Çapkını” ve Cervantes’ten kısa güldürüler yer almaktadır.

2.2. ESERİN DÖNEMİNE GENEL BAKIŞ:

Bir sanatçı, özellikle de bir şair her zaman anarşisttir. Başka sesleri dinlemeden önce her zaman kendi benliğinde yükselen üç önemli sese kulak vermelidir. Bütün belirtileriyle ölümün, aşkın ve sanatın sesi. Federico Garcia Lorca, Granada yöresindeki Fuente Vaqueros kasabasında 5 Haziran 1898 yılında dünyaya gelir. 1898 yılı, İspanya tarihi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. O tarihe kadar Britanya İmparatorluğu gibi, topraklarında “güneş batmayan” emperyalist bir imparatorluk olan İspanya, deniz aşırı son kolonilerinden olan Küba ve Filipinler üzerindeki siyasi hegemonyasını, ulusal bağımsızlık mücadeleleri sonrasında yitirmiştir. Bu durum, coğrafi olarak kıta-Avrupası’nın ortasında yer almasına rağmen, koyu Katolik inancının hüküm sürdüğü bir tarım toplumu olması nedeniyle, modern-kapitalist “Batı”dan dışlanmış durumdaki İspanya’nın yeniden yapılandırılması konusundaki tartışmaları hızlandıran düşünsel bir

atmosfer yaratır. Temel olarak çağdaşlaşma merkezinde şekillenen bu tartışmaların İspanyol aydınlarını iki kutba böldüğü söylenebilir. Bir yanda, Benito Perez Galdos gibi, sanayileşmiş Avrupa ülkelerinin bilimsel gelişmelerinin ve kültürel fikirlerinin kayıtsız şartsız takip edilmesini savunanlar, diğer yanda ise, Miguel de Unamuno gibi, Katolik inancına ve ulusal İspanyol ruhuna, her türlü yozlaşmadan arındırılarak yeniden güç kazandırılması gerektiğini düşünenler yer almaktadır. Bir başka deyişle, yaşanan gelişme, dönemin siyasi hareketlerinin de etkisiyle bir yanda liberallerin, diğer yanda milliyetçilerin yer aldığı bir kutuplaşmadır ve bu düşünsel atmosfer, sonradan 1898 kuşağı olarak adlandırılacak olan yazar ve şairlerin eserlerine yansımakta da gecikmez ve bu yansıma, Lorca'nın da içinde yer alacağı sonraki 1927 kuşağı üzerinde önemli etkiler bırakırlar.

1898 kuşağı ile 1927 kuşağı arasındaki etkileşim genel hatlarıyla üç açıdan formüle edilebilir: Birincisi, Katolik dogmatizminin ve İspanya'nın tutucu kurum ve geleneklerinin sorgulanması ve yerilmesi; ikincisi, kırsal atmosferle insanların ruh halleri arasında organik ve simgelerle dile getirilen bir ilişkinin kurulması; ve son olarak, İspanyol dilinin sadeliğe ve şiirsel bir yetkinliğe kavuşturulması. 1927 kuşağı için, eserlerini okuyarak büyüdükleri bir önceki edebi kuşak, taşıdığı kültürel saygınlık nedeniyle özenilen, ancak diğer taraftan kendi özgünlüklerini inşa edebilmek amacıyla aşılması gereken güçlü bir model oluşturur.

Lorca'nın babası Federico Garcia Rodriguez, annesi Vicenta Lorca; her ikisi de eski Endülüs soyundan, özgürlükçü, aydın kişilerdir. Babası, topraklarının verimliliğinden ve ailenin rahatından başka bir şey düşünmeyen bir adamdır, annesi ise, evliliğinden önce öğretmenlik yapmış, şiiri ve müziği seven bir kadın. Lorca'nın dedesi bir Victor Hugo hayranı olarak bilinir, büyük amcalarından biri de "Herdemtazeler" adında bir şiir kitabı yayınlamıştır.

Aile Federico'nun doğumundan hemen sonra Asqueros'ta daha geniş bir eve taşınır. "Bütün çocukluğum köylüdür; çobanlar, kır, gök, ıssızlık"... Kadınlarla dolu bu evde büyüyen Lorca'nın ilk yıllarda sağlığı pek yerinde olmadığı için annesi, büyükannesi, halası, dadıları hep üzerine titremişlerdir. Lorca bu dadıları büyük bir coşkuyla övecektir daha sonraları –özellikle de- candan hizmetçi Dolores'i; ona ninni söylerken içini halk türküleriyle, halk söylenceleriyle doldurdıkları için: "Ninni yavrum, ninni,

atını ırmağa su içirtmeye götürüp de hani o su içirtmeyen atının ninnisi, ninni yavrum ninni” diye devam eden ninniye yıllar sonra Kanlı Düğün’de aynen kullanacaktır. Lorca şiir ve oyunlarında, halk şarkılarını, şiir ve deyişlerini sıklıkla kullanmıştır. Endülüs’lü Denizcilerin Gece Şarkısı’nın Don Cristobita oyununa girmiş, ya da kardeşiyle Sierra Nevada’ya geziye çıktıklarında bir katırcının söylediği türkünün “Kız sandım da götürdüm dere boyuna / Evli değil miymiş meğer günahı boynuna” nakaratları “Kocalının Biri” şiirinin konusu olmuştur. Lorca’nın, arkadaşlarının gürültücü oyunlarından uzakta, kavakların hışırtısını dinlediği ve karıncalarla konuştuğu söylenir. İlk oyuncağı bir kukla tiyatrosudur ve söylenenlere göre bunu hep yanında gezdirmiş; Madrid’e, Amerika’ya gittiğinde bile yanından ayırmamıştır. İlk okuma yazma derslerini annesinden ve daha sonraları da aile dostu öğretmen Antonio Espinosa’dan almıştır.

Geniş ailenin, Lorca’nın ilköğretimine başlayacağı tarihte taşınacağı Granada, dönemin kendine özgü çelişkilerini içinde barındıran bir kent görünümündedir. Bir yönüyle, tarihsel Yahudi ve Müslüman yerleşimlerinin izlerini de içeren çok kültürlü geçmişini yansıtan ve bir büyük kent olmasına rağmen, yaşam tarzında Lorca’nın çocukluğunun geçtiği kırsal geleneğin yoğun bir biçimde hissedildiği Granada, diğer yönüyle, yerleşik burjuvazi ile büyük toprak sahiplerinin tutucu ve yararçı “Avrupalılaşıma” sevdasının belirtilerini içermektedir. Otomobillerin geçmesi için yapılmış ve Elhamra bahçelerini ikiye bölen geniş yollar, eskiden Mağribîlerin, şimdiyse yoksul işçilerin yaşadığı dar sokaklı mahalleleri çevreleyen yeni inşa edilmiş binalar, kent yaşamına özgü çelişkilerin örneklerini oluştururlar.

Lorca’nın ileride yazacağı şiirlerinin ve oyunlarının arka planını oluşturacak bu kente bakışı, gelenekle modernizmin çarpık bir aradalığına yönelik eleştirel izlenimleriyle ve daha çok da, geçmiş nostaljisiyle belirlenir. Kendisiyle ölümünden kısa bir süre önce yapılan bir röportajda Granada’nın 1492’de Katolik kral Ferdinand ve kraliçe İabella tarafından fethedilişini kültürel bir felaket olarak yorumlar. Lorca’nın Granada’nın bu yeni çehresiyle yaşadığı uyumsuzluk, daha öznel sayılabilecek bir başkasıyla içi çe geçmiştir. Sadece Granada’ya değil, bütün Endülüs coğrafyasına hakim olup, Lorca’nın yaşıtı genç erkekler için tek seçenek olarak varolan ve saldırgan, dışadönük bir erkek cinselliğine dayanan maço kültürü onun kolayca paylaşabileceği bir şey değildir. Ergenliğe adım atarken, kendisinde yaşıtılarından farklı cinsel eğilimler sezilen

Lorca, genç erkeklerin evlilik çağına gelmiş genç kızları evlerine kadar taş atıp hırpalayarak kovaladıkları, birbirleri arasında şiddet kullanmaya dayalı kuvvet müsabakalarına giriştikleri ve böylelikle erkekliklerini ispatladıkları bir ortamla barışık yaşayamaz. Öte yandan, kendisindeki cinsel eğilimler hep bastırılmış olarak kalmak zorundadır ve bu baskı Lorca'nın üzerinde, ilerideki yıllardaki ruhsal bunalımını da hazırlayacak içedönüş yaratır. Baskı oluşturan kültürel gelenekle hesaplaşması, kullandığı sembolik dilin içerdiği eşcinsel imgelerde ve gelenek karşısında tutku ve özverinin yüceltildiği şiir ve oyun temalarında dışavurulacaktır. Bu hesaplaşmanın diğer boyutu, egemen kültürün dışladıkları ya da yok saydıklarıyla girdiği yakınlaşmada kendisini gösterir. Bu anlamda, Lorca'nın Arap ve Çingene kültürlerine ve 1929'da gideceği Amerika'daki siyah kültüre ilgisi tesadüfi değildir. Bir konuşmasında, "Granada'lı olmanın, bende zulüm görmüş olanlara –Tüm Granadalıların içinde taşıdığı çingeneye, zenciye, Yahudiye, Faslıya – karşı sempati yarattığına inanıyorum" diyecektir. Bir anlamda kendi kültürel ve öznel yabancılığının kader ortaklarıdır onlar, ancak aynı zamanda harekete geçirilebildiğinde, Amerika'da yazdığı bir şiirinde de simgeleştireceği gibi, kendilerini köle eden kültürü alaşağı edebilecek bir tehdit unsuru da oluştururlar

Lorca 1909 yılında iki okulda birden (Sagrado Corazon de Jesus Koleji ve bir lisede) orta öğretim görür. 1914'te bitirme sınavlarını verdikten sonra pek içinden gelmeyerek Edebiyat fakültesine –babasının gönlü olsun diye de- Hukuk fakültesine yazılır. Onun için baş uğraşısı 1918'e kadar müziktir. Yeteneklerini gören annesi ona solfej öğretmiştir, halası da gitar çalmasını, on yaşından sonra da Verdi'nin yetiştirmelerinden Don Antonio Segura'nın yönetiminde piyano ve kompozisyon dersleri almaya başlar. Lorca'nın bu çok yönlülüğü, daha sonraları yaratacağı eserlere yansıtacak, dansı, müziği, şiiri ve tiyatroyu her zaman bir arada düşünecektir.

