

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FEDERICO GARCÍA LORCA'NIN *MARIANA
PINEDA* VE *DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL
LENGUAJE DE LAS FLORES* ADLI
OYUNLARININ FEMİNİST KURAM BAKIŞ
AÇISINDAN İNCELENMESİ

FETHİYE KABATAŞ KESKİN

2501160398

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. MEHMET İLGÜREL

İSTANBUL, 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : FETHİYE KABATAŞ KESKİN Numarası : 2501160398

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : BATI DİLLERİ VE
EDEBİYATLARI ANABİLİM
DALI Danışmanı : DOÇ.DR.MEHMET İLGÜREL

Tez Savunma Tarihi : 26.07.2019 Saati : 13:00

Tez Başlığı : "FEDERICO GARCÍA LORCA'NIN MARIANA PINEDA VE DONA ROSITA LA SOLTERA O
EL LENGUAJE DE LAS FLORES ADLI OYUNLARININ FEMİNİST KURAM BAKIŞ
AÇISINDAN İNCELENMESİ"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / ÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
DOÇ.DR.MEHMET İLGÜREL		Kabul
DOÇ.DR.LEMAN GÜRLEK		Kabul
DR.ÖĞR.ÜYESİ OLCAY ÖZTUNALI		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
DOÇ.DR.EBRU YENER GÖKŞENLİ		
DOÇ.DR.İNCİ BİLGİN TEKİN		

ÖZ

FEDERICO GARCÍA LORCA’NIN *MARIANA PINEDA* VE *DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES* ADLI OYUNLARININ FEMİNİST KURAM BAKIŞ AÇISINDAN İNCELENMESİ FETHİYE KABATAŞ KESKİN

Bu tezin amacı Federico García Lorca’nın **Mariana Pineda** ve **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** adlı oyunlarını feminist kuram doğrultusunda incelemektir. Araştırmada her iki oyundaki karakterler toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele alınarak erkek egemen bakış açısını yansıtmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Adı geçen eserlerin incelemesinde ağırlıklı olarak Kate Millett, Susan M. Gilbert ve Susan Gubar’ın fikirlerine yer verilmiştir. Ayrıca 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında İspanya’da siyasal gelişmeler ve kadının toplumsal yaşamdaki yeri, oyunlardaki kadın temasıyla ilişkilendirilmiştir. Çalışmada, metinlerde kullanılan dil ve semboller de incelenerek cinsiyetçi bir söylemin olmadığı ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Federico García Lorca, Mariana Pineda, Doña Rosita, feminist edebiyat eleştirisi, toplumsal cinsiyet, kadın.

ABSTRACT

THE ANALYSIS OF THE PLAYS *MARIANA PINEDA* AND *DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES* OF FEDERICO GARCÍA LORCA IN TERMS OF FEMINIST LITERARY CRITICISM

FETHİYE KABATAŞ KESKİN

This thesis aims to analyze the plays **Mariana Pineda** and **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** of Federico García Lorca according to feminist theory. In this study we reached the result that the characters in both plays are not reflected in the male-dominated point of view by discussing them in terms of gender roles. Moreover the research mostly includes the ideas of Kate Millet, Susan M. Gilbert and Susan Gubar about researching the mentioned plays. Furthermore, the political developments in Spain and the place of women in social life at the end of the 19th and early 20th centuries have been associated with the theme of women in the plays. Also in this study, the language and symbols used in the texts have been analyzed and it has been determined that there is not a gendered discourse.

Key words: Federico García Lorca, Mariana Pineda, Doña Rosita, feminist literary criticism, gender, woman.

ÖNSÖZ

İspanyol ve dünya edebiyatının en önemli yazarlarından Federico García Lorca otuz altı yıllık kısa yaşamına onlarca oyun ve sayısız şiir sığdırmıştır. Özellikle oyunlarında dönemin İspanya'sında kadınların yaşadığı sorunları yoğun olarak işlemiş ve kadınların sesini bu oyunları aracılığıyla duyurmuştur. Bunun bir yansıması olarak **Mariana Pineda, Yerma, Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, La casa de Bernarda Alba** gibi oyunları isimlerini doğrudan kadın karakterlerden almıştır.

Lorca'nın oyunları, feminist edebiyat eleştirmenleri de dâhil olmak üzere birçok kuramcı ve eleştirmen tarafından incelenmiş ve oyunlarındaki kadın kimliği araştırılmıştır. Ancak bu incelemelerin çok büyük bir kısmı Lorca'nın üçlemesi olarak bilinen **Bodas de Sangre, La casa de Bernarda Alba** ve **Yerma** oyunları üzerinedir.

Bu çalışmada incelediğimiz **Mariana Pineda** ve **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** oyunları ile ilgili çok sayıda makale ve araştırma olmasına rağmen feminist kuram doğrultusunda iki oyunu birden inceleyen bütünlüklü bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu tez çalışması, feminist kuramcılar Kate Millett, Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın fikirleri doğrultusunda adı geçen oyunları toplumsal cinsiyet eşitsizliği açısından inceleyerek bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Tezimin tamamlanmasında çok büyük emeği olan sevgili danışman hocam Mehmet İlgürel'e teşekkürlerimi sunarım. Tüm süreç boyunca sabrıyla, önerileriyle ve eleştirileriyle yanımda olmasaydı bu çalışmayı bu şekilde tamamlayamazdım. Ayrıca İspanyol Dili ve Edebiyatı'ndaki tüm hocalarıma destekleri için teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak ise tüm bu dönemde boyunca hep yanımda olan sevgili eşim Gökhan Keskin ve aileme çok teşekkür ederim.

İSTANBUL, 2019

FETHİYE KABATAŞ KESKİN

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST KURAM IŞIĞINDA KADIN VE TOPLUMSAL CİNSİYET

1.1. Feminist Eleştiri Kuramına Genel Bir Bakış ve İspanyol Kadını Açısından Dönemin Arka Planı	4
1.2. İkinci Dalga Öncesi Feminist Eleştiri Kuramı ve Virginia Woolf.....	6
1.3. İkinci Dalga Feminist Eleştiri Kuramı, 1960’lar ve 1970’ler	7
1.4. 1980’lerden Günümüze Feminist Eleştiri	10
1.5. Feminist Eleştiriye Etkileyen Kuramlar	11
1.5.1. Marksizm ve Feminizm.....	12
1.5.2. Psikanalitik Eleştiri ve Feminizm.....	13
1.5.3. Post Yapısalcılık – Yapısökümcülük ve Feminizm	15
1.6. Kate Millett, Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’ın Feminist Eleştiri Kuramı	16
1.6.1. Kate Millett ve Sexual Politics	16
1.6.2. Gilbert ve Gubar: The MadWoman in the Attic ve No Man’s Land....	20
1.6.2.1. The Madwoman in the Attic	20
1.6.2.2. No Man’s Land – The War of the Words	23
1.7. XIX. Yüzyılın Sonu ve XX. Yüzyılın Başında İspanya’da Siyasal Gelişmeler ve Bu Dönemde Kadının Toplumsal Yaşamdaki Yeri	23

İKİNCİ BÖLÜM
FEMİNİST KURAM DOĞRULTUSUNDA FEDERICO
GARCÍA LORCA’NIN MARIANA PINEDA VE DOÑA ROSITA
LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES
OYUNLARININ İNCELENMESİ

2.1. Federico García Lorca’nın Yaşamı ve Eserleri	34
2.2. Feminist Kuram Doğrultusunda Mariana Pineda Oyununun İncelenmesi	39
2.2.1. Mariana Pineda Oyununun Arka Planı ve Özellikleri	39
2.2.2. Mariana Pineda Oyununun Özeti	40
2.2.3. Mariana Pineda Oyununun İncelenmesi: Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Oyunda Kadın Teması	43
2.2.3.1. Mariana Pineda	43
2.2.3.2. Doña Angustias	47
2.2.3.3. Cinsel Politikanın Uygulayıcısı Olarak Pedrosa	49
2.2.3.4. Mariana Pineda ve Don Pedro De Sotomayor İlişkisi	53
2.2.3.5. Fernando	60
2.2.3.6. Koronun Oyndaki Kadın Temasına Katkısı	61
2.2.3.7. Oyndaki Kadın Okuryazarlığı ve Kadın Teması Açısından Mariana’nın Çocukları	62
2.3. Feminist Kuram Doğrultusunda Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores Oyununun İncelenmesi	64
2.3.1. Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores Oyununun Arka Planı ve Özellikleri	64
2.3.2. Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores Oyununun Özeti	66
2.3.3. Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores Oyununun İncelenmesi: Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Oyunda Kadın Teması	71
2.3.3.1. Rosita ve rosa mutáble ile ilişkisi	71
2.3.3.2. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin bir yansıması olarak Erkek Yeğen	82

2.3.3.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Hala ve Kâhya Kadın.....	85
2.3.3.4. Oyundaki Kadın Okuryazarlığı	91
2.3.3.5. Oyundaki Kadın Teması Açısından Ayola’lar, Manola’lar, Kız Kuruları ve “Çiçeklerin Dedikleri” Şarkısı.....	92
SONUÇ.....	99
KAYNAKÇA	104



GİRİŞ

İspanya’da ve dünyada yazdıkları oyunlar ve şiirlerle evrenselleşen İspanyol yazar Federico García Lorca’nın eserleri bugün hâlâ birçok edebiyat eleştirmeni tarafından incelenmekte ve kadın kimliğine dair oyunlarında dönemin toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili pek çok ögeyle karşılaşılmaktadır. **Mariana Pineda** (1925) ve **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** (1935) adlı oyunları hem dönemin İspanya’sındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini hem de evrensel olarak kadın kimliğine dönük erkek egemen bakış açısını yansıtmaktadır.

Bu çalışmada Federico García Lorca’nın **Mariana Pineda** ve **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** adlı oyunlarının kadın teması açısından incelenmesi, oyunlarda erkek egemen bakış açısının bulunup bulunmadığını tespit edilmesi ve kullanılan dilin cinsiyetçi olup olmadığının araştırılması amaçlanmıştır. Bu sebeple çalışmanın ilk bölümünde oyunlarda toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin nasıl yansıtıldığı incelemek için feminist kurama yer verilmiştir.

Feminist edebiyat eleştiri kuramı daha önce bu alanda çalışmalar olsa da özellikle 1960’lı yıllardan itibaren gelişmeye başlamıştır. Bu yüzden çalışmanın ilk bölümünde genel hatlarıyla feminist eleştiri kuramının tarihçesi verilmiş ve bu dönemde öne çıkan isimlerden olan Kate Millett’in **Sexual Politics** adlı kitabı daha detaylı incelenmiştir. Kate Millet cinsel politika adını verdiği terimle erkek egemen bakış açısının edebiyatta kadın kimliğine dönük nasıl saldırgan bir tutum sergilediğine odaklanmıştır.

Feminist edebiyat eleştiri kuramı açısından öne çıkan diğer isimler **The Madwoman in the Attic** ve **No Man’s Land** adlı kitaplarıyla Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’dır. Çalışmalarına erkek egemen bakış açısını yansıtarak yazan erkek yazarları inceleyerek başlayan feminist eleştirmenler bu eserlerde kullanılan melek kadın ve canavar kadın imgeleri aracılığıyla kadın kimliğinin baskı altına alındığını tespit etmişlerdir. Ayrıca edebiyat eserlerinde kullanılan cinsiyetçi dile dönük incelemeler yapan Gilbert ve Gubar toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı nasıl bir dil kullanmak gerektiğini araştırmışlardır.

Çalışmanın ilk bölümünde ayrıca oyunların geçtiği dönemin İspanya’da gerçekleşen siyasi olaylara yer verilmiş ve o dönemin atmosferindeki kadınların toplumsal yaşamdaki konumları ele alınmıştır. Söz konusu yıllar İspanya’da kadınların hem siyasi hem de toplumsal hakları için mücadele ettikleri ve toplumsal cinsiyet rollerine dönük değişim sürecinin yaşandığı bir dönem olmuştur.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde İspanyol yazar Federico García Lorca’nın hayatına ve yazınına değinilmiş ve her iki oyun da ayrı başlık altında incelenmiştir. İlk olarak **Mariana Pineda** oyunu ele alınarak araştırmanın daha anlaşılabilir olması amacıyla oyunun perde perde özeti çıkarılmış ve arka planı verilmiştir. Ardından ise oyundaki karakterlerin kadın kimliği açısından nasıl yansıtıldığı ele alınmıştır. Krallığa karşı cumhuriyeti savunan Pedro’ya âşık olan ve oyun boyunca kadın kimliği açısından değişim geçiren Mariana Pineda’nın hikâyesinin anlatıldığı oyundaki toplumsal cinsiyet rolleri açısından örnekler üzerinden kadın temasının işlenişi ve dönemin İspanya’ındaki kadının konumunun oyundaki yeri incelenmiştir.

İnceleme konusu olan diğer oyun **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores**’dir. Bu oyunda İspanyol yazar ilerleyen yaşına rağmen “evlenemeyen” Doña Rosita’nın öyküsünü, nişanlısı tarafından nasıl kandırıldığını ve kadının tüm ömrünü bekleyerek geçirdiğini anlatır. **Mariana Pineda**’dan farklı olarak bu oyunda sembolik anlatım ön plandadır. Bu nedenle oyundaki semboller kadın kimliğine olan etkisileri açısından söz konusu bölümlerde ele alınmıştır. Diğer oyuna benzer bir şekilde bu oyunda da karakterin tutumları ve söylemleri toplumsal cinsiyet rolleri açısından incelenmiştir.

Çalışmanın amacına uygun olarak İspanyol yazar Federico García Lorca’nın her iki oyunu toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadın kimliğinin ele alınış biçimi açısından incelenmiş, oyunda kullanılan dilin cinsiyetçi olmadığı örnekleriyle gösterilmiştir. Hem Kate Millett’in cinsel politikası hem de Gilbert ve Gubar tarafından tespit edilmiş olan melek kadın ve canavar kadın imgelerinin karakterlere yansısı bağlamında da doğrulanmaktadır. Ayrıca oyunlardaki kadın okuryazarlığı konusu da araştırılarak kadın kimliğinin olumlu yansıtıldığı da gösterilmiştir. Feminist eleştiri

kuramı doğrultusunda Lorca'nın söz konusu eserlerinin incelenmesi onu Türk okurlara farklı bir perspektiften tanıtmayı da amaçlamaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST KURAM IŞIĞINDA KADIN VE TOPLUMSAL CİNSİYET

1.1. Feminist Eleştiri Kuramına Genel Bir Bakış ve İspanyol Kadını Açısından Dönemin Arka Planı

Feminist hareketin güçlenmesine paralel olarak edebiyat eserlerinde kadın kimliğinin ele alınışı konusunda feminist edebiyat eleştiri kuramı daha da derinleşmiştir. Feminist edebiyat eleştirmeni olan ve bu konuyla ilgili **Modernist Women and Visial Cultures** (2003) ve **A Readers Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism** (1994) gibi kitapları bulunan Maggie Humm'a göreyse feminist edebiyat eleştirisi; erkek egemen edebiyatın tarihini inceler. Bu metinlerde kadınların nasıl temsil edildiğini incelemek, kadın yazarların “görünmezliklerini” ele almak, farklı yöntemlerle feminist okur sorunu¹ üzerine çözümler üretmek, yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratma yoluyla feminist okurlar olarak harekete geçme sorunlarıyla ilgilenir. Feminist eleştirinin sağladığı en önemli kazanımlar “cinsiyet kalıplarına edebi biçimin önemli bir özelliği olarak dikkat çekmesi”, “bu türden kalıpların ısrarla yeniden üretilmesinin nedenlerini vermesi” ve “kadınlara ait edebiyatın [...] ve kadınların bu güne kadarki sayısız metinlerinin keşfedilmesi” olmuştur (Humm, 1994: 26-27).

Feminist eleştiri kuramını genel hatlarıyla ele almanın belli başlı zorlukları bulunmaktadır. Bunun sebeplerinden birkaçı feminist eleştirmenlerin farklı alanlardaki kuramcılarının etkisi altında kalması ve okur ya da yazar bağlamında feminist eleştirinin farklılık göstermesidir. Örneğin bu konuda edebiyat eleştirmeni Berna Moran feminist kuramcılarının edebiyata yaklaşımlarını ele alarak “okur olarak

¹ Feminist okur ifadesi, insan kelimesinin karşılığı olarak erkek ya adam kelimelerinin kullanımında olduğu gibi edebiyat eserlerindeki erkek egemen bakış açısının farkında olan ve buna karşı feminist bir perspektifle eserleri okuyan kişi için kullanılan bir ifadedir. Feminist edebiyat eleştirmenleri kadınların feminist bir perspektif kazanmaları ve bilinçlenmeleri için bu farkındalığı yaratmışlardır.

kadına yönelik” ve “yazar olarak kadına yönelik” gibi bir ayrıma gider (Moran, 2004: 250). Kadın hakları konusunda çalışmaları bulunan feminist edebiyat eleştirmeni Josephine Donovan ise feminist kuramları Marksizm, Freudçuluk, Varoluşçuluk, Kültürel Feminizm gibi başlıklar altında inceler.

Bu konudaki en kapsamlı çalışmalardan birini yapan Maggie Humm **Feminist Edebiyat Eleştirisi** adlı kitabında da feministleri kimi zaman etkilendikleri kuramlar bağlamında kimi zaman da etkili oldukları coğrafya bağlamında ele alır ve çalışmasına İkinci Dalga, Üçüncü Dalga ve Afro-Amerikan feminist kuramlarını inceleyerek devam eder. Ancak çalışmasında İkinci Dalga akım öncesinden söz etmez. Kuramcılar arasında böylesi bir farklılaşmanın sebebi feminist edebiyat kuramlarını incelerken keskin ayrımlar yapmanın zorluklarının bulunmasıdır.

Feminizmi ele alırken genellikle Birinci Dalga, İkinci Dalga ve 1980’ler sonrası olarak üç ayrı dönemden bahsedilmektedir. İlk dalga feminizminden 18. yüzyıl ve 20. yüzyıl arasındaki dönem anlaşılmaktadır. Josephine Donovan **Feminist Teori** adlı çalışmasında bu konuyu da ele almış ve aslında feminist hareketin 14., 15. ve 16. yüzyılda da görüldüğünü ve günümüzde kadına yönelik cinsel ve fiziksel şiddet gibi feminist hareketin incelediği birçok konunun o dönemde ele alındığını tespit etmiştir (Donovan, 2000: 14-15). Benzer bir şekilde feminist eleştirmenler Gill Plain ve Susan Sellers da **A History of Feminist Literary Criticism**’de Ortaçağ dönemi kadınlarının feminist olmadıklarını ve dahası eleştirmen olmak için pek şanslarının bulunmadığını belirtirler (Plain, 2007: 6) ama Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde feminizmin öncüleri kabul edilebilecek çalışmaları incelerler.

Şilili eleştirmen Lucía Guerra ise feminist eleştiri tarihini incelerken çalışmasına Humm’un aksine feminist eleştiri kuramının önde gelen isimlerinden biri olan Virginia Woolf ile başlar. “20. yüzyılın başında sadece erkek egemen bakış açısına değil; kelimenin, tarihin ve imgenin gücünün sahibi olarak erkek özneye eleştirel bir yöntemle bakan ve özgün bilgi kavramı, imgeler, sembolik derlemeler ve farklı türlerde sistemler ve düzenlemeler üreten bir feminist ideoloji ortaya çıkmıştır.” (Guerra, 2006: 10) der.

Feminist edebiyat eleştirmenlerinin incelenmesinde daha önce de belirtildiği gibi kimi zorluklar bulunmaktadır. Bu yüzden çalışmamızda İkinci Dalga Öncesi dönem, İkinci Dalga ve 1960'lar ile 1970'ler ve 1980'ler ile sonrası dönem alınacaktır. Ayrıca İngiliz yazar ve eleştirmen Virginia Woolf'a yer verilecek, onun dışında kalanlar ise "Feminist Eleştiriye Etkileyen Kuramlar" başlığında ele alınacaktır. Ardından İspanyol yazar Federico García Lorca'nın **Mariana Pineda** ve **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** oyunlarını incelerken gerekli olduğu için dönemin İspanya'sı ve o dönem İspanyol kadınının durumu "XIX. Yüzyılın Sonu ve XX. Yüzyılın Başında İspanya'da Siyasal Gelişmeler ve Bu Dönemde Kadının Toplumsal Yaşamdaki Yeri" başlığı altında verilecektir.

1.2. İkinci Dalga Öncesi Feminist Eleştiri Kuramı ve Virginia Woolf

Feminist eleştiri kuramında ondan önce yapılan çalışmalar olsa da Virginia Woolf birçok eleştirmen tarafından bu alandaki öncü isimlerden biri olarak kabul edilir.

Bu alanda **A Room of One's Own** (1929) gibi çok az sayıda eser yazılmıştır. 'The Story So Far' çalışmalarında Catherine Belsey ve Jane Moore; 17. Yüzyılda yazılan ve klasik edebiyatta güçlü kadın tanrıçaları tanımlayan Ester Sowernam ve Bathsua Makin'i, ve 18. Yüzyılın sonlarında duygusal romanların kadınları çocuklaştırma etkilerine karşı çıkan ve The Female Reader (SIC) olarak adlandırılan antolojiye katkıda bulunan Mary Wollstonecraft'ı işaret ederler. Birçok feminist edebiyat tarihi araştırmasında olduğu gibi [...]Belsey ve Moore, Wollstonecraft ve Woolf arasında, Woolf'dan Simone de Beauvoir'a kadar başka hiç kimseyi saymazlar. (Plain, 2007:66)²

Mrs. Dalloway (1925) kitabıyla bilinç akışı tekniğinin örneklerinden birini veren İngiliz yazar ve eleştirmen Virginia Woolf **A Room of One's Own**'da kadınların kurmaca yazacaklarsa "[...] parası ve kendine ait bir odası olmalıdır;" (1929: 6) fikrinden yola çıkarak kadınların edebiyat alanında erkeklerle eşit şartlara sahip olmadığına ve farklı koşullarda yaşadıklarına dikkat çeker. Çünkü kadınlar çok uzun yıllar boyunca maddi olanaksızlıklar yaşamışlar, erkekler gibi bir eğitim alma

² Bu çalışmada İngilizce ve İspanyolca kaynaklardan yapılan doğrudan alıntıların çevirileri tezin yazarı tarafından yapılmıştır.

şansından mahrum olmuşlar ve yazmak isteseler bile evlenmek zorunda bırakılmışlardır.

Woolf kitabında Shakespeare'in bir kız kardeşi olsaydı ve onun gibi kurmaca yeteneğine sahip olsaydı bile Shakespeare gibi başarılı olamayacağını savunur. Hatta şunu söyler: “On altıncı yüzyılda büyük bir yetenekle doğan her kadın mutlaka delirirdi, kendini vururdu, ya da köyün dışındaki ıssız bir kulübede geçirirdi hayatının son günlerini, yarı cadı yarı büyücü sanılır, korkulur ve alay edilirdi.” (55)

Woolf bu kitabında feminizmi antifaşizmle ilişkilendirir (Plain, 2007: 71) ve “Bütün bu yüzyıllar boyunca kadınlar, erkeği olduğundan iki kat büyük gösteren ayna görevi gördüler. [...] İşte bu yüzden Napoléon da Mussolini de kadınların erkeklerden aşağı olduğunda bu kadar ısrarcıdılar, eğer onlar olmasalardı kendileri büyüyemezlerdi.” (Woolf, 1929: 41) der. Feminist eleştirmene göre milyonlarca yıldır evlerinde oturan kadınların yaratıcılıklarını artık “kalemlere ve fırçalara, iş hayatına ve politikaya yöneltmek” (1929: 95) ihtiyaçları vardır. Ancak kadınların yaratıcılığı erkeklerinkinden farklıdır. Ama “bu farklılık biyolojik bir ayrımdan kaynaklanmaz. Kadınların, toplumda uğradıkları aynı türden baskıların yarattığı bir baskı sonucudur.” (Showalter, 1977: 7) Virginia Woolf yazdıklarıyla kadın kimliği açısından çok büyük katkılar sağlamış, edebiyat alanında kadınların biyolojik farklılıklardan kaynaklı olarak değil fırsat eşitsizliğinden ve toplumsal baskıların bir sonucu olarak ikincil bir konumda tutulduklarını belirterek bunu aşmanın gerekliliğine dikkat çekmiştir.

1.3. İkinci Dalga Feminist Eleştiri Kuramı, 1960’lar ve 1970’ler

1960’lı yıllarda Amerika, İngiltere ve Fransa’da toplumsal ve siyasal alanda feminist hareket tekrar güç kazanmıştı. Bu canlanmanın sonucu olarak feminist hareket, edebiyat alanını da etkilemişti. Humm’un da belirttiği gibi feminist edebiyat eleştirisi o dönemin kadın hareketinin bir parçasıdır (1994: 27). Feminist edebiyat eleştirisini şekillendiren etken, feminist kadın hareketinin gücü olmuştur. Bu konuda Amerikalı feminist eleştirmen Elaine Showalter, feminist eleştirinin kökeninin eleştiriden çok feminizmden geldiğini söyler (1984: 7).

İkinci Dalga olarak bilinen dönem ise genellikle savaş sonrası dönemi yansıtır ve Simon de Beauvoir'nın **La Deuxième Sex** (1949) adlı kitabı ve Kate Millet'in **Sexual Politics** (1970) isimli kitabı öne çıkar. Bu dönemde ayrıca Betty Friedan ve Germanine Gree de kadın kimliğinin edebi eserlerde ikinci planda ele alınmasını irdelleyen kuramcılardandır. O dönemdeki edebiyat eserlerinde kadın aşağılanır, ötekileştirilir ve edebiyat da ataerkil düzenin sürdürebilmesine destek olan bir tutum sergilemektedir. Bundan dolayı “feminist eleştiri, edebiyat yapıtlarında kadına karşı bu tutumu ortaya koymak amacıyla” başlar ama “kısa zamanda başka sorunlara da” yönelir (Berna Moran: 2017, 249). Edebiyat eserlerinde kadın kimliğinin nasıl yansıtıldığını ele alan feminist eleştirmenler, ilerleyen süreçte toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin nasıl aşılması gerektiği üzerine çözümler üretmeye çalışırlar. Ayrıca kadınların yazar olarak edebiyatta daha geniş yer bulması ve feminist bir bakış açısıyla yazabilmesi için yol gösterici çalışmalar yaparlar.

İkinci Dalga olarak adlandırılan dönemde diğer kuramcılara göre daha geniş bir etkiye sahip olan Beauvoir, Millett, Friedan ve Gree'nin bazı ortak noktaları bulunmaktadır. Bu kadın kuramcıların “dördü de edebiyat ve kültürde temsil edildiği şekliyle cinsel kast sistemini anlatırlar ve yazıları eleştirel çözümlemelerle ahlaki sorgulamaları karşılaştırır. Dördü de köktencidir, çünkü kadının edebi temsillerde ikinci planda kalmasına temel ve evrensel açıklamalar bulmaya çalışırlar.” (Humm, 1994: 46) Erkek egemen bakış açısıyla edebiyatta kadın kimliğine dönük ötekileştirmenin tespiti konusunda oldukça faydalı çalışmalar yapan bu dört kuramcı, yazar olarak kadın kimliği meselesine yeterince eğilmezler.

İkinci Dalga feminist edebiyat eleştirisinde öne çıkan kuramcılardan biri olan Simone de Beauvoir **La Deuxième Sex**'de erkekler tarafından yazılan kitaplarda kadınların neden öteki olarak yansıtıldığı üzerinde durur ve Humm'un da belirttiği gibi “edebiyat dışında fizyoloji, tarih ve biyolojiden alınmış doğrular ve mitlerden başlar. Bunlar insan yapısı tarih öncesi mitlerden, kadınların pasif bir obje olarak sürdürdüğü oy hakkına kadar gelir. II. Kitap otobiyografi ve psikososyal çalışmalar üzerinde durarak, kadınların, kendilerinin toplumsal ‘gerçekliği’ nasıl algıladıklarını araştırır” (1994: 66).

Fransız eleştirmen çalışmasında Marksizm ve psikanalizden de yararlanır. Ayrıca kadınlarla ilgili arketipsel mitleri tanımlar ve çalışmasında bu konuda çok sayıda örnek sunar. Plain, Beauvoir'ın yapıbozum eleştiri yöntemini oluşturabilmek için gerekli olan yöntemler üzerine çalıştığını ancak henüz yapıbozum kuramını oluşturabilmekten uzak olduğunu düşünür. Öte yandan Fransız eleştirmenin “feminist edebiyat ve kültürel eleştirinin gelişmesine olan belirleyici etkisi tam olarak” tanınmamasına rağmen “feminist eleştirinin miraslarından biri olarak tanınmayı” (2007: 97-98) hak ettiğini düşünür. Bu dönem öne çıkan isimlerden biri de Kate Millett'tir. Amerikalı kuramcının **Sexual Politics**'i İkinci Dalga feminist hareketin en önemli metinlerinden kabul edilir. Bu eserde Humm'a göre Millett üç çeşit suçlamada bulunur. Ona göre “erkek yazarlar erkek ve kadın karakterleri çarpıtırlar [...] aykırı davranışları kadınlıkla bağdaştırarak cinselliği yanlış tanıtırılar [...] kurnazca, yazının anlatım yapılarıyla erkek kültürünün yapısını oluştururlar” (1994: 76). Kate Millett'in **Sexual Politics**'i bu çalışmada daha fazla yararlandığımız kuramlardan biri olduğu için sonraki bölümde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

İkinci Dalga feminist eleştirinin önde gelen isimlerinden biri de NOW'un (National Organisation of Women) kurucusu ve ilk başkanı olan Betty Friedan'dır. Amerikalı feminist yazarın **The Feminine Mystique** (1963) kitabını Humm “soğuk savaş tarihinde ve savaş sonrası patlamaya ait bir dönem metni” olarak tanımlar ve kitabın cazibesinin “kadın tarihinin parçalarına kolay bir giriş oluşturması, kolaylaştırılmış bir Freud, toplumsal ve eğitimsel ayrımlar öyküsü anlatması” olduğunu söyler (70). Friedan'ın feminizmi birçok eleştirmene göre “güvenli ve zengin alanların sınırlarının dışında varoşlarda yaşayan kadınların hayatlarına dair hiçbir fikri olmayan orta sınıftan ayrıcalıklı beyaz bir kadının feminizmidir.” (Boucher, 2007: 280) Bu yüzden Humm da Friedan'ı ırkçılık ve devlet gücünü görmezden geldiğini belirterek birçok eleştirmen gibi eleştirir.