Lorca'nın Granada'daki gençlik yıllarına dair tanıklıklar, genelde utangaç ve içine kapalı bir insan portresi çizer. Bununla birlikte, Hukuk ve Edebiyat eğitimi gördüğü Granada Üniversitesi'nden bir grup arkadaşıyla oluşturduğu ve los putrefactos (kokuşmuşlar) diye adlandıracağı küçük bir topluluğun içinden çıkmaz pek. Granada'danın tanınmış mekanlarından Café Almada'daki rinconcillo'da (küçük köşe'de) sürekli bir araya gelen topluluk elemanları, aynı zamanda egzotik izlenimler

edinmek amacıyla Endülüs gezisine çıkan ve aralarında H.G. Wells, Rudyard Kipling, Arthur Rubinstein gibi tanınmış sanatçıların da bulunduğu Avrupa'lı ziyaretçilerin rehberliğini de üstlenirler. Öğrenci arkadaşlarından oluşmuş küçük cemaat ve ara sıra ziyarete gelen konuklar dışında, Lorca'nın çevresi kendisinden yaşça büyük ancak birlikte olmaktan rahatsızlık duymayacağı bir grup insanla sınırlıdır. Bu çevre içinde, onun sonraki yaşamında iz bırakacak dört isimden söz edilebilir. Bunlardan ilki, ona on yaşından itibaren piyano dersleri veren ve Verdi'nin öğrencilerinden biri olan Don Antonia Segura'dır. Bir şair olmaya karar vermeden önce kendisini bir müzisyen olarak tanımlayan Lorca'nın müzikle olan ilişkisi, onun sonraki tiyatro yapıtlarında şiirle birlikte müziğe de dramatik bir unsur olarak ağırlıklı bir yer vermesinde kendisini göstereceği gibi, Granada'da yaşayan bir başka müzisyen olan Manuel de Falla'la dostluğuna da zemin hazırlar.

1916 yılı Lorca için İspanya'yı tanıma yılları olur. Granada Üniversitesi profesörlerinden Martin Dominguez Berrueta yönetiminde, inceleme gezileri yapar. Bu gezilerin ardından dostu Rafael Martinez Madal'a şöyle yazacaktır: "ilk olarak İspanyol niteliğimin tam bilincine vardım" 1917'de ilk kitabını yayımlar: Simgesel Düşlem(Fantasia simbolica) Aynı yıl hayranlıkla seveceği iki kişiyle tanışır: Manuel de Falla ve Fernando de los Rios. Üniversite'de siyasi hukuk profesörlüğü yapan ve Cumhuriyet yıllarında Kültür Bakanlığı görevi üstlenecek olan Rios, İspanya'da dönemin önde gelen sosyalist düşünürlerinden biridir. Rios, Lorca'nın siyasi fikirleri üzerindeki etkisinin yanısıra, onun eğitimini Madrid'te sürdürmesine de ön ayak olur. Lorca'nın Rios'la beraberliği sadece Madrid'te değil, Amerika'ya gidişinde ve Cumhuriyet yıllarında kendi tiyatrosuyla çalışırken de sürecek, hatta sonradan göreceğimiz gibi öldürülüşünün ardında yatan nedenlerden birini de bu karşılıklı dostluk oluşturacaktır. 1918'de 1916 yılında yaptığı gezilerden esinlenmelerin oluşturduğu ikinci kitabı yayımlanır: İzlenimler ve Görünümler. (Impresiones y Paisajes)

1919'da gençlik çağının her türlü uyumsuzluğunu barındıran Granada'yı, daha iyi bir eğitim ve dünyaya açılmak uğruna terk ederek Madrid'e gelir ve Fernando de los Rios'un önerisine uyararak Residencia de Estudiante'ye (Öğrenci Yurdu'na) yerleşir. Ama Granada'da biriktirdiklerini de, sonraki eserlerinde ortaya çıkarmak üzere yanında getirmiştir. Milliyetçi olmaktan çok şiirsel itkilerle bağlı kalmayı sürdüreceği Granada,

şiiir ve oyunlarının temel esin kaynağını oluşturacak, 1927’de, Mariana Pineda oyununun sahnelemesinin hemen sonrasında, “Tanrı’nın bağışıyla bir gün üne kavuşursam bu ünün yarısı, beni yetiştiren ve ben yapan -doğuştan şair- Granada’ya ait olacaktır” diyecektir.

İspanya’nın Batılılaşması projesinde öncülüğü üstlenmesi düşünölen gençlerin yerleştirildiğı, yeni estetiklere, yeni düşöncelere sonuna dek açık, seçkin İspanyol aydınlarının bir araya geldiğı; genç taşralı için yeni dünyanın, her çeşitten kültürün, resmi, şiiiri ve Avrupa tiyatrosunu yenileyen bütün öncölüklerin ortaya serildiğı, bir kurumdur Residencia de Estudiante. Önemli tartışmalar yapılır burada: Guillermo de Torre, Jose Moreno Villa, Luis Bunuel, Rafael Alberti, Pedro Salinas ve Gerardo Diego gibi sanatçılarla tanışır.

Hukuk eğitimi görmökle beraber, çoktan beridir şair olmaya karar vermiş olan Lorca, girdiğı bu yeni sanat çevresiyle de etkileşim içerisinde, kendi üslubunu oluşturma ve bir şair olarak tanınma çabası içerisinde girer. 1921’de basılan ve 1918-19 arasında yazdığı şiiirlerden oluşun Şiiirler Kitabı, geleneksel kurgu yapısı nedeniyle yenilikçi akımların rağbet gördüğü Madrid’in edebi çevrelerinde pek fazla ses getirmez. Ancak, 1921-23 yılları arasındaki şiiirlerinin toplamından oluşun ve 1927’de yayınlandığında ona belli bir saygınlık kazandıran Şarkılar’da, dönemin ultraismo (aşırııcılık) akımıyla yakınlaşır. Fransa’da Mallarme’nin şiiirleriyle gelişen ve İspanya’da 1927 kuşağından Gerardo Diego ve Guillero Torre gibi şairleri etkileyen ultraismo, her şiiirin gerçeklikten bağımsızlaştırılmış, sıçramalı, değışken imge ve metaforlar aracılığıyla şekillenmiş birer “yaratım”, kendi başına mimarisi olan, birer “stilize kelime oyunu” olması gerektiğı fikrine dayanır. 1924-27 yılları arasında yazdığı şiiirlerden oluşturduğı, 1929’da basılan ve ona uluslararası bir ün kazandıran Çingene Romansları’nda ise, ultraismo yerini, Dali’yle kurduğı ve kimilerine göre içinde tutkulu ve platonik bir aşkı da barındıran dostluk sırasında tanıştığı sürrealizme bırakmıştır. Freud’un, düşlerin dünyasını bilinç vasıtasıyla bastırılmış tutkuların alanı olarak tanımlayan görüşlerinden etkilenen ve sanatsal yaratımın herhangi bir ahlaki ve estetik kurala dayanmaksızın, yaratıcının kişisel bilinçaltı dünyasından süzölüp ortaya çıkmasını savunan sürrealist görüş, aynı zamanda, Lorca’nın gözde konularından birini, tutkuların bastırmayla ve onun da

ölümle sonuçlanması temasını, metaforik ve simgesel bir dil yoluyla işlemesine de zemin hazırlar.

Aynı yıllarda, Eduardo Marquina onu tiyatro çevresine sokar. Sonraları bir çok oyununun dekorlarını çizecek olan Fotanals ile dostluk kurar. Ünlü oyun yazarı Martinez Sierra ile tanışır. Şiirlerinden birini çok beğenen Sierra, aynı havada bir oyun yazmasını ister Lorca'dan: Pervanenin Nazarı Değdi-yada Kelebeğin Büyüsü(El maleficio de la mariposa) - adlı oyunu yazar.

Lorca'nın tiyatroyla ilgilenmeye başladığı yıllarda, Lope de Vega, Calderon gibi yazarların ürün verdiği 16. Yüzyıl sonuyla 17. Yüzyıl başı arasındaki "Altın Çağ"dan beri, Avrupa tiyatrosu üzerinde önemli bir etki yaratamamış İspanyol tiyatrosunu yeniden canlandırmak ve modernize etmek doğrultusunda güçlü bir yönelim hüküm sürmektedir. Öncülüğünü şiir alanında olduğu gibi, 98 kuşağı edebiyatçılarının üstlendiği bu yönelimde, Adria Gual'in 1898'de, Avrupa'daki özel tiyatrolara öykünerek kurduğu ve klasik Antik Yunan eserlerinden çağdaş oyunlara geniş bir repertuara sahip bulunan Teatro Intim'in de etkisi olur. Dönemin modernleşme rüzgarlarının içerisinde, ilk başlarda gerçekçi akımlardan etkilenen, sonrasında Avrupa'daki yönelime paralel biçimde sembolist oyunlar üretmeye başlayan bir yazarlar kuşağının ve özellikle Madrid ve Barselona gibi kentlerde tiyatroyla ilgilenen kalabalık bir seyirci kesiminin oluşmasının ardından Teatro Intim benzeri yeni tiyatrolar kurulmaya başlar.

Lorca ilk oyunu Kelebeğin Büyüsü'nü, Residencia'da tanıştığı ve o sıralar Eslava Tiyatrosu'nda yönetmenlik yapan Gregorio Martinez Sierra'nın yüreklendirmesiyle yazar. Oyun, "Küçük Siyah Hamam Böceği" isimli bir çocuk masalından alınmıştır ve bir hamam böceği yuvasına düşen bir kelebeğin, iyileştikten sonra, ardında uçmak isteğiyle dolu, ancak kanatsız olduğu için ümitsiz kalan bir aşık bırakarak gitmesini anlatmaktadır. Ne var ki, bütünüyle hayvan karakterlerden oluşan ve dramatik bir gelişimden çok, birbiri ardına eklenen uzun şiirlerden oluşan oyun, yine Sierra'nın yönetiminde sahneye getirildiği ilk gece (22 Mart 1920), oyundaki kertenkele karakterinin "Bugün dokuz sinek yuttum" sözünün ardından, öfkeli bir seyircinin "Bu ne iğrençlik!" diyerek başlattığı ve kısa sürede tüm salona yayılan yuhalamalar sonucunda bir daha sergilenemez.

1922 – Manuel de Falla, kaybolmaya yüz tutan bir geleneği kurtarmak için, Granada’da bir Cante Jondo şenliği düzenler. (Lorca’nın daha sonraları yayımlayacağı ünlü şiirler kitabının adı bu şenlikle ilgili olacaktır) Bestecinin öğrencileri ve dostları, en başta da Lorca, halkı daha önceden bu şenliğe hazırlarlar. Lorca 19 Şubat’ta kentin sanat merkezinde konuyla ilgili bir konferans verir.

Lorca’nın şiirsel özgünlüğünün ardındaki belirgin etken, bir taraftan ultraizm, surrealizm gibi yenilikçi akımlarla ilgilenirken, diğer taraftan Endülüs tarihiyle ve bu tarih içerisinde önemli bir gelenek oluşturmuş bulunan Cante Jondo şarkıları ve çingene mitolojileriyle eşzamanlı bir yakınlık kurmasıdır. Kişisel üslubu, ölüm, cinsellik, bereketin kutsanması gibi yaşamsal olguları, doğadaki nesnelere kozmik anlamlar yükleyerek sembolleştiren bu mitolojiyi, öznel amaçları doğrultusunda yeni baştan, fakat bu sefer, modernize bir yapı içerisinde üretmesiyle oluşur. Böylelikle, sözgelimi, Endülüs mitolojisinde karşımıza çıkıp, duyguları ve hayal gücünü kışkırtan bir imgeyle yansıtılan gece, Lorca için, kişinin bilinçaltını, her türden kısıtlamanın su yüzüne çıktığı gündüz ise bilinci temsil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, ay ışığında uyanan tutkuların bastırma ve baskının da ölümle sonuçlanması temasının, Lorca’nın hem şiirlerinde hem de oyunlarında karşımıza çıkan belirgin bir unsur olmasının arkasında, yalnızca Freud psikolojisine dair bilgilerin ya da sürrealist etkilerin değil, kişisel sorunlarıyla Endülüs halkının geleneksel yaşantısı arasında keşfettiği ya da kurguladığı ortaklığın yattığı söylenebilir. Şiirlerinde varolan sözünü ettiğimiz eğilimin bir benzeri aynı dönemde yazdığı oyunlar için de geçerlidir, ne var ki, Lorca’nın dramatik yazım alanında Çingene Romanları’nda yakaladığı başarıyı sağlaması için İspanya’da cumhuriyetin ilan edildiği 1931 yılının sonrasını beklemek gerekecektir.

1923- Armağan Bayramı. Federico evinde yüz kadar çocuk, yirmi kadar da yetişkinden oluşan bir topluluğa; kukla ve müzik şöleni verir: Programda Cervantes’in “İki Palavracısı”, kendisinin sonradan kaybolmuş olan “Fesleğenli Genç Kız ve Meraklı Prens” adlı bir güldürüsü ve “Büyücü Kralların Gizemi” adlı ortaçağdan kalma bir oyun bulunmaktaydı. Lorca, kuklaları kendisi oynatmakta, müzisyenleri de De Falla yönetmektedir.

1924- Şarkılar(Canciones)’ı bitirir. 8 Ocak 1925 – Çocukken arkadaşlarıyla, halka olup türküsünü söyledikleri, bir bayrak üzerine özgürlükçü sözler işledi diye ölüme mahkum

edilen Granadalı genç kız Mariana Pineda (1804-1831) için bir oyun yazar. Mariana Pineda, yine bir çocukluk öyküsü üzerine kuruludur, ancak bu seferki aynı zamanda Granada coğrafyasına ait olan tarihsel bir öyküdür. Özgürlük için savaşıyan devrimci sevgilisi için bayrak dikerken yakalanan ve idam edilen bir kadının öyküsü. Oyunda, Lorca'nın aynı dönemdeki şiirlerinde olduğu gibi birden fazla anlam katmanı yer almaktadır. Bir yönüyle Mariana'nın sevgilisi Pedro'ya olan aşkı, onun kendinden çok özgürlük mücadelesine değer vermesinden ötürü bir türlü tatmin bulamayan kırık bir aşktır ve Mariana'nın sevgilisiyle bütünleştiğini hissedebilmesi için, Pedro'nun aşık olduğu özgürlüğün bayrağını dikmesi gerekmektedir. Çünkü, ancak böylelikle, Mariana, Pedro'nun gerçek aşk nesnesi haline gelebilmekte, ikisi arasındaki bağı özgürlük bayrağı kurmaktadır.

Bu, Lorca'nın kişisel teması ve oyunun bireysel boyutudur. Ne var ki, aynı özgürlük bayrağı, o sıralar kral XIII. Alfonso'nun iktidarını elinden alarak İspanya'ya hükmetmeye başlamış ve ilk icraatları arasında Unamuno'yu sürgüne gönderip, Fernando de los Rios'un da işine son vermek bulunan askeri diktatör Jose Antonio Primo de Rivera'ya karşı yürütülen mücadelenin de alegorisini kurar. Sol siyasi görüşleriyle tanınan oyuncu Margarita Xirgu'nun başrolünde oynadığı Mariana Pineda, 24 Haziran 1927'de Barselona'daki Goya tiyatrosunda sergilenir. Seyirci önünde önemli bir başarı elde edemese ve sonradan eleştirmenlerce dramatik yapısındaki eksiklikler yüzünden yerilse de, aslolarak içeriğindeki politik göndermeler nedeniyle uzun süre sahnede kalmaz. Cumhuriyet yıllarında sahnelenecek oyunları ile kıyaslandığında, dramatik yönden zayıf bir oyun sayılabilecek Mariana Pineda, diğer taraftan, Lorca açısından bakıldığında, şiir alanında izini sürdüğü popüler olanla kişisel olanın biraradalığını içeren üslup arayışının tiyatro alanındaki ilk yansıması olarak da nitelendirilebilir.

1926'da Granada yakınlarında kendi evinde kalırken (La zapatera prodigiosa) Kunduracı Güzeli adlı oyununun ilk biçimini yazar.

Mayıs 1927- İfigenia'nın Kurban Edilişi adlı bir oyun üzerinde çalışır; fakat bu oyun ya kaybolmuş ya da basılmamıştır.

24 Haziran 1927 – Ünlü tiyatro oyuncusu Margarita Xirgu, Barcelona'nın Goya Tiyatrosu'nda Mariana Pineda'yı oynar.

Ağustos 1928 –İlk Çingene Romansları(Primer romancero gitano) yayımlanır. Olay son yüzyıl İspanyol şiirinin en büyük başarısıdır. Bu kitapta 1924-1927 yılları arasında yazdığı bütün şiirler toplanmıştır. Kitap yazarın en çok basılan ve en başarılı olmuş yapıtı sayılmaktadır. Lorca, köy köy dolaşıp yaşlılardan dinlediği eski söylencelerden, masalla destan arası öykülerden, şarkılardan esinlenerek bu ürünü ortaya çıkarmıştı. Arada 1926'dan beri geçirmekte olduğu duygusal bunalımlar daha da artmaya başlamıştır.