Humm'un İkinci Dalga feminist eleştirmenlerinden yeterince kapsamlı teoriye sahip olmadığını düşündüğü bir diğer isim de Germaine Greer'dir. Humm hem Friedan hem de Greer'in eksikleri olmasına rağmen çok okunduğunu ve feminist düşünce üzerinde belirgin bir etkiye sahip olduğunu belirtir. Avustralyalı olan Greer, **The Female Eunuch** (1971)'da tarihsel kadın stereotiplerini ele alır ve İngiliz

edebiyatındaki William Blake, William Shakespeare ve Christopher Marlowe gibi yazarların eserlerindeki kadınları inceler. Ancak Greer çalışmasında incelediği yazarların “farklı temsil çeşitleri arasında ayrım yapmaz. Materyalist ya da tarihsel çözümleme uygulamaz. Kadınlar ırk, sınıf, cinsel tercihe göre değil, güncel kadınlık tanımlamalarına göre nitelendirilirler.” (Humm, 1994: 74-75)

İkinci Dalga feminist eleştirmenlerinin genel özelliği erkeklerin yazdığı eserlerde kadınların nasıl temsil edildiğini ele almaktır. “1970’lerde ise git gide edebiyat eserlerinde kadınların kadınlar tarafından ve kadınlar için nasıl ele alındığına odaklanıldı. Judith Fetterley’in **The Resisting Reader**’ı ve Elaine Showalter’ın **Towards a Feminist Poetics**’i dönüm noktası oldu” (Plain, 2007: 107). Feminist eleştiri kuramında bir dönüşüm yaşandı ve kadın edebiyatçıların eserlerine ve bu eserlerde kadın kimliğinin nasıl yansıtıldığına odaklanıldı.

Elaine Showalter 1977’de yazdığı **A Literature of Their Own** kitabında Woolf’un **A Room of One’s Own**’u üzerine eğilmiştir. “Edebiyat tarihinin geleneksel dönemlerini bilinçli bir genişleme süreci olarak dile getirdiği üç basamaklı bir alternatif süreçle -kadınsı, kadıncı ve kadın- olarak değiştirmiştir.” (Humm, 1994: 33) Showalter kadın kimliğiyle ilgili fikirlerini **Towards a Feminist Poetics** (1979), **Feminist Criticism in the Wilderness** (1981) ve daha sonra yazdığı makalelerle geliştirmeyi sürdürmüştür. Bu açıdan Showalter, Virginia Woolf’un sözünü ettiği konular üzerine eğilmiş ve feminist edebiyat eleştirisine yeni bir perspektif kazandırmıştır.

1.4. 1980’lerden Günümüze Feminist Eleştiri

1980’ler ve sonrası feminist edebiyat eleştirisi önceki dönemlerden farklıdır ve “artık, tek bir kadın geleneğinin biçimlenmesi içerisinde yer alamayacak kadar çoksesli bir edebiyat eleştirisinden beslenme” gereksinimdedir (1994: 34). Bu dönemdeki en önemli eserlerin bir kısmı Sandra Gilbert ve Susan Gubar’ın **The Madwoman in the Attic** (1979), **No Man’s Land** (1988), Cora Kaplan’ın **Pandora’s Box** (1986) adlı kitabıdır. Gilbert ve Gubar’ı 1970’ler başlığı altında

incelemek mümkün olsa da etkilediği dönem açısından 1980’ler döneminde ele almak daha uygundur.

Gilbert ve Gubar’ın incelemeleri; Humm, Donovan ve Green’in de aralarında olduğu birçok eleştirmen tarafından feminist edebiyat eleştirisine çok katkısı olan çalışmalar olarak düşünülür. “Sandra Gilbert ve Susan Gubar 19. yüzyıl kadın yazarlarını ataerkil çatı katlarından fısıldayan öfkeli ‘deli kadınlar’ olarak nitelendirirler.” (Green, 1985: 122). Erkek egemen bakış açısıyla edebiyatta kadın kimliğine dönük saldırıları alaycı bir dille ele alan Gilbert ve Gubar edebiyatta kadın-erkek kimliği üzerinden yapılan cinsiyet savaşlarına da dikkat çekerler. Erkek karakterlerin yarattıkları klişe kadın tiplerini eleştiren Gilbert ve Gubar “kadın yazarların ataerkil bir toplumda karşılaştıkları zorlukları, baskıları ve bunlara karşı tepki gösterirlerken nasıl bir strateji kullandıklarını ortaya koymaya çalışırlar.” (Moran, 2004: 256). Ayrıca kadın yazarların kadın kimliğini savunan bir noktadan nasıl yazmaları gerektiği konusuyla da ilgilenirler.

Bu dönemde öne çıkan isimlerden biri de **Pandora’s Box** adlı kitabıyla Cora Kaplan’dır. Feminist eleştirmen “kadının edebi cinselliğine ilişkin deneyimin yerinden edildiği, hem sınıf hem de cinsiyetin kararsız yapısının yerinde durabilecek üçüncü bir okuma” önerir (Humm; 1994: 34). Bu önermeyle kendinden önceki edebiyat eleştirmenlerinden farklılaşır.

1980’lerden günümüze feminist edebiyat eleştirisi daha önce de belirtildiği gibi çok seslidir. Bu dönemde lezbiyen feminist eleştiri ve daha çok edebiyatta siyahi kadınlar üzerine yoğunlaşan afro-amerikan feminist eleştiri kuramcılarının ele aldığı yaklaşımlardan olmuştur.

1.5. Feminist Eleştiriye Etkileyen Kuramlar

Kadınlar feminist eleştiri üzerine eğildiğinden bu yana ortaya koymaya çalıştıkları kuramı daha da sağlamlaştırabilmek için diğer eleştiri kuramlarından da yararlanmışlar ve kimi zaman söz konusu kuramların bakış açısından feminist bir eleştiri oluşturmaya çalışmışlardır.

1.5.1. Marksizm ve Feminizm

Feminist kuramın etkilendiği eleştiri kuramlarından biri de Marksizm'dir. Alman düşünür Karl Marx ve Friedrich Engels'in oluşturduğu Marksist akıma göre "[...] toplumların tarihi sınıf savaşmaları tarihidir." (Marx, 1848: 40) ve kapitalist toplumun temel çelişkisi üretim araçlarına sahip olan burjuvazi ve onun sömürdüğü proletarya arasındadır. "Marksizm edebiyatın hayat deneyiminin ideolojik temsili olduğunu öne sürer." (Humm, 1994: 115) ve Theodor W. Adorno'dan Bertolt Brecht'e, Georg Lukács'tan, Walter Benjamin'e Terry Eagleton'a değin birçok edebiyat eleştirmeni tarafından kabul gören bir kuramdır. Feminist kuramcılara Marksizm "hem kadınların ezilmesinin tarihsel kanıtını edebi metinlerle bağlantılandırma hem de yazarların bu kanıtı nasıl bilinçli ve bilinçsiz olarak metinlerine aktardıklarını anlama yolu sunar." (1994: 117)

Marksizm, feminist kuramcılar tarafından bazı açılardan eksik bulunur. Marksist eleştirinin merkezinde toplumsal cinsiyet yoktur. Onun için proletarya neyse feminizm için de kadın odur. Örneğin Donovan birçok açıdan Marksizm'in feminizme katkısının olduğunu söylese de (2000: 133) romanın yükseliş dönemiyle kapitalizmin gelişimini ilişkilendiren ama aynı dönemde kadın yazarların edebiyatta ortaya çıkmasını göz ardı eden Marksist kuramcılar eleştirir (Donovan, 1991: 446-447).

Hem Humm'un hem de Donovan'ın Marksizm ve feminizm ilişkisini incelerken yer verdiği kuramcılardan biri de **Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis** (1980) kitabıyla Michèle Barrett'tir. Barrett, edebiyatta kadınların nasıl ele alındığı incelerken tarihsel materyalizm kuramını kullanır ve Humm'a göre kimi eksikleri bulunsa da "Woolf'u okumanın yararlı yollarını önerir." (1994: 127). Barrett kitabında toplumsal cinsiyet rollerine göre işbölümü konusuna da değinerek kapitalizm ve kadının özgürleşmesi problemini ele alır. Ona göre feminizm erkek ve kadını değiştirmenin yollarını aramaz, feminizmin aradığı şey kadın ve erkek ilişkilerini değiştirebilmektir. Barret, kapitalizmin baskısına karşı kadının özgürlüğünü kazanılmazsa, ilkeleri eşitlik ve özgürlük olan bir sosyalizmin de yaratılamayacağını düşünür (1980: 258-259).

Bu dönemde öne çıkan isimlerden biri de edebiyat eleştirmeni, psikanalist ve yazar olan Julia Kristeva'dır. Fransız eleştirmen her ne kadar feminist olmadığını söylese de Kelly Oliver gibi birçok araştırmacıya göre teorisi feminist kuram için oldukça önemlidir (1993: 94). Kristeva, Marx'ın materyalist çözümlemesini cinsiyet ilişkilerini yorumlarken kullanır ve Freud ile Jacques Lacan'ın öğretisini Marksizm'e bağlar. **Les Nouvelles maladies de l'âme** (1993) adlı kitabında ele aldığı konulardan biri de feminist hareketin tarihi ile iktidar ve kadın ilişkisidir. Ayrıca kadın edebiyatçıların da erkek edebiyatçıları kadar edebiyata katkılarının olmasına rağmen edebiyatın getirdiği şöhretin mutsuzluklarına erkeklerden daha fazla maruz kaldıklarını belirtir (Kristeva: 1993, 190). James Joyce'un **Ulysses**'inde (1918) toplumsal cinsiyeti Freud'un temel tezlerinden yararlanarak ve dilin kullanımı üzerinde durarak inceler.

Marksist-feminist edebiyat eleştirisi alanında öne çıkan topluluklar da bulunmaktadır. Birmingham Kültürel Araştırmalar Merkezi kadın okuyucuların edebi biçimlerle ilişkisine odaklanmış ve kuramı, yaşanmış tecrübeler açısından ele almıştır (Humm, 1994: 129). Bu alandaki bir diğer topluluk da Marksist-Feminist Edebiyat Topluluğu'dur (MFLC). Geleneksel Marksist eleştiriyi dönüştürmeyi öneren bu topluluk, estetik formu kadın yapıları açısından sorgulamıştır (1994: 130).

1.5.2. Psikanalitik Eleştiri ve Feminizm

Psikanalitik eleştirinin temeli Sigmund Freud ve Jacques Lacan'ın görüşlerine dayanır. Psikanaliz yöntem Freud'un bilinçaltıyla ilgili buluşlarına dayanmaktadır ve buna göre rüyalarda olduğu gibi edebiyat eserlerinde de sanatçı kendi bilinçaltını yansıtır. Bu yöntemi “bazıları *sanatçının psikolojisini*, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini vb. ortaya çıkarmak için; bazıları aynı zamanda bu buluşları *eserlerini yorumlamak* için kullanmış, yine bazıları da *eserdeki kişilerin psikolojisini*, davranışlarını açıklamak amacıyla” (Moran, 2004: 149) kullanmışlardır.

Psikanalizin kurucusu kabul edilen Freud, feminist olmamasına rağmen “Marx'da olduğu gibi, kadınların ezilmesinin doğası üzerine önemli kavrayışlar sunar.” (Donovan: 2000, 177). Öte yandan Freud'un fikirleri birçok feminist kuramcı

tarafından eleştirilir. Örneğin Kate Millet Freud'un biyolojik determinizmini "cinsel ilişkide erkek saldırganlığının biyolojik temelleri olduğu" (2000: 194) fikrine temel oluşturabildiği için eleştirir. Simone de Beauvoir'nın da aralarında olduğu çok sayıda feminist eleştirmen "Freudcu kavramların [...] erkek yanlısı olduğuna inanır." (197) Humm ise feminist eleştiri ile psikanaliz arasındaki diyalogun önemli olduğunu düşünür çünkü ona göre her iki yöntem de "anne, baba ve çocuklar arasındaki ruhsal ilişkiler, cinsellik ve bunun ifadesi arasındaki ilişki, yazarlar ve okurlarca paylaşılan kimlik değişkenlikleri" (1994: 167) gibi konularla ilgilenir.

Fransız psikanalist Lacan ise Freud'un kuramını yeniden yorumlar ve bilinç dışı yapısının dilin yapısıyla uyumlu olduğunu düşünür. Freud'un "Oedipus Yasasını"³ yeniden ele alır ve "Babalık Yasası" olarak da bilinen bir terim ileri sürer. Buna göre baba adını kullanan figür yasaları yapan ve otoritenin sahibi bir kişidir. Lacan'ın çalışmaları feminist eleştiriye etkilese de Iris Zavala gibi kimi eleştirmenler tarafından feminizm karşıtı olarak değerlendirilir (Diocaretz, 1993: 54).

Psychoanalysis and Feminism (1974) adlı kitabıyla Sigmund Freud ve Jacques Lacan'ın teorilerini inceleyen Juliet Mitchell "akrabalık sistemi içinde kadının değer yitirmesinin ataerkil toplumun hâkim ideolojisini oluşturduğunu söyler." (Donovan, 2000: 207). Ayrıca kadın yazarların kadınlar üzerine yazdıklarında eril bir dil kullandığına dikkat çeker.

Carolyn Heilbrun **Toward a Recognition of Androgyny**'de (1973) edebiyat eleştirisindeki eril ve dişil temsillerine karşı androjen⁴ kavramı üzerinde durmuştur. Kitabında antik yunan döneminin eserlerindeki androjen örneklerini inceleyerek başlayan Heilbrun çalışmasına edebiyatın diğer dönemdeki androjen örneklerini tespit etmeye çalışarak devam eder. Androjenin feminizm için yararlı olabileceğini düşünen Heilbrun "Bugün genç kadınlar tarafından yazılan romanların çoğu androjen

³ "Oedipus Yasası" ya da "Oedipus Kompleksi" olarak bilinen kavram Freud tarafından ortaya atılmıştır. Freud, Sofokles'in yazdığı **King Oedipus** oyunundan etkilenerek aile içerisinde çocuğun anneye arzu duyması ve babayı bir engel olarak görmesi fikrine dayanarak böyle bir kavram kullanmıştır.

⁴ Androjen görünüşte hem eril hem de dişil özelliklerin bulunması için kullanılan bir terimdir.

olmaktan uzaktır ama en azından hayatla ilgili yeni bir farkındalık yaratmaktadırlar.” (1973: 170) der.

1.5.3. Post Yapısalcılık – Yapısökümcülük ve Feminizm

Yapısalcı eleştiriyi aşma niyetiyle ortaya çıkan post yapısalcılığın ya da yapısökümcülüğün öncüleri olarak Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michael Foucault ve Roland Barthes kabul edilir. Bu düşünürlerden özellikle Derrida’nın fikirleri edebiyat eleştirisini etkilemiştir.

Derrida yapısalcı olan Saussure’ün dilbilim alanındaki fikirlerinden yola çıkar ama dilin yapısının çok yönlü ve karmaşık olduğunu düşünür. Ona göre bir metnin anlamı o metinde söylenmeyen şeyle de ilgilidir. “Derrida bunu kanıtlamak için metni, yapısökme yöntemiyle didik didik eder, önemsiz sayılan ayrıntılara eğilerek yani metnin söyler görüldüğünün tersini de söylediğini belirtir.” (Moran; 2004: 202)

En önemli yapısökümcülerden biri olarak kabul edilen Gayatri Spivak feminist eleştiri kuramında kullanılan yokluk kavramını psikanalitik eleştiri açısından inceleyen eleştirmenlerden biridir. Spivak “[...] psikanalizin temel metinlerini okumuş her hangi bir eleştirmenin, dilin yokluklar kadar, yokluklarla çevrelenmiş madde ile de oluştuğunu öğrendiğini belirtir.” ve ona göre “[...] eleştirmenin görevi retorik sürçmeleri ve kaçamakları ortaya çıkarmaktır.” (Humm, 1994: 185). İncelemelerinde metinlerdeki anlam kaymalarına üzerine eğilmiş ve feminist eleştiri için yapısökümün çok önemli olduğunu belirtmiştir. **In Other Worlds** (1987) adlı kitabında Marksizm, feminizm ve yapısöküm kuramlarını ele almış ve Woolf’dan Wordsworth’e değin birçok yazarı incelemiştir.

Lacan’ın bakış açısını incelemelerinde sürdüren ve Derrida’nın fikirlerinden etkilenen ünlü Fransız feminist yazar ve edebiyat eleştirmeni Helene Cixous’nun en bilinen makalesi “The Laugh of The Medusa”dır. Bu makalesinde kadınların kendi farklılıklarını, bedenlerini yazması tavsiye eder ve “Kendinizi yazın. Bedeniniz duyulmalı. Sadece o zaman bilinçaltının sonsuz kaynakları ortaya çıkacaktır.” (Cixous, 1976: 880) der.

1.6. Kate Millett, Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın Feminist Eleştiri Kuramı

Federico García Lorca'nın söz konusu oyunlarını incelerken feminist eleştiri kuramından ve özellikle de Kate Millett'in **Sexual Politics**, Gilbert ve Gubar'ın **The Madwoman in the Attic** ve **No Man's Land (The War of the Words)** adlı kitaplarından yararlanılacağı için bu araştırmacılar ve çalışmaları ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Bu bölümde bahsi geçen kuramcılar ve edebiyat çözümlemelerine dair fikirleri ele alınacak, ilerleyen bölümde ise Lorca'nın oyunları ağırlıklı olarak bu bakış açısıyla incelenecektir.

1.6.1. Kate Millett ve Sexual Politics

İkinci Dalga feministlerden biri olan Kate Millett; Humm, Donovan gibi birçok araştırmacı tarafından kimi eksikliklerine rağmen önemli bir feminist kuramcı olarak düşünülür. “Millett yenilikçi bir tarzda cinselliği –ya da şimdi cinsiyet dediğimiz terimi– politika ve iktidar sorunlarına bağlamıştır ve bunu yaparak gelecekteki tartışmalarda vazgeçilmez olan cinsel politika terimini dile kazandırmıştır.” (Plain, 2007: 106)

Sexual Politics kitabıyla toplumsal açıdan kadınların karşılaştıklarını ele alan Kate Millett erkeklerin kendilerini doğuştan kazanılmış bir hak olarak kadınlardan üstün gördüklerini ve bunun sonucunda bir “iç sömürü” düzeninin ortaya çıktığını savunur. Ona göre günümüzde kadın erkek eşitliği varmış gibi görünse bile bu düzen sürmektedir (Millett, 1970: 47). Cinsel politika kavramını bir grup insanın başka bir grup insan tarafından yönetildiği, güçlülük temeline dayanan bir düzeni anlatmak için kullanan Amerikalı yazar ataerkil yönetimi “nüfusun kadın olan yarısının, erkek olan yarısı tarafından denetlendiği yönetim biçimi olarak” ele alır (1970: 47-48). Bu kurama göre her iki cinsiyet de temel ataerkil anlayış doğrultusunda toplumsallaştırılır ve toplum içerisinde bu ön yargıdan dolayı erkek daha üstün, kadın daha aşağı gibi kabul edilir.

Kadınların yaşadıkları ötekileştirilme cinsel rolle pekiştirilir. Cinsel rol hem erkeğin hem de kadının davranışlarını, tutumunu ve hareketlerini belirler. Bu cinsel rollere göre egemen durumda olan erkek; saldırganlık, zekâ, güç ve aktif olmak gibi tanımlarla özdeşleştirilirken kadın; bilgisizlik, güçsüzlük, pasiflik ve “iffetli olma” gibi tanımlarla özdeşleştirilir. “Eylem ve yararlılık açısından alındığı zaman, cinsel rol, kadına ev işi, çocuk bakımı gibi işleri yüklerken, insancıl oluşumların geri kalan tümünü, ilgi ve istek duymayı, ilerleme ve yükselme hırsını ise erkeklere bırakır.” (49) Tüm bunlar feminist yazara göre cinsel politikanın ideolojik yönünü oluşturur.

Ataerkil sistem erkeğin üstünlüğünü biyolojik farklılıklara dayandırır ve erkeğin fiziksel olarak daha güçlü olduğu için daha üstün olduğunu savunur. Ancak Millett “[...] uygarlık çerçevesi içindeki, politik ilişkiler kesinlikle bu temele dayandırılmaz” (50) diyerek bu ataerkil bakış açısına şiddetle karşı çıkar ve uygarlığın fiziksel gücün yerini alan teknik, silah ve bilgi gibi başkaca yöntemler bulunduğunu ve fiziksel güce ihtiyacı kalmadığını belirtir. Millett biyolojik açıdan eleştirilerini yaparken fikirlerini Robert Jesse Stoller’ın **Sex and Gender** (1968) kitabında ele aldığı fikirlere dayandırır. Stoller cins ve cinsiyeti birbirinden ayırır:

Toplumsal cinsiyet biyolojik anlamından ziyade psikolojik ya da kültürel anlamda kullanılan bir terimdir. Cinsiyetle ilgili ‘erkek’ ve ‘dişi’ terimlerinin doğru olduğu gibi, toplumsal cinsiyet açısından uygun terimler ‘erkeklik’ ve ‘kadınlık’tır ve bunlar biyolojik cinsiyetten oldukça bağımsız olabilir. [...] Toplumsal Cinsiyet, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kişinin kendisini bir cinsiyete ait hissettiği farkındalık bilgisiyle başlar. [...] Toplumsal cinsiyet rolü kişinin toplumdaki açık davranışdır, özellikle diğer insanlara karşı oynadığı rol kendi toplumsal cinsiyetinin elverdiği ölçüde onlara kendi konumunu kanıtlamak içindir”⁵ (Stoller, 1968: 9-16)

Toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojik olarak değil psikolojik baskılarla doğum sonrası yaratıldığını belirten psikoloji profesörü bu rollerin yaratılmasında ebeveynlerin, kardeşlerin ve akranların tutumsal zorlamalarının önemli bir etken

⁵ Stoller’ın fikirleriyle ilgili kısımlar her ne kadar Kate Millett’in kitabında bulunsa da Türkçe eserin Türkçesinde bazı terimlerin çevirisinin günümüzün ihtiyaçlarını karşılamadığı düşünüyorum. Bu yüzden Stoller’ın İngilizce yazdığı **Sex and Gender** kitabındaki bazı terimleri şu şekilde Türkçeye aktardım: “Gender”-“toplumsal cinsiyet”, “sex”-“cinsiyet”, “male”-“erkek”, “female”-“dişi”, “masculinity”-“erkeklik”, “femininity”-“kadınlık”

olduğunu söyler (1968: 65). Yani erkek ya da kadın daha çocukluktan itibaren çevrenin baskısıyla ya da davranışlarıyla kendisini toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmak zorunda hissederler. O yüzden ki dünyanın birçok yerinde kız çocuklarının annelik rolünü benimsemeleri ya da daha “evcimen” olmaları için onlara oyuncak olarak oyuncak bebekler verilirken, erkek çocuklarına oynaması için silahlar, arabalar verilir ve böylelikle erkek çocuklarına saldırgan ya da aktif olma rolü biçilmiş olur.

Millett’e göre ideolojik ve biyolojik alanın dışında ataerkil sistemin en etkin olduğu alan toplum bilimsel olarak ailedir. Ataerkil düzenin ana kurumu olan aile toplumun aynası olmakla birlikte aynı zamanda bağlantı noktasıdır. Aile toplumsal düzenin bir prototipi gibidir. Erkek egemen düzenin devamını sağlayan aile kurumu, aile reisi aracılığıyla aile üyelerini yönetir. Feminist filozofa göre aile, toplum ve devlet birbirleriyle bağlantılıdır ve birbirlerinin güvencesidirler. Ailenin ataerkil düzene en büyük katkısı “çocukların, cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içindeki yer konusundaki tutumlarda ataerkil ideolojiyi” benimsemelerini sağlamasıdır (Millett, 1970: 63). Bu noktada Stoller’in çalışmaları Millett’in önermelerini kanıtlar niteliktedir. Sınıfsal açıdan bakıldığında ise kadının durumu daha belirsizdir.

Toplumsal alt tabakalarındaki erkek genellikle erkeklik gücüne dayanarak otorite kurmayı denese de, çoğunlukla ekonomik yönden üretici olan sınıfının kadınlarıyla gücü paylaşmak zorundadır. Oysa orta ve daha yüksek tabakalarda, ataerkil üstünlük kurma eğilimi daha azdır; çünkü bu durumda olan erkekler esasen egemenliğe sahiptirler. (1970: 66)

Millett’in **Sexual Politics**’te değindiği önemli konulardan biri de ataerkil sistemin Tanrıyı yanına almasıdır. Yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte tanrıçaların aşama aşama tarih sahnesinden silinmeye çalışıldığını görürüz. Hem Musevilik, hem Hristiyanlık hem de İslamiyet’te erkek egemen bir bakış açısı bulunur. Bu öğretilere göre her türlü kötülük ve tehlikenin kökeninde kadın vardır. Batı kültüründeki bunun en iyi örnekleri “Pandora’nın kutusu” ve İncil’deki “Cennet’ten Kovuluş”⁶

⁶ “Pandora’nın kutusu” ve “Cennetten kovuluş” hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Kate Millet (1970), **Cinsel Politika**, Çev. Nilgün Tatal, 1. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 92-96.

hikâyesidir. “Ataerkil din ve ahlak, cinsiyete bağlanılan bütün kötülükler sanki sadece kadının kusuruymuş gibi kadını ve cinselliği bir arada ele alır. Böylelikle de kirli, günah yüklü ve aşağılayıcı olduğu kabul edilen cinsellik kadına yüklenir; erkek ise, cinselliğinden çok insan yönüyle ele alınır.” (92-93)

Kuramsal olarak kadınların yaşadığı eşitsizliklere dikkat çeken Millett kitabında ayrıca cinsel politika kuramı ışığında bu durumun edebiyattaki yansımalarını da incelemiştir. D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer ve Jean Genet’nin kitaplarını ele almış, kadınların bu kitaplarda nasıl aşağılandıklarını ve yazarlar aracılığıyla cinsel politika mesajının nasıl verildiğini göstermektedir.

Edebiyat incelemesi kısmında Lawrence’in **Lady Chatterley’s Lover** (1928) romanını inceleyen Millett, romanın başkahramanı Chatterley’in sevgilisi olan Oliver Mellors’un cinselliğinin yüceleştirildiği ve romanda erkeğin aktif, kadının ise pasif olarak gösterildiğini söyler (368-370). Ayrıca onun romanlarında erkek karakterlerin birey olmaktan vazgeçmeleri mümkün değilken kadınların birey olmayı bırakabildiklerinin görüldüğünü vurgular. Örneğin Lawrence’in **The Woman who Rode Away** (1925) öyküsünün mitolojik bir kurgusu olmasına rağmen Lawrence’in erkeğin üstünlüğü ve penisi bir tanrı gibi görme eğiliminin burada da olduğunu belirtir.

İncelediği roman ve öykülerde kadının ötekileştirilmesi üzerinde duran feminist eleştirmen; Miller, Mailer ve Genet’yi de bu açıdan ele alır. Miller’in romanlarında kadınlara cinsel obje olarak bakıldığını belirten Millet, onun eserlerinde erkek karakter aracılığıyla kadınları aşağıladığını ve bu erkek karakterlerin kadınların aşağılanmaktan keyif aldığını düşündüğünü söyler. Mailer’ı da roman ve öykülerinde cinsel politikayı savunduğu için eleştirir hatta **The Time of Her Times** (1959) hikâyesini etnik cinsel politika örneği olarak nitelendirir (473). Mailer kitaplarında erkek karakterler şiddet kullananlardır, barış yanlısı olanların ise erkek kimliğine sahip olmadığı düşünür.

1.6.2. Gilbert ve Gubar: The MadWoman in the Attic ve No Man's Land

1.6.2.1. The Madwoman in the Attic

Feminist eleştirmenler arasından kurama yaptıkları katkı nedeniyle birçok eleştirmen tarafından kabul gören isimler Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'dır. 1979'da yazdıkları **The Madwoman in the Attic** kitabında Gilbert ve Gubar feminist bir poetika oluşturabilmek için erkeklerdeki kadın imgesini incelemişlerdir.

Jane Austen, Mary Shelley, Brontë'ler ve George Eliot'un yapıtlarını açıklamış ve bu yazarların eserlerinde onların sosyal ve kültürel kaygılarını uygun şekilde açığa vuran imgelerin (kuşatılmanın, çift kişiliğin, hastalığın ve deliliğin) var olduğunu iddia etmişlerdir. (Humm, 1994:179)

Onlara göre kadın yazarlar erkek yazarların edebi eserlerde kullandıkları iki uç imge olan 'melek' ve 'canavar' konumlarını incelemeli, özümsemeli ve bu ötekileştirmeyi aşabilmelidirler. Çünkü erkek yazarlar bu imgeler üzerinden erkek egemen bakış açısıyla yazdıkları kendi metinlerini kadın yazarlara dayatmaktadırlar.

Kadın kimliğiyle ilgili cinsiyetçi bakış açısını yansıtan bu imgeler, hem okuyucu hem de yazar kadınlar açısından sorunlu bir duruma işaret eder. "Erkek yazarların oluşturmayı düşündükleri ideal kadın her zaman bir melektir. Aynı zamanda [...] edebiyatla ilgilenen kadınlara erkeklerin dayattığı en tehlikeli imgelerden bir tanesidir." (Gilbert, v.d., 1979: 64) Bu imge ortaçağda Bakire Meryem'in saflık imgesiyle beslenmiş, Dante ve Milton tarafından da kullanılmıştır. Goethe'nin **Faust**'unun sonunda ise "Ebedi dişilik" vizyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra evdeki melek imgesine dönüşecek olan bu bakış açısına göre bu kadın tipi erkeği mutlu ederek kendisinin de mutlu olacağı fikrine dayanır. Bu kadın tipi, melek özelliğiyle aynı zamanda ölümü de içinde barındırmaktadır. Evdeki viktoryen melek kadın kamusal hayatın dışına itilmiş, ona sadece ev/mistik alanı yönetebilme yetkisi verilmiştir.