Aynı yıl (1928) “Don Cristobita ile Donna Rosita'nın Acıklı Güldürüsü” adlı oyunu yazar. Diğer bazı oyunları gibi bu oyun da, İspanyol halk kültüründen devşirilmiş olay ve karakterler üzerine inşa edilmiş ve on yedinci yüzyıl sonu ile on sekizinci yüzyıl başı saray komedyalarından, commedia dell'Arte'den, kukla tiyatrosundan ve modern baleden alınma öğelerle renklendirilmiştir. Lorca bu oyunlarını “Teatro Breve” diye nitelendirecektir Granada kentinde basılan ve ancak iki sayı çıkabilen Gallo (Horoz) dergisinde yayınlanan Buster Keaton”ın Yürüyüşü ile Genç Kız, Denizci ve Öğrenci'nin yanısıra Chimera oyunu. Sonraki yıllarda Amerika'da yazacağı ve süresel yönden Teatro Breve'lerden daha uzun olan Aradan Beş Yıl Geçince ve Halk oyunları ile bu üç oyun birarada ele alındığında, Lorca'nın özetlenmesi ya da sahnelenmesi imkansız ve ancak aynı tarihlerde yazılmış sürrealist oyunlarla kıyaslanabilecek türden oyunlarını oluştururlar. Lorca, bu oyunları, onun gerçek maksadını yansıtan oyunlar olarak nitelendirse de, 1928'le 1930 arasındaki dönem dışında bu tarz oyunlar yazmayacağı da bir gerçektir. Sürrealizmin tiyatro alanında iz bırakan bir akım yaratamaması gibi, bu oyunlar da Lorca'nın tiyatrosundan silinip giderler. Ancak kısa bir dönemde de olsa, Lorca'nın aşırı ölçüde kişisel sayılabilecek simgelere dayalı bu oyunlarla yakınlık kurması tesadüf değildir. Çünkü, aynı dönemde Lorca'nın kendisi de İspanyol olan her şeyden kaçabileceği ve yalnız kalabileceği bir yer bulmak isteğiyle, Granada ve Madrid'i terk edip, dilini bilmediği ve asla da öğrenmeyeceği Amerika'ya gidecektir. Haziran 1929 – Granada'dan Carlos Morlo'ya yazdığı mektupta artık içinin rahatladığını, hava değiştirmek amacıyla, eski öğretmeni ve dostu Fernando de los Rios'a New York'a dek eşlik edeceğini bildirir. De los Rios'la birlikte New York, İngiltere ve İskoçya'ya gider. ABD'nin Colombia Üniversitesi'nde öğrenim görür.

(...)Bir gezginin büyük şehirlerde yakalayabileceği iki öge vardır; insan mimarisi ve azgın bir ritm. Geometri ve acı. İlk bakışta bu ritm eğlenceli gibi gözükebilir. Ama o sosyal yaşantı mekanizmasına yakından bakıp, insanında makinanın da acı dolu esaretini gördüğünüzde, bunun tipik boş bir acı olduğunu anlıyorsunuz ve bu da suç ve eşkıyalığı bile affedilebilir bir hale getiriyor. Ne bulutlar, ne zafer ne de binaların tepeleri istekli bir biçimde gökyüzüne ulaşıyor. Gotik çıkıntılar (uçlar) ölümün ve ölümlerin kalbinden yükselirken, buradakiler anlamsızca kendilerinden çok emin bir biçimde, hiçbir rotası ya da özlemi olmaksızın ihtişamlı ve soğuk bir şekilde –tıpkı dini mimaride olduğu gibi- göğe doğru tırmanıyorlar. Gökdelenlerin, onları örten gökyüzü ile yaptıkları savaştan daha şiirsel ve daha kötü hiçbir şey olamaz. Kar yağmur ve sis bu ıslak ve engin kuleleri saklamak için yola çıkar ama bu kuleler gizemli olan herşeye düşmandır, her oyuna karşı kördür; bir makas gibi rüzgarın buklelerini keserler ve sisin o yumuşak kuğusuna karşı üçyüzbin kılıç parıldatırlar. İşte bu muazzam dünyanın hiçbir rotasının olmadığını anlamak sadece bir kaç gün sürüyor...

Fuhuşun masum bir görünümde bulunduğu en önemli siyah derili şehir. İçlerinde piano, radyoları olan pembe evlerin, sinemaların bulunduğu bir çevre, ama güvensizlik o ırktaki en baskın karakter. Siyahların, siyah olmaktan duyduğu acıyı vurgulamak için, Kuzey Amerika'daki siyah ırkla ilgili bir şiir yazmak istiyorum. Onlar beyaz adamın icatları ve makinalarının kölesi.

2.3. ESERİN ÖZETİ:

1. PERDE:

-Bernarda'nın kocasının cenazesinin sonunda komşular taziyelerini sunarlar ve komşuların ne düşündükleri ve konuştukları önemlidir.evin kuralları çok katıdır. Yas tutulacak çeyiz hazırlanacak ve evden dışarı çıkılmayacaktır.

-Adela Angustias'ı kapı önünde gördüğünü şikayet eder ve Bernarda Angustias'a vurur.

-Magdalena evdeki kızlara Pepe'nin Angustias'la parası için evlenmek istediğini söyler. Adela önceki sene Pepe ile beraberdir ve evlenmeyi beklerken duyduğu haber onu üzer.

-Pepe'nin yan sokaktan geçeceği haberi gelince tüm kızlar cama koşar. Önce Adela ilgilenmiyormuş gibi görünse de dayanamayıp o da cama gider.

-Angustias'a mirasın büyük kısmının kalır. Bernarda otoritesini vurgular..

-Anneanne Maria Josefa'nın evlenmek istemesi.

2. PERDE:

-Pepe Angustias'la konuştuğundan sonra Adela ile gizlice buluşur. Pepe'nin Angustias'la buluştuktan sonra evin çevresinde kaldığı ortaya çıkar. Adela huzursuz olur.

-Poncia Adela'dan Pepe ile buluştuğunu öğrenir ve Adela meydan okusa da saklamasını ister.

-Martirio Amelia'nın Adela'nın pepe'yle buluştuğunu bilmediğini öğrenir.

-Pepe'nin fotoğrafını Martirio Angustias'ın yatağının altından gizlice alır. ortaya çıkar. Martirio şaka olduğunu savunur. Bernarda Martirio'yu döver ve Angustias'ın parası için Pepe'nin onunla evlenmek istediğini kızlar Bernarda'ya söyler Bernarda onları susturur.

-Poncia Bernarda'yı Pepe'nin Angustias'ın dengi olmadığına ve bunun yüzünden kötü şeyler olabileceğine dair uyarır ve Bernarda baskı ve otoritesiyle herşeyi düzenlemeye çalışır

-komşulardan biri babası belli olmayan çocuğunu öldürür ve köy halkı onu öldürmeye çalışarak cezalandırır.

3. PERDE:

-kapalı kalan atın rahat durmadığı için evi yıkmasından korkarak dışarı çıkarılır

-Adela yürümek ister Amelia ve Martirio da onunla gider ve onu yalnız bırakmazlar.

-Angustias Bernarda'ya Pepe'nin dalgın olduğunu söyler. Bernarda da Angustias'a fazla soru sormaması gerektiğini söyler. Angustias Pepe'nin gelmeyeceğini söyleyerek erken yatar.

-Bernarda' otoritesinden ve ortamı düzelttiğinden emindir.

-HizmetçilerAdela ile Pepe arasında konuşmanın dışında bişiler olduğunu ve Adela'nın buna artık dayanamayacağını Martirio'nun ise Pepe ona göre olmadığını anlayınca herşeyi altüst etmeye çalıştığının farkında olduğunu konuşurlar.

- Martirio Adela'nın Pepeyle gitmesine engel olmaya çalışır.Adela dinlemeyince Bernarda'yı çağırır. Bernarda uyanıp Pepeyi tüfekle kovalar. Adela kendini asar.

2.4.ESERİN ANAFİKRİ

Özgürlük için hayatını bile verebilirsin. Baskı altında özgürlüğün değeri daha da çok anlaşılıyor.bu oyunun en büyük özelliği sıkışmışlık ve sıkıştırılmışlığın çok iyi ifade edilmesi. Aslında sıkışanlar da bir ölçüde başka bir yerden sıkıştırılıyorlar.Oyuna ismini veren Bernarda Alba'yı bile toplum kuralları sıkıştırıyor. Martirio'yu çirkinliği sıkıştırıyor en çok. Ve diğerlerinin sıkışmışlığından memnun aslında... Çünkü kendisini diğerlerinin dışında da sıkıştıran ve istediğini yapmasını engelleyen özellikleri var çirkinliği ve kamburluğu....

2.5.ESERİN TÜRÜ

Tragedya:

2.5.1.Tragedya ve Özellikleri

Bu sözcük yunanca tragoidia'dan gelir; tragos (keçi) ve oidie (türkü) sözcüklerinin birleşmesiyle "keçilerin türküsü" anlamına kullanılır. Dionysos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeliyordu. Tanrının çevresinde hep doğanın yabancı güçlerini temsil eden teke ayaklı satyrler bulunduğu için ilk başlarda, koro da satyrlerin biçimine giriyordu; ilk dönemlerde, korodaki oyuncular teke derileri (tragoi) giyerek oyun alanına çıkıyorlardı. Tragedya türü de tragos'ların şarkılarından doğdu. Tragedyanın konu kaynağı efsanelerdi. Zaten efsaneler Yunan şiirinin de kaynağı

olmuştu. Kendisinden sonra gelen yazarların bitmez tükenmez hazinesi olan Homeros efsaneleri güzel bir üslûp içinde tekrarlanmıştı. Ancak dram sanatı, bu efsanelerden yepyeni bir biçimde esinlendi. Efsaneler geleneksel bir süsleme sanatı gibi, tekrarlanmanın batağına tam düşecekken, dram sanatı bu efsanelere yeni bir soluk getirdi ve geniş bir ufuk açtı. Çünkü efsanelerde idealize edilerek ya da süslenerek anlatılan olaylar ve bu olayların içindeki kahramanla dram sanatı yoluyla Atina halkının özelliği ve tavrı oluverdi; efsaneler yoluyla önemli gerçekler üzerinde duruldu. Yunan tragedyasının özellik gösteren düşünce düzeyinden biri “gururlanma günahı” ve bu günahın kaçınılmaz cezasıydı. Grekler bu cezayı tanrıça Nemesis'e bağlarlardı. Nemesis, başarıları ve sürekli zenginlikleri yüzünden tanrıları unutan insanların kılıcı, onları cezalandıran bir yüce güçtü. Yunan seyircisi için hiçbir şey gurur kadar kahramanın kötü bir duruma düşmesindeki acıya, gölge düşüremezdi. Yunan tragedyaya yazarları, oyunlarında tekrar tekrar bu günah-ceza kavramları üzerinde dururlardı. Hele Aiskhilos bu dinsel kavramlara her zaman dikkat etmişti. Ancak antik tragedyadaki günah kavramı bugünkünden değişti: bazen günah hafif olur, unutulurdu; bazen günahı işleyen farkına bile varmazdı; bazen da günahı işleyen cezaya çarptırılan değil, onun babası ya da atası olurdu. Tragedya kahramanları günahlarından dolayı vicdan azabı çekmezlerdi. Yunan tragedyasının yapısı konuşmalı ve şarkılı bölümlerle kuruludur. Konuşmalı bölümler üçe ayrılır:

Prologos, yani başlangıç Koro'nun ortaya çıkmasından önce söylenen bölümdü. Oyun üzerine bazı açıklamaların yapıldığı yerd. Bu bölüm yalnız bir kişi tarafından seyirciye doğru söylenirdi. Bir çeşit anlatıcının bölümüdür. Bu başlangıç bitince koro oyun alanına girer ve oyun bitinceye kadar kalırdı.Epeisodion' lar Bunlar koronun şarkıları arasındaki bölümlerdi. İ.Ö. V. yüzyıldan itibaren her oyunda üç Epeisodion'un olması bir kural durumuna geldi.Eksodos, tragedyanın bitişiydi.İlk dönemlerde koronun dışarı çıkması sırasında söylenen lirik bir şarkıydı.

Tragedyanın Özellikleri

* Konular tarihten ya da mitolojiden alınır. Ho-meros destanları, Yunan ve Latin mitolojileri, Roma tarihi... tragedyaların başlıca kaynaklarıdır.

*Kahramanlar yüksek tabakadan (krallar, kraliçeler, soylular) ve doğüstü varlıklardan (tanrılar, tanrıçalar) seçilir.

* Tragedya baştan sona ciddi bir hava içinde geçer.

* Erdeme ve ahlâka değer verilir. Sözelimi oyunda bir kral, hiçbir zaman kötü özellikleriyle tanıtılamaz.

* Tragedyalar kesintisiz oynanır; perde yoktur. Eser birbiri ardından sürüp gelen diyalog ve koro bölümlerinden oluşur.

* Tragedyalarda genellikle beş bölüm vardır. Bu bölümler manzum olarak yazılmıştır. Koro, eski Yunan tiyatrosunun temel öğesidir. Koro, bir kentin ihtiyarları ya da kadınlarından oluşur; halkı temsil eder. Koro, eyleme karışmaz; olup bitenlere seyirci kalır.

*Tragedyalar “üçbirlik kuralı”na uygun yazılır. Bu kurala göre tek bir ana olay, Sahne de-ğişmeksizin en çok 24 saat içinde anlatılmalıdır.

* Tragedyalarda vurma, yaralama, öldürme... gibi olaylara seyircinin gözü önünde yer verilmez; bunlar dışarıda gerçekleşir, Sahneye haberi ulaştırılır.

*Eserde yüksek ve ağırbaşlı bir dil kullanılır; kaba saba sözlere yer verilmez.

2.6. ESERİN TEMASI

Bireysel özgürlük.(hayatını istediği gibi yaşama özgürlüğü, hayatını kendi belirlediği kurallarla yaşama özgürlüğü) Adela gibi bir çok insan günümüzde de baskıdan bunalarak hayatının kurallarını kendi koyup yaşamını böyle devam ettirmeyi düşünüyor. Oysa hangimiz daha özgürüz Adela mı yoksa bizler mi? Bence Adela daha özgür. Hayatını istediği gibi yaşayamıyorsa sonlandırma hakkını kullanıyor.

2.7. ESERİN KONUSU

Bir evin içinde hapsedilmiş toplumsal baskıyla büyüyen kızların en çirkin ve zengini ile en genç ve güzeli arasında seçim yapamayan erkeğin sebep olduğu gerginlik ve genç ve güzel olanın önce kendisiyle ilgilenen erkeğin para yüzünden çirkin kardeşini seçiyor olmasını hazmedemeyip baskıya karşı gelmesi sonucu çözümü intiharda bulması.

2.8. ESERİN TARZI

Gerçekçi

2.8.1 Gerçekçi Akım

19. yüzyılın ortalarında güçlenen gerçekçi akım, bu akımın yazarları ve düşünürleri tarafından romantik akıma tepki olarak açıklanmıştır. Romantizmin toplumsal sorunlara ilgisizliğine karşı, bu sorunların üzerinde durmuş, hastalıklı duygusallığı ve yapaylığı eleştirerek üstünde durduğu yaşam gerçeklerini bilimle ve süssüz bir anlatımla seyirciye sunmuştur.

Gerçekçi tiyatro biçimden çok öze ağırlık vermiş; toplumsal sorunlara yönelmiş, bilimin nasıl uygulanacağını açıklamış, ilüzyon yaratma teknikleri üzerinde durmuştur.

Gerçekçi tiyatro nesnelliğe insanlar arasında olduğu kadar insanlar ile toplum arasındaki çelişkileri de doğru yansımaya dayanan tiyatro anlayışına sahiptir. Sanatta gerçekçiliğin özünü belli nesnel bir gerçekçiliğin tanınması sayabilmek için, bu gerçekçiliğin sadece bizim duyarlılığımız dışında kendi başına varolan bir dış dünyaya indirgenmemelidir. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına varolan şey *maddedir*. Oysa gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar.

Gerçekliği, az çok sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin,

heyecanların, hayallerin toplamıdır. Sanat yapıtı gerçeklikle düş gücü birleştirir. Gerçekliği bir yöntem değil de, bir tutum –sanatta gerçekliğin betimlenmesi- olarak tanımlarsak, göreceğiz ki bütün sanat gerçekçi sanattır. Somut görünüşü içinde insan, insan ilişkileri ve toplumsal yaşamı ele alır. Gerçeğin benzeş bir modelini oluşturmaya çalıştığı için gerçekçi tiyatronun belli bir “biçim”i, oyun türü ya da tarzı yoktur.

Gerçekçi tiyatro nasıl modern tiyatronun başlaması üzerinde rol oynamışsa, gerçekçiliği de kendinden önceki akımlar belirlemiştir. Örneğin Victor Hugo, tiyatroda güzelin yanında çirkine, soylunun yanında sıradan olana yer vermesiyle gerçeğe yaklaşmayı sağlamıştır. Ernst Fiher, romantizm ile realizm arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamıştır: romantizmdeki temel nitelik olan başkaldırı bireyseldir. Bu zamanla nesnel bir bakış açısı kazanmış ve ölçülü bir alay ve denetlemeyle yazarlar bu akımı başlatmıştır.

Sanatta gerçekçilik kavramını belli bir yöntem olarak sınırlamamız çok daha yararlı olur. Ama bu tanım nitel bir değerlendirmeye döndürülmemelidir. Gerçekçi roman ve gerçekçi oyun belli bir toplumsal gelişmeyi yansıtır. Bu sanat anlayışı aşama sırasına dayanan “kapalı” bir toplumun değil, açık bir burjuva toplumunun sanat anlayışıdır.

Dar anlamıyla gerçekçilik, varolan tek anlatım biçimi değil, yalnızca anlatım biçimlerinden biridir.

Gerçekçi tiyatroda konu doğrudan doğruya yaşamdan alınır, konuşmalar gerçek yaşam içinde gelişen bir mantıkla, çarpıtılmaksızın kurulur; sahne düzeninde yanılmaya, kandırmacaya, yanılısamaya yer verilmez. Sahne ve giysi tasarımıının da abartısız olmasına özen gösterilir.

Gerçekçi tiyatroyu hazırlayan bir gelişme de oyun yapısında görölmektedir; Eugene Scribe'nin “İyi-Kurulu-Oyun” tekniği, seyircinin ilgisini çekmek için karmaşık bir dolantı kurma tekniğidir. Yanlış anlamalar, kötü rastlantılar, garip engellerden doğan çatışmalar durumu açmaza sürükler. Düğüm üzerine düğüm atılır. Sonuç zorlama olarak geciktirilir ve rastlantısal bir çözümle noktalanır. Önemli olan seyircinin merakını çekebilmektir. Bu merakın mantıklı ve bilimsel bir bilgi isteğine dönüşmesi gerekmez, seyirciye yeni ufuklar açmaz. 19. yüzyılın ortalarında bu kurgu ustalığına karşı, tepki olarak doğmuştur ve gerçekçiliğin oluşmasında bu tepkinin payı vardır. Alexandre Dumas Fils ve Emile Augier toplu oyun eleştirileri ve tezli oyun anlayışları ile gerçekçiliğin kuramını belirler. Otto Brahm, Andre Antone, Stanislavski gibi yönetmenler bu kuramın uygulama ile açıklık kazanmasını sağlamışlardır. Ibsen,

Strinberg, Çehov, Gorki, George Bernard Shaw, Eugene O'Neill gibi usta oyun yazarlarının oyunları gerçekçi tiyatroyu, gücünü günümüze dek koruyan bir akım haline getirdiler.