Melek kadının ev/mistik alanı yönetebiliyor olduğu gerçeği, onun yönetebilme yetisine sahip olduğunu; plan yapabildiğini; komplo kurabildiğini -hem öyküler hem stratejiler anlamında- göstermektedir. (71)

Canavar kadın imgesi ise melek kadın imgesinin tam zıttıdır. Feminist kuramcılar, erkek yazarların eserlerinde kadının kurnazlığını cezalandırdığını cinsiyet kuramları bağlamında belirtirler. Çünkü kurnazlık, kararlılık ve saldırganlık gibi özellikler erkeklere aittir ve bunlar kadın niteliğine dönüştüğünde “korkunç” bulunurlar. Dişı canavar imgesi özellikle kadınların yazmaya başladığı bir dönemde 18. yüzyılın erkek yazarları tarafından kadına karşı bir saldırı aracı olarak kullanılmıştır ve bu dönemde kadınlara “itaatkar, alçakgönüllü, ve benliksiz olmayı empoze eden ve tüm kadınlara meleksi olmaları gerektiğini hatırlatan” (68) kitapların sayısında artış olmuş ve kadınların erkeklere itaat etmesi beklenmiştir.

Gilbert ve Gubar’a göre edebiyatta melek kadın ve canavar kadın imgesinin sayısız örneği bulunmaktadır. Lilith’ten Pamuk Prenses’e kadar birçok mit ve masallar bu iki kadın imgesinin arasındaki ilişkiyi güçlendiren ögeler barındırırlar. Pamuk Prenses masalı üzerinden bu imgelerin birbirine nasıl düşmanlaştırıldığını anlatan eleştirmenlerimiz aynı zamanda masaldaki kral baba figürünün edebi babalık metaforu adını verdikleri eğretilenleyle iyilik timsali olarak yüceltildiğini belirtirler.

Feminist eleştirmenler ayrıca kadın ve erkek kahramanların edebiyat eserlerinde nasıl ele alındığını incelerler. Erkek kahramanlar anlatıcı tarafından çarpıcı bir dille anlatılır, önündeki engelleri aşar ve kendisine daha yüksek bir yer edinirler. Öte yandan kadın kahraman kendisine daha yüksek bir pozisyon edindiğinde buraya genellikle erkek kahraman aracılığıyla gelirler (117).

1.6.2.2. No Man’s Land – The War of the Words

The Madwoman in the Attic adlı kitaplarından sonra feminist eleştirmenler Gilbert ve Gubar, üçleme olarak planladıkları **No Man’s Land** adlı kitabını yazdılar. 1988’de yayınlanan üçlemenin ilk kitabı olan **The War of the Words**’de 19. ve 20. yüzyıl kadın yazarları üzerine eğilmiş ve kitabın adından da anlaşılacağı üzere cinsiyet savaşı üzerine yazmışlardır. (Blake, 1989: 454-445). İkinci kitap olan

Sexchanges'de ise Viktorya dönemi idealleri reddedilerek cinsiyet savaşları sonunda cinsiyet rollerinin değişimi incelenmiştir. Üçlemenin son kitabı olan **Letters from the Front**'da ise aile yapısının değişimiyle birlikte sosyal dönüşümün psikolojik etkileri üzerine yazan kadınların çalışmaları araştırılmıştır.

Bu çalışmada Lorca'nın oyunlarında kullandığı dil, feminist eleştiri doğrultusunda ele alınacaktır ve Gilbert ve Gubar'ın **The War of the Words** adlı kitaplarında öne sürdükleri cinsiyetçi dilin kullanımıyla ilgili fikirlerine başvurulacaktır. Söz konusu kitabın ilk iki bölümünde Gilbert ve Gubar cinsiyet savaşı üzerinde dururlar ve edebi metinlerde erkek yazarların kadınlara dönük nefretini gösterirler. Hatta onlara göre "Cinsiyet savaşı konusu edebiyatın kendisi kadar eskidir." (1988: 5) Bu fikirlerini kanıtlamak için Lilith efsanesinden günümüze değin yazılan birçok edebiyat eserinde cinsiyet savaşına dair örnekleri incelerler.

Feminist eleştirmenlere göre cinsiyet savaşı 19. yüzyıldan itibaren kadın yazarların daha fazla yazmasıyla artmıştır. Ancak "19. yüzyılın sonundaki ve 20. yüzyıldaki edebiyatçı kadınlar otoriteyi erkeklerden almak için kelimelerini silahlara" (1988: 65) dönüştürmemişlerdir. Çünkü dönemin kadın yazarları erkeklere göre daha az özgüven sahibidir. Bu konuda Freud'un fikirlerine başvuran Gilbert ve Gubar kadın yazarların deneyimlerini Freud'un aile modeli üzerinden göstermişlerdir. Kadın yazarlar o dönemde Freud'un tarif ettiği büyüyen kız gibidir. "Kuşkusuz, Freud'un tanımladığı gibi, kızın olgunluğa giden yolu, oğlanınkinden çok daha zordur, çünkü onun yolu amaçtan vazgeçme buyruklarıyla [...] işaretlenmiştir." (169)

Kitaplarının bu bölümünde ayrıca Freud'un fikirlerine dayanarak Harold Bloom'un **Etkilenme Endişesi**⁷ olarak bilinen tezinden etkilenen Amerikalı eleştirmenler bunu kendi fikirleriyle harmanlayarak "yazarlık endişesi" adını verdikleri terimi geliştirmişlerdir. Bu teze göre 19. yüzyıldaki kadın yazarların yaşadığı durum budur çünkü "bir kadının yazar olamayacağı korkusu"na (199-200) sahiplerdir. Freud'dan ve ona yakın birçok araştırmacıdan etkilenen Gilbert ve Gubar, Freud'un kimi kısıtlılıklarını da aşmak gerektiğini söylemişlerdir.

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Harold Bloom (1973), **Etkilenme Endişesi**, 2008, Metis Yayıncılık.

Kitabın son kısmında ise cinsiyet ve dil ilişkisi üzerine yoğunlaşırlar. Bu alanda çok sayıda araştırma yapıldığını söylerler ama Virginia Woolf'un **A Room of One's Own**'da sözünü ettiği "Bir kadının cümlesi" kavramıyla ilgili yeterince çalışılmamış olmasını eleştirirler. Bu konuyu ele alırken "materna lingua" (anadil) ve "patrius sermo" kavramından ve Walter Ong'un fikirlerinden yararlanırlar.

Water Ong, **Fighting for Life** kitabında "İngilizcede ve birçok diğer dilde ve hatta belki de tüm dillerde, ilk dilimize 'ana dil' denilerek doğrudan ya da dolaylı bir şekilde anneye atıfta bulunulur. Baba dili diye bir şey yoktur." (Ong, 1981: 36) der. "Patrius sermo" ifadesi tarihsel kullanım olarak babadan gelen dilden ziyade atalardan gelen ulusal bir lisan olarak düşünülebilir (1981: 37). Gubar ve Gilbert, Ortaçağ'dan 19. yüzyıl başına kadar Avrupa'da yükseköğrenim gören erkeklere "günlük kadın dilini" aşmak için Latince ve Yunancanın öğretilildiğini belirtirler ve bu geleneğin kadınların yükseköğrenime girmesiyle azalmaya başladığının altını çizerler. Yani erkek yazarlar o döneme kadar kendilerine özel bir dil kullanmanın ayrıcalığına sahiptirler. O dönem erkek yazarlar "patrius sermo"yu aslında "a father speech" olarak kullanırlar ve onların bu erkek egemen dili "ana dili"ne karşıdır. Feminist eleştirmenlere göre bunun örnekleri James Joyce, Ezra Pound ve T. S. Eliot'da görülür ve bu dönem kimi yazarlar edebiyat eserlerinde kadınların kullandığı dili tutarsız ve histerik bulurlar (Gilbert, v.d., 1988: 232-235). Söz konusu yazarların eserlerindeki kadın diline dair örneklerini inceleyen Gilbert ve Gubar açısından Woolf ve Gertrude Stein gibi kimi yazarlar öte yandan doğru bir "anadil" kullanmayı başarmışlar ve erkek egemen dilin kadınların kullandıkları dili ötekileştirmesini aşabilmişlerdir.

1.7. XIX. Yüzyılın Sonu ve XX. Yüzyılın Başında İspanya'da Siyasal Gelişmeler ve Bu Dönemde Kadının Toplumsal Yaşamdaki Yeri

Federico García Lorca'nın **Mariana Pineda** ve **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** başlıklı oyunlarının benimsediğimiz bakış açısından nesnel bir şekilde incelenebilmesi için kuşkusuz geçtiği dönemin siyasi ve toplumsal koşullarına değinmemiz gerekmektedir. 1800'lü yılların sonu ve 1900'lü yılların başında kadının toplumsal hayattaki durumu şüphesiz bu dönemin genel atmosferinden bağımsız

değildir. Bu dönemde yaşanan gelişmeler, yönetim şekli ve değişen yasalar kadınların toplumsal hayattaki rolünü kimi zaman olumlu kimi zamansa olumsuz olarak doğrudan etkilemiştir.

Bu döneme bakıldığında İspanya’da hem kadınlar açısından hem İspanya tarihi açısından dönüm noktası 1868 Devrimi’ydi. 1868 ve 1874 yılları İspanya’da demokratik bir döneme geçilmeye çalışıldığı senelerdi. Bu açıdan 1868 devrimi bu dönemi etkileyen önemli olaylardan biri olmuştu.

Hazırlanan devrim bir süredir devam eden birçok faktörün sonucuydu. Ekonomik kriz, kötü hasat, Amerikan iç savaşının tekstil endüstrisine etkisi, fiyatların ve işsizliğin sürekli olarak artmasına neden oldu. Burjuvazinin olduğu gibi işçilerin ve köylülerin de kendi durumlarıyla ilgilenmeyen sadece kamu düzeninin korunmasına saplantılı bir ilgi gösteren yönetimden rahatsız olmak için haklı sebepleri vardı. (Fernández, 2010: 50)

General Francisco Serrano ve Juan Prim’in başını çektiği güçler, Isabel II’yi Alcolea savaşında yendiler ve onu İspanya’yı terk etmek zorunda bıraktılar. Sonrasında 1868 Devrimi’nin ardından Serrano’nun yönetimi başladı. Devrime kadar kadınların eğitimi konusunda ciddi eksiklikler söz konusuydu. Kadınların eğitimi yetersizdi. Bu dönemde kız çocuklarının ilkokul eğitimi bile zorunlu değildi (Gürlek, 2016: 19). Ancak 1868 Devrimi’yle birlikte kadın hakları konusunda önemli gelişmeler yaşandı. Bu alanlardan birisi eğitimdi. 1868 Devrimi sonrası **Institución Libre de Enseñanza** (Özgür Eğitim Enstitüsü) kurum olarak kadınların da eğitim alması gerektiğini düşünüyordu ve 1868 devrimi sonrasında **Asociación para la Enseñanza de La Mujer**’i (Kadın Eğitim Derneği) kurdu.

Kurum ideolojik olarak Alman Filozof Karl Christian Friedrich Krause’nin⁸ (1781-1832) fikirlerini benimsiyordu. Amacı kadınların da erkekler gibi eğitim alabilecekleri bir kurum oluşturmaktı (Ramil, 2012: 115). Ancak yapılan uygulamalar eğitimdeki fırsat eşitliğini ortadan kaldırmaktan uzaktı. Yükseköğretimde kadın öğrencilerin sayısı oldukça azdı.

⁸ Krause’nin fikirleri akademik özgürlüğü savunuyordu ve özellikle Restorasyon döneminde İspanya’da çok yaygındı.

1868 Devrimi'yle birlikte birçok alanda ilerlemeler yaşansa da sorunlar çözülmedi. Anayasa seçimlerinin ardından monarşistler, demokratlar, cumhuriyetçiler kendi içlerinde bölündüler. Meşrutiyet olarak adlandırılabilir bu yönetimin döneminde güçler ayrılığı konusunda da sıkıntılar vardı. Yasama **Las Cortes** denilen bir yapılanmanın yönetimindeydi, yürütme hükümetteydi. Kralın da ayrıca politik gücü vardı (Fernández, 2010: 52). Yaşanan karışık dönemin ve yeni bir kral arayışlarının ardından 1873'de **Las Cortes** Birinci Cumhuriyet'i ilân etti. Ancak cumhuriyetin ilân edilmesi de problemlere çözüm olmadı. Bir yıldan az bir sürede yönetim dörde bölündü.

1875 ve 1900 yılları ise Martínez Campos'un Birinci Cumhuriyeti sona erdirmesiyle başlayan Bourbon Restorasyon dönemi idi. Başa Alfonso XII getirildi. Bu dönemin ideolojisini oluşturan figürlerden biri Málaga'lı profesör Cánovas del Castillo'ydu. O, "1874 ve 1897 yıllarının politik ortamını kontrol eden" (Vicens, 2012: 95) kişiydi. 1876'da Cánovas'ın liderliğinde Muhafazakâr Parti kurulurken Práxedes Mateo Sagasta'nın liderliğinde Liberal Parti kuruldu. Yönetim meşruti monarşiydi, tahtta Alfonso XII vardı ve ülkenin yönetimini Muhafazar Parti ve Liberal Parti üstlenmişti. İki partinin birlikte yönetimi yirmi yıldan fazla devam etti.

Yirmi yıldan uzun süredir, 1898'e kadar ülke bir illüzyon içinde yaşadı. Yönetimdeki insanlar tarafından umursanmayan halk [...] kamusal konulara ilgisini yitirdi. Aşırı ve sorumsuz saldırıların olduğu durumlar dışında tüm karşıtlıklar önemsizdi. Burjuvazinin görece ferah içinde yaşadığı, bireysel gelirlerin arttığı ve yetersiz olan idari düzeneğin kamu hizmetlerini boşlukta bıraktığı bir dönemdi. (Vicens, 2012: 92)

Bourbon Restorasyon döneminde kadın hakları konusunda ise gerileme yaşanmıştı. "Kadınlar için Bourbon Monarşisi boyun eğme demektir." (Duby, vd., 1990: 168) Çünkü bu dönemde Katolikliği tekrardan resmi din yapılması kadınlar açısından gerileme anlamına geliyordu. Eğitim alanında daha önce yapılan kimi reformlara rağmen 1900 yılına gelindiğinde kadınların %60'ı, 1923'de ise %44'ü okuryazar değildi (1990: 169).

1898 yılına gelindiğinde ise İspanya’da bir süredir devam eden görece istikrar dönemi sona erdi. ABD’nin Küba’yı işgal etmek istemesi İspanya ve ABD ilişkilerini bozdu. Küba, Jose Marti’nin önderliğinde İspanya’ya karşı ayaklandı ve bağımsızlığını kazandı. 1898’de İspanya; Küba, Puerto Rico ve Filipinlerdeki son kolonilerini kaybetti. Bu dönem İspanya’da önce edebiyat alanında başlayan sonra fikişsel anlamda aydınlanmanın yolunu açan bir dönem oldu. Bu dönemin önde gelen kişilerine 98 kuşağı denildi. Yazar Federico García Lorca tam da böylesi bir zamanda 5 Haziran 1898’de dünyaya geldi.

1902’de Alfonso XIII reşit olduğunda tahta çıktı ve 1913’e kadar yönetimde kaldı. Bu dönemde tekrardan bir yenilenme yapılmak isteniyordu çünkü İspanya bir Avrupa ülkesi olmasına rağmen geri kalmış bir ülke durumundaydı. O dönem birçok Avrupa ülkesinde sanayileşme çok daha fazlaydı. İspanya nüfusunun %70’i tarım alanında istihdam ediliyorken sadece %16’sı endüstri alanında çalışmaktaydı. İspanya sadece sanayi alanında geri kalmamıştı, okuryazarlık konusunda da sorunluydu. Örneğin Fransa’da okuma yazma bilmeyen kişilerin nüfusa oranı %24 iken, bu oran İspanya’da %63’lere kadar çıkıyordu (Martín, 1998: 211).

İspanya’da sanayileşmenin geç yaşanması kadın hakları açısından da olumsuzluk yaratmıştı. 19. yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başında endüstrileşmenin de etkisiyle birçok gelişmiş ülkede kadınlar çalışma hayatına katılmıştı ancak İspanya’da kadınların iş yaşamında yer alması daha geç olmuştu. Raquel Vázquez Ramil’e göre bunun iki temel gerekçesi vardı. Birincisi Endüstri Devrimi İspanya’da daha geç olması ve yoğunluğunun gelişmiş ülkelere göre daha düşük oluşuydu. Diğer sebebi ise Katolik kilisesinin İspanya’da hâkim olması ve aile kurumuyla ilgili geleneklerin sürdürülmesi konusunda baskınlığını sürdürüyor olmasıydı (2012:115).

20. yüzyılda Sanayi Devrimi’nin etkisiyle kadınlar artık yavaş yavaş çalışma hayatına giriyordu. Evlenme oranının düşmesi sonucunda evlenme yaşı arttı. Bunun sonucunda kadınlar ekonomik anlamda gelecekleri için başka çözümler bulma yoluna gittiler. Ayrıca kadın nüfusunun artması, el işçiliğine ihtiyaç duyulması ve onların da eğitim aldığı kurum sayısının artması sonucunda kadınlar iş yaşamında daha fazla yer almaya başladılar (Del Alamo G., 1980: 141). Ancak diğer birçok

Ülkede olduğu gibi İspanya’da da kadınlar erkeklerden daha az ücret alıyordu. Bu oran genellikle erkeklerin aldıklarının yarısıydı.

Alfonso XIII döneminde her ne kadar tekrar istikrarlı bir süreç oluşturmak istense de bu yapılamadı. İspanyol tarihçi Julian Casanova 1902 ve 1917 arasındaki İspanya tarihini başarısızlık dönemi olarak nitelendirir ve bunun nedenlerini karmaşık ve çeşitli olarak tanımlar. “Alfonso XIII’n yaklaşımı, geleneksel partilerin krizleri ve yönetimlerin istikrarsızlığı [...] 19. yüzyıldan kalan kiliseyle ya da militarizmle ilgili sorunlar, Fas Savaşı, Katalanların uluslaşması, radikal cumhuriyetçiler ya da örgütlü işçi sınıfı hareketlerinin büyümesi” gibi olayları bu sorunların bir kısmı olarak değerlendirir (Casanova, 2012: 25).

1914 yılına gelindiğinde ise Birinci Dünya Savaşı başladı. İspanya, Fransa’yla yaptığı Fas Savaşı’nın⁹ da etkisiyle yeni bir savaş sürecini kaldıracak bir konumda bulunmuyordu. Bu yüzden İspanya tarafsızlığı seti. Belli açılardan tarafsız olmak İspanya için faydalı oldu. Örneğin ekonomik yapılanmadaki dönüşüm özellikle endüstri ve borçtan kurtulma konusunda olumlu sonuçlara yol açtı. Ama aynı şey tarım alanında geçerli değildi. Hayatın pahalılaşmasıyla köyden kente g arttı (Jimnez, 1991:332).

İspanya tarihine bakış açısında farklılıklar olsa da Casanova’nın da belirttiği gibi birçok araştırmacı 1917 yılının restorasyon döneminin politik sisteminin meşruluğuyla ilgili bir kriz dönemi olduğu konusunda hemfikirlerdir (Casanova, 2012: 39). 1917 krizinin temel sebebi olarak ordu, burjuvazinin parlamentodaki kazanımları ve işçi sınıfı hareketi sayılabilir. Orduda ise süregelen savaşlar, maaşlardaki ve haklardaki eşitsizlikten dolayı hoşnutsuzluk vardı. İspanyol ordusu ayrıca ordu içerisindeki ikilemden de rahatsızdı. Ordunun bir kısmı Afrika kkenliyken diğer bir kısmı İspanyol kökenliydi. Bu zellikle Fas Savaşı’nda kendini gösteren bir sorundu. Ordunun bir kısmı ulusal bir yapılanma istiyordu.

⁹ Günümüzde bu savaşla ilgili Fas savaşı denilse de o dönem Fas devlet olarak bulunmuyordu. O yüzden bazı kaynaklarda Afrika savaşı olarak da geçmektedir.

1917’de **Juntas de Defensa** denilen bir çeşit askeri sendika kuruldu. Askerler eşitsizlik ve adaletsizliğe karşı reform talebiyle piyade, topçu ve süvari birlikleri olarak bir araya geldiler. Nisan başında ayaklandılar ve sokaklara döküldüler (Jiménez, 1991: 352). Ancak askeriye’nin yönetim kadrosunda bulunan birçok kişi gözaltına alındı ya da tutuklandı ama Askeri Reform Yasası onaylandıktan sonra bu sorun çözüldü.

Bu dönemdeki politik bir diğer problem ise Katalan bölgesinde yaşandı. Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan ekonomik sorunların ardından Katalan bölgesinde de sıkıntılar vardı. Çünkü Katalanlar restorasyon yönetiminde kendilerinin temsil edilmemesini protesto ediyorlardı ve İspanyolların yönetimi altında yaşamak istemiyorlardı. **La Lliga Catalana** yönetimini **Asemblea de Parlamentarios** denilen bir çeşit parlamentoda birleştirdi ve böylelikle Katalan burjuvazisinin parlamenter bir kazanımı oldu. Ancak sorunlar devam etti ve 1921’de Muhafazakâr Parti başkanı Eduardo Dato Katalan militanlar tarafından öldürüldü.

1917’ye gelene kadar daha önce de belirtildiği gibi işçi sınıfı hareketinde ciddi bir büyüme söz konusuydu. Örneğin sosyalist sendika olan UGT (Unión General de Trabajadores) 1910’da 40 bin üyeye sahipken, 1913 yılına gelindiğinde 147 bin üyeye ulaşmıştı ve bu sayı git gide artıyordu. Benzeri bir şekilde anarşist bir sendika olan CNT (Confederación Nacional del Trabajo) de özellikle Katalan bölgesinde güçlüydü ve 1914’den itibaren o da üye sayısını arttırmıştı (Martín, 1998: 244). Bu büyümenin bir nedeni de 1917’de Rusya’da işçi sınıfının iktidarı ele geçirmesiydi. Bu dönem İspanya’da sendikalar birçok grev örgütleseler de bunun en büyüğü ve etkiliisi UGT’nin başlattığı ve CNT’nin de desteklediği “Huelga General Revolucionaria” denilen genel grev oldu. Ancak bu grev ordu tarafından bastırıldı ve İspanya’da istikrarsız dönem Primo de Rivera’nın 1923’de diktatörlük ilân etmesine kadar sürdü.

1923 ve 1930 yılları arası İspanya’da Primo de Rivera’nın diktatörlüğüyle yönetilen yıllardı. Bu dönem ayrıca monarşinin düşüşü olarak anılır. İktidara geldiğinde Rivera tüm partileri yasakladı ve parlamentoyu kaldırdı. Ayrıca darbeden bir hafta sonra tüm resmi işlemlerde Katalancayı yasakladı (1998: 269). Fransa’yla anlaşarak

Fas'taki savaşı bitirdi. 1923'de ilk radyoyu kurdu ve böylelikle propaganda yapması kolaylaştı. **La Unión Patriótica** adını verdiği parti benzeri bir yapı kurmaya çalıştı. Niyeti Mussolini'nin İtalya'da yaptığı gibi bir oluşum kurmaktı. Ama başarılı olamadı. 1925'de **Directorio Militar** yani askeri yönetime son vererek sivil yönetime geçti. 1929'da İspanyol Ligi'ni kurdu ve bu yolla milliyetçiliği arttırmayı planladı. Ancak ekonomik krizin ve baskı ortamının bir sonucu olarak Rivera'ya olan tepki git gide arttı. Başarısız darbe girişimlerinin ardından Rivera yönetimden ayrıldı ve birkaç yıl istikrarlı bir yönetim olmadı. 1931'de ise genel seçimler yapıldı. Büyük şehirlerde sosyalist cumhuriyetçi blok seçimi kazandı (Carr, 1980:160) ve böylelikle "İkinci Cumhuriyet" dönemi başladı.

İkinci Cumhuriyet döneminde ilk iki yıllık süresinde cumhuriyetçiler ve sosyalistler koalisyon yaptılar ve ülkeyi Manuel Azaña'nın liderliğinde yönettiler. Yeni cumhuriyet İspanya'da özellikle işçiler ve köylüler için önemliydi. Eğitimin ücretsiz hale gelmesi, resmi evlilik ve laiklik gibi birçok konuda reform yapıldı. Ayrıca tarım yasasıyla birlikte üretimde modern yöntemler kullanıldı ve köylüler hasattan daha fazla mahsul elde etmeye başladı (Jiménez, 1991: 45).

XX. yüzyılın başından İkinci Cumhuriyet döneminin sonuna kadar İspanyol kadınlar birçok alanda haklarını kazanmaya başladılar. 1900'lü yılların başından itibaren İspanyol kadınları hangi görüşten olursa olsun toplumsal hayatta daha aktif olmaya başladılar ve hukuki hakları konusunda birçok kazanım elde ettiler. Tabii ki bu değişimler uzun süren tartışma süreçlerinin sonunda gerçekleşti. 1924'de Primo de Rivera diktatörlüğünde aileyi yöneten kadınlar ilk kez oy kullanma hakkına sahip oldular (Fernández, 2005: 180). Ancak henüz kadınların tamamı oy hakkına sahip değillerdi.

İkinci Cumhuriyet'in ilân edilmesi kadınlar açısından olumlu gelişmelere sebep oldu. 1931 Anayasası kadınlar lehine belirli kanunlar getirdi. "Resmi nikâhla evlilik kabul edildi ve sert tartışmalardan sonra boşanma yasallaştırıldı." (Duby, vd., 1990: 171). Bu anayasayla birlikte kadın ve erkek eşit kabul edildi. Fransız tarihçi Duby'ye göre İspanyol yasaları belli açılardan diğer Avrupa ülkelerinden daha ileri bir konumdaydı. Hukukta baba otoritesinden ziyade ebeveyn otoritesi vardı. Gayri

meşru çocuklar ve meşru çocukların hakları aynıydı (1990: 171). Ayrıca bu anayasaya göre 23 yaşından büyük tüm erkek ve kadın İspanyol yurttaşlar oy verme hakkına sahip oldular. Böylelikle kadınlar ilk kez oy hakkını bu yasayla kazandılar.

Cumhuriyetin ilk döneminde her şey yolunda gidiyordu ama 1932’de José Sanjurjo başarısız bir askeri darbe girişiminde bulundu. Sanjurjo başarısızlığına rağmen cumhuriyete karşı olan sağcı partiler giderek güç kazandı. Özellikle 1933’de kurulan ve öne çıkan üç tane sağcı parti vardı. Bunlardan biri diğer sağcı partilerle birleşerek “CEDA” adı verilen koalisyonu kuran ve faşizmi benimseyen **Acción Popular** partisiydi. Diğer bir parti monarşiyi savunan sağcı **Renovación Española** adlı partiydi. Üçüncüsü parti olan ve Primo de Rivera’nın oğlu tarafından kurulan **Falange Española** ise ideoloji olarak faşizmi savunuyordu ve koyu katolikti. Bu partilerin hükümet karşıtı protestolarının ardından 1933’de seçime gidildi. 115 vekille CEDA seçimi kazandı ve sağcıların vekil sayısı 229’a ulaştı. Öte yandan solcuların vekil sayısı 99’du (Jiménez, 1911: 100). Böylelikle İkinci Cumhuriyet’in 1933 ve 1935 yıllarını kapsayan diğer iki yıllık dönemi başladı.

Kadınların ilk kez oy kullanması ise 1933 seçimlerinde oldu. Her ne kadar oy hakkını cumhuriyetçiler getirse de kadınların oy kullanması konusunda ciddi tartışmalar vardı. Çünkü sağcı partiler kadınların oy hakkını kazanmasının ardından kadın örgütlenmesini artırmışlar ve Katolik Eylem Grubu’na yaklaşık 38 bin kadının katılmasını sağlamışlardı (Duby, vd., 1990: 174). Cumhuriyetçiler, kilisenin kadınların dini duygularını kullanarak oylarını alacaklarını düşünüyordu. Öte yandan sosyalistler önemli sayıda kadın işçilerin oylarına sahipti (Villa García, 2011: 88).

Kadınlar oy haklarına sahip olsalar da sağ ya da sol olduğu fark etmeksizin partileri tarafından doğrudan aday olarak gösterilmediler, genellikle propaganda işlerini yürüttüler ya da parti komisyonlarında yer aldılar. Öte yandan hem sol hem de sağ partiler, kadınları örgütlemenin ne kadar önemli olduğunun farkına varmışlardı, bu yüzden her iki tarafta da kadınlara dönük özel organizasyonlar yapıldı (2011: 209-210). Ancak sol bir parti olan PSOE’de (Partido Socialista Obrero Español-İspanyol Sosyalist İşçi Partisi) bile kadınlara dönük propagandayı anne, evlat ya da eş olmak

üzerinden yapıyordu. Erkeğe bağımlı bu rollerin dışında birey olarak kadınlara ulaşmıyordu.

Bienio derechista ya da **Bienio negro** olarak da bilinen bu iki yıllık dönemde sağcı yönetim bir önceki dönemde yapılan kimi değişiklikleri kaldırdı. Bunun üzerine sol partiler ve sendikalar sokak protestolarına başladı. 1934’de başını CNT ve UGT’nin çektiği özellikle Barcelona ve Asturias’ta etkili olan çok büyük grevler yapıldı. Örneğin Asturias’taki greve çoğunluğu madenci olan 70 bin kişi katıldı (1991:109). Ancak sağcı yönetim işçi sınıfının başını çektiği bu grevi şiddet kullanarak bastırdı. Bunun sonucu olarak ise gelecek kaygısı duyan sol partiler ve cumhuriyetçiler **Frente Popular** (Halk Cephesi) denilen bir koalisyon kurarak seçimlere katıldılar.

Frente Popular seçime katılımın %72 gibi yüksek bir oranda olduğu 1936 Şubat’ında yapılan seçimlerde yaklaşık 5 milyon oy alarak seçimi kazandı (121). Seçim öncesi yapılan koalisyonda her ne kadar sol partiler olsa da Manuel Azaña’nın başkanlık ettiği yönetim temel olarak cumhuriyetçilerden oluşuyordu. Azaña, tarım alanında yaptığı reformun yanı sıra 1934’de yapılan büyük genel grevlerde tutuklanan çok sayıda kişiyi özgür bıraktı. Ancak İspanya’daki istikrarsız ve çatışmalı dönem devam etti.

1936 Temmuz’unda cumhuriyetçilerin seçimi kazanmalarına ve reformlarına tepki olarak askeri darbe başladı. General Francisco Franco’nun liderlik ettiği sağcı güçler, cumhuriyetçilere karşı ayaklandı ve 1939’a kadar sürecektir olan İspanya İç Savaşı’nı başlattı. İç savaşta özellikle sol harekette bulunan kadınlar aktif rol oynadılar ve cephele erkeklerle birlikte savaştılar. Örneğin Basklı Dolores Ibárruri yaptığı propaganda konuşmalarıyla iç savaşın sembol isimlerinden biri oldu. Öte yandan iç savaş öncesi 1934’de Franco destekçileri Kadın Kolları’nı kurdular (Duby, vd., 1990: 178). Bu yapılanmayla kadınların bazı spor dallarında yer almasına karşı kampanyalar yürüttüler. Kadınları tekrardan evlere sokmanın propagandasını yaptılar.

Franco ve onu destekleyen parti olan **Falange Española** özellikle Almanya ve İtalya gibi faşizmle yönetilen ülkeler tarafından destek görüyordu. Cumhuriyetçileri ise

daha çok Sovyetler Birliği ve kısmen Fransa destekliyordu. Bu ülkeler destekledikleri güçlere silah ve savaş malzemeleri yardımı gönderiyordu.

Ama İspanya'ya sadece silahlar ve savaş malzemeleri gelmiyordu. Dünyada İspanyol İç Savaşı'nın etkisini apaçık hissedene, bu savaşta yer almak için antifaşist dileklere sahip olan ve Komintern'in¹⁰ Uluslararası Tugaylar'ına¹¹ yazılan ve örgütlenen başka ülkelerden birçok gönüllü de geliyordu. (Casanova, 2013: 91)

Öte yandan Gerald Brenan gibi kimi araştırmacılara göre “Alman ve İtalyanların desteği Ruslarınkine göre çok daha güçlüydü, bu yüzden de Franco güçleri savaşı kazandı.” (2017: 316). Böylelikle 1975 yılında Franco'nun ölümüne kadar sürecek olan diktatörlük dönemi başladı. Bu üç yıllık iç savaş döneminin İspanyol halkına getirdiği sonuçlar çok kötü oldu. Zaten ekonomik olarak bir türlü istikrara kavuşamayan İspanya'da iç savaş sonucunda kıtlık ve hastalık baş gösterdi. Anne ve babası tutuklanan ya da öldürülen çok sayıda çocuk sokaklarda kimsesiz kaldı ve açlıkla baş edemeyerek hayatını kaybetti. Öyle ki Franco yönetiminin sansürüne rağmen “İç Savaş Sonrası”¹² dönemde yazılan birçok romanda bu konular işlendi.

Franco'nun iktidarı almasından sonra ise kadınlar birçok hakkını kaybetti. Örneğin “metres olarak yaşayan bir kadının cezası uzun süreli hapis ve ağır para cezasıydı. Fakat aldatan karısını veya aşğını öldüren bir erkeğin cezası ise sadece sürgündü” (Duby, vd., 1990: 180). Duby'e göre İspanyol kadınlar diğer Avrupalı kadınların birkaç kuşak boyunca ancak elde ettikleri hakları çok daha kısa bir zaman diliminde elde etti, devrimci dönüşüme katıldı ama hepsi “savaşın, bazıları Franco'nun Ulusal-Katolik rejiminin acısını yaşadı; bazıları sürgün edildi.” (181)

¹⁰ “Komintern”, 1919 yılında Sovyetler Birliği'nde kurulmuştu. Amacı tüm dünyadaki komünist partilerin ortak çatısı olmak ve tüm dünyaya komünizmi yaymaktır. Komünist Enternasyonal olarak da bilinen Komintern birçok ülkede komünist partinin kurulmasına yardımcı olmuştu.

¹¹ “Uluslararası Tugaylar” İspanya İç Savaşı'nda Franco güçlerine karşı savaşmak ve cumhuriyetçileri desteklemek için tüm dünyadan komünistlerin gönüllü olarak katılmasıyla oluşturuldu.

¹² Ayrıntılı bilgi için bkz. Ebru Yener Gökşenli (2011), **İç Savaş Sonrası İspanyol Romanına Yansıyan Tarihsel, Toplumsal Ve Sosyal Çeşitliliğin İncelenmesi**.

Franco döneminde birçok yazar ve aydın İspanya'dan kaçmak zorunda kaldı. Yurtdışına kaçma fırsatı bulamayan yüzbinlerce kişi ya öldürüldü ya da kayboldu. Öldürülen ya da tutuklanan isimlerin arasında Federico García Lorca ve Miguel de Unamuno gibi birçok yazar da bulunuyordu. Franco diktatörlüğü boyunca tek taraflı bir tarih anlayışı dayatıldı ve İspanya tarihinin bir kısmı yok sayıldı. İspanya ancak Franco'nun ölümünden sonra geçmişiyile yüzleşebildi ve adım adım demokrasiye geçti.



İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST KURAM DOĞRULTUSUNDA FEDERICO GARCÍA LORCA'NIN MARIANA PINEDA VE DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES OYUNLARININ İNCELENMESİ

Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak İspanyol yazar Federico García Lorca'nın yaşamı ve eserleriyle ilgili bilgi verilecek ve her oyun iki başlık altında incelenecektir. Söz konusu oyunun tarihi arka planı aktarılarak analiz kısmının daha iyi anlaşılması için oyunun perdelere göre özeti çıkarılacaktır. Ardından ise özellikle Kate Millett, Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın edebiyat inceleme yöntemleri kullanılarak feminist kuram doğrultusunda oyun analizi yapılarak Lorca'nın adı geçen oyunlarında kadını toplumsal açıdan nasıl ele aldığı incelenecektir.

2.1. Federico García Lorca'nın Yaşamı ve Eserleri

İspanyol tiyatro yazarı ve şair Federico García Lorca, 38 yıllık kısa yaşamı boyunca şiirden, tiyatroya ve denemeye değin farklı edebiyat türlerinde birçok eseri hem İspanyol hem de dünya edebiyatına kazandırmıştır. Kısa oyunları da dâhil olmak üzere 16 oyun yazan García Lorca dönemin İspanya'sını özellikle de Endülüs'ü tiyatro oyunlarında yansıtmıştır ve kadın kahramanlarıyla İspanyol toplumundaki kadının yerini ve erkek egemen bir yapıda kadınların yaşadıklarını ele almıştır.

Lorca 5 Haziran 1898'de Granada'da bulunan Fuente Vaqueros bölgesinde bir öğretmen olan annesi Vicenta Lorca Romero ve çiftçi olan babası Federico García Rodríguez'in çocuğu olarak dünyaya gelir. 1898 yılında İspanya sömürgesi olan Küba bağımsızlığını ilân etmiştir ve bunun sonucu olarak İspanya'da üretilen şeker daha da değerlenmiş ve 1989 yazına gelindiğinde ise Lorca'nın babası Carlos, Fuente Vaqueros'taki¹³ en zengin adamlardan biri olmuştur (Gibson, 1989: 6). Genç

¹³ Fuente Vaqueros, İspanya'da Granada'da bulunan bir yerin adıdır. La Fuente ismiyle de bilinmektedir.

Lorca'nın yaşamında çocukluğunu geçirdiği bu kırsal bölgenin önemli bir yeri olur. Öyle ki yıllar sonra “Toprağı seviyorum. Tüm duygularımla ona bağlı olduğumu hissediyorum. [...] Çocukluğuma dair en uzak anılarımda toprağın tadı var. Böyle olmasaydı **Bodas de sangre**'yi yazamazdım. [...] İlk duygularım toprakla ve köylülerle ilgili.” (García Lorca, 1986: 599) diyecekti. Carl V. Cobb'a göre de Lorca'nın tiyatroya olan ilgisi de burada başladı, köye gelen ve kukla gösterisi yapan tiyatroculardan etkilenen Lorca kendi kuklalarını yaparak bunları komşularına sergiledi (1967: 17).

11 yaşında ailesiyle birlikte Granada'ya taşındıktan sonra Lorca'nın müziğe ve edebiyata olan ilgisi daha da arttı. Müzisyen olmak istemesine rağmen babası hukuk okumasını istediği için genç Lorca Granada Üniversitesi'nde hukuk öğrenimine başladı. Okulda dersleriyle pek ilgili olmayan Lorca sanata ve edebiyata olan ilgisini sürdürdü. Dönemin sosyalist hareketinin liderlerinden ve aynı zamanda üniversitede hocası olan Don Fernando de los Ríos ile tanıştı ve hatta daha sonra Madrid'e gitmesi için babasını ikna eden isim Ríos oldu.

İlk kitabı olan **Impresiones y paisajes**'i 1918'de Granada'da yayımlayan Lorca'nın bu kitabı edebi nitelik açısından yeterli olmasa da onun sayesinde edebiyat alanında ilerleyeceğini daha net biliyordu. Bu kitabının yeniden yayınlanması Lorca'nın toplu eserlerinin 20. basımıyla gerçekleşebildi. 1919'da ise Antonio Machado, Ortega y Gasset, Unamuno ve Juan Ramón Jiménez gibi önemli edebiyatçıların da ilişkili olduğu ve Madrid'te bulunan **Residencia de Estudiantes**'e¹⁴ taşındı. O dönem **Residencia de Estudiantes** İspanya'nın modernleşmesinde önemli bir rol oynuyordu. Luis Buñuel, Salvador Dalí ve Rafael Albertí gibi isimlerle burada tanışan Lorca, 1920'de ilk oyunu **El maleficio de la mariposa**'yı yazdı. Gwynne

¹⁴ **Residencia de Estudiantes** 1910 yılında Madrid'de öğrencilerin kalması için kurulan bir yerdi. Kurucu Francisco Giner de los Ríos yenilikçi fikirlere sahip biriydi ve söz konusu enstitünün öğrencilerin eğitimi için tamamlayıcı bir etkiye sahip olmasını planlıyordu. Bu kurum İspanya'nın o yıllarda modernleşmesinde etkin bir rol oynadı. **Residencia**'da konferans salonları, müzik enstrümanları ve oldukça büyük bir kütüphane de bulunuyordu. Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Rafael Albertí, Juan Ramón Jimenez gibi İspanyol edebiyatında ünlü çok sayıda isim burada gerçekleştirilen kültürel etkinliklerinin yürütücülerindendi.

Edwards'a göre Lorca'nın tiyatrosunun oluşmasında buranın ve burada tanıştığı insanların önemli bir etkisi vardı. Örneğin Lorca'nın bu dönemde tanıştığı Gregorio Martínez Sierra¹⁵ Lorca'nın böceklerin hayatıyla ilgili yazdığı şiirleri duymuş ve Teatro Esclava'da sahnelenmesi için bu konuda bir oyun yazması konusunda onu yüreklendirmişti (Edwards, 1985: 115).

Modernist dramının örneklerinden biri kabul edilen ve bir hamamböceğinin kelebeğe olan imkânsız aşkını anlatan **El maleficio de la mariposa** sadece iki kez sahnelendi. Evrensel duyguları böcekler üzerinden anlatan bu oyunu onun seyirci açısından beklentisini karşılamasa da Lorca'nın tiyatrosunu ve sembolik anlatımını çok etkilemiştir. 1925 yılında ikinci oyunu olan **Mariana Pineda**'yı yazana kadar Lorca'nın başka bir tiyatro oyunu yayımlanmaz ama İspanyol şair 1921'de şiir kitabı **Libro de poemas**'ı yazar. Bu dönemde Lorca şiir konusunda kendisini geliştirir, memleketi Endülüs'le olan bağını kopartmaz ve orada bulunan ve bir müzisyen olan Manuel Falla'yla özellikle görüşmeyi sürdürür. İspanyol edebiyat eleştirmeni Guillermo Díaz Plaja, Lorca'nın yazınında Endülüs'ün özellikle neşeyi yansıttığı Sevilla; hüznün, hasret ve melankoliyi yansıttığı Kordoba ve Granada şehirlerinin önemi olduğunu belirtir (1973: 37).

Tarihsel modernist drama olarak kabul edilen **Mariana Pineda** Lorca'nın bir kadının adını verdiği ilk tiyatro oyunudur. Kadınların yaşadığı toplumsal baskıyı da arka planında barındıran ve Mariana'nın ölümü bile göze aldığı aşkını ve yaşadıklarını konu alan oyunun ana teması aşk ve özgürlüktür. Lorca, tarihsel bir karakter olan Mariana Pineda'yla ilgili şöyle söyler:

O günlerde özgürlük aşkını temel bir değer kabul etmeyen herkese kılıcını saplayan askeri bir kahraman yaratmış olabilirdim. Mariana Pineda her zaman kahraman dilinde konuşan, parlayan bir zırh giyen biriydi ama kalbim bunun böyle olmadığını söyledi. Mariana Pineda aşkı ve özgürlüğü ellerinde sanki bir silah gibi taşıyordu ama kazanmaktansa darağacında ölmek için. Onlar onun kalbine saplanan iki hançerdi. (Ayala, 1927: 115)

¹⁵ Gregorio Martínez Sierra 1917 ve 1925 yılları arasında Teatro Esclava'nın yöneticiliğini yaptı ve modern tiyatro oyunlarının sahnelenmesine önem verdi. Çevirmen olarak ise dönemin modern oyunlarının İspanya'da bilinir olmasını sağladı.

1925 yılında Mariana Pineda'yı yazdıktan sonra Lorca, yakın arkadaşı Salvador Dalí'nin Katalonya'da bulunan ailesinin evine gider, orada geçirdiği sürecin de etkisiyle 1927'de **Oda a Salvador Dalí**'yi yazar. Aynı yıl Sevilla'da Luis de Gongora'nın 300. ölüm yıldönümü için yapılan bir organizasyonda şairler bir araya gelirler ve eşcinsel yazar Lorca da bu etkinliğe katılır. Aralarında Pedro Salinas, Rafael Alberti, Luis Cernuda ve Emilio Prados gibi isimlerin olduğu bu topluluk avangart akımlardan etkilenmiş, geleneksel şiir formları üzerine çalışmıştır ve daha sonra ise 27 kuşağı olarak anılacaklardır.

Edebi tarzını geliştirmek ve dil öğrenmek için 1929'da New York'a giden İspanyol şair, **Poeta en Nueva York** (1940), **Yerma** (1934), **Asi que pasen cinco años** (1931) ve **El público** (1930) gibi birçok kitabının önemli bir kısmını burada yazdı. 1930'de Küba'ya ders vermesi için çağırılan Lorca bu ülkenin kültüründen ve müziğinden çok etkilendi ve aynı yılın Haziran ayında Madrid'e döndü.

1936'da öldürüldüğü zamana kadar geçen bu süre Lorca açısından onun en üretken dönemi oldu. Lorca'nın Madrid'e dönmesinden kısa bir süre sonra İkinci Cumhuriyet'in ilân edilmesi İspanyol tiyatro yazarı için yeni olanaklar yarattı. Eğitim alanındaki reformların bir sonucu olarak tiyatro teşvik ediliyordu. Lorca'nın da yöneticiliğini yaptığı **La Barraca** adı verilen bir tiyatro kuruldu. İspanyol yazar bu tiyatronun amacının yüzyıllardır oyun izlemekten mahrum bırakılan halkı eğitmek olduğunu düşünüyordu (Gibson, 1989: 321). Bu tiyatro aracılığıyla Lorca ve arkadaşları İspanya'nın birçok kırsal bölgesinde halka İspanyol klasiklerini oynama fırsatı buldu.

En çok bilinen oyunlarından olan ve üçleme olarak kabul edilen **Bodas de sangre** (1933), **Yerma** (1934) ve **La casa de Bernarda Alba**'yı (1936)¹⁶ bu dönemde yazdı. Her üç oyunda da İspanyol kadınının toplumsal açıdan karşılaştıkları zorluklar işlenir. **Bodas de sangre**'de Leonardo'ya duyduğu aşk için toplum tarafından aşağılanmayı göze alan Nişanlı (Novia) karakteri, çocuk sahibi olmayı hayatının

¹⁶ **La casa de Bernarda Alba** 1936'da yazılmasına rağmen İspanya'da uzun yıllar Franco yönetiminden kaynaklı sahnelenmemiştir. İlk kez sahnelenmesi 1945 yılında Buenos Aires'te, oyunu yurtdışına kaçıran Lorca'nın yakın arkadaşı Margarita Xirgu sayesinde olmuştur.

amacına dönüştüren ve oyun sonunda kocasını öldüren Yerma ve annesi Bernarda Alba'nın otoritesine karşı çıkmayı göze alıp sevdiği Pepe el Romano'yla birlikte olan Adela, İspanyol yazarın oyunlarında öne çıkarttığı kadın karakterlerdendir. Oyunlarda toplumsal baskı karşısında ötekileştirilen ve kimi zamansa alay konusu olan kadınların bir örneği de **La zapatera prodigiosa**'daki (1933) ayakkabıcının karısıdır. Edwards bu oyunla ilgili olarak "Erkeklerin pantolon giymek zorunda olduğu ve kadınların da çocuk sahibi olmak zorunda oldukları bir toplumda; karısının baskısı altında olan ayakkabıcı ve çocuğu olmayan eşi alay konusudurlar." (1985: 132) der.

Sembolik bir anlatım benimseyen Lorca'nın hem oyunlarında hem de şiirlerinde karşımıza en çok çıkan semboller; ay, su, at, boğa, kan ve çiçeklerdir. Hem kadın temasının öne çıktığı hem sembollerin yoğun kullanıldığı oyunlarından biri de **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores**'dir (1935).¹⁷ Mariana Pineda'nın Don Pedro'yu beklediği gibi Doña Rosita da nişanlısının ona geri gelmesini bekler. "Oyunda Lorca sembolizmi ve gerçekçiliği başarılı bir şekilde harmanlar [...]" (Edwards, 1985: 172).

36 yıllık kısa yaşamına çok sayıda oyun ve şiir sığdıran Lorca, İspanya'ya özgü birçok temayı eserlerinde işlerken aynı zamanda bunları evrensel olanlarla da harmanlamayı başarabilmiştir. 1936 yılında Franco birliklerinin hükümete karşı ayaklanmasının sonucunda o sırada Lorca'nın da bulunduğu Granada faşist birliklerin eline geçer. 19 Ağustos'ta ise bu faşist birlikler tarafından kurşunlanan Lorca, ardında çok sayıda eser bırakarak hayatını kaybeder. Özgürlüğü savunan ve onun için öldürülen Mariana Pineda gibi Federico García Lorca da özgürlük simgesine dönüşür.

¹⁷ Bu oyun **Kız Kurusu Gül Hanım** olarak Türkçeleştirilmiştir. Ancak Bayan Bekâr Rosita ya da Çiçeklerin Dili olarak da çevirmek mümkündür.

2.2. Feminist Kuram Doğrultusunda Mariana Pineda Oyununun İncelenmesi

2.2.1. Mariana Pineda Oyununun Arka Planı ve Özellikleri

Federico García Lorca'nın yazdığı ikinci oyun olan ve halk romansı olarak adlandırdığı **Mariana Pineda**'yı (1925) diğer oyunlardan ayıran bir özelliği vardır. Oyun tarihsel olarak yaşanmış olaylara dayanmaktadır ve oyunun başkarakteri Mariana de Pineda Muñoz gerçekten yaşamış bir kadındır. Mariana Pineda'nın yaşamı ve öldürülüşü özellikle Granada'da çok bilinmektedir (Edwards, 1985: 122). Lorca'nın **Mariana Pineda** oyunu için bir makale yazan Andrés Soria Olmedo, İspanyol yazarın evinin önünde Mariana'nın bir heykelinin bulunduğunu ve onun hikâyelerini duyarak büyüdüğünü belirtir (1925: 23).

Mariana Pineda¹⁸ 1804'de soylu bir deniz kaptanının kızı olarak doğmuştur ama üvey ebeveynleri tarafından büyütülmüştür. Oyundaki gibi duldur ve iki çocuğu vardır (22). Fernando VII'nin despotik yönetimde büyüyen Mariana dul kaldıktan sonra iki çocuğuyla tekrardan evliliğin otoritesinin altına girmez. Onun yerine hükümete karşı meşrutiyetçilerin hareketine katılır. Granada Üniversitesi profesörlerinden Maria Ángeles Gálvez Ruiz'e göre; Mariana ve onun gibi, o dönem mücadele eden kadınların davranışlarında ikili bir tutum vardır. Bu kadınlar hem mutlakiyete hem de erkek egemen sisteme meydan okurlar (2008: 67).

Özgürlük hareketine katılan Mariana, tutsak olan kuzeni Don Fernando Alvarez de Sotomayor'un haptiden kaçmasına yardım eder ve özgürlükçüler için “Yasa, Özgürlük ve Eşitlik” kelimelerini bir bayrağa işler. Ancak ona ihanet edilir ve hükümetin emniyet müdürü Don Ramón Pedrosa tarafından tutuklanır. Mücadele arkadaşlarına ihanet etmeyen ve hiçbir isim vermeyen Mariana 1831'de idam edilir.

¹⁸ Mariana Pineda'yla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Maria Ángeles Gálvez Ruiz, Paula Sánchez Gómez: (2008), **La Granada de Mariana Pineda**, España, Ayuntamiento de Granada-Universidad de Granada.

Mariana Pineda'nın anısı Granada'da unutulmaz. Bu yüzden şarkılarda ve romanslarda onun adı geçer, hikâyesi anlatılır. Hatta oyunun birinci perdesinden önce bir önsöz kısmı bulunur. Bu önsözde Mariana Pineda için söylenen romans verilir. Tür olarak tarihsel modernist drama olarak da sayılan oyun ilk kez 1927'de Goya de Barcelona Tiyatrosu'nda sahnelenir ve başrolde Margarita Xirgu¹⁹ oynar. Oyunun dekorlarının hazırlanmasına İspanyol sürrealist ressam Salvador Dalí yardım eder.

Lorca, kimsenin fark etmediği Mariana Pineda'yı övmenin onun için zorunlu olduğunu belirtir (Ayala, 1927: 111). Ancak Gálvez Ruiz'in de belirttiği gibi İspanyol yazar onun hikâyesini anlatırken olayları bir tarihçi gibi ele almaz (2008: 151). Örneğin oyunda Mariana otuzunu geçtiğini söyler (García Lorca, 1925: 43) ama gerçek Mariana öldürüldüğünde henüz 27 yaşındadır. Ama onun için önemli olan tarihsel detaylar değildir. Yıllar boyunca yüreğinde taşıdığını söylediği Mariana'nın yaşadığı haksızlığı anlatabilmek onun için daha önemlidir. Lorca, onun için “Şiirin gölgeler kalabalığında, Mariana şairin ağzından adalet istemeye gelmişti.” (1929: 33) der ve onun adalet istemini yazdığı oyunla anlatır.

2.2.2. Mariana Pineda Oyununun Özeti

Oyun, bir giriş bölümü ve üç perdeden oluşmaktadır. Giriş bölümünde ilk olarak Granada'daki Bibarrambla Meydanı betimlenir ve arkada kızlar Mariana Pineda için yazılan halk romansını söylemektedir. Romansta Mariana Pineda'nın özgürlüğün bayrağını işlediği ve idam edildiği söylenir. Romans bir kadının kıza seslenmesiyle bölünür, kız geliyorum der ve sahnede 1850'lerin modasına göre giyinmiş bir kız gelir. Romansı sürdüren kız “kestiler zambak gibi zambağı, kestiler gül gibi çiçeği, kestiler zambak gibi zambağı, kaldı ama güzel olan ruhu” (García Lorca, 1925: 36) der ve evine girer. Arkadan koro “Granada'da öyle acı bir gün ki, taşları bile ağlatıyordu” (1925: 36) diyerek romansı bitirir ve perde kapanır.

¹⁹ Margarita Xirgu (1888-1969) Katalan bir tiyatro oyuncusudur ve Lorca'nın yakın arkadaşısıdır. **La casa de Bernarda Alba** oyunu Xirgu sayesinde 1945'de Buenos Aires'te basılabildiği. Lorca'nın **Mariana Pineda** ve **La casa de Bernarda Alba** oyunlarında sahne alan Xirgu, Franco döneminde yurtdışına kaçmak zorunda kalmıştır. Lorca **Mariana Pineda** oyununu “Büyük oyuncu Margarita Xirgu'ya” diyerek ona adanmıştır.

İlk perde Mariana Pineda'nın evinde başlar. 37 yaşında olan evin hizmetçisi olan Isabel de La Clavela sahneye girer ve o sırada Mariana'nın üvey annesi Doña Angustias kitap okuyarak oturuyordur. Clevela ve Doña Angustias'ın sohbetinden Mariana'nın kendisi için tehlikeli olabilecek bir bayrağı özgürlükçü arkadaşları için işlediği anlaşılır. Onların sohbeti sırasında yargıcın kızları gelir, adları Lucía ve Amparo'dur. Kızlar modaya uygun giyinmişlerdir. Kızların ziyareti üzerine Mariana odasından çıkar ve kaygılı bir şekilde onların yanına gelir.

Bu sahnede kızların Mariana'yı ne kadar sevdikleri anlaşılır. Kızların abisi Fernando'nun da Mariana'ya çok hayran olduğu ve onu sevdiği hissettirilir. Mariana birini beklemektedir ama kimse gelmemiştir. Kızlar Mariana'nın birini beklediğini duyunca rahatsızlık vermek istemezler ama Mariana'nın ısrarı üzerine kalırlar ve Ronda'ya yaptıkları geziyi, boğa güreşini anlatırlar. Ardından kızlar giderler. Mariana tek kalır ve ilk uzun monoloğundan bir an önce gece olmasını ve birinin gelmesini beklediği anlaşılır.

Ardından Fernando sahneye girer. 18 yaşındadır ve modaya uygun giyinmiştir. Mariana'yla sohbet ederler ve Mariana Fernando'dan özgürlükçü bir tutsağın hapisten kaçtığını, hükümetin emniyet müdürü Pedrosa'nın onun peşinde olduğunu öğrenir. Mariana, Pedrosa'dan hem iğrenmekte hem de korkmaktadır. Onlar salonda otururken Mariana'ya âşık olduğu ve hapisten kaçan sevgilisi Pedro'dan bir mektup gelir. Mektupta Pedro yakalanmamak için Mariana'nın yardımını beklemektedir. Mariana mektubu Fernando'ya okutur ve onun yardımını ister. Fernando mektubu okuduğunda yıkılır ama Pedro'yu kurtarmak için Mariana'ya yardım eder ve evden ayrılır. Bu perdede ayrıca çocuklar Mariana'nın işlediği bayrağı bulurlar ve üvey annesi Angustias ona çocuklarını düşünmesini söyler. Perde Mariana'nın "Evet, haklısın. Düşünmüyorum." (78) sözleriyle kapanır.

İkinci perdede Mariana'nın odasında başlar. Mariana'nın çocukları ilk kez sahnede görülür. Clavela'nın ona bir hikâye anlatmasını isterler. Hangisini anlatacağı üzerine biraz tartıştıktan sonra Lucena Kontu'nun hikâyesinde karar kırarlar. Bu öyküde Lucena Kontu için kızıl bir bayrak işleyen kız anlatılır. O sırada Mariana odaya girer, çocukların uyku vakti gelmiştir. Ardından Angustias Don Pedro'nun Mariana'nın

ziyaretine geldiğini söyler. İki âşık buluşmuşlardır. Pedro nasıl kurtarıldığını, Mariana'ya olan aşkını ve gelecekteki özgürlük günlerinden bahseder. Mariana ise kaygılıdır.

Pedro'nun isyancı arkadaşları, Mariana'nın evine isyanı planlamak için gelirler. Ancak Pedrosa'nın Mariana'nın evine doğru geldiğini duyarlar ve Pedro'yla arkadaşları kaçarlar. Pedrosa siyahlar giyinmiş itici bir adamdır. Mariana'nın ağzından Pedro ile ilgili laf almaya çalışır ama Mariana sır vermez. Pedrosa Mariana'yı öper ve taciz etmeye çalışır. Mariana buna şiddetle karşı çıkınca, onun işlediği bayrağı bulduklarını ve kendisiyle birlikte olursa onu kurtaracağını söyler. Ancak Mariana bunu kabul etmez ve Pedrosa onu tutuklar.

Üçüncü perde Santa María Manastırı'nda başlar. İki rahibe Mariana'yı bir kapı deliğinden izlemektedirler. Onun gibi iyi bir insanın nasıl ölüme gönderildiğini tartışır. Başrahibe Carmen Borja gelir ve onlara gözetledikleri için kızar. Carmen de Mariana'nın suçsuz olduğunu düşünmektedir ama Mariana'nın sessizliğine bir anlam verememektedir. Mariana ve Carmen sohbet ederler. Ardından manastırın bahçivani Alegrita gelir ve Mariana Pedro'nun onu kurtarmasının mümkün olmadığını öğrenir. Ama gene de bir şekilde Pedro'nun onu kurtarmak için geleceğine inanmaktadır.

Sonrasında sahneye Pedrosa gelir, Mariana'dan isyancıların isimlerini verip ölüm cezasından kurtulabileceğini söyler. Ama Mariana kabul etmez. Çünkü hâlâ sevgilisinin geleceğini umuyordur. Ancak ölümünden önce yanına gelen Fernando olur ve o da hayatta kalabilmesi için isyancıların ismini vermesini ister. Mariana kabul etmez ama artık sevgilisi Pedro'nun gelmeyeceğini anlamıştır. Çocuklarına temiz bir isim bırakmak, ihanetçi olarak anılmamak için isyancıların adını vermez. Kendisini özgürlük için feda ettiğini söyler ve oyun çocukların söylediği halk romansıyla biter.

2.2.3. Mariana Pineda Oyununun İncelenmesi: Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Oyunda Kadın Teması

İspanyol yazarın bu oyununda başta ana karakter Mariana Pineda olmak üzere oyundaki kadın karakterler, onların erkeklerle ilişkileri, erkek karakterlerin kadınlara yaklaşımları ve toplumsal açıdan kadın temasının nasıl yansıtıldığı ele alınacaktır. İnceleme yapılırken o dönemde kadının toplumsal alandaki konumu da irdelenerek toplumsal cinsiyet rolleri ortaya konulacaktır.

2.2.3.1. Mariana Pineda

1800’lü yıllarda geçen oyunda Mariana Pineda genç yaşta eşini kaybetmiş ve iki çocuğuyla hayatını sürdüren bir kadındır. Birlikte olduğu Pedro’yla evlilik planları yoktur, oyunun hiçbir yerinde böyle bir mesaj verilmez. O dönemin toplumsal cinsiyet rolleri açısından bir kadının davranış alanının ötesinde bir noktayı ifade eder. Çünkü o dönemde aile yapısı çok kuvvetlidir, kadınlar evde çocuklara bakmakla yükümlü ve bir erkeğin -kocas, babası ya da erkek kardeşi- egemenliği altında yaşamak zorunda bırakılmıştır. Bu açıdan Maria bu sınırların ötesinde davranmaktadır. Ancak bunu yaparken toplumsal baskıdan bağımsız değildir, oyunda birçok kez erkek egemen sistemin kadınlar üzerine kurduğu baskının örnekleri bulunmaktadır.