19. yüzyılda yaşanan ekonomik ve siyasi sorunları, toplumda ciddi sorunlar yaratmıştır. Makineleşme yüzünden gelişen sanayi ve sanayinin gelişmesiyle hızlı üretime geçilmesi el emeği olan her şeyin değerini düşürmüştür. İnsanlar fabrikalarda çalışmak için kentlere göçmüşler, çok düşük ücretlerde çok güç işlerde çalışmışlardır. Gelir seviyesinin düşmesi ile tamamıyla geçim sıkıntısı içinde olan halk, tam anlamıyla bir yaşam savaşı içinde ezilmiş, haksızlığa uğramış ve “güçlü” olan sınıfın kapitalist rejimi altında sömürülmüştür. Rousseau, ekonomik ve sınıfsal tabanını bir sonraki yüzyılda bulacak bir ideolojinin öncülüğünü yapan biri olarak, çağının ötesinde duran bir düşünürdür. Ama bu yoldaki düşüncelerini uygarlığın eşitsizliğine bir tepki olarak, ilkel toplumlara duyduğu özleme dayandırdığı için, bu açıdan bakılınca çağının çok gerilerinde kalmış bir düşünür olarak görülür. Ancak her iki yöndeki düşüncelerini de aşağı sınıfların dünya görüşünü dile getirmek, bu sınıfların ideolojisini kurmak yolunda kullandığı açık. Günümüzde bile hala devam eden ve ülkeler arasında bile bir sınıf ayrımı oluşturan bu sömürü, 19. yüzyılda artık romantik akımda görülen birey sorunlarını, aşk acılarını ve ince duyguları kaybettirmiştir.

Kapitalist dünyadaki önemli sanatçıların ortak yanı çevrelerindeki toplumsal gerçeklerle uzlaşmayı becerememeleridir. Her düzenin sanat alanını da büyük savunucular olmuştur: yalnız kapitalizmde belli bir düzeyin üstüne çıkan her türlü sanat bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur. İnsanın çevresine ve kendisine yabancılaşması kapitalizmde öylesine ağır basmış, loncalara ve sınıflara dayanan ortaçağ düzeninin zincirlerinden kurtulan insan kişiliğinin hakkı olan özgürlük ve yaşama zenginliği konusunda öylesine aldatılmış, bütün malların piyasa metasına dönüşmesi, her şeyi kapsayan yararcılık, dünyanın tümüyle ticaret üstüne dönmesi hayal gücü olan herkesi öylesine tiksindirmiştir ki, yaratıcı insanlar başarılı kapitalist düzene büyük bir tepkiyle karşı çıkmışlardır. Bu süreç romantik başkaldırıyla ve Rousseau'nun burjuva uygarlığına saldırmasıyla başlamıştır. Stendhal ise şunları yazıyordu:

Herkes kendi için, bu hayat denen kendini sevme çölünde... Bu kitabı açmadan önceki yıl içinde yüz bin frank kazanmış olan kaba zevkli varlıklı kişiler, hele bunlar banker,

fabrika sahibi, saygıdeğer sanayicilerse, yani üstün, olumlu düşünceli insanlarsa, hemen kapatsınlar bu kitabı...

Yazarlar artık toplumun yaygın olan sorunları üzerinde durur ve sömürüye, ezici güçlere, ahlaksal değerlerin yitirilmesine tepki gösterirler. Yine bütün bu sorunlardan dolayı bilim de teknoloji ve endüstri için faydalı bir yönde kullanılırken, artık idealist felsefenin yerini de materyalist felsefe almıştır. Bilimin birçok alanda farklı açarlar vermesi, yazarların bakış açılarını ve dünya görüşlerini etkilemiştir. Gerçekçi kuramın odağı olan “çevresine yazgılı insan “ düşüncesi de bu bilimsel bulguların ürünüdür. “Çevresine yazgılı insan” düşüncesine göre insan, çevresindeki tüm toplumsal, ekonomik, siyasi şartlara, kalıtımla gelen bireysel özelliklerine bağlıdır. Yaşamak için çok zorlu bir savaş vermek zorundadır. Ve ne kadar cesur ya da dayanıklı olursa olsun bu savaşta yenik düşecektir. Yaşamak istediği hayat ile toplumun ve şartların zorunlu kıldığı hayat arasındaki çatışmanın yarattığı savaş Ibsen, Strinberg, Çehov oyunlarının ana temasıdır. Dramatik olan bireyin yaşamını sürdürmek için verdiği bu savaşta görülür. Bu dönemde yazını etkileyen düşünce ise pozitivism olmuştur.

Gerçekçi tiyatro dendiği zaman bundan en çok 19. yüzyıl gerçekliği olarak Eleştirel Gerçekçi Tiyatro anlaşılır. Romantik tiyatroya karşı bir çıkış ve 19. yüzyılın toplumsal gelişmelerinin bir ürünü olan bu Gerçekçi tiyatro, melodramlar, natüralist oyunlar, eleştirel toplumsal oyunlar tarzında varolmuştur. Gerçekçi tiyatronun bir sonraki evresi Toplumcu Gerçekçi Tiyatro olmuştur. Toplumcu gerçekçi tiyatro, burjuva toplum düzenini değiştirmeye çalışır.

2.9. ESERİN ANA ÇATIŞMASI

Evdeki herkes ile Adela'nın çatışma halinde olduğunu görüyoruz oyunda .Bunu da evdekilerin temsil ettiği toplumsal kurallar Adela'nın temsil ettiği, bireysel isteklerin çatışması, yada baskı ve özgürlüğün çatışması olarak adlandırabiliriz.

Özgür aşk ile kapalı toplumsal kuralların çatışması.

3.ROL ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

3.1. ROLÜN İSTEĞİ VE ÜSTÜN AMACI

Herkes benim kadar mutsuz olsun: rolün isteği. Üstün amacı: herkesin gizli hayatını öğrenip onları tehdit etmeye çalışıyor.

Martirio'ya göre onun sahip olamadığı hiçbirşeye hiçkimse sahip olmamalı. Temelde umutsuz olduğu için başta kimsenin umutlu olmasını istemiyor.o evden gitmek demek özgürlük demek olduğu için kimsenin evden gitmesini de istemiyor aslında.herkes onun gözünün önünde olsun yeter. Çünkü Martirio gözünün önündeki herkesi mutsuz edebilir.

3.2. OYUNDAKİ OLAY DİZGİSİ

3.2.1. Oyundaki Büyük Olayların Sıralaması

1. PERDE:

-Bernarda'nın kocasının cenazesinin sonunda komşular taziyelerini sunarlar ve komşuların ne düşündükleri ve konuştukları önemlidir.evin kuralları çok katıdır. Yas tutulacak çeyiz hazırlanacak ve evden dışarı çıkılmayacaktır.

-Adela'nın Angustias'ı kapı önünde gördüğünü şikayet eder ve Bernarda Angustias'a vurur.

-Magdalena evdeki kızlara Pepe'nin Angustias'la parası için evlenmek istediğini söyler.Adela önceki sene Pepe ile beraberdir ve evlenmeyi beklerken duyduğu haber onu üzer.

-Pepe'nin yan sokaktan geçeceği haberi gelince tüm kızlar cama koşar. Önce Adela ilgilenmiyormuş gibi görünse de dayanamayıp o da cama gider.

-Angustias'a mirasın büyük kısmının kalır.Bernarda otoritesini vurgular..

-Anneanne Maria Josefa'nın evlenmek istemesi.

2. PERDE:

-Pepe Angustias'la konuştuktan sonra Adela ile gizlice buluşur. Pepe'nin Angustias'la buluştuktan sonra evin çevresinde kaldığı ortaya çıkar. Adela huzursuz olur.

-Poncía Adela'dan Pepe ile buluştuğunu öğrenir ve Adela meydan okusa da saklamasını ister.

-Martirio Amelia'nın Adela'nın pepe'yle buluştuğunu bilmediğini öğrenir.

-Pepe'nin fotoğrafını Martirio Angustias'ın yatağının altından gizlice alır ortaya çıkar. Martirio şaka olduğunu savunur. Bernarda Martirio'yu döver ve Angustias'ın parası için Pepe'nin onunla evlenmek istediğini kızlar Bernarda'ya söyler Bernarda onları susturur.

-Poncía Bernarda'yı Pepe'nin Angustias'ın dengi olmadığına ve bunun yüzünden kötü şeyler olabileceğine dair uyarır ve Bernarda baskı ve otoritesiyle herşeyi düzenlemeye çalışır

-komşulardan biri babası belli olmayan çocuğunu öldürür ve köy halkı onu öldürmeye çalışarak cezalandırır.