Mariana toplumsal açıdan dul ve çocuklu bir kadın olarak baskı altında bulunduğunun farkındadır. Örneğin birinci perdede Fernanda’dan Pedro’yu kurtarması için yardım isteyeceği zaman “Granada’da söylendiği gibi çılgın bir kadını ben galiba!” (García Lorca: 2009, 66) der. Onun bu sözlerinden Granada’da kendisiyle ilgili bir huzursuzluk ve onaylanmama durumunun bulunduğu anlaşılabilir. Kate Millett’in **Sexual Politics**’da bahsettiği kadınların cinsel rolle ötekileştirilmesinin bir örneği burada görülebilir. Çünkü toplumsal açıdan iffetli olması gereken dul ve iki çocuklu Mariana Pedro’yla birlikte, o yüzden çılgın bir kadın olarak tanımlanmaktadır. María Isabel Lorca Martín de Villodres’in de belirttiği gibi Mariana karakteri geleneksel erkek rolünün tam zıttını temsil eder (2012: 127).

Öte yandan Mariana toplumun onu ötekileştirmesini pek önemsiyor gibi değildir, kendisini özne olarak görür ve toplumun ona nasıl baktığından ziyade kendi hissettiklerini önemser. Bunun bir örneği gene birinci perdede Fernando’yla konuşmasında görülür. Pedro’ya olan aşkını anlatırken “Ne kadar sevdiğimi sana söylemek, yüzümü kızartmıyor Fernando. Onun aşkı içimde alev alev, aydınlatıyor ısıltı ısıltı yapıyor her şeyi.” (García Lorca, 2009: 71) derken hissettiklerinden utanmıyordur. Bunları söylemenin toplumsal cinsiyet rolleri açısından yüzünü kızartması gerektiğinin bilincindedir ama onun için önemli olan hissettiği aşktır.

Mariana Pineda karakterinin bir diğer önemli özelliği de nasıl bir anne olduğu üzerinedir. Hem Millett hem de Susan Gubar ve Sandra Gilbert’in evde tutulmak istenen kadınla ilgili tezleri göz önünde tutulduğunda Mariana Pineda’yı özellikle annelik rolü açısından incelemek gereklidir. Daha önce de bahsedildiği gibi Kate Millet toplumsal cinsiyet rolleriyle kadınların ötekileştirildiğini savunur ve bu rollerden biri de kadını daha “evcimen” hale getirebilecek annelik rolüdür. Annelik rolü aynı zamanda Gubar ve Gilbert’in “evdeki melek” imgesi üzerinden de ele alınabilecek bir konudur. Oyunda Pineda’nın anneliği üzerine çeşitli örnekler bulunmaktadır. Mariana, Fernando’yu Pedro’yu kurtarması için ikna etmeden önce sahnede yalnız kaldığında şunları söyler:

Pedro! Pedro’m benim! Sevgilim!
Kimi göndereyim ki ben sana?
Evim acı günlerle sarılmış sınıksız,
Yalnızca yüreğim koşuyor uzaklara.
Çocuklarımı bile unuttum nerdeyse. (2009: 66)

Mariana’nın hissettiği aşk öyle yoğundur ki onu çocuklarını bile unutturacak noktaya getirmiştir. Millett’in belirttiği ataerkil sistemin en etkili olduğu alan aile, bu davranışla birlikte önemini yitirmeye başlamıştır. Oyunda bunun bir diğer örneği üvey annesi Doña Angustias ile diyalogunda geçer. Bu bölümde Angustias, Mariana’nın işlediği bayrağı çocukların bulduğunu ve mezarcilık oyunu oynadıklarını söyleyerek bu tehlikeli işlerden vazgeçmesini öğütler. Aralarında geçen diyalog oyunun başkarakterinin annelik rolünden uzaklaştığının ve ailenin kurumunun sarsılmaya başladığının göstergesidir.

-DOÑA ANGUSTÍAS: Gelmiş işte. Çocuk bunlar.
Onları da düşün biraz, Mariana!
-MARIANA: Doğru doğru, haklısın,
düşünmüyorum, düşünemiyorum galiba!²⁰ (75)

Bu sözler Mariana'nın daha önce belirtilen davranışlarıyla paralellik gösterir. Fernando'ya aşkını anlatırken yüzünün kızarmadığını söylediği gibi, Angustias'a hak verir, çocuklarını düşünmesi gerektiğinin bilincindedir ama bunu yapmaz. Ancak tüm bunlardan Mariana'nın çocuklarına kötü davrandığı gibi bir sonuca varılmamalıdır. Mariana'nın çocuklarına yaklaşımı sevgi doludur ama yeterince vakit geçirmediği hissedilmektedir çünkü çocuklarına dair konuşmalar olsa da oyunda Mariana'nın çocuklarıyla tek diyalogu Clavela onları yatırmadan önce geçer. Bu konuşmada çocuklar annelerinin onları yatırmasını isterler ancak Mariana çocuklarına onlar için dikiş dikmesi gerektiğini söyler ve yatmadan önce dua etmelerini öğütler. Bu diyalog Mariana'nın çocuklarını sevdiğini ama anne olarak onları yoklukta bıraktığını göstermektedir. Öte yandan oyunun sonunda annelik rolüyle ilgili bir değişim gözlenmektedir. Âşık olduğu Pedro için tehlikelere atılan ve ölümle yüz yüze gelen Mariana sevgilisinin onu kurtarmak için gelmeyeceğini öğrendiğinde yıkılır ama Fernando Mariana'ya çocuklarının güvenliği için isyancıların ismini söylemesini istediğinde onu reddeder ve şöyle söyler:

Asla! Çocuklarım -beni hiç aşağı görmemeli.
Çocuklarımın adı, gökteki ay gibi tertemiz kalmalı!
Yüzleri pırıl pırıl olmalı, öyle ki
yıllar ve rüzgârlar o pırıltıyı, o yüzlerden
silip karartmamalı hiç! İhanet edeyim de,
Granada'nın caddelerinde, adım
yalnızca korkuyla anılabilsin, öyle mi? (121)

Mariana ihanet ederek çocuklarının yanında olmaktansa onurlu bir isim bırakmayı önemli görür. Concha Zardoya'nın da belirttiği gibi Mariana'nın kendini feda etmesi annelik görevlerinden kaçmak değildir aksine çocuklarına onurlu bir isim bırakmaktır (1968: 479). Bu noktada Pedro'nun onun için gelmemesi önemini yitirir

²⁰ Oyunun orijinal metninde Mariana “düşünemiyorum galiba” cümlesini kurmaz, sadece “düşünmüyorum” der.

çünkü Mariana ölüme giderken artık kendi bildiği doğrular için gider. Üstelik bunu yaparken de ardında bıraktığı insanlara umut verir. İnandığı özgürlük için hayatından vazgeçer, Pedro'nun yaptığı gibi kaçmayı seçmez.

Lorca'nın oyunlarında kadın konusunun nasıl ele alındığı konusunda yazan ve özellikle **Yerma**, **La casa de Bernarda Alba** ve **Bodas de sangre** oyunlarını inceleyen Julianne Burton, İspanyol yazarı erkek egemen sistemi yansıtmakla ve kadınları pasif göstermekle eleştirir. Ona göre Lorca'nın oyunlarındaki kadınlar özgürlüğün erkekler dünyasından geleceğini sanır ve başka biri tarafından kurtarılmayı bekler (1983: 278). Bu açıdan Mariana karakteri önemlidir, çünkü o da Don Pedro tarafından kurtarılmayı bekler ama yukarıda da belirtildiği gibi sevgilisinin gelmeyeceğini anladığında inandıklarından vazgeçmez.

Gilbert ve Gubar'ın “melek kadın ve “canavar kadın” imgeleri açısından oyunun başkarakter Marianna'yı incelediğimizde, Lorca'nın yaklaşımının cinsiyetçi bir dil kullanan erkek yazarlardan farklılaştığı görülebilir. Feminist eleştirmenlere göre, daha önce de belirtildiği gibi evdeki “melek kadına” evi yönetebilme yetkisi verilir, bu alanın dışına çıkan kadınlar cezalandırılır ve “canavar kadın” olarak yansıtılır. Mariana hem aile kurumunu sarsması hem de erkek egemen baskıcı otoriteye karşı ayaklananlara arka çıkmasıyla kendisine çizilen ev alanının dışına çıkmıştır. Yani melek kadın imgesinden canavar kadına dönüşmesi gerekmektedir. Ancak oyunun seyrinde yazar bize Mariana'yı kötü bir kadın örneği olarak göstermez. Ölümünden önce bile gerek rahibeler gerekse de başrahibe Carmen onu bir melek olarak yansıtırlar. Millett'in erkek egemen olarak nitelendirdiği ve Tanrı'yı yanına alan din olgusu bu oyunda farklı ele alınır. İspanyol yazar, rahibeler aracılığıyla cinsel politikaya göre cezalandırılması gereken kadının masumiyetini bir kez daha savunur. Öyle ki rahibeler arasında geçen diyalogda Mariana'yı destekledikleri çok açık bir şekilde yansıtılır:

2. R. ADAYI Bir bayrak işlemiş.
1. R. ADAYI İşlemek suç muymuş?
2. R. ADAYI Özgürlük mezhebindenmiş, diyorlar.
1. R. ADAYI O ne demek?
2. R. ADAYI Bilmem ki?
1. R. ADAYI Niye hapsedmişler?

2. R. ADAYI Kralı sevmiyormuş.
1. R. ADAYI Yüzünden mi okumuşlar yani?
2. R. ADAYI Kraliçeyi de sevmiyormuş.
1. R. ADAYI Ben de sevmiyorum. İkisini de! (García Lorca 2009: 105)

Din olgusu açısından Eric Southworth'e göre oyunda İsa'nın ölümüne Mariana karakteri üzerinden atıf yapılmaktadır ve kendi acılarını İsa'nın çektikleriyle özdeşleştiren Mariana'nın Carmen'le arasında geçen diyalogda da buna işaret edilir. Ancak bu konuyla ilgili Southworth cinsiyetin öncelikli konu olmadığını düşünür (2007: 144). Oyunun tümü göz önüne alındığında cinsiyetin en önemli tema olduğu açıktır. Mariana'nın erkek bir pederle değil Carmen'le paylaşımının olması bile bunun göstergesidir.

Oyunda toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadının nasıl ele alındığı temelde Mariana Pineda üzerinden incelenmektedir ve onun karakter çözümlemesiyle ilgili birçok örnek bulunmaktadır. Ancak çözümlemenin daha anlaşılabilir olması açısından bunlar oyundaki diğer karakter üzerinden incelenecektir.

2.2.3.2. Doña Angustias

Oyunda karşımıza çıkan önemli diğer bir kadın karakter Doña Angustias'tır. Mariana'nın üvey annesi olan Angustias Lorca'nın **La casa de Bernarda Alba** oyunundaki Bernarda Alba karakteri kadar sert olmasa da erkek egemen sistemin hatırlatıcısı olarak oyunda bulunmaktadır. Oyunun ilk sahnesinde evin hizmetçisi Clavela'yla yaptığı sohbette Angustias Mariana'nın yaptıklarını onaylamadığını belli eder ve şöyle söyler:

Gülümseyişinin bile rengi uçtu nerdeyse,
kuytu köşelerde solan çiçekler gibi.
Hiç karışmamalıydı böyle işlere,
sokakta olup bitenden ona ne?
Ve işliyor işte. –Küçük kızına elbise işliyor sanki,
gelecek için. Kralımız kötüyse kötü,
ne yapalım yani! Bir kadın böyle işlere girmemeli? (García Lorca, 2009: 53)

Angustias'ın bu konuşması erkek egemen sistemin kadına dönük baskısının bir kadın aracılığıyla yansıtılmasıdır. Roberta Johnson, bu diyalog aracılığıyla Lorca'nın geleneksel kadın ve yeni kadının karşılaştırmasını yaptığını savunur. Ona göre Mariana'na kamusal alana geçmiştir bu yüzden Angustias onun davranışlarını uygun bulmaz (2008: 40).

Kate Millett'in de edebiyat incelemelerinde ele aldığı bir konu kadının pasif, erkeğin aktif olarak anlatılmasıdır. Angustias aslında kral konusunda Mariana'yla farklı düşünmez, kralın kötü olduğu fikrine katılır ancak kendisi de bir kadın olarak toplumun ona biçtiği rolün pek dışına çıkamaz. Bu yüzden de Johnson'ın da belirttiği gibi Mariana'nın aktif olmasını eleştirir. Ayrıca Angustias Mariana'nın isyancılar için bayrak işlemesini eleştirirken bile “küçük kızına elbise işliyor sanki” (García Lorca, 2009: 53) diyerek erkek egemen bir dil kullanır. Bu açıdan kadın bir karakter olarak Angustias, Susan ve Gubar'ın bahsettiği gibi doğru bir “anadil” kullanmaz tersine erkek egemen bir dil kullanır. Angustias'ın benzer konuşmaları oyunda birçok kez tekrar eder. Mariana'ya çocukların bayrağı bulduğunu söylediğinde aralarında geçen diyalog Angustias'ın kullandığı erkek egemen dile başka bir örnek oluşturur.

DONA ANGUSTIAS

Uğursuz zamanlar geliyor. Mariana,
bu eski, yıllanmış evi sardıkça sarıyor.
Çöktüğünü görüyorum sanki.
Erkeksiz bir ev, ayrıca kimsesiz.
Koskoca bir suskunluğun ortasında!
Ve sen...

MARIANA (Karmakarışık ve trajik) Tanrı korusun!

DONA ANGUSTIAS Ne yaptığını biliyor musun?

Bu evin duvarlarını gizli gözcülere kendin çevirdin.

MARIANA Yüreğimi çılgınlık kaplamış benim,
ne istediğimi bilemez oldum.

DONA ANGUSTIAS Vazgeç, unut o dostları, Marianita!

MARIANA (İçtenlikle)

Unutmak-hayır! Yapamam! (2009: 74)

Angustias bu konuşmasında evin erkeksiz olmasını eksiklik olarak ele alır. Cinsel politika açısından Mariana'nın dul kalmış olması, “ailenin başında bir erkeğin bulunmayışı” onun için kötülüklerin geldiğinin göstergesi olmuştur. Ayrıca üvey kızını evin gözetlenmesinin sorumlusu olarak görür. Onun bakış açısına göre

izlenmesi normaldir çünkü bir kadına çizilen alanın ötesine geçmiştir. Bu yüzden onu suçlar, ancak onu sevdiği için kamusal alandan geri, ait olduğuna inandığı ev alanına dönmesini bekler ama Mariana bunu kabul etmez.

Oyunda erkek egemen bakış açısının bir başka örneği Pedro Mariana'nın evine geldiğinde görülür. Angustias Pedro'nun geldiğini üvey kızına haber verecektir ama onların ilişkisini onaylamadığı için kendi kendine “Eski ve saygın bir evde bu ne çılgınlıktır!” (80) der. Bu monolog Doña Angustias'ın cinsiyetçi bakış açısını yansıtır. Çünkü Mariana “iffetli” olması gereken o saygın eve, meşru olmayan bir ilişki taşımış olup Angustias'ın gözünde canavar kadına dönüşmeye adaydır. O yüzden Mariana Pedro'nun gelmesine çok sevinince üvey annesi “Kendine gel kızım! Kocan değil gelen.” (80) hatırlatmasında bulunur. Toplumsal anlaşmalarla onaylanan bir ilişkiye yani evlilik, nişanlılık vb. sahip olunmadığı müddetçe kadının ilişkisi de onaylanmaz. Bu konuşmanın devamında Mariana Angustias'a “Haklısın, her zamanki gibi haklısın. Ama, elimde değil.” (80) diyerek onay verir ama onun çizdiği doğrultuda hareket etmeyeceğini de söyler. Buradan hareketle Lorca'nın tüm oyun boyunca erkek egemen bir dil kullandığını söylemek doğru olmaz çünkü bu oyununda Mariana'yı pasif olarak göstermez ve onun kullandığı dil erkek egemen olmaktan adım adım uzaklaşır. Ancak üvey annesi vasıtasıyla ve onun kullandığı dille toplumsal baskı gerçekliğinin olduğunu da gösterir.

2.2.3.3. Cinsel Politikanın Uygulayıcısı Olarak Pedrosa

Cinsel politikanın uygulayıcısı olarak oyunda karşımıza çıkan en önemli karakter Pedrosa'dır. Sadece iki sahnede görünen hükümetin emniyet müdürünün isminden sıkça söz edilir. Kendisinden genellikle insanların korktuğu, özgürlük isteyen isyancıları yakalamak isteyen ve baskı ortamı yaratan bir kişi olarak bahsedilir. Örneğin Fernando ondan bahsederken “İhtiyar bir alçak o! [...] Öyle cani bir görevli ki! [...] Kral onu bizim buraya, Granada'ya, boşuna seçip göndermedi.” (63) ifadelerini kullanır.

Oyunun ilk sahnesinde geç bir saatte Mariana'nın evine gelen Pedrosa yazar tarafından “[...] siyah elbisesi ve kapa'sıyla Pedrosa girer. Kuru bir tiptir; son derece

kansız konuşmakta ve çevresini ince ince ama hiç sektirmeksizin tetkik etmektedir. Sevimsizdir, fakat asla karikatürize edilmemelidir.” (97) ifadeleriyle tanıtılır ve kötü bir insan portresi çizilir. Maria M. Delgado da Lorca’nın Pedrosa’nın tarif ettiği bu kısmı önemli bulur, onun sahneye çıkışını sapık ve kötü adamın gelişi olarak yorumlar (2008: 52). Pedrosa’nın konuşmaları ve davranışları kadınlara yönelik bakış açısını ortaya koymaktadır. Örneğin eve geldiğinde Mariana’yla sohbet ederken “[...] zor bir görevi yerine getiriyorum. Bu arada siz de fırtınadan korunmuş, evinizde dantelâlar örüyorsunuz rahatça, işlemler hatta!” (García Lorca, 2009: 98) der. Bunu söylerken Mariana’nın evde rahat olabilmesinin kendisinin sayesinde olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü o erkek egemen sistemin, kralın emniyet müdürü olarak Mariana gibi kadınların evlerinde rahat olabilmesi için tehlikeli işlere girmektedir. Ama bu bakış açısına göre bunun bir karşılığı olmalıdır, bu yüzden Mariana’yı zorla öperek taciz etme hakkını kendinde görür. Genç kadının ona tepki göstermesini anlayamaz, karşı koymasını fazla bulur o yüzden “(Kayıtsızca) Çok bağırıyorsunuz canım!” ve “Bu yaygaranın hiç gereği yok Senyora! Mariana! Sakin olun lütfen!” (2009: 100) ifadelerini kullanır.

Pedrosa karakteri kadınlara cinsel obje olarak bakmaktadır. O yüzden Mariana ona sinirlenip onun yakasına yapışarak “Siz beni... Ne sanıyorsunuz siz? Sorabilir miyim?” (100) diye sorduğunda kayıtsızca “Eh, biraz bir şeyler sanıyorum doğrusu.” (100) yanıtını verebilmektedir. Çünkü Pedrosa, Mariana’nın krala karşı bir bayrak işlediğini bilmekte ve sessiz kalmasının karşısında genç kadının ona itaat etmesini beklemektedir. Millett’in incelediği David Helbert Lawrance’ın romanlarındaki itaatkâr kadın bu oyunda görülmez. Mariana toplumsal açıdan kabul görmeyen bir ilişki yaşasa da kendisini kirlenmiş hissetmez, Pedrosa’nın tacizine sessiz kalmaz ve kendisini aktif olarak tanımlar:

MARIANA

İzin vermeyeceğim. Nedir istediğiniz?
Bilin işte. Korkutamazsınız beni. Ben
topraktan fışkıran kaynak suyu gibi, tertemizim.
Ve eğer siz bana dokunursanız,
işte asıl o zaman kirlenir bedenim.
Kendimi korumasını bilirim ben. Çıkınız lütfen!” (100)

Mariana bu sözleriyle erkek egemen bakış açısına karşı çıkar. Cinsel politikaya göre Pedro'yla ilişkisi olduğu için "kirli" sayılan genç kadın bunu kabul etmez. Asıl kirlenmenin sevmediği ve onunla zorla birlikte olmak isteyen Pedrosa'yla geleceğini belirtir. Ayrıca kendisini koruyacağını söyleyerek erkeğin korunmasına muhtaç kadın algısını da yıkar. Ancak bu karşı koyuş Pedrosa'yı yıldırmaz, zorla da olsa Mariana'nın onu sevmesini ister ve "[...]Benim olmanı istiyorum! Anladın mı? Yalnızca benimsin, ya da, hayat yok sana! Hep beni aşağıladın, ama şimdi boynun elimde [...] Sana hayatını bağışlıyorum. Bu yüzden, seveceksin beni!" (101) diyerek onu hayatıyla tehdit eder. Bu sözlerin temelinde erkeğin egemen olma, kadının ise itaat etmesi gerektiği fikri bulunmaktadır.

Oyunun devamında ikilinin arasında geçen diyalog da bu bakış açısını yansıtmaktadır. Mariana Pedrosa'ya kaçmasına izin vermesi için "Bırakın beni kaçayım, gideyim [...]" (102) diyerek yalvarır ancak onun yanıtı önceki tavrından farklı olmaz. Bu diyalog erkek egemenliğine karşı Mariana'nın başkaldırması açısından oldukça önemlidir.

PEDROSA (Anlamlıca sarılır)

O bayrağı sen işlemedin, güzel Mariana'm benim,
özgür olacaksın elimde, çünkü ben öyle istiyorum.

MARIANA (Pedrosa'nın dudaklarının yaklaştığını görür, geri iter
vahşice)

Bu, hayır, asla!

Hayatımdan olurum daha iyi. Acı çekeceksem de
Onurumla çekerim. Çıkınız! Dışarı!

PEDROSA (Azarlar gibi) Mariana!

MARIANA Dışarı, dedim!

PEDROSA (Soğukkanlı ve kendine hâkim)

Öyle olsun.

Bu durumda, olayı kovuşturmak zorundayım.

Kendi kendinizi mahvediyorsunuz siz!

MARIANA

Pervam yok! Bayrağı da kendi ellerimle işledim!

Şu ellerimle işte, bakın, iyi bakın!

Önemli kişiler de var tanıdığım,
o bayrağı en başta Granada'ya dikecek kişiler,
ama isimlerini, vermeyeceğim size, vermeyeceğim!

PEDROSA

Zorla almasını da

biliriz biz! Demir nesnelerin acısına dayanılmaz

ve kadın, kadındır ne de olsa. Artık siz bilirsiniz,

ben haber bekliyorum sizden! Ne zaman uygunsam...

MARIANA

Korkaksınız! Korkak! Ve cam kırıklarıyla
yüreğimi oyacak da olsanız -vereceğim isim
yok benim. (102-103)

Pedrosa'nın tavrı ve kullandığı dil, Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği erkek egemen dildir. Çünkü özgürlüğü ancak kendisi verirse özgürlük olarak tanımlayan, itaat etmeyen kadını cezalandırmayı uygun gören bir bakış açısını yansıtır. Pedrosa'nın "kendi kendinizi mahvediyorsunuz" (102) sözü Doña Angustias'ın "bu evin duvarlarını gizli gözcülere kendin çevirdin" (74) sözüyle paralellik taşır. Her iki durumda da erkek egemen bakış açısı kadının aktif olduğu için cezalandırılmasını ve suçlu olarak görülmesini olağan kabul eder. Benzer şekilde Pedrosa'nın işkenceyle tehdit etmesi ve "ve kadın, kadındır ne de olsa" (102) diyerek kadının güçsüz olduğunu belirtmesi cinsel politikanın sonucudur. Çünkü oyunda Pedrosa'nın görevi toplumsal baskıyı yansıtmaktır. Bu noktada kritik olan durum Mariana'nın yanıtında gizlidir. Oyunda Mariana'nın davranışları ve kullandığı dilin oluşturduğu çözüm noktası feminist kuram açısından önemlidir. Davranış olarak Mariana, oyundaki erkeklerden daha cesur davranır ve Pedrosa'ya boyun eğmez. Kullandığı dil açısından Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği doğru bir "anadil" kullanılmıştır. Çünkü kendine güvenle konuşan, korkmayan ve harekete geçen bir kadındır.

Pedrosa ve Mariana arasındaki çatışmayı feminist eleştirmenlerin bahsettiği cinsiyet savaşı açısından da ele almak mümkündür. Ancak bu noktada Lorca'nın cinsiyetçi bir dil kullanan erkek yazarlardan farklılaştığını söylemek gerekir. Çünkü bu oyunda Mariana her ne kadar erkek egemen bakış açısından "canavar kadın" imgesine uygun olsa da yazar okuyucuya kadın karakteri bu şekilde göstermez. Oyunda kötü gösterilen, Mariana'yı taciz ve tehdit eden Pedrosa'dır. Bu açıdan Lorca'nın Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği cinsiyet savaşının tersi bir tutumu yansıttığı söylenebilir. Erkek egemen sisteme nefret Pedrosa üzerinden gösterilir. İkisinin arasındaki son konuşma oyunun son perdesinde gerçekleşir. Bu perdede Mariana tutuklanmıştır ve hakkında ölüm emri verilmiştir. Pedrosa teklifini yineler ancak genç kadının yanıtı tam olarak özgürleştiğini gösterir.

MARIANA (Vahşice)
Söylemeyeceğim! İstediklerinizi söylemeyeceğim! [...]
Gözbebekleriniz belki de daha önce, korkuturdu beni;
ama şimdi, şu anda, artık,
gözlerinizin taa içine bakıyorum işte!
(Üstüne yürür)
Ve sizinle kavgayı, kabul ediyorum! [...]
Cesurum... Yürekliyim artık, Pedrosa! (113)

Mariana'nın bu sözleri hem Kate Millett hem de Susan ve Gubar'ın incelemeleri açısından erkek egemenliğine karşıt olmayı ifade eder. Kavgayı kabul ederek Millett'in bahsettiği cinsel politikaya karşı çıkar. Dil açısından ise kullandığı dil erkek egemen bir dil değildir. Çünkü erkek egemen bakış açısında erkeğin korktuğunu belli etmemesi ve bunu dile getirmemesi beklenir. Oysaki Mariana daha önce korktuğunu söylemekten çekinmez ve artık kendini daha cesur hisseder. Yazar bunu gösterirken Mariana'yı aşağılamaz ya da ötekileştirmez. Böylelikle erkek egemen dilin kadını ötekileştiren bakış açısı aşılmaktadır.

2.2.3.4. Mariana Pineda ve Don Pedro De Sotomayor İlişkisi

Mariana Pineda oyununda adından en çok söz edilen ama buna rağmen oyunda varlığından çok yokluğundan bahsedilebilecek karakter Don Pedro de Sotomayor'dur. Çünkü Pedro oyunda sadece ikinci perdede gözüktür. O, Mariana'nın uğruna ölümü göze aldığı, kralın otoritesine karşı özgürlüğü savunan ve bunun için halkı ayaklandırmaya çalışan bir isyancıdır. Don Pedro ikinci perdede görüldüğünde İspanyol yazar onu "[...] otuz altı yaşında, sevimli, ciddî ve kuvvetlidir. Çok temiz giyinmiş, konuşması yumuşak." (80) sözleriyle tanıtır. Bu sahnede Don Pedro, Fernando tarafından kurtarılmış ve iki âşık zorlukların ardından yan yana gelebilmişlerdir.

Yalnız kaldıklarında Don Pedro'nun konuşması Mariana'ya teşekkür etmek ve minnet duygularını ifade etmekle başlar. Ancak Pedro bu ifadelerinde erkek egemen bir dil kullanır. Örneğin "Zayıf yüreğini öylesine tehlikelere attın sen." (81) cümlesindeki zayıf yüreğini ifadesi onun bu bakış açısını yansıtır. Çünkü Millett'in **Sexual Politics**'te bahsettiği gibi erkek egemen sistem kendisini erkeğin fiziksel olarak güçlü olduğu fikrine dayandırır. Bu açıdan güçlü bir yüreğe sahip olmak da

ancak erkeğin sahip olacağı bir erdem olarak düşünülebilir. Don Pedro, Mariana kadın olduğu için ondan bahsederken “zayıf yürek” ifadesini kullanır. Konuşmanın devamında tavrı değişmeyen Pedro şunları söyler:

DON PEDRO (*Sevecen bir sesle*)

Nasıl tehlikeler içindesin, hiçbir zayıflık göstermeksizin,
yapayalnız! Üstelik işkence veren bir kısıkaç içinde!
Ah, o seni gözleyen bütün kem gözlerden,
Şu yaşadığım hayat ve şu çekilmez sıkıntılarla
çekip kurtarabilseydim seni! (81)

Don Pedro bu konuşmasında Mariana’ya hakkını teslim etmiş gibi gözüксе de aslında erkek egemen dili kullanmayı sürdürür. Daha önce Mariana’nın yüreğini zayıf olarak tanımlayan Pedro, birkaç cümle sonra onun zayıflık göstermediğini belirtir ancak sözlerinde bir çelişki bulunmaktadır. Çünkü devamında onu kurtarmak istediğinden söz eder. Bu açıdan Pedro erkek olarak kurtarması ve güçlü olması gereken taraftır. Öte yandan ise Mariana kurtarılması gereken, zayıf olandır. Oyunda Pedro’nun bu bakış açısı “çaresiz kadını kurtaran şövalye” gibidir ve Millett’in sözünü ettiği egemen erkek fikrinin yansıtır.

Öte taraftan Pedrosa ve Doña Angustias ile ilişkilerinde kendisini özne olarak tanımlayan Mariana’nın ilk başlarda Pedro’yla ilişkisinde özne olmaktan uzak olduğu söylenebilir. Yani Mariana bir kadın olarak hayatının merkezine kendisini değil Pedro’yu koymaktadır. “Ya sen ölseydin, off, Pedro, sen ölseydin, neye yarardı ki o yüreğim, kanım?” (81) dediğinde Pedro olmadan kendi hayatının önemini olmadığını vurgular. Buna benzer bir konuşmasında eğer o yanıdaysa dünyayı kralla hatta Pedrosa’yla bile sevebileceğini söyleyerek aslında özgürlük mücadelesine ondan kaynaklı destek verdiğini belirtir (84). Ama bu konuşmasında bile Mariana’nın ikili bir tutum vardır. Bir yandan “Benim zaferim, sen yanımdaysan zaferdir ancak.” (84) derken öte yandan “[...] ve şimdi şu saatte olduğu gibi herkesin beni gözetlemediğine, güvenmek istiyorum!” (85) der. Yani kadın olarak kendisini erkek üzerinden tanımlar. Ancak ardından bununla çelişkili bir ifade kurarak gözetlenmemek yani özgür hissetme isteğini belirtir. Bu, kendisini özne olarak tanımladığını ve baskıdan kurtulmak istediğinin göstermektedir. Oyunda Pedro ve

Mariana ilişkisinde bu ikili tutum gözlenmekte ve oyun ilerledikçe Mariana'nın tutumu kendisini özne olarak tanımladığı bir noktaya doğru evrilmektedir.

Bunun en iyi örneklerinden biri isyancılar, Mariana ve Pedro'nun bir arada bulunduğu sahnede görülmektedir. Pedro isyancı arkadaşlarıyla planladıkları ayaklanmayla ilgili konuşurken gerçeklikten uzak, hayalperest bir görünüm verir. Mariana'nın arkalarından geleceklerin olup olmadığıyla ilgili sorusunu “Herkes bizimle!” (89) diyerek yanıtlar. Mariana insanların korkusunu hatırlattığında ve insanların korkudan sokakta dolaşamadığını söylediğinde ise Pedro bu gerçekliği görmekten uzaktır. Millett'in belirttiği gibi erkek egemen bakış açısına göre zekâ gibi özellikler erkeğe özgü sayılırken bilgisizlik ise kadınla ilişkilendirilir. Oyunun bu sahnesinde ise Pedro akılcı hareket etmekten uzaktır, Mariana ise bilge olan tarafı temsil eder. Bu açıdan Lorca, erkek egemen bakış açısını yansıtmaz.

Bu sahnede ayrıca en öngörü sahibi olan Mariana'dır. Evinin sürekli gözetlendiğinin ve tehlike altında olduklarını bilen genç kadın farklı zamanlarda iki kez “Yavaş konuşun.” (87) ve “Yavaş konuşun n'olur!” (91) şeklinde uyarıda bulunur. İlk uyarısına 1. İsyancı “Neden ki Mariana? Herkes yatağında. Mışıl mışıl uyuyor şimdi.” (87) diye karşılık vererek onun gereksiz bir korkuya kapıldığının izlenimini yansıtır, tedbirli davranmaktan uzak bir tutum sergiler. Bu açıdan akılcı davranması gereken erkekler Mariana'nın söylediklerini bir kadın olduğu için kale almazlar. Ancak İspanyol yazar cinsel politikanın karşısında yer alan bir tarzla, bir kadın olarak Mariana'yı haklı çıkarır. İkinci uyarısına ise 4. İsyancı “Bütün İspanya suskun, ama yaşıyor! Mariana, iyi saklayın bayrağımızı.” diyerek dikkatli davranmanın gerekli olduğu fikrini destekler. Böylelikle aşama aşama Mariana bir kadın olarak söylediklerini kabul ettirmeye başlar.

Mariana'nın tedbirli davranmayla ilgili uyarıları Pedrosa iki adamıyla birlikte genç kadının kapısına dayandığında kanıtlanmış olur. Yani Lorca, bir kadın olarak Mariana'yı bir kez daha haklı çıkartır. İsyancıların ve Don Pedro'nun kaçışını planlayan, bilgeliği temsil eden taraf Mariana olur. Bu sahnede dikkat çekilmesi gereken önemli durumlardan biri de Don Pedro'nun değişen tavrıdır. Mariana nasıl tutum değişikliği sergileyip, erkek egemen bakış açısını aşarak güçlü bir kadına

dönüşüyorsa tam tersi tutum Don Pedro açısından gözlemlenebilir. Cesur, gözü pek ve Mariana'yı "kurtarması" gerektiğini düşünen Don Pedro, Pedrosa'nın geldiğini duyduğunda sevdiği kadını tehlikeye atarak kaçmakta tereddüt etmez.

DON PEDRO Çabuk, kaçın!
(*Clavela bardakları alır, ışıkları söndürür*)
4. İSYANCI Mariana'yı yalnız bırakmak olmaz ki!
MARIANA (Don Pedro'ya) Çabuk ol! Çabuk!
DON PEDRO Nasıl yani?²¹
[...]
MARIANA (Aklına gelir)
Koridordaki pencereden.
Atlayıverirsiniz. Zor değil.
Çatı alçaktır orada.
2. İSYANCI Onu böyle bir durumda nasıl bırakırız?
DON PEDRO
Ya niçin burada olduğumuzu nasıl açıklarız?
Mecburuz besbelli! (95)

Don Pedro'nun bu davranışıyla birlikte yazar onu artık olumsuz olarak yansıtmaya başlamaktadır. Gilbert ve Gubar'a göre erkek egemen sistemin dışına çıkan kadınlar cezalandırılırken bu oyunda tersi gözlemlenir. Erkek egemen bakış açısına sahip karakterler cezalandırılır. Pedrosa cinsel politikanın uygulayıcı olduğu için kötü biri olarak gösterilir ve Mariana'ya sahip olamaz. Don Pedro'nun durumu ise Pedrosa'yla farklılık gösterse de sonuç olarak benzerlik taşır. İki isyancı arkadaşı da ona Mariana'yı hatırlattığında kaçan taraf, korkak olan taraf Don Pedro olur. Yazar bunu hem 2. İsyancı hem de 4. İsyancının hatırlatmasıyla vurgular.

Lorca'nın oyunlarında erkek karakterin değişimi üzerine incelemeler yapan Carolina León Vegas da Don Pedro ve **La casa de Bernarda Alba** oyunundaki Pepe el Romano karakterlerinin yaşanan olaylarla dönüşüm geçirdiğini belirtir. Ona göre her iki karakter de kendisiyle ilgili çizilen portreyle uyumsuz, onların hareketsizliği ve oyun sonunda kaçışları bu dönüşümün son aşaması olur (2008: 11).

²¹ Metnin aslında Don Pedro bu konuşmasında "Nereden" diye sorar. Yani Mariana'ya "Nasıl yani?" seni nasıl bırakırız şeklinde bir yanıt vermez. Mariana'ya ne olacağına değil, nereden kaçacakları konusuna yoğunlaşır.

Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği gibi kendi alanının dışına çıkan kadınlar nasıl canavar kadına dönüşüyorsa Lorca'nın bu oyununda cinsel politikayı aşamayan erkekler de canavar erkeğe dönüşür. Oyunun başında Mariana'nın deliler gibi sevdiği, idealist ve özgürlük için hayatını ortaya koyan Don Pedro oyunun sonunda dönüşümünü tamamlar. Ancak bu dönüşümü tamamlaması kendisi üzerinden değil ardından söylenenlerden anlaşılır.

Mariana'nın tutuklanmasının ardından ondan haber getirecek olan manastır bahçıvanı olan Alegrito'yla konuşur. Alegrito, Don Luis denilen bir kişiden Don Pedro'yla ilgili bilgi alır ve bunu Mariana'yla paylaşır: “[...] Bana söylediklerine göre Don Pedro de Sotomayor İspanya'dan kaçmış. Don Luis'teki kesin bilgiye göre İngiltere'ye gitmiş.”²² (García Lorca, 1925: 137) Don Pedro, onun için ölümle yargılanan Mariana'yı terk ederek kaçmıştır, böylelikle önceden olumlu olarak yansıtılırken olumsuz yansıtılmaya başlanmıştır. Öyle ki Mariana Alegrito'nun söylediklerine inanmakta güçlük çeker, kabullenmek istemez, kendisinin zindana atıldığını duyunca onun yanına koşacağını sanır ve “Ve beni öldürürlerse eğer, benim yanımda ölmek için gelecek, [...] çünkü o soylu ve alçakgönüllüdür [...]”²³ (1925: 137-138) şeklinde konuşur. Yazar, Mariana'nın bu konuşması aracılığıyla Don Pedro gelmediği takdirde soylu ve alçakgönüllü olmadığını vurgulamış olur.

İlerleyen sahnelerde Mariana her gelenin Don Pedro olmasını bekler, gelmeyeceğine ve kaçtığına inanmak istemez. Ama her seferinde Don Pedro'nun onu ortada bırakarak terk ettiği vurgulanır. Cinsel politikanın tam tersi bir tutumla Don Pedro kötü gösterilirken Mariana yüceltilir. Daha önce bahsedildiği gibi rahibelerin tutumu buna örnektir. Mariana artık özgürlük için ölüme giden birisidir ve bunun bilincindedir. O yüzden başrahibe Carmen'e “Carmen hemşire ölümüne ağlayan bütün çocukları kurtarıyorum ben. Siz de n'olur unutmayın benim çocuklarımı.” (García Lorca, 2009: 124) diyerek tüm çocukların özgürlüğü için hayatını verdiğini

²² Alegrito'nun bu konuşması için orijinal metine başvurulmuştur. Türkçe çeviri metninde Don Pedro'nun öldüğü izlenimi verilmeye çalışılmaktadır ve orijinal metinle çelişen ifadeler bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Federico García Lorca, **Toplu Oyunları 3**, Çev. Yılmaz Onay, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, s.126-127.

²³ Türkçe metninde farklılıklar bulunduğu için orijinal metne başvurulmuştur.

vurgular. Beatriz Domínguez Hermida'ya göre ise Pineda bu sözleriyle başka bir ölüm olan unutulmaktan kaçmaya çalışır ve halkın toplumsal belleğinde yer almak ister (2011: 101). Mariana konuştuğu daha da olumlu bir şekilde yansıtılmaktadır.

MARIANA

Ben yüreğimi verdim size
Bana bir demek çiçek getirin. Bir kez daha
Süslenmek istiyorum, son saatimde.
Yüzüğün sert okşayışını parmaklarımda duymak,
saçlarıma, yumuşak dikenlerin çelengini sarmak
istiyorum.
Her şeyden çok seviyorsun özgürlüğü, değil mi?
Oysa özgürlük - özgürlük benim işte şimdi.
Kanımı veriyorum ona: Bu senin kanın
ve tüm varlıkların!
İnsan yüreği, hiçbir pahaya satın alınamaz ki!
(Bir rahibe, çelengi başına koyması için Mariana'ya yardım eder.
Mariana yüksek sesle haykırarak geriye gider)
Biliyorum artık, ağaç ne diyor, bülbül ne söylüyor!
İnsan bir mahpus, kıramıyor demirleri.
Ey yücelerdeki özgürlük! Büyük yüce özgürlük,
yak geleceğin yıldızlarının dünyayı aydınlatan ateşini,
benim için!
Hoşçakalın ve ağlamayın artık! (2009: 124)

Bu konuşmasında Mariana'nın süslenmek istediğini söylemesi kadın olduğunu vurgulamaktadır. Ancak bu kadını aşağılayan ya da ötekileştiren bir ifadeden ziyade onu yücelten bir tarzda anlatılmaktadır. Rahibenin ise çelengi başına koymasına yardım etmesi kadın dayanışmasının göstergesidir. Bu bakış açısı erkek egemen bir yaklaşımı yıkmaktadır. Kadın karakter olumlanmakta ve ölüme giderken başka bir kadının desteğini bulmaktadır. Don Pedro bir erkek olarak özgürlük isteğinin arkasında duramazken Mariana'nın kendisi özgürlük için canını feda etmektedir. Özgürlük korkakça davranan bir erkek tarafından değil onun için ölüme giden bir kadın tarafından kazanılmaktadır. Roberta Johnson'ın da belirttiği gibi Mariana özgürlüğü Pedro'nun sevdiğinden çok sevmektedir (2008: 41).

Bu konuşmada genç kadının artık bildiğini söylemesi de cinsel politikanın dışına çıktığını gösterir. Çünkü cinsel politikaya göre erkek bilen tarafı temsil eder. Ancak Mariana bilen bir kadın olarak bunun ötesine geçmiştir. Mariana arkada kalanlara artık ağlamamalarını söylediğinde pişmanlık duymadığını vurgulamakta ve

yaptığının arkasında olduğunu göstermektedir. Ayrıca özgürlük için sadece kendi kanını değil, tüm varlıkların kanını verdiğini söylediğinde ise herkesin özgürlük isteğini dillendirdiğini belirtir. Özgürlüğü tüm toplumun kurtuluşu olarak ele alırsak Mariana bir kadın olarak özgürlük isteyen herkesin kurtuluşunu sembolize eder. Bu erkek egemen bakışın reddedilmesidir. Yani cinsel politikayla ötekileştirilen kadın imgesinin aksine oyunda bir kadının özgürlük için kendini feda etmesi kadının lider olarak öne çıkarılması anlamına gelir.

Oyunda Mariana Pineda'nın son konuşması ve yazarın onun ölümünü betimlemesi genç kadının dönüşümünü tamamlamasını incelemek açısından oldukça önemlidir. Gilbert ve Gubar'ın bahsettiği melek kadın imgesi bu kısımda tam tersi özellikleriyle görülür. Onlara göre cinsiyetçi bir bakış açısıyla yazılan edebiyat eserlerinde erkek egemen sistemin çizdiği sınırlar içerisinde davranan kadınlar melek imgesine uygun yansıtırken bu oyunda tam tersi gözlemlenir.

MARIANA *(Çıkışta)*

Ben -özgürlüğün kendisiyim, sevgi öyle istedi!

Özgürlüğün kendisiyim ben, Pedro, sen ona bıraktın beni.

Ben özgürlüğün kendisiyim, yaraladı onu insanlar!

Ah sevgi sevgi sevgi, ve sonsuz yalnızlıklar!

(Canlı ve görkemli bir ses girip doldurur sahneyi ve bir çocuk korosu romans'a başlar. Mariana, Sor Carmen'e yaslanmıştır ve ardında infaz yargıcı vardır. Tüm ötekiler diz çökerler. Çok tatlı, çok güzel bir ışık düşer sahneye) (García Lorca, 2009: 125)

Lorca bu dizelerde Mariana Pineda'nın İspanyol bir kadın olarak evrensel bir dilde aşk ve özgürlük için kalbinin derinliklerinden gelen hayatının şarkısını söylediğini belirtir (Ayala, 1927: 116). Bu sahnede Mariana Pineda bir melek gibi tasvir edilir. Çünkü Mariana artık "özgürlüğün kendisine" dönüşerek erkek egemen bakış açısının ona belirlediği sınırların ötesine geçmiştir. Bu yüzden onun ölümünün önünde herkes diz çöker ve sahneye düşen ışık güzeldir. Çocukların onun için şarkı söylemesi onun masumiyetini gösterir. Yani cinsel politikaya göre cezalandırılması gereken Mariana cezalandırılmaz, tam tersine bu alanın dışına çıktığı için ödüllendirilerek olumlu bir bakış açısıyla yansıtılır.

2.2.3.5. Fernando

Oyunda Mariana'ya gerçekten âşık olan ve onun için zorlukları göze alan karakter Don Pedro değil yargıcın oğlu Fernando'dur ve oyunda iki sahnede karşımıza çıkar. Yazar tarafından o "*Fernando, günün modasına uygun ve son derece şık giyinmiş. Bakışı ve konuşması içtenliklidir. Yaşı on sekiz. Sesi kimi zaman titrer ve çoğu kez de sıkılğan bir ton alır.*" (61) cümleleriyle tanıtılır. Yaşı on sekiz olmasına rağmen Don Pedro'yla karşılaştırıldığında daha olgun bir görüntü çizer. Örneğin âşık olduğu Mariana'nın Don Pedro'yla ilişkisi olduğunu öğrendiğinde "*ykıldığı bellidir, fakat ağırbaşlılığını bozmamıştır.*" (69) Ayrıca yaşının Mariana'dan küçük olması yazar tarafından bir sorun olarak yansıtılmaz. Ne Fernando'nun kız kardeşleri ne de Mariana yaş farkını olumsuzlayan bir cümle kurar.

FERNANDO

Düşlerimin yolunu tümüyle kapadın.
(Mariana mimikle karşı çıkar) Suçlamıyorum!
Ve şimdi, nefret etmeye başladığım
Birinin yardımına gitmek zorunda kalıyorum.
Ben ki, seni en ateşli seven insanım,
taa çocukluğumdan beri
ruhumun bütün derinliğiyle,
Don Pedro senin yüreğini çalmadan
çok çok daha önce...
Ama böyle korkular ve üzüntüler içinde
kim çevirebilir ki uzattığın eli? (García Lorca, 2009: 70)

Örneğin bu konuşmasında Mariana'yı suçlamadığını ve onu çok sevdiğini belirtir. Ona yardım edeceğini söylediğinde kendisini yüceltmez, yerinde kim olsa aynısını yapabileceğini vurgular. Fernando oyunda cinsel politikanın uygulayıcısı değildir. Pedroso'nun kullandığı aşağılayıcı ifadeleri asla kullanmaz. Ona olan aşkını saygılı bir şekilde ifade eder. O yüzden oyunda daha olumlu bir tutumla yansıtılmaktadır.

Fernando ve Mariana'nın son konuşması daha önce de bahsedildiği gibi genç kadın ölmeden önce gerçekleşir. Bu sahnede Fernando "Ölümün yakınıdasın! Son saniyeler! Gelip götürecekler! İsimlerini söyle, söyle de kurtar kendini! Söyle!" (120) der. Sonrasında ise çocukları ve Fernando'nun kendisi için konuşmasını ister. Bu diyalogda Fernando'nun kullandığı öncelik sıralaması toplumsal cinsiyet rolleri

açısından önemlidir. Çünkü ilk olarak Mariana'nın kendisi için konuşmasını istediğinde bu onu özne olarak gördüğünün ve erkek egemen bir bakış açısını yansıtmadığının göstergesidir. Ancak Mariana onun teklifini kabul etmez. Gilbert ve Gubar'ın bahsettiği kadın kahramanlar açısından Mariana'nın bu davranışını inceleyecek olursak yazarın cinsiyetçi bir yönelimi olmadığı gözükmemektedir. Oyundaki kadın kahramanımız Fernando'nun yani bir erkeğin yardımıyla kurtulmaz. İnandığı değerler uğruna ölümü kendi başına göze alır.

2.2.3.6. Koronun Oyundaki Kadın Temasına Katkısı

Lorca'nın bu oyununda koronun sembolik bir önemi vardır. **Yerma**'daki gibi oyun içerisinde²⁴ karşımıza koro çıkmasa da oyun koroyla başlar ve koroyla biter. Daha önce de belirtildiği gibi **Mariana Pineda**'nın ilk perdesinden önce bir ön oyun sergilenir. Bu sahnede kızlar Mariana Pineda için bir halk romanı söylerler ve romanstan onun idam edildiği ve kimseyi ele vermediği anlaşılır. Oyun daha başlamadan genç kadının başına gelecekler duyurulur ama bu yapılırken Mariana için tüm Granada'nın yas tuttuğu belirtilir, yani genç kadın yüceltilir.

Bu ön oyundaki önemli noktalardan biri de bir kadının kızını eve çağırmak için seslenmesiyle koronun susmasıdır. Ancak romans kız tarafından sürdürülür ve koro tarafından bitirilir. Bu sahne aracılığıyla yazar çok güçlü bir kadın bakış açısı sunmaktadır. Ön oyunda anlatıcı görevinde olan koro kızlardan oluşur bu şekilde yazar Mariana Pineda'nın hikâyesini erkeklerin değil kadınların gözünden yansıtmaya işaret eder.

Bu sahnede gelen küçük kızla ilgili Sumner M. Greenfield'in ilginç önermeleri vardır. Eleştirmene göre normalde gece o saatte bir kız çocuğunun evde olması beklenmektedir. Ancak o, Granada'da meydana Mariana'yla ilgili şarkı söylemektedir. Kız çocuğunun neden Mariana'yla ilgili şarkıdan bu kadar etkilendiğini sorgulayan araştırmacı bunun bir çocuğun duyarlılığının ötesinde

²⁴ **Yerma** oyununun ikinci perdesinde çamaşırcı kadınlar koro işlevi görürler. Gene benzeri bir şekilde üçüncü perde de hem sadece kadınlardan oluşan hem de karma olan koro bulunmaktadır. **Mariana Pineda** oyununda ise koro ön oyunda yer alır.

olduğunu düşünmektedir. Ona göre Fernando'nun ilerleyen sahnelerde konuşmalarındaki detaylardan da anlaşılabileceği gibi küçük kızın Mariana'nın oturduğu yerin yakınlarında yaşıyor olması mümkündür ve muhtemelen Mariana'dan en fazla birkaç nesil sonra dünyaya gelmiştir. Yani Mariana Pineda'nın ölümünden kısa bir süre sonra, genç kadının yaşadığı yerde onun hikâyesini anlatmaktadır. Greenfield'a göre Lorca romans gibi sözlü bir geleneği kullanarak kendisinin oyunun yazarı olmadığını ve çocukluk hayalini gerçekleştiren herhangi birinin oyunun yazarı olduğunu vurgulamaktadır (1960: 762). Şüphesiz oyunda Lorca'nın Mariana Pineda'nın yaşadığı yerde bulunan bir kız çocuğunun ağzından onun hikâyesini anlatabilir yani Greenfield bu konuda haklı olabilir. Ancak önemli olan şey Lorca'nın neden bir erkek çocuğu değil de kız çocuğu seçtiğidir. Bu açıdan sahnede kızların şarkı söylüyor olmasının yarattığı etki Greenfield'in vurgulamak istediği mekân seçimine göre daha ön plandadır. Oyunun yazarının kimliğinden ziyade Mariana Pineda'nın hikâyesinin kadınlar tarafından anlatılması bu sahnedeki temel vurgu noktasını oluşturur.

Ayrıca kız çocuğu annesi tarafından eve çağrılrsa bile şarkıyı sürdürür bu da Mariana'nın bıraktığı özgürlük mücadelesinin devam ettirileceğini sembolize eder. Çünkü yazarın belirttiğine göre bu kız 1850'lerin modasına uygun giyinmiştir yani Mariana'nın ölümünün üzerinden yaklaşık yirmi yıl geçmiştir. Koronun küçük kızın bıraktığı yerden romansı sürdürmesi ise genç yaşında idam edilen kadının boşa yere ölmediğinin ve kadınların onun öyküsünün dilden dile taşındığının göstergesidir. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında Lorca cinsiyetçi yönelimi bir kez daha yıkar. Çünkü koronun tamamının kızlardan oluşmasıyla oyunda ilk sözü kadınlar söylemiş olur. Koro oyundaki kadın temasını güçlendiren bir etkiye sahiptir.

2.2.3.7. Oyundaki Kadın Okuryazarlığı ve Kadın Teması Açısından Mariana'nın Çocukları

Oyun 1800'lü yılların başında geçmektedir ve daha önce de belirtildiği gibi 1900'lü yılların başına gelindiğinde sadece kadınların yüzde kırkı okuryazardır. Bu açıdan bakıldığında oyunda kadınlar okuryazar olarak gösterilmekte ve cinsel politikanın karşısında bir bakış açısı sunulmaktadır. Örneğin ilk sahnede Doña Angustias bir

kitap okumaktadır. 1900’lerde bile kadınların okuryazarlık oranı düşük olmasına rağmen bu tarihten neredeyse yüz yıl önce Mariana’nın üvey annesinin ilk sahnede kitap okurken görünmesi kadınlar açısından ilerici bir tutumu yansıtır.

Oyunda kadın okuryazarlığı sadece Doña Angustias ile sınırlı değildir. Örneğin aynı sahnede yargıcın kızlarından Amparo “Sevgili ablam, yalnızca romanlar okurken, [...]” (García Lorca, 2009: 54) ifadesiyle ablası Lucia’nın kitap okuduğunu vurgulamaktadır. İlerleyen kısımlarda Mariana’nın canının sıkkin olduğunu anlayan Lucia ona “Bir roman getireyim, ister misin, sana?” (2009: 58) der. Bu konuşmadan Mariana’nın da okuryazar olduğu ve roman okuduğu anlaşılmaktadır.

Erkek karakterler açısından bakıldığında Don Pedro’nun mektup yazması ve Mariana’nın mektubu Fernando’ya okutması erkek karakterlerin de okuryazarlığını gösterir. Ancak kadın karakterlerde olduğu gibi erkeklerin kitap okuduğuna dair oyunda ipucu bulunmaz. Okuma açısından kadınlar erkeklere göre daha aydın bir karakterde betimlenir. Bu ise cinsiyetçi bir bakış açısını değil kadınların daha ileri bir noktada gösteren bir tutumu yansıtır.

Oyunda Mariana’nın çocuklarından ilk kez Lucia’nın sorusuyla bahsedilir. Genç kadının bir kızı bir de oğlu vardır ve Mariana onlarla ilgili “Şimdi okuldan gelirler, avludadırlar bile belki.” (56) diyerek söz eder. O dönemde kız çocuklarının ilkökul eğitiminin zorunlu olmadığını düşünürsek Mariana’nın kızının okula gidiyor olması kadın kimliği açısından olumlu bir yansıtmadır. Ayrıca Mariana kızının da okula gidiyor olmasını özel olarak vurgulamaz. Bir erkek çocuğunun okula gitmesinin normal olduğu gibi kız çocuğunun da okula gitmesi olağan bir durumdur. Bu bakış açısıyla Mariana çocukları arasında bir fark görmez, cinsiyetçi bir yönelim sergilemez.

Mariana’nın çocuklarının görüldüğü tek sahne kadın teması açısından önemlidir. Bu sahnede kız Clavela’dan Çingenene Prens’le ilgili masalı anlatmasını ister.

CLAVELA	Çingeneden prens mi olurmuş?
KIZ	Niye olmasın?
OĞLAN	Çingeneler’le dolaşmak istemem hiç. Anaları cadı onların.
KIZ	Hiç de bile değil!

CLAVELA (Azarlarcasına) Ama kızım!
KIZ Ne yani, dün iki çingene gördüm işte, Puerta Real’de İsa’nın
önünde dua ediyorlardı, [...] minicik eşekleri vardı, dört tane tüylü tüylü
[...]
OĞLAN (Bilgiççe) Bir yerden çalmışlardır muhakkak.
CLAVELA Belki. Ama belki de çalmamışlardır. Ne bileceksin? (76)

Bu diyalogda kız ve oğlan arasında bakış açısı farklılıkları bulunur. Mariana’nın oğlu cinsel politikaya uygun hareket etmektedir. Oğlan çingenelerin annelerinin cadı olduğunu söyleyerek onları ötekileştirir. Bunu yaparken anneleri yani kadınları kullanır ve olumsuz bir tonda konuşur. Öte yandan kızı ise kardeşinin yaptığı gibi çingeneleri ötekileştirmez. Clavela ise diyalogda ilk önce kızın söylediklerini desteklemezken ardından tutum değiştirir. Oğlan çingenelerin hırsız olduğunu ima ettiğinde ona katılmaz. Oyunun bütününde gözlemlenen kadın karakterlerin olumlanması, erkek karakterlerin olumsuz gösterilmesi çocuklar üzerinden de yansıtılır.

2.3. Feminist Kuram Doğrultusunda Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores Oyununun İncelenmesi

2.3.1. Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores Oyununun Arka Planı ve Özellikleri

İspanyol yazarın olgunluk dönemi oyunlarından biri kabul edilen **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** 1934’de yazılıp 1935 yılında yayımlanmıştır. **Bodas de sangre** ve **Yerma** gibi tragediyaların ardından Lorca biraz değişiklik yapmak istemiş ve **Doña Rosita la soltera**’yı komedi türünde yazmak istemiştir. Ancak Luis Martínez Cuitiño’nun da belirttiği gibi Lorca “her ne kadar hoş bir komedi yazmak istese de ortaya çıkan trajik sonu olan” (2010: 11) bir oyun olmuştur. İlk kez 1935 yılında Barcelona’da sahnelenen oyunda başrolü **Mariana Pineda**’da olduğu gibi Lorca’nın yakın arkadaşı Margarita Xirgu oynamıştır.

Gençliğini, nişanlısının geri dönmesini bekleyerek geçiren Rosita’nın hikâyesinin anlatıldığı oyunun yan adı **Çiçeklerin Dili**’dir ve oyunda çiçekler sembolik açıdan çok önemlidir. Lorca’nın bu oyunu yazmasına sebep olan olay da arkadaşı Jose

Moreno Villa'nın ona bir çiçekle ilgili anlattığı hikâyeye dayanmaktadır. Lorca, Dalí ve Villa sohbet ettikleri bir gün, Villa **rosa mutáble** isimli bir gülün hikâyesini anlatır. Lorca bu anısından şöyle bahseder: “Ve gülün muhteşem hikâyesini bitirdiğinde, ben de komedimi kafamda oluşturmuştum.” (2010: 14) Oyundaki Rosita karakteriyle **rosa mutáble** isimli çiçeğin yaşam döngüsü paraleldir. Çiçeğin özelliği gün içerisinde renk değiştirmesidir ve hikâyesi oyunda Rosita'nın amcası tarafından anlatılmaktadır ve Rosita tarafından tekrar edilmektedir.

Üç perdeden oluşan oyunun ilk perdesi 1885 yıllarında, ikinci perdesi 1900'de, son perdesi ise 1911'de geçmektedir. Çiçeklerin oyun için önemi, İspanyol yazarın oyunun girişinde yazdığı “1900'lerin Granada şiiri; şarkı ve dansla çeşitli bahçelere ayrılmıştır.” (1935: 63) ifadesinde belirtilmektedir. Ricardo Doménech gibi birçok eleştirmen **Doña Rosita la soltera**'da Rus yazar Anton Pavloviç Çehov'un **Vişne Bahçesi** oyununun etkisinin olduğunu düşünmektedir (1986: 79).

Mariana Pineda olduğu gibi bu oyunda da kadın teması ön plandadır ve araştırmacı Sarah Wright'ın da söylediği gibi “oyun, bu dönemin İspanya'sındaki kadınların sınırlı olanaklarını ele almaktadır.” (2007: 56) Yazarın, **Mariana Pineda** ve **Yerma** gibi oyunlarında görülen koro bu oyunda tamamen ortadan kalkmıştır. Ancak oyun dili olarak hem şiir hem de düzyazı kullanılmaktadır. Ayrıca oyundaki olay örgüsü diyaloglar üzerinden ilerler. Bu açıdan oyunu yapılan eylemlerden ziyade konuşmalar üzerinden incelemek gereklidir. Oyuncular çoğunlukla gerçek bir diyalog sergilemekten uzaktırlar ve kendi monologlarını dile getirirler. Bunun bir sonucu olarak karakterlerin konuşmaları genellikle birbirinden bağımsızdır.