3. PERDE:

-kapalı kalan atın rahat durmadığı için evi yıkmasından korkarak dışarı çıkarılır

-Adela yürümek ister Amelia ve Martirio da onunla gider ve onu yalnız bırakmazlar.

-Angustias Bernarda'ya Pepe'nin dalgın olduğunu söyler. Bernarda da Angustias'a fazla soru sormaması gerektiğini söyler. Angustias Pepe'nin gelmeyeceğini söyleyerek erken yatar.

-Bernarda' otoritesinden ve ortamı düzelttiğinden emindir.

-Hizmetçiler Adela ile Pepe arasında konuşmanın dışında bişiler olduğunu ve Adela'nın buna artık dayanamayacağını Martirio'nun ise Pepe ona göre olmadığını anlayınca herşeyi altüst etmeye çalıştığının farkında olduğunu konuşurlar.

- Martirio Adela'nın Pepeyle gitmesine engel olmaya çalışır. Adela dinlemeyince Bernarda'yı çağırır. Bernarda uyanıp Pepeyi tüfekle kovalar. Adela kendini asar.

3.2.2. Oyundaki Küçük Olayların Sıralaması

1. Perde:

Olay1: Cenazeden erken dönen hizmetçilerin cenaze töreninin fazla gösterişli olduğu üzerine konuşurken Bernarda'nın onlara vermediği yemekleri aşırımları.

Olay2: Bir odada kilitli olan Maria Josefa'nın Bernarda'ya seslenişi ve hizmetçilerin onu kilitledikleri ve evi de tertemiz yapmazlarsa Bernarda'nın onlara kızacağına anlatılması.

Olay3: Cenazede Bernarda'nın akrabalarının gelip kocasının akrabalarının gelmediği konuşulurken gelecek misafirler için hazırlıkların tamamlanması.

Olay4: Poncia'nın Bernarda'nın istediği herşeyi yaptığı yine de ona çok büyük hıncı olduğunu anlatılması.

Olay5: Dilencinin gelip artıkları istemesi, hizmetçinin bugün artıkları kendi evine götüreceğini söyleyerek dilenciye kovması.

Olay6: Hizmetçinin ölen kişiyi ve kendini gizlice sıkıştırdığını anması.

Olay7: Cenaze dönüşü Bernarda'nın fakirleri ve küçükleri aşağılaması.

Olay8: Limonata ikramının yapılırken erkeklere de ikram edilmesi ancak onların hemen gitmelerine dair Bernarda'nın Poncia'ya emir vermesi

Olay9: Cemaatin içinde Romano'nun olduğunu söyleyen genç kıza Bernarda'nın muhafazakar bir yaklaşımla o değil annesi olduğunu söyleyerek onlara yakın duran bir erkek olamayacağını vurgulaması ve herkesin bunun yalan olduğunu bilmesi.

Olay10: Hep beraber dua edilişi ve herkesin evine dağılması.

Olay11: Magdalena'nın ağlayışı ve Bernarda'nın onu susturuşu ve kalabalığın ardından dedikodu yapacaklarına dair konuşması.

Olay12: Bernarda'nın kızlardan yelpaze istemesi Adela'nın çiçekli yelpazesini vermesi ve Bernarda'nın yastayken kara bir yelpaze istemesi, çiçekliyi yere atması üzerine Martirio'nun kendi yelpazesini Bernarda'ya vermesi.

Olay13: Bernarda'nın yas kurallarını açıklaması: dışarı çıkılmayacak, sekiz yıl yas tutulacak,sokak üstündeki pencereler tuğlayla örülecek, çeyiz hazırlanacak ve Magdalena nakış işleyecek.

Olay14: Magdalena'nın nakış işlemek yerine dışarda çalışmayı tercih ettiğini söylemesi Bernarda'nın onun kız olduğunu hatırlatması.

Olay15: Maria Josefa'nın kitli kaldığı yerden çıkıp süslenip evlenmek istemesi, hizmetçinin ayın sırasında onu zor zapdettiğini söylemesi Bernarda'nın kimseye görünmeyen yerde dolaşırsa çıkmasına izin vermesi.

Olay16: Adela'nın Bernarda'ya Angustias'ı erkeklerin yanında gördüğünü şikayet etmesi. Bernarda'nın Angustias'ı çağırıp ona vurması. Dövmesini Poncia'nın engellemesi ve Bernarda'nın kızların çıkmasına izin vermesi.

Olay17: Poncia'nın Bernarda'ya dedikoduları anlatması ve Bernarda'nın kızları üzerine konuşma(Bernarda'nın onları saf buluşu ve kimseyi layık bulmayışı. Poncia'nın da kızları biraz serbest bırakmasını tavsiye edişi.

Olay18: miras için avukatın gelişi ve martirio ile amelia'nın martirio'nun hastalığı , adelaida, ve erkekler üzerine konuşmaları.

Olay19: Magdalena'nın aralarındaki en yaşlı olan Angustias'ın parası için oranın en yakışıklı ve zengin adamı Romano'nun onunla evlenmek istediğini haber vermesi. Adela'nın buna babasına üzüldüğünü söyleyerek bu olaya üzülmesi ve isyan etmesi.

Olay20: Hizmetçinin Romano'nun sokaktan geçeceği haberini kızlara vermesi .Adela hariç tüm kızların cama koşması ve Adela'nında kararsızlığının sonunda cama koşması.

Olay21: Angustias'a mirasın çok büyük kısmının kalması ve Angustias'ın yüzüne pudra sürerek dolaşırken Bernarda'ya yakalanması. dışarı çıkmak istediğini söylemesi ve Bernarda'nın onun yüzünü silmesi. Poncia'nın bunu doğru bulmadığını söylemesi.

Olay22: Kızlar gelir ve Magdalena mirasın Angustias'a kaldığını bildiklerini söyler. Bernarda da ne olursa olsun otoritenin o evde kendisi olduğunu vurgular.

Olay23: Maria Josefa süslenmiş gelir ve evlenmek istediğini söyler. Hepbirlikte onu kapatmaya götürürler.

2. Perde:

Olay1: Çeyiz hazırlıkları yaparken Poncia Adela'nın huzursuzluğunu fark ettiğini söyler. Martirio üzüldüğü için olduğunu savunur. Magdalena da Angustias'ın üzülmeyi vurgular.

Olay2: Bir gece önce Angustias ile Pepe konuştuktan sonra Pepe'nin gitmediği şüphesi ortaya çıkar.

Olay3: Angustias'ın Pepe ile ne konuştuğu ve Poncia'nın kocasıyla olan anıları konuşulur. ancak bunlar Bernarda'dan gizlidir ve aralarında Adela yoktur.

Olay3: Angustias da Adela'nın tuhaflığını fark ettiğini söyler.

Olay4: Adela gelir ve Martirio Adela'yı uyku konusunda sıkıştırır. Adela sıkılır.

Olay5: Dantelci gelir. Adela hariç hepsi çıkarlar. Poncia Adela'ya Pepe'den haberi olduğunu onu Angustias'a bırakması gerektiğini söyler. Adela önce inkar eder. Sonra kararlılığını ortaya koyar ve kimseyi dinlemeyeceğini söylerken kızlar gelir. Poncia'ya kimseye birşey söylememesini tembihler.

Olay6: Martirio'nun dantellerini beğenen Adela onunla alay eder. Martirio da iç çamaşırı sevdiğini söyler. Poncia kızlara Angustias'ın çocuğu olursa hep dikmiş dikeceklerini anımsatır. Onlar da dikmeyeceklerini söyler.

Olay7: Erkekler tarlaya giderken bir türkü söylerler. kızlar onların özgürlüklerine imrenir. Sokaktan geçene bakmak için çıkarlar. Martirio ile Amelia kalır.

Olay8: Martirio Amelia'nın ne bildiğine dair ağzını arar.

Olay9: Angustias'ın yatağından Pepe'nin fotoğrafı kaybolur. Bernarda gelir. Martirio'nun yatağından çıkar. Bernarda Martirio'ya vurur. Angustias durdurur. Martirio şaka yaptığını söyler. Kızlar Angustias'a Pepe'nin parası için onu tercih ettiğini söylerler.

Olay10: Poncia Bernarda'yı uyarır. Bernarda her şeyi otoriteyle çözeceğine inanır. Angustias'dan erken ayrılan Pepe'nin evin pencerelerinin birinin altında olduğu ortaya çıkar. Bernarda bunun dedikodu olup olmadığını öğreneceğini söyler. Hizmetçi evin önünde bir kalabalık olduğunu söyler. Herkes çıkar.

Olay11: Martirio Adela'yı tehdit eder. Adela yalvarır. Martirio ölümünü görmek ister.

Olay12: Tek başına yaşayan bir kızın oğlu olmuş onu da taşların altına gömmüş. köpekler bulup kapısına götürmüşler. Herkes o kızı öldürmek istiyor. Kalabalık ondan toplanmış. Adela karnını tutarak kıza acır. Martirio ile Bernarda öldürülsün ister. Adela'nın hamile olduğunu anlarız.

3. Perde:

Olay1: Komşu kadının ziyareti.

Olay2: Damızlık atın kapalı durmaması.

Olay3: Yemek yenirken tuz dökülür.(batıl inanç kötü şans)

Olay4: Nişan yüzüğü gösterilir.(inci olması gözyaşı anlamına gelir.)

Olay5: Adela kıskançlıkla davranır. Bernarda onu susturur. Komşu kadın gider.