Yazarın memleketi olan Granada'nın etkisini bu oyunda hissedilir ve **Mariana Pineda**'daki gibi bu oyun da Granada'da geçer. Bu oyundaki kimi diyaloglarda Lorca'nın doğup büyüdüğü Granada'da kırsal bir yer olan Fuente Vaqueros'un etkisi görülür. İspanyol yazarın kardeşi Francisco García Lorca'ya göre **Doña Rosita la soltera** oyunundaki Kâhya Kadın karakteri kendi evlerinde hizmetçilik yapan Dolores Cuesta'yı ve onun köylü konuşma tarzını yansıtır (Gibson, 1989: 30). Ayrıca Lorca'nın kardeşi, oyundaki Hala ve Kâhya Kadın karakterlerinin arasındaki

diyalogu, teyzeleri Isabel ve evlerinde çalışan Dolores arasında geçen ve Lorca'yı çok eğlendiren diyaloga benzetir (1989: 31).

2.3.2. Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores Oyununun Özeti

Oyunun ilk perdesi “seraya açılan bir oda”da (García Lorca, 2008: 85) başlar. Enişte çiçek tohumlarını aramaktadır ve çiçekleriyle ilgili hassasiyetini dile getirir. Bu sırada Hala ve Kâhya Kadın yumuşak bir tonda atışır ve şakalaşırlar. Sahneye Rosita²⁵ girer, telaşlıdır ve şapkasını aramaktadır. Halasının şapkasını bulması üzerine Rosita sahneden çıkar. Ardından Kâhya Kadın Rosita'nın ne kadar tez canlı olduğunu belirtir ve dantel yapmadığından yakınır. Kâhya Kadın ve Hala'nın arasında geçen diyalogdan Rosita'nın anne ve babasının hayatta olmadığı, hala ve eniştesi tarafından büyütüldüğü anlaşılır.

Sahneye tekrar giren Enişte bu sefer yetiştirdiği gülün yaprağının kırılmasıyla ilgili söylenir. Ardından **rosa mutáble**²⁶ isimli gülün özelliklerini anlatan Enişte, tek bir gün yaşayan bu çiçek konusunda ne kadar hassas olduğunu gösterir. Şemsiyesini evde unutan Rosita onu almak için gelir ve Manola²⁷ kardeşlerle gezmeye gittiğini söyler. Bu sahnede Hala ve Kâhya Kadın, Rosita ve nişanlısından bahsederler. Rosita'nın nişanlısı onun kuzenidir ve hem Rosita hem de nişanlısı Hala'nın yeğenidir. Ardından Erkek Yeğen halasıyla konuşur ve Meksika'da Tucumán'da bulunan babasının yanına gitmek zorunda olduğunu açıklar. Çünkü babasının Tucumán'da toprakları vardır ve yaşlandığı için oğlu ona yardım etmek zorundadır.

²⁵ Oyunun Türkçe çevirisinde Rosita'nın adı Gül olarak çevrilmiştir. Gül adının İspanyolca karşılığı Rosa'dır ancak oyunca küçültme eki olan -“ita” kullanılarak ana karaktere Rosita adı verilmiştir. Anlam bütünlüğünü bozmamak adına oyunun orijinal metninde kullanılan Rosita ismi kullanılacaktır.

²⁶ “Rosa mutáble” kelimesini “değişken gül” olarak çevirmek mümkündür. Ancak oyundaki sembolik anlamından dolayı orijinal dilinde bırakılması daha uygundur. Bu gülün özellikleri ve oyuna olan katkısı inceleme bölümünde detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

²⁷ Manola ismi İspanya'da özellikle 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında alt sınıftan kadınlara verilirdi. Geleneksel İspanyol kıyafetlerini abartarak giyinmeleriyle bilinirlerdi.

Hala, yeğenin gitmesini gerektiğini bilse de diğer yeğeni Rosita için endişelenir. Çünkü Rosita evlenme çağındadır ve Granada'dan çok uzakta bulunan nişanlısını beklemek zorunda kalacaktır. Haberi duyan Kâhya Kadın, Erkek Yeğen'e beddualar eder ve ardından Rosita ve Manola kızkardeşler eve gelirler. Rosita, onlarla ilgili Granada'da yapılan dedikoduları anlatır ve Kâhya Kadın Rosita'yı halasıyla konuşması için odadan çıkarır.

Kötü haberi öğrenen Rosita yıkılır ve Erkek Yeğen'le sahnede ilk ve son kez konuşurlar. Rosita ne kadar üzgün ve talihsiz olduğunu anlatır, nişanlısı ise onu çok sevdiğini ve onu da götürmek için geri döneceğini söyler. Vedalaşmalarının ardından Rosita ağlar ve eniştesinin **rosa mutábile** isimli çiçeğiyle ilgili bilgilerin yazılı olduğu kitabı okur ve birinci perde sona erer.

Oyunun ikinci perdesi evin salonunda geçer ve arkada bahçe gözüktür. Sahnede Enişte ve Bay X bulunmaktadır. İkisi yeni yüzyılın maddecilik yüzyılı olacağı üzerine tartışmaktadır. İlk perdenin üzerinden yaklaşık 15 yıl geçmiştir. Bu, Bay X'in İran Şah'ının yeni aldığı arabadan bahsederken kullandığı "[...] yirmi dört beygirlik motoru olan bir Panhard Levassor satın almış." (2008: 103) ifadelerinden anlaşılmaktadır. Söz konusu araba 1901 yılında üretilmiştir. İkilinin aralarında geçen sohbetten Bay X'in ekonomi profesörü olduğu ve bilimsel gelişmelere çok önem verdiği anlaşılmaktadır. Rosita'ya ilgisi bulunan Bay X, ona hediye getirmiştir ama Rosita evde olmadığından ona kendisi veremeyecektir.

Bay X gittikten sonra Kâhya Kadın, Enişte'ye böyle adamlara karşı ne kadar sabırlı olduğunu söyler ve Enişte kadına konuşulanları dinlediği için kızar. Ardından Hala sahneye girer ve "Gitti mi sonunda?" (106) diyerek Bay X'ten pek de hoşnut olmadıklarını belirtmiş olur. Bu sahnede Hala ve Kâhya Kadın tekrardan atışırlar. Hala, Rosita'nın nişanlı olduğunun vurgusunu yapınca Kâhya Kadın, Erkek Yeğen'e duyduğu öfkeyi dile getirir. Ona göre "[...] nişanlı bir erkeğin gurbete gidip de on beş yıl boyunca eşi bulunmaz bir kızı yüz üstü bırakması doğru bir davranış [...]" (106) değildir. Hala, ise bu işlere Kâhya Kadın'ın karışmaması gerektiğini söyler ve ikili ciddi bir tartışmaya girerler. Birbirlerini Rosita'yı sevmemekle suçlarlar ve Hala kadını işten kovar. Bunun üzerine ikisi de ağlarlar ve birbirlerinin gönlünü almaya

çalışırlar. Hala, Rosita'yı en çok Kâhya Kadın'ın sevdiğini söylerken; Kâhya Kadın Hala'nın sevdiğini söyler. Bu sefer de bu konu üzerine tartışırlar ve Kâhya Kadın salondan çıkar.

Enişte salona gelir ve Hala'yla tartışmaya başlarlar. Enişte, eşini banka hesaplarının ayrıntılarını hizmetçi kadına anlattığı için suçlar, Hala ise Kâhya Kadın'ı savunur. Kısa bir tartışmanın ardından barışmalarının üzerine Rosita sahneye girer ve postacının gelip gelmediğini sorar. Postacı henüz gelmemiştir ve Hala, Rosita'ya mutlu olup olmadığını sorar. Rosita ne kadar zamanın geçtiğini fark etmediği sürece mutlu olduğunu belirtir. Hala yeğenine başka biriyle evlenmesini tavsiye eder ama Rosita nişanlısını çok sevdiği için kabul etmez.

Kapı çalınır ve eve anneleriyle Kız Kuruları gelir. Hala ve Kâhya Kadın onların gelmesinden memnun değildir çünkü özellikle Kâhya Kadın onların kötü şans getireceğine inanmaktadır. Kız Kuruları ve anneleri abartılı giyinmişlerdir ama maddi olarak zor durumda bulunmaktadır. Elleri geçen parayı kızlarının giyimine harcayan anneleri konuşmalarında bunu belirtir. Kız Kuruları ve Rosita'nın arasında geçen konuşmadan Rosita'nın nişanlısından beklediği mektupta yeni haberler geleceği anlaşılır. Ardından krallık fotoğrafçısının kızları Ayola'lar gelir. Ayola kız kardeşler dönemin kıyafetlerini giymişlerdir ve abartılıdır. Kız Kuruları annelerini hor gören ve onlarla alay eden bir tarzları vardır.

Ayola'lar ve Rosita arasında geçen sohbetten nişanlısının gittiğinden bu yana on beş yıl geçtiği ve Ayola'ların o zaman küçük olduğu anlaşılır. Çünkü o zaman Rosita ve nişanlısı onlara alfabeyi öğretmektedir. Ancak Rosita bu detayları hatırlamaz hatta Birinci Ayola nişanlısının yara izinden bahsettiğinde anımsayamaz ve halasına “Yara izi mi? Hala, var mıydı bir yara izi?” (119) diyerek sorar. Ayola'lar Rosita'nın bir an önce evlenmesini beklediklerini ve eğer nişanlı olmasa onunla görüşmeyeceklerini söylerler. Ayola'lara göre en önemli şey birisiyle evlenmektir. Evlenmeyen kızlarla ilgili olumsuz konuşurlar ve Kız Kuruları'yla tartışmaya başlarlar. Hala'nın araya girmesiyle Üçüncü Kız Kurusu “Çiçeklerin Dedikleri” isimli bir parçayı piyanoda çalar ve Kız Kuruları, Ana, Hala ve Rosita şarkıyı söylerler.

Şarkının söylenmesinin ardından Rosita'ya nişanlısından mektup gelir ve kendisi gelemediği için bir vekille nikâh kıyılmasını istemektedir. Herkes çok sevinir ama Kâhya Kadın “Evlenmek istiyorsa kendisi gelsin buraya ve evlensin!” (126) diyerek tepki gösterir. Sahneye gelen Enişte **rosa mutâbile** isimli çiçeği Rosita'ya verir ve Üçüncü Kız Kurusu piyanonun başına geçerek bir polka çalmaya başlar. Herkes dans etmeye başlar ve perde kapanır.

Üçüncü sahnenin açılışında sessizlik hâkimdir, Kâhya Kadın bir kutu ve bavulla sahneden geçer. Hala sahnede tek başına oturmaktadır ve “Aradan on yıl geçmiştir” (129). Hala ve Kâhya Kadın sohbet etmeye başlar ve Enişte'nin altı yıl önce öldüğü anlaşılır. Hala, eşi sanki yeni ölmüş gibi üzgündür ancak Kâhya Kadın onun kendisini üzmesine izin vermez, onu neşelendirmeye çalışır. Her ikisi de Rosita için endişelidir. Çünkü nişanlısı sekiz yıl önce zengin bir kadın bularak evlenmiştir ancak bir ay önce onlara haber vermiştir. Hem Hala hem de Kâhya Kadın ona çok kızgındır çünkü Rosita yaşlanmıştır ve evlenemeyeceğini düşünürler.

Evde taşınmayla ilgili işler yapılmaktadır, Rosita sahneye girer ve seraya çiçekleri toplamaya gittiğini söyler. Ardından iki kadın da ağlar ve Kâhya Kadın Erkek Yeğen'e beddua eder. Bu sırada Hala maddi olarak durumlarının kötü olduğunu ve kadının maaşını ödeyemeyecek aşamaya geldiklerini söylemeye çalışır ancak Kâhya Kadın onu duymamış gibi yapar. Sonrasında Bay Martín eve gelir, bir ayağı felçlidir, “saygın bir kişidir ve yüzünde derin bir mutsuzluk ifadesi vardır.” (134) Hala ona ertesi gün taşınacaklarını söyler ve Bay Martín okulundaki zorlu yaşamından ve öğrencilerin ne kadar saygısız davrandığından bahseder. Hala'yla birlikte Bay Martín daha önce yazdığı ve hem Rosita'nın hem de Hala'nın okuduğu oyun üzerine sohbet ederler. O sırada işçiler sahneye gelirler ve taşımaları için Kâhya Kadın onlara kanepeyi gösterir. Lorca bu olayı şu şekilde ifade etmektedir: “*İşçiler yavaşça kanepeyi kaldırır, sanki bir tabut taşıyorlarmışçasına ağır ağır onu dışarı çıkarırlar. [...] İşçiler kanepeyle dışarı çıkarılarken bir çan iki kez çalar.*” (136)

İşçilerin sahneden çıkmasının ardından Bay Martín ve Hala sohbetlerine devam ederler. Enişte'yi anarlar, Bay Martín'in yazdığı öykülerden ve sonelerden bahsederler. Kâhya Kadın onların sohbetine katılır ve Bay Martín gibi güzel konuşan

birinin nasıl olup da bekâr kaldığını anlamadığını belirtir. Okuldaki çocukların su borularını patlatmaları üzerine Bay Martín yanlarından ayrılır. Onun gitmesinden sonra Hala ve Kâhya Kadın, Bay Martín gibi iyi insanların nasıl yokluk içerisinde yaşarken zenginlerin lüks içinde yaşadıkları üzerine konuşurlar.

Rosita onlara katıldığında oldukça kötümser bir ruh hali içerisinde. Komşuların hiçbiri onları görmeden taşınmak istemektedir. Hala da onları maddi olarak zor durumda bırakan ölmüş eşine sinirlidir, onun iyi bir insan olduğunu bilmektedir ama herkese borç vermiş ve kendi geleceklerini güvence altına almamıştır. Rosita ise Enişte'nin tüm bunları kendi çeyizi için yaptığını ve bunun için üzgün olduğunu belirtir. Hala, Rosita'ya üzülmemesini ve çeyizlerini günü geldiğinde en güzel şekilde kullanacağını söyler. Bunun üzerine Rosita tüm olaylar karşısında suskunluğunu bozar. Aslında nişanlısının evlendiğini çok önceden bildiğini ama bu oyunu sürdürdüğünü ve artık hiç kimseyle evlenemeyeceğini dile getirir. Çünkü artık yaşlanmıştır, sokakta genç insanların onunla kız kurusu diye dalga geçtiklerini duymakta ve hiçbir şey söyleyememektedir. Tüm bunlardan dolayı çok üzgündür.

Tüm bunlar konuşulurken sahneye Manola kız kardeşlerin en büyüğünün oğlu olan bir genç gelir ve annesini 8 yıl önce kaybettiği anlaşılır. Diğer Manola'lar da evlenmişler ve çocukları olmuştur. Biraz sohbet ettikten sonra Genç ayrılırken Rosita'ya “İyi akşamlar, Gül Teyze.” (147) der. Burada kullandığı **Doña** ifadesi hanımefendi anlamına gelir ve bu ifade Rosita'yı sarsar. Birkaç kez tekrar eder ve Kâhya Kadın artık evden çıkmaları gerektiğini hatırlatır. Hala ve Rosita hazırlanmak için çıkarlar. Ardından Üçüncü Kız Kurusu gelir ve yardıma ihtiyaçları olup olmadığını sorar. Kâhya Kadın, evdekilerin çok iyi durumda olmadığını söyleyerek onun ayrılmasını ister. Hala ve Rosita evden ayrılmak üzere sahneye gelir ancak Rosita dengesini kaybedip düşecek gibi olur. Hala'yla Kâhya Kadın onun koluna girerler ve üçü sahneden çıkarlar. Kapı çarpma sesi duyulur ve beyaz perdeler uçuşur. Oyun sona erer.

2.3.3. Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores Oyununun İncelenmesi: Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Oyunda Kadın Teması

İspanyol yazarın bu oyunu, hem dönemin kadın kimliğini yansıtmakta hem de toplumsal cinsiyet eşitsizliğini göstermektedir. Oyunda karakterlerin eylemlerinden ziyade söyledikleri daha büyük önem taşır. Ancak bu noktada da dikkat edilecek unsur karakterlerin genellikle karşılıklı ve anlamlı bir diyalog geliştirmeyip daha çok monolog olarak ele alınabilecek söylemlerde bulunmalarıdır. O yüzden oyunun incelenmesinde temel olarak karakterlerin konuşmalarındaki kadın temalarına yoğunlaşılacak ve bu konuşmalarda kadının kimliğinin nasıl ele alındığı araştırılacaktır. Ayrıca sembolik bir anlatımın olduğu bu oyunda **rosa mutáble** ve “Çiçeklerin Dedikleri” baladı, kadın teması açısından incelenerek kadın okuryazarlığının nasıl işlendiği araştırılacaktır.

2.3.3.1. Rosita ve rosa mutáble ile ilişkisi

Mariana Pineda oyununda olduğu gibi bu oyunda da kadın karakter olan Rosita oyuna adını vermiştir. Bu kadın kimliği açısından önemlidir çünkü oyunda bir kadının hikâyesinin anlatılacağını vurgulanmaktadır. Oyunda Rosita ilk kez dışarı çıkarken şapkasını evde unuttuğunda sahneye gelir. Yazarın onunla ilgili ilk cümlesi şu şekildedir: “Hızlıca içeri girer. Karpuz kollu, kenarları fistolu 1900’lerin tarzında canlı bir pembeden bir elbise giymiştir.” (García Lorca; 2008: 86) Bu ifadeden Rosita’nın dönemin özelliklerine uygun giyindiği ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadınlardan beklenen güzellik normlarına uygun gözükmeye çalıştığı görülmektedir. Rosita sahnede ikinci kez arkadaşları olan Manola kardeşlerle birlikte eve geldiğinde görülür. Bu sahnedeki Manola kardeşler ve Rosita’nın arasındaki diyalog toplumsal cinsiyet rolleri açısından önemlidir. Çünkü Rosita, onlarla ilgili Granada’da yayılan bir dedikoduyu onlara aktarır.²⁸ Birinci Manola geceleri dolaşmayı sevdiklerini söylediğinde Rosita onlara “Ama...” (2008: 97) diyerek

²⁸ Manola’larla ilgili söylenen dedikodu ve onların oyundaki toplumsal cinsiyet rollerine katkısı ayrı bir başlık altında ele alınacağından bu bölümde detaylı bir şekilde incelenmemiştir.

karşılık verir. Bu yanıtından Rosita'nın onların geceleri dolaşmasını pek onaylamadığı anlaşılmaktadır. Bu açıdan Rosita Gilbert ve Gubar'ın sözünün ettiği evdeki melek imgesini yansıtır, yani kadın evde olmalı ve erkeğe ait olan kamusal alana çıkmamalıdır.

Rosita nişanlısının Tucumán'a ailesinin yanına gitmek zorunda olduğunu ve ayrı kalacaklarını öğrendiğinde de evdeki melek imgesine uygun davranır. Örneğin “Ama bu aşktan akan zehir, yalnız kalan ruhuma, toprakla dalgalardan bana dokur bir kefen.” (100) dediğinde bir kadın olarak kendisini nişanlısı üzerinden tanımlar. Nişanlısı olmadığından yani yalnız kaldığında yaşayacağı hayatın ölüm gibi olacağını vurgular. Mariana Pineda da olduğu gibi “kadının erkeği beklemesi” teması Rosita için de geçerlidir. “Ben senin bir akşam üstü (SIC) çıkıp da, Granada'dan geliş yolunu elbette gözleyeceğim.” (100) derken Kate Millet'in cinsel politikasına uygun hareket eder. Kadın olarak iffetli olması gerektiğini vurgulayarak nişanlısını bekleyeceğini belirtir.

Bu diyalogda dikkat çekilmesi gereken bir nokta da Rosita'nın “Ben de ikimize ipek çarşafılar işleyeceğim” (101) demesidir. Bu tam anlamıyla toplumsal cinsiyet rollerine ve evdeki melek kadın imgesine uygun bir ifadedir. Ancak önemli olan nokta daha önceki sahnede Kâhya Kadın'ın Rosita'dan bahsederken “Siz hiç onun oturup da eline bir tığ alıp dantel yaptığını ya da şiş alıp bir sıracık olsun örgü ördüğünü veya bir kumaşı süslemek için bile olsa dikiş diktiğini gördünüz mü [...]” (87) ifadelerini kullanmasıdır. Rosita'nın dikiş yapmasıyla ilgili bu iki alıntı da aynı perdede geçer. Kâhya Kadın'ın aktarımına göre Rosita aslında toplumsal cinsiyet rollerine uygun değildir. O dönemin genç kızlarından beklendiği gibi dikiş yapmaması buna örnektir. Ancak nişanlısıyla konuşmasında Rosita değişim süreci başlamaktadır. Öncesinde dikiş dikmeyen Rosita nişanlısı için bunu yapacaktır. Yani Rosita toplumsal cinsiyet rollerine göre evde olması ve ev işleriyle ilgilenmesi beklenen kadın imgesine uygun hareket etmektedir.

Rosita'nın değişimi daha önce sözünü ettiğimiz **rosa mûtabile** isimli şiirle eş zamanlı olarak gerçekleşmektedir. Nişanlısıyla vedalaştıktan sonra ağlayan Rosita eniştesinin kitabındaki şiiri okur:

Sabah olup da açtığında
tıpkı kan gibi kıpkırmızı.
Çiy onun yanına yaklaşmaz
yanmaktan korkar.
Öğlen iyice açılır
dipdiri mercan misali.
Güneş camlara yaklaşır
onun parlaklığına bakmak için.
Kuşlar dallara konup
Ötmeye başladığında
ve baygın düştüğünde ikindi
denizin menevişi üstüne
beyazlaşır rengi,
tıpkı soluk bir yüz gibi.
Gece çöktüğünde, yumuşak
bir ay parçasına döner
yıldızlar ilerleyip de
rüzgâr geriledikçe
karanlığın içinde
dökülmeye başlar yaprakları. (102)

Bu şiirde gülün sabah, öğlen ve akşam geçirdiği değişim anlatılmakta ve akşam vaktiyle birlikte hayatının son bulduğu anlatılmaktadır. Catherine Nichel'e göre Lorca, gül ve Rosita arasındaki ilişkinin üzerinde durarak şiir boyunca etkili olan bir kişileştirme yapmaktadır (1983: 523). Benzer bir şekilde Ricardo Doménech de Lorca'nın gülü kadın kimliğinin bir sembolü olarak yansıttığını düşünür (1986: 85). Gül ve Rosita'nın hayatı paralellik taşımaktadır ve gülün günün bölümlerinde yaşadığı değişim Rosita'nın üç perdede yaşadığı değişimle koştur ilerler. Gülün gündüz yaşadıklarını Rosita'nın ilk perdede yaşadıklarının benzetmesi olarak yorumlamak mümkündür.

Michael Ferber'e göre edebiyatta kırmızı renk; ateşin, altının ve güllerin rengidir. İnsanların yüzünde ise öfkeyi, sağlığı ve tutkuyu yansıtmak için kullanılırlar (1999: 169). Bu açıdan bakıldığında ise gülün gündüz kırmızı renkte olması tutku ve cinsellik açısından ele alınabilir. "Çiyin yanmaktan korkup yanına yaklaşmaması" ifadesi "gülün ateşli" olduğunu vurgulamaktadır. Rosita açısından bu durumu değerlendirdiğimizde gülün gündüz dönemi Rosita'nın gençliğini, canlılığını ve cinsel tutkusunu vurgulamaktadır. Oyundaki toplumsal cinsiyet rollerini inceleme açısından bu önemlidir. Çünkü Lorca, Mariana Pineda'yı olduğu gibi Rosita'yı da toplumsal cinsiyet rolleri açısından yansıtır. Ancak bu yansıma daha önce de

belirtildiği gibi Gilbert ve Gubar'ın melek kadın imgesinin tersine bir açıdan ele alınır. İlk perdede genç ve canlı bir ruh haline sahip olan Rosita evdeki melek imgesine uygun davranmaya başladığında erkek egemen bakış açısına göre ödüllendirilmesi gerekirken Lorca karakterlerini bu yönelimle yansıtmadığı için oyunda bu durum ödüllendirilmez. Bunun örnekleri ikinci ve üçüncü perdede görülmektedir.

İkinci perdede aradan geçen zamana karşın Rosita hâlâ nişanlısının yolunu beklemektedir. Öyle ki Kâhya Kadın tarafından bu durum “Böyle giderse, yol gözlemekten gözleri şaşsı kalacak.” (García Lorca, 2008: 107) şeklinde alaycı bir ifadeyle ele alınır. Rosita melek kadın imgesine uygun davranarak “iffetiyle” nişanlısını beklemeyi sürdürse de Mariana'nın gelmeyen Pedro'su gibi onun da nişanlısı gelmez. İkinci perdede yazar Rosita'yı “ Pembe bir elbise giymiştir. [...] 1900'lerin modası karpuz kollar tarihe karışmıştır. Elbisesi çan etek tarzındadır.” (2008: 111) ifadeleriyle betimler. Kıyafetinin değişmesinin iki açıdan anlamı vardır. Bu ifadeyle hem zamanın geçtiği vurgulanmakta hem de Rosita'nın en azından görünüş anlamında değişen moda uyum sağladığı vurgulanmaktadır.

Rosita ve halasının arasındaki diyalog karakterin toplumsal cinsiyet rollerini nasıl yansıttığı konusunda önemli ipuçları sunar. Halası Rosita'nın dışarı çıkıp gezmesini ve nişanlısının da onun eve kapanmasını istemediğini belirttiğinde Rosita “Ama dışarı çıktığımda, zamanın nasıl geçtiğini daha çabuk anlıyorum, bu da umutlarımı kaybetmeme yol açıyor. Meydana yeni bir ev daha inşa etmişler. Oysa ben zamanın nasıl geçtiğini anlamak istemiyorum.” (112) der. Dış görünüş olarak Rosita değişimi kabul etse de iç dünyasında değişimden kaçmaktadır. Çünkü ilk perdenin sonunda kendisini özne olarak tanımlamadığı ve nişanlısı yanındayken kendisini tamamlanmış biri olarak düşündüğü için kendisini hapsettiği yalnızlıkla yüzleşmek istemez. Bu açıdan Rosita, cinsel politikanın işaret ettiği zayıflık ve pasiflik gibi tanımları kadınlarla ilişkilendiren erkek egemen bakış açısına uygun hareket eder. Evinden dışarı çıkma cesaretini kendinde bulamaz.

Ancak bu durum erkek egemen bakış açısında olduğu gibi Lorca tarafından olumlanmaz. Öyle ki Hala “Anlıyorum. Birçok kez sana söyledim kızım, nişanlana

yaz, durumu anlat da buradan biriyle evlen diye. Sen neşeli bir kızsın. Çevrende sana âşık delikanlılar ve olgun erkekler var, biliyorum.” (112) diyerek Rosita’nın bu durumunu sürdürmemesini tavsiye eder. Hala’nın önermesi de kurtuluşu evlilikte gördüğü için toplumsal cinsiyet rolleri açısından problemlidir. Ancak toplumsal cinsiyet rollerine göre pasif olması gereken Rosita’dan harekete geçmesini beklediği için önemlidir. Çünkü Rosita’nın nişanlısı Hala’nın yeğenidir ve Hala bu sorunlu bekleyişi bitirmek için erkek yeğenine bir mektup yazarak onun harekete geçmesini talep etmez. Onun yerine Rosita’yı aktif olmaya ve kendisiyle ilgili bir şey yapmaya teşvik eder.

Öte yandan Rosita’nın melek kadın imgesine uygun hareket etmeyi sürdürdüğü oyunun ikinci perdesinde net bir şekilde gözlenmektedir. İlk perdede hiç dantel yapmayan Rosita’nın nişanlısına söz vermesinin ardından ikinci perdede Kız Kuruları’yla arasında geçen diyalogdan bu sözünü tuttuğu anlaşılır.

ÜÇÜNCÜ KIZ KURUSU	Yaptığın Valensiya dantel takımlarını bitirdin mi?
ROSITA	Çoktaan! Ondan sonra başladığım Nansuk bezinden kelekli takımı da bitirdim.
İKİNCİ KIZ KURUSU	Sen evlendiğinde dünyanın en güzel çeyizini götüreceksin yanında.
ROSITA	Bana kalsa, bunlar bile az geliyor gözüme! Hem de dediklerine göre, erkek kısmı hep aynı kıyafetlerle dolaşan kadınlardan çabuk bıkarımış. (116)

Rosita toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak kadınların olması beklenen ev alanında kalmıştır ve bunun bir sonucu olarak nişanlısını beklediği süre boyunca çeyizi için işlemler yapmıştır. Konuşmasında ayrıca erkek egemen bir dil kullanan Rosita kadınları özne olarak tanımlamaktan uzak bir noktada bulunmaktadır. Perdenin başındaki kıyafet değişimini bu söylemi üzerinden de değerlendirmek mümkündür. Yani Rosita yaptığı işlemleri ve kıyafet seçimini erkek egemen bakış açısına göre yapmaktadır. Kadınları obje olarak gören bu bakış açısına uygun bir şekilde davranma zorunluluğu hissetmektedir.

Karakterin değişimi bu perde de göze çarpmaktadır. İkinci Ayola, Rosita'nın nişanlısının yüzündeki yarayı hatırlattığında Rosita'nın hatırlayamaması bunu yansıtmaktadır:

İKİNCİ AYOLA	Dudağında bir yara izi yok muydu?
ROSITA	Yara izi mi? Hala, var mıydı bir yara izi?
HALA	Aa, hatırlamıyor musun, kızım? Yakışıklılığına birazcık gölge düşüren, tek o izdi.
ROSITA	Ama o bir yara izi değildi ki, hafif pembe bir yanık iziydi. Yara izi dediğin derin olur. (119-120)

Bu diyalogda Rosita'nın hatırlayamamasının nedeninin aradan geçen uzun yıllar olduğu da düşünülebilir ancak Hala'nın yaşının daha büyük olması ve geçen senelere rağmen hatırlıyor olması durumun böyle olmadığını göstermektedir. Rosita evdeki melek imgesine uygun davrandığı için yazar tarafından cezalandırılmaktadır. Yaşı daha büyük olmasına rağmen Hala'nın hatırladığı detayları Rosita hatırlayamamaktadır. Ayrıca cinsel politikada bahsedilen kadın rollerine uygun davranmakta ve nişanlısını yarasının “hafif bir yanık izi” (120) diyerek olumlamaya çalışarak akılcı bir tutumdan uzak bulunmaktadır.

Rosita'nın rasyonel davranmaktan uzak tutumu bu perdede nişanlısından gelen mektupla ilgili tepkilerinde de görülür. Nişanlısı Rosita'yla bir vekil aracılığıyla evlenmek istediğini bildirir ve Rosita bu duruma çok sevinmektedir. Mariana Pineda'nın umut ettiğı gibi Rosita da nişanlısının bu şekilde evlenseler bile yanına geleceğini umut etmektedir. Kâhya Kadın böyle bir evlilik olamayacağını ve bunun doğru olmadığını belirttiğinde Rosita “Ama o da çok yakında gelecek. Üstelik bununla, beni ne kadar çok sevdiğini kanıtlıyor.” (126) sözleriyle yanıt verir. Kendisine çizilen toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak bunca yıl boyunca nişanlısının bir kez bile onu görmek için yanına gelmemiş olmasını sorgulamaz.

Üçüncü perde Rosita'nın artık yaşlanmaya başladığı bir süreçte başlar. Hala onun nerede olduğunu sorar ve Kâhya Kadın “Yukarıda, kulesinde [...]” (129) olduğunu belirtir. Burada geçen “kule” ifadesi sembolik anlamı göz önüne alındığında toplumsal cinsiyet rolleri açısından önemlidir. Ferber'e göre diğer anlamlarının yanı sıra “kule” **The Romance of the Rose, The tale of Rapunzel, The Lady of**

Shalott'ta olduğu gibi tutsak edilen bir kadını da simgeleyebilir (1999: 219). Bu ifadeyle yazar Rosita'nın da söz konusu eserlerdeki kadınlar gibi kuşatılmış ve tutsak edilmiş olduğunu vurgulamaktadır. Rosita evdeki melek kadın imgesine uygun davransa bile ödüllendirilmemiş, yazar tarafından erkek egemen bakış açısının cezalandırma yöntemleriyle kuşatılmış ve tutsak edilmiş bir durumda tanımlanmaktadır.

Bu cezalandırmaya uygun olarak Rosita üçüncü perdede yazar tarafından “Üzerinde 1910'ların modasına uygun uçuk pembe bir elbise vardır. Saçları lüle lüle ve uzundur. Epey yaşlanmıştır.” (García Lorca, 2008: 132) ifadeleriyle tanıtılır. Zamana uygun giyinse bile artık üstündeki elbisenin rengi, Rosita gibi canlılığını yitirmiştir. Araştırmacı Ana Cristina dos Santos da her perdede yaşanan değişime dikkat çeker ve “Her perdede başrolün daha sessiz, daha yaşlanmış ve sosyal iletişimden daha da uzaklaşmış olduğunu görürüz.” der (Guberman, 1999: 102). Rosita onca yıl boyunca beklemesine rağmen nişanlısı başkasıyla evlenmiş ve Enişte'nin ölümünden kaynaklı yaşadıkları maddi sıkıntıların üstesinden gelemedikleri için evden taşınmak zorunda kalmışlardır. Taşınma konusunda halasıyla konuşan Rosita “Ama ben buradan hava karardığında çıkmak istiyorum. Elimden gelse sokak lambasını da söndürürdüm. Neyse çaresi yok, zaten komşular gözlerini çoktan cama dikmiş çıkmamızı bekliyorlardır.” (García Lorca, 2008: 140) der. Bu ifadeden Rosita'nın toplumsal baskıyı hissettiği ve bundan rahatsızlık duyduğu açıkça anlaşılmaktadır. Kule örneğinde olduğu gibi erkek egemen bir bakış açısının dayattığı bir konumda bulunmayan yani ilerleyen yaşına rağmen evlenemeyen Rosita toplum tarafından kuşatılmış durumda hissetmektedir. Mariana Pineda'nın ifade ettiği gibi o da izlenmekten duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir.

Rosita'nın yaşadığı bir diğer değişim de kullandığı dil üzerinden gerçekleşmektedir. Oyunun ilk iki perdesinde kısa konuşmalar yapan ya da uzun konuşmalarında şiirsel bir dil kullanan Rosita'nın konuşmaları oyunun son perdesinde şiirsel bir ifade taşımaz ve düz yazı şeklinde verilir. Bu durum yaşadığı dönüşümün bir göstergesi olarak yorumlanabilir. **Rosa mutáble** şiirinde gül hayatının son evresinde nasıl soluyorsa Rosita'nın da canlılığını yitirmesi konuşmalarına yansır, her şeyin farkında

olan hüzünlü ve kötümser bir ton kullanır. Rosita kendi ruh haline ve iç dünyasına dair en detaylı konuşmaları bu kısımda yapar.

Yıllardır kendi benliğimin dışında yaşadım hep, gurbette olan şeyleri düşünerek, öyle yaşamaya alıştım, şimdi ise, o uzaklarda düşlediğim şeyler hepten yok olup gittikten sonra, kafamda kurup duruyorum, kendime bir yer, bir çıkış yolu arıyorum, bulamayacağımı bile bile. Ben, aslında epeydir biliyordum olup biteni. Evlendiğini çoktan duymuştum. Hayır sahibi biri söylemişti bana, ama yine de mektuplarını hıçkırıklar içinde büyük bir hevesle okumayı sürdürdüm. Ben de şaşıyorum kendi kendime buna nasıl dayanabildim diye. Eğer insanlar hiç bu konuyu konuşmamış olsalardı, sizler eğer hiçbir şey duymamış olsaydınız, bunu bir tek ben biliyor olsaydım, bana yazdığı mektuplara ve yalanlara, tıpkı gittiği ilk yılda olduğu gibi kanmayı sürdürdüm. Ama bunu herkes öğrendi ve sonunda herkesin beni eliyle gösterdiği gülünç, iffetli nişanlı kız durumuna düştüm, genç bekâr kızların taşıdığı elimdeki yelpaze de beni iyice alay konusu yaptı.(142)

Rosita'nın bu bölümde yaptığı tüm konuşmalar toplumsal cinsiyet rollerini yansıtmaları açısından önemlidir. Örneğin alıntıladığımız bu kısımda aslında Rosita'nın her şeyin farkında olduğu anlaşılmaktadır. Kate Millet'in cinsel politikası açısından bakıldığında Rosita'nın yaşanan gerçeklerin ayırımında olması toplumsal cinsiyet rollerine uygun değildir ve erkek egemen bir bakış açısını yansıtmaz. Yıllar boyu kendisini düşünmeyip nişanlısını düşünmesinin onu bu duruma düşürdüğünü söyleyen Rosita bir kadın olarak kendisini özne olarak görmeyip hayatına bir erkeği temel yapı olarak koyduğundan dolayı aslında kendi hayatının nasıl yitip gittiğini itiraf etmektedir. Yazar, kadınların içinde bulunduğu bu durumu eleştirmektedir; İspanya'daki "birçok olgun bayan"²⁹ Doña Rosita'ya baktıklarında sanki kendilerini aynada görmüş gibi hissettiklerini belirtmektir ve İspanya'da kadınların Doña Rosita gibi bir hayatı yaşamaları olumsuzlanmaktadır (Ayala, 1962:118-119).

Bu konuşmadaki önemli bir diğer nokta da Rosita'nın nişanlısının bir başkasıyla evlendiğini yıllar önce öğrenmiş olmasıdır. Bu bilgi akıllara Rosita'nın neden bu yalanı sürdürdüğü fikrini getirir ve bunun yanıtı gene Rosita'nın söyledikleri ve yaptıklarında ortaya çıkar. Rosita nişanlısının başkasıyla evlendiğini kimsenin

²⁹ "Olgun bayan" sözüyle ilerleyen yaşına rağmen evlenmeyen kadınlar kast edilmektedir.

öğrenmemesi için bu yalanı sürdürür. Çünkü nişanlısının evliliği duyulduğunda alay edilen ve ötekileştirilen kişi olacağını düşünmektedir. Söz konusu durum, erkek egemen bakış açısına sahip bir toplumun bir kadının üzerinde nasıl büyük bir baskı oluşturduğunu çok net bir şekilde göstermektedir. Öyle ki Rosita artık hissettiği aşktan ziyade çevresindeki insanların ne düşüneceği kaygısıyla hareket etmektedir. Ancak Rosita'nın yaşadıkları sadece insanların düşünceleriyle sınırlı değildir, onu insanların yaptıkları ve geçen zaman da olumsuz etkilemektedir.

Yürüyüşe çıkıyorum bir gün ve artık kimseleri tanımadığımı fark ediyorum. Genç kızlar ve genç erkekler beni arkalarında bırakıyorlar, çünkü yoruluyorum, onlara yetişemiyorum. İçlerinden biri: “Bakın, işte kız kurusu orada,” diye beni gösteriyor. Kıvrıkcık saçlı, yakışıklı bir delikanlı: “Aa, o mu? Kim bakar onun yüzüne artık?” diye yorum yapıyor. Ben ise tüm bunları duyuyorum, bağırarak istiyorum, ama ağzımı açamıyorum. Ne yapıyorum? Yoluma devam ediyorum, ağzımın içi zehirle dolu, oradan kaçıp kurtulma isteğiyle yanıp tutuşarak, ayakkabılarımı çıkarıp saklandığım köşeden bir daha hiç hareket etmemecesine, hem de asla. (García Lorca, 2008: 143)

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin en net bir şekilde aktarıldığı konuşmalarından birini yapan Rosita toplumsal alanda karşılaştığı olumsuz yorumlardan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Burada yazar Rosita aracılığıyla toplumdaki cinsiyetçi dile dikkat çeker. Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği erkek egemen dil Rosita'nın yolda karşılaştığı genç erkek tarafından kullanılır. Rosita'nın yaşlandığı için yüzüne kimsenin bakmayacağını belirten genç erkek, erkek egemen bir bakış açısıyla yaşlandığı için Rosita'yı ötekileştirmekte ve aşağılamaktadır yani aslında sözlü şiddet uygulamaktadır. Bu davranışın karşısında Rosita'nın bağırarak isteyip sesini çıkaramaması erkek egemen toplumun kadın kimliğini susturmak istediğini sembolize eder. Ancak Rosita halasıyla uzun süre konuşur ve içindekileri dökmeyi sürdürür.

Artık yaşlandım iyice. Dün sizi Dadı'yla (SIC) konuşurken duydum. Benim hâlâ evlenebileceğimi söylüyordunuz. Sakın ha! Hiç aklınıza bile getirmeyin! Kanımla, canımla sevmiş olduğum ve hâlâ sevdiğim kişiyle evlenme umudumu yitireli çok oldu. Kapattım o sayfayı artık. Bununla birlikte, kaybettiğim umutlarımla, yine akşam olunca yatıyor, sabah olunca kalkıyorum, içimde bir insanın başına gelebilecek en korkunç duyguyla yani, ümitlerimi yitirmenin acısıyla. Kaçıp gitmek

istiyorum uzaklara, gözlerim hiçbir şey görmesin istiyorum. Zavallı bir kadının da özgürce soluk almaya hakkı vardır bu dünyada öyle değil mi? (143)

Hala'nın ve Kâhya Kadın'ın onun evlenmesi isteğine şiddetle karşı çıkan Rosita yaşadığı derin acıyı ve toplumsal baskıdan kaçma isteğini dile getirir. Hala ve Kâhya Kadın her ne kadar Rosita'nın mutluluğu için onun evlenmesini isteler de onun gene toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir sınırdaki kalması üzerinden bir önermede bulunurlar. Rosita'nın bir kadın olarak evlenmeden de mutlu olabileceği fikrinden hareket etmezler, hayatına devam ederken ancak bir erkekle evlenerek mutlu olabileceği fikrini yansıtır. Yani Gibert ve Gubar'ın bahsettiği evdeki melek imgesine uygun davranmasını beklerler. Öte yandan Rosita için böyle bir olasılık yoktur, dahası mutluluğu da önemsemez. Tersine acısını, hüznünü, kendisini gözetleyen kimselerden uzak yaşama hüznünü ifade eder. Bunu söylerken de kullandığı “Zavallı bir kadın” (143) ifadesi ise toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı dile getirdiği en net ifadelerden biridir. Şimdiye kadar maruz kaldığı baskılar onun için oldukça fazladır, “özgürce soluk almak” ifadesi kullanarak artık buna maruz kalmak istemediğini ve özgür olma arzusunu dile getirir.

Rosita'nın şimdiye kadar kimseyle evlenmemiş olması sadece nişanlısını beklemesiyle ya da toplumsal baskıyla ilgili değildir. Örneğin Hala ona neden bir başkasıyla evlenmediğini sorduğunda “Başım bağlıydı bir kere; üstelik içten duygularıyla, şefkatiyle hangi erkek geldi bu eve, benim gönlümü kazanmak için, sen söyle Hala? Hiçbir erkek.” (144) yanıtını verir. Aslında Rosita'nın hayatına kimseyi sokmamasının bir nedeni de karşısına çıkan erkekleri samimi bulmaması ve erkeklerin Rosita'yı özne olarak görmemesidir.

Mariana Pineda'da olduğu gibi çelişkili ifadeler Rosita'da da vardır. Örneğin “Ben neysem oyun. Değişemem ki, bundan sonra. Artık bundan sonra değer verdiğim tek şey onurum.” (144) anlatımında değişmeyeceğini söylemesine rağmen “artık bundan sonra” ifadesiyle önem verdiği değerlerin değiştiğini belirtmiş olur. Rosita'nın sözünü ettiği onur, bir erkeğin himayesi altında koruması gereken ya da bir erkek için önem verdiği bir değer değildir, kendisi için önemlidir. Ancak Ana Cristina dos Santos'a göre oyunda bireyin özgürleşmesi asla gerçekleşmez, onur

sürdürülmesi ve isim de kirletilmemesi gereken bir olgudur (1999: 107). Bireyin yani Rosita'nın özgürleşmediğine katılmakla birlikte onur teması erkek egemen bakış açısının dışında da ele alınabilecek bir olgudur. Mariana'nın çocuklarına temiz bir isim bırakmak istemesinde olduğu gibi Rosita'nın da kendini özne olarak ifade ederek onuruna sahip çıkması cinsiyetçi bir yönelimi ifade etmez. “Hem, benim başıma gelenler, birçok kadının da başına gelmiş bir şey.” (García Lorca, 2008: 144) dediğinde ise kadın kimliğini içselleştirebildiğini yansıtmaktadır. Kendi yaşadığı sorunları birçok kadının da yaşadığının bilincinde olduğunu gösterir. Bunu destekleyen bir konuşmayı da “Tüm dünyayı silmek istercesine sokaklarda dolaşan ve banklara oturup avaz avaz şarkı söyleyen o yaşlı sarhoş kadıncağızları çok iyi anlıyorum” diyerek yapar. Bu ifadeyle hem Woolf'un hem Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği “ana dil”i kullanır. O, kadınların yaşadıklarını özümsemiş, anlamış ve artık onlarla empati kurabilen bir noktaya evrilmiştir.

Rosita'nın oyundaki son sözleri erkek egemen bakış açısından dolayı ne kadar sarsıldığının göstergesidir. Manola kardeşlerin en büyüğünün oğlunun vedalaşırken Rosita'ya “İyi akşamlar, Gül Teyze.”³⁰ (2008: 147) diye seslenmesi onu yıkar. O yüzden “Gül Teyze, Gül Teyze ha! der ve **rosa mutábile**yi anlatan dizeleri tekrarlar. Çünkü genç çocuğun söyledikleri Rosita'nın yaşamının son evresine geçtiği gerçeğinin başkaları tarafından dillendirilmesidir. Her ne kadar Rosita'nın kendisi yaşlanmış olduğunu belirtse de dışarıdan biri tarafından bunun söylenmesi onu yaralar. O yüzden Rosita “*Bir an sendeler, bir sandalyeye yaslanayım derken düşecek olur, Kâhya Kadın ile Hala onu tutup yere yığılmasına engel olurlar.*” (149) ve oyundaki son sözleri “Gece çöktüğünde ise, dökülmeye başlar yaprakları.” (149) olur. Rosita bir kadın olarak toplumsal baskıya maruz kalmış olup hayatını daha fazla sürdürmek istemediğini belirtmektedir. Mariana Pineda'nın son anlarında rahibelerin yanında olması gibi oyundaki kadın karakterlerden olan Hala ve Kâhya Kadın da Rosita'nın yanındadır ve onun düşmesini engelleyenler de bu kadınlar olur.

30 Oyunun orijinal metninde Doña Rosita şeklinde seslenilmektedir.

Bu sahnede Rosita'nın düşmesini bunalıma girmek olarak yorumlarsak, Hala ve Kâhya Kadın onun depresyona girmesini engellemiş olur. Arjantinli tiyatro yönetmeni Jorge Lavelli **Doña Rosita** 1981 basımı için yazdığı makalesinde yaşları ilerleyen bu üç kadının çok yüksek ihtimal uzun yıllar sonra evden ayrılacaklarını belirtir. Ona göre bu kadınlar yıllar sonra evden ayrılarak hayatla ve gerçekle yüzleşeceklerdir. Lavelli'ye göre bu üç kadın daha önce bu kadar özgür olmamışlardır (García Lorca, 1981: 66).

2.3.3.2. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin bir yansıması olarak Erkek Yeğen

Oyunda Rosita ve Bay Martin dışında hiçbir karakterin özel adı bulunmaz, Erkek Yeğen de buna örnektir. Rosita'nın aynı zamanda kuzeni olan Erkek Yeğen, Hala'nın yeğenidir ve ailesi Tucumán'dadır. **Mariana Pineda**'daki Don Pedro örneğinde olduğu gibi Erkek Yeğen de oyun boyunca kendisinden söz edilse de oyunda sadece bir perdede gözükmektedir.

Erkek Yeğen sahneye halasına Tucumán'a gitmek zorunda olduğunu söylemek için girer. Ancak yazar tarafından dış görünüşü ya da karakterine dair bir açıklama yapılmaz. Daha ilk konuşmalarında güven vermekten uzak bir tutum sergiler. Erkek Yeğen'in babası yaşlandığı için aile işlerini üstlenmesi ve bunun için de Tucumán'a gitmesi gerekmektedir. Rosita'yla nişanlı olduğu için bu durumu öncelikle halasına açıklar. Halasının ona tepki göstermesinin üzerine "Kuzenimi sevdiysem, bunda benim suçum ne? Sanki bayram ederek mi gideceğimi sandınız? Burada kalmak istediğim için koşarak geldim buraya." (2008: 92) diyerek cevap verir. Bu konuşmasından Erkek Yeğen'in cinsiyet rolleri açısından olumlu yansıtıldığı düşünülebilir çünkü sevdiği insan için ailesinin beklentilerini karşılamayacakmış gibi bir izlenim yaratır. Bu da erkek egemen bakış açısını yansıtan bir tutum değildir. Ancak bu tutumunun samimiyetten uzak olduğu ortaya çıkar. Hala, ailesinin ona ihtiyacı olduğunu ve gitmek zorunda olduğunu hatırlatır. Erkek Yeğen'in halasıyla konuşmasının nedeni zaten kafasında olan planları sanki Hala'nın önermesiyle yapmak zorundaymış gibi gösterme niyetidir.

Halasıyla arasında geçen konuşma Erkek Yeğen'in tutarsızlığını göstermesi açısından önemlidir. Erkek Yeğen'in Rosita'yla evlenme isteğine Hala'nın henüz çok erken olduğu için karşı çıkmasına yeğeni "Laf olsun diye söyledim, işte. Bu şekilde olamayacağını ben de çok iyi biliyorum. Benim tek istediğim Rosita'nın beni beklemesi. Çünkü niyetim en kısa zamanda dönmek." (93) diyerek yanıt verir. Evlenmek gibi "ciddi" bir konuyu bile "laf olsun" diye söyleyen yeğen, yazar tarafından olumsuz yansıtılmaktadır. **Mariana Pineda**'daki Don Pedro gibi söz verme ve tutma üzerine konuşmalar Erkek Yeğen tarafından da yapılır. Halanın ona tepki göstermesine "Böyle şeyler söylemeniz için hiçbir sebep yok ki, Hala! Ben bir söz verdim, sözümü de tutacağım. [...] size karşı saygılıyım diye, siz de şerefimi ayaklar altına almayın." (93) der. Söz tutma konusunu Erkek Yeğen ilk kez burada dillendirir ve erkek egemen bir tarzla halasına yanıt verir. Normalde Erkek Yeğen'in kendisinden yaşça büyük halasına saygılı olması beklenirken o erkek egemen bakış açısını yansıtarak baskın bir üslup kullanmaya çalışır. Öyle ki onun bu tutumu karşısında Hala "(*Endülüsvari bir alayla*) Kusuruma bakma! Bir an için unuttum, senin de büyüyüp erkek mertebesine girdiğini." (93) der. Yani Hala aracılığıyla yazar Erkek Yeğen'in bu davranış biçimini cezalandırır ve onu olumlu yansıtmaz. Tersine cinsel politikayı yansıttığı için olumsuzlanır ve gülünç bir durumda gösterilir.

Bu davranışlarının üstüne bu durumu Rosita'ya anlatma işini de Hala'ya bırakması Erkek Yeğen'in gelecek süreçteki tutumlarına dair ipuçları taşır. Örneğin Gilbert ve Gubar'ın bahsettiği erkek kahraman figürünün özellikleri Erkek Yeğen'de görülmez. Çünkü cinsiyetçi bir tutumla yazan edebiyatçılar açısından erkek kahraman figürü etkileyici bir dille anlatılır ve önüne çıkan engelleri aşması beklenir. Öte yandan Erkek Yeğen Rosita'ya gitmesi gerektiğini söyleme işini halasına bırakır ve daha yaşadığı ilk zorluktan kaçır. Bu açıdan kahraman figürü olmaktan uzaktır ve yazar tarafından **Mariana Pineda**'daki Don Pedro'nun kaçması konusunda olduğu gibi olumsuz yansıtılır.

Erkek Yeğen ve Rosita'nın yan yana gelmesi aynı Mariana ve Don Pedro örneğinde olduğu gibi bir kez gerçekleşir ve Erkek Yeğen bir daha sahnede görülmez. Bu karşılaşmada Erkek Yeğen birkaç kez söz verir: "[...] ben elbette döneceğim, seni de yanımda götürmek için, hem de altından bir gemiyle [...] Ben o yoldan dönmezsem,

uğruna ölürüm, senin! [...] İsa'nın pırıltısına, kaburgasına saplanan çiviler uğruna, ant olsun ki sana, döneceğim senin yanına!" (99-100-101) Erkek Yeğen'in verdiği sözler akla Don Pedro'nun verdiklerini hatırlatır. Ancak Don Pedro'dan farklı olarak Erkek Yeğen bu sözleri defalarca tekrar eder. Michael Ferber gemi sembolünün batı edebiyatındaki birçok eserde tehlikeli deniz yolculuklarıyla ilgili olduğunu belirtir (1999: 194). Erkek Yeğen'in de "altın bir gemiyle" Rosita'ya döneceğini söylemesi kendisini zorlu deniz yolculuklarını aşip nişanlısına geri dönecek bir kahraman gibi gördüğünü sembolize eder. Kendisini Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği erkek kahraman prototipi olarak gören Erkek Yeğen konuşmasında Hristiyanlık için çok önemli bir yere sahip İsa'nın da adını geçirerek cinsel politikaya uygun bir şekilde Tanrıyı da yanına alır. Ancak tüm bunları yapan erkek karakter yazar tarafından olumlanmaz. Bu kadar söz vermesine rağmen bunları tutmayan ve aksine nişanlısını kandıran kötü bir insan olarak yansıtılır.

Oyunda bir daha görünmeyen Erkek Yeğen başka karakterler aracılığıyla ve yazdığı mektupla kendisinden söz ettirilir. İkinci perdede Rosita'yla bir vekil aracılığıyla evlenme isteğine sadece Kâhya Kadın karşı çıksa da doğrudan Erkek Yeğen'le ilgili çok fazla bir olumsuzlanma bulunmaz ancak üçüncü perdede kendisiyle ilgili konuşan tüm kadınlar tarafından kötü bir insan olarak yansıtılır. Örneğin Hala yeğeninden bahsederken "[...] o gül gibi kızcağıza döktürdüğü kanlı gözyaşlarının hesabını kendi kanıyla ödetirdim ona [...] Evleneli sekiz yıl olmuş ama bu ahlaksız herif daha geçen ay yazdı gerçeği." (García Lorca, 2008: 131) ifadelerini kullanır. Hala aracılığıyla Erkek Yeğen "ahlaksız" ve cezalandırılması gereken biri olarak gösterilir. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında ise yazarın erkek egemen bakış açısına sahip yazarlardan farklılaştığı daha belirginleşir. Erkek Yeğen'in yaptıklarına kılıf bulunmaya çalışılmaz ve kötü biri olduğu vurgulanır.

Benzer olumsuz yaklaşım Kâhya Kadın tarafından daha tutarlı bir doğrultuda sergilenir. Araştırmacı yazar Maurice Taonezvi Vambe'ye göre "kültürel olarak erkeklerin kötü davranışlarıyla ilgili kadınların şikâyet etmemesi beklenmesine rağmen Kâhya Kadın farklı düşünür." (2013: 313) Diğer karakterlerden farklı olarak Kâhya Kadın ilk perdede Erkek Yeğen'in halasına Tucumán'a gideceğini söylediğinde "Gerçek bir erkek olsaydı buradan ayrılmazdı." (García Lorca, 2008:

93) diyerek erkek egemen bakış açısına göre ele alınan toplumsal cinsiyet rollerinin tersine bir yaklaşımda bulunur. Ayrıca kadın kimliğini savunan bir bakış açısından “erkekliğe” saldırır ve “[...] geçirsin gecelerini kötü rezil olsun ekinleri. Aziz Nicolas kuyusu aşkına, tuzu dönüşsün zehire.” (2008: 94) diyerek Erkek Yeğen’e beddua eder.³¹ İlk perdedeki tutumunu Kâhya Kadın oyun boyunca sürdürür. Bir bütün olarak bakıldığında Erkek Yeğen ideal âşık olmaktan uzak, sözünü tutmayan ve kötü biri olarak yansıtılır. Erkek egemen tutuma uygun olarak yaptığı davranışlar kınanır, okuyucular olumsuz bir karakter olarak gösterilir.

2.3.3.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Hala ve Kâhya Kadın

Hala ve Kâhya Kadın karakterleri Lorca’nın bu oyununda öne çıkan en önemli kadın karakterlerdir. Oyun boyunca ikilinin atışmaları toplumsal cinsiyet rolleri açısından önemli ipuçları sunar. Anne ve babasını kaybeden Rosita, halası ve evin hizmetçisi olan Kâhya Kadın tarafından büyütülür. Oyunda eşiyle mutlu bir evliliğe sahip olan Hala’nın neden çocuk sahibi olmadığı belirtilmez ancak Hala Rosita’yı kendi evladı gibi büyütmüştür.

Toplumsal cinsiyet rollerine göre kadının susması ve itaatkâr olması beklenir. Hala oyunun son perdesine kadar bu açıdan cinsel politikaya uygun davranırken Kâhya Kadın onun tutumunun tersini sergiler. Örneğin oyunun ilk perdesinde Enişte tohumlarının yerlere saçılmış olmasıyla ilgili Kâhya Kadın’la tartıştığında Hala ona “Sus! Bir de karşılık veriyor!” (85) der. Bu sahnede Kâhya Kadın hem sınıfsal olarak hem de cinsiyet bağlamında erkek egemen bakış açısına göre Enişte’ye göre daha alt bir konumda bulunmasına rağmen toplumsal cinsiyet rollerini yıkarak cevap verir. Ancak **La casa de Bernarda Alba** oyununda Bernarda Alba’nın kızlarını susturmak istemesi gibi Hala da Kâhya Kadın’ı susturmak ister.

Kadının sessizliğiyle ilgili oyunun birçok yerinde Hala’nın ve Kâhya Kadın’ın konuşmaları bulunmaktadır. Örneğin Enişte **rosa mutáble** isimli çiçeğin saksısının

³¹ Hala ve Kâhya Kadın karakterlerinin toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadın temasına katkısı ayrı bir başlıkta ele alınacağından bu bölümde detaylı bir şekilde incelenmeyecektir.

HALA Benim yeğenim nişanlı bir kere!
KÂHYA KADIN Şimdi benim ağzımı açtırmayın, ağzımı açtırmayın benim, yoksa neler söylerim neler... ağzımı açtırmayın benim.
HALA Öyleyse sen de kapa çeneni.
KÂHYA KADIN Sizce nişanlı bir erkeğin gurbete gidip de on beş yıl eşi bulunmaz bir kızı yüz üstü bırakması doğru bir davranış mı? [...]
HALA İyi de, sen ne diye üzerine vazife olmayan işlere burnunu sokuyorsun?
KÂHYA KADIN (*Şaşırarak*) Ben burnumu sokmuyorum ki, zaten tümünden işin içindeyim.
HALA Ben onun, halinden memnun olduğuna eminim.
KÂHYA KADIN O öyle sanıyor, bu da işin kötü yanı. (106)

Cinsel politikaya uygun bir şekilde Hala'nın Kâhya Kadın'ı bir kez daha susturma çabası bu konuşmada da açık bir şekilde görülmektedir. Evdeki melek imgesini uygun davranan Hala'nın aksine vicdanı, akıl yürütmeyi ve mantıklı olmayı temsil eden taraf Kâhya Kadın'dır. Bu açıdan İspanyol yazar erkek egemen bir yaklaşım sergilemez. Örneğin Hala Rosita'nın mutlu olduğunu varsaydığında bunun doğru bir yaklaşım olmadığını Kâhya Kadın hatırlatır. Kadın kimliği oyununda Kâhya Kadın tarafından korunur. Öte yandan erkek egemen bakış açısına göre erkek kimliğinin korunması gereklidir. Ancak Kâhya Kadın erkek kimliğini korumak bir yana Erkek Yeğen üzerinden bunu olumsuzlar. Hala karakteri oyununda **Mariana Pineda**'dakine benzer bir dönüşüm yaşamaktadır. Örneğin Kâhya Kadın'la konuşmasının ardından eşiyle aralarında geçen diyalog bu dönüşüme dair izler taşır:

ENİŞTE (*Tatlılıkla*) Tamam, tamam! Seninle tartışmak niyetinde değilim!
HALA Ne yani, benimle konuşulamaz mı, demek istiyorsun?
ENİŞTE Yok canım, konuşulur konuşulmasına da, ben şu anda susmayı tercih ediyorum.
HALA Sen sitemi ettin, ama ne haber?
ENİŞTE Ne dememi istiyorsun ki? [...] Sırf seninle tartışmamak için yatağı yapabilir, elbiselerimi kınakına kabuğuyla temizleyebilir ve odanın halılarını bile değiştirmeyi göze alabilirim.
HALA Bu evdeki her şey senin