Olay6: Adela yürümek ister. Amelia ile Martirio da beraber giderler.

Olay7: Bernarda'nın Angustias'a Martirio'nun fotoğraf olayını unutmasını söylemesi. Angustias'ın Pepe'yi dalgın bulması ve kendisinden birşeyler saklıyor olmasından şüphe etmesi. Bernarda'nın fazla soru sormaması üzerine öğütleri.

Olay8: Pepe'nin akşam Angustias'la konuşmaya gelmeyeceğinin öğrenilmesi ve Bernarda'nın kızları yataklarına göndermesi.

Olay9: Poncia ile Bernarda'nın konuşması(Bernarda'nın olayların yatıştığına inanması ve gerginliği görmezden gelmesi. Poncia'nın hiçbirşeyin belli olmadığını söylemesi.) ve Bernarda'nın yatması.

Olay10: Hizmetçi ve Poncia'nın fırtınadan önceki sessizlik konuşması(olayların patlayacağını Poncia'nın engel olmaya çalıştığını ama artık korktuğunu, Adela ile Pepe'nin arasında konuşmaktan öte bir şey olduğunu, Bernarda'nın düğünün çabuk olmasını bunu için istediğini, ama Adela'nın herşeyi göze aldığını, Martirio'nun Pepe'nin kendine göre biri olmadığını anlayınca herşeyi karıştırmaya çalıştığını,)

Olay11: Bahçe kapısından birinin girdiğini duyarlar. Adela su içmeye kalkar. Hizmetçiler yatar. Köpekler daha çok bağıır. Maria Josefa girer türkü söyler. Martirio ile yüzyüze gelirler Martirio onu yatırır.

Olay12: Martirio Adela'yı Kümes kapısından çağırır. Adela çıkar ve tartışırlar. Martirio Adela'nın gitmesine engel olmak için Bernarda'yı çağırır.

Olay13: Adela'nın üstüne yürüyen Bernarda'nın sopasını kırar. Kafa tutar. Bernarda da tüfeği alıp Pepe'ye ateş eder. Adela çıkar. Pepe kaçmıştır.

Olay14: Adela kendini odasına kitler. Poncia kapıyı keserle açar. Adela intihar kendini asmıştır. Bernarda Adela'nın bakire öldüğünü söyler.

3.3. OYUNDAKİ KARAKTERLERİN İNCELENMESİ

BERNARDA: Otoriter, baskıcı, kuralcı , sert,katı,cimri, sabit, kibirli, başkalarının ne dediğine önem veren, dişilikten uzak,zorba oyunda toplumsal kuralları törelerin baskısını simgeler

PONCİA: Bernarda'nın sağ kolu başhizmetçi, evdeki her şey ondan sorulur. Bernarda'ya laf taşır.Olayları dedikoduları Bernarda'ya iletir. Bernarda'dan nefret eder. Gözünden hiçbirşey kaçmaz.

HİZMETÇİ: Poncia'nın emrinde çalışır. Bernarda'dan nefret eder.

MARTİRİO: Bernarda'nın kızı 20-25 yaş arası. Kambur, zayıf, çirkin. Çirkinliğinin farkında. Kıskanç. Herkes ondan çekinir, dikkatli

ADELA: Evin en küçüğü 20 yaşında. Asi, delikanlı, tutkuları hayatına yön veriyor, güzel ve alımlı.

MAGDELENA: Yaşça Angustias'dan sonraki kız. Dobra.

AMELİA: Martirio'nun en iyi anlaştığı kızkardeşi.

ANGUSTİAS: Bernarda'nın en yaşlı kızı 39 yaşında. Zayıf çelimsiz ve çirkin. Ama zengin.

MARİA JOSEFA: Bernarda'nın annesi, bunak, kendini genç sanır ve evlenmek ister.

PRUDENCİA: Komşu kadın. Gözleri iyi görmez.

3.4. ROLÜN YORUMU

Martirio çirkin ve öfkelidir. Martirio çirkin olduğunun farkında. Kambur ve zayıf. Çirkin yaratıldığı için dünyaya öfke duyuyor, bu yüzden de hiç kimsenin kendisinden daha mutlu olmasını istemiyor. Genel tavır olarak da mutsuz olduğu için herkesin mutsuzluğunu istiyor. Bunu sağlamak için de herkesin hayatında gizlediklerini yakalamaya çalışarak onları koz olarak kullanıyor. Aslında genel anlamda bir çürümüşlük hakim. Çürük bir şey yanındakileri de hızla çürütür ve Martirio da o çürük şey gibi. Çürük ve pis kokuyor ve bulaşıyor ve gitmiyor. Ve belki de her şeyi parçalayarak ve çürüterek yok ediyor. Önce içlerine umutsuzluk salıyor. Morallerini bozuyor. Tüm kozlarını kullanarak inanmalarını sağlıyor ve karşı gelen olursa bir şekilde yok oluyor. Kaçınılmaz son hep aynı... yok oluş. Martirio çevresindeki insanları yutuyor gibi çürütüyor. Çünkü kıskanıyor, kıskançlık ve öfke de Martirio'yu çoktan yutmuş ve yok etmiş bile...

4. SONUÇ

Sadece toplum kurallarının değil baskı oluşturan her şeyin insanın üzerinde olumsuz etkisi kaçınılmazdır. Bu oyunla Lorca dünyaya özgürlüğün değerini anlatıyor. Kendisi İspanya iç savaşının başında daha gencecikken hayatını bu uğurda feda etmiştir.

Lorca Bernarda Alba'nın Evi adlı oyunda seyirciye yazdığı her karakterle ve olay örgüsündeki ayrıntılarla irili ufaklı bir çok mesaj vermektedir. Bence oyunun en renkli kişiliklerinden biri olan Martirio oyuna yön veren bir karakterdir. Toplum kurallarını, ahlak anlayışlarını kendi çirkinliğine karşı dış dünyaya yansıttığı öfkeye araç olarak kullanır. Bunu da başardığını oyunun sonunda görürüz.

Tutucu ve despot bir anneola Bernarda ile yedi ateşli kız arasında doğal olanla toplumsal olanı karşı karşıya getiren ölümcül bir tartışma yaşanır. Oyunun sonunda düzen korunmuş, fakat bu zafer güzel bir genç kızın yaşamına mal olmuştur. Lorca ele oyunlarında ele aldığı özel durumları İspanyol toplumundan seçmiş, fakat törelere, geleneklere, adetlere karşı doğanın isteklerini çıkararak doğa paydasında evrensel olana ulaşmıştır. Bir zamanlar doğanın gereğine uygun olarak düzenlenen toplum kurallarının giderek doğaya ters düşmesi toplumun gelişiminin ve sınıfsal yapısının sonucudur. Bu uyumsuzluğun bedelini içinde doğal olanı yaşatmayı başarmış olan sağlıklı insanlar öder. Kendi isteklerini kurutarak topluma ayak uyduranlar ise sevdiklerini yitirmenin acısını göğüslemek zorunda kalırlar. Çatışmanın sonucunda toplumun yerleşik düzeninin daha da güçlenerek varlığını koruması, klasik güçler dengesi anlayışına da daha ileri bir aşamada kurulan düzen anlayışına da aykırıdır. Bireyin yıkımı karşısındabduyulan acı, hiçbir iltişim sağlanamamış olmanın verdiği acı ile artar. Çözumsuzlük trajik olanın farklı bir boyutunu ortaya koyar.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Brocket, O. G., 2000, *Tiyatro Tarihi*, Ankara, Dost Kitabevi
- Bunuel, L., 1986, *Son Nefesim*, İstanbul, Afa Yayınları
- Canpolat, Y. E., Özpalabıyıklar S., 2007, *Federico Garcia Lorca Profil*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Gibson, I., 1998, *Lorca'nın Öldürülüşü*, Kavram Yayınları
- Lorca, F. G., 1989, *Kanlı Düğün*, T. Saraç, Y. Yıldırım (Çev.), İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Lorca, F. G., 1962, *Yerma*, T. Saraç (Çev.), Ankara, Milli Eğitim Basımevi
- Lorca, F. G., 1936, *Bernarda Alba'nın Evi*, H. Toledo (Çev.), İBŞT Kütüphanesi
- Lorca, F. G., 1975, *Bernarda Alba'nın Evi*, İ. Berk (Çev.), İBŞT Kütüphanesi
- Lorca, F. G.,? , , *Bernarda Alba'nın Evi*, S. Okyay(Çev.), İBŞT Kütüphanesi
- Ordonez, A. A. – Kim, 2011, *Uçma Sanatı Bir İspanya İç Savaşı Hikayesi*, M. Tanakol (Çev.), İstanbul, Versus Kitap
- Şener S., 1998, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, Dost Kitabevi
- Şener S., 2001, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Ankara, Dost Kitabevi
- Taydaş N., Mart 1998, *Lorca Kitabı*, Yaba Yayınları

Diğer Yayınlar

Arıcı, O., Lorca Semineri Dökümanları, İ.Ü. Ö. K. M.

Karaboğa, K., Tiyatrolu Şair Lorca, İ. Ü. Ö. K. M.

Mimesis 2, B.Ü. Oyuncuları

<http://www.efdergi.hacettepe.edu.tr/19861ERTU%C4%9ERUL%20%C3%96NALP.pdf>

http://www.yasamoyunu.net/tyatro_dramatik_sanatlar/37507-lorca_dosyasi_8220federico_garcia_lorca_hakkında82308221.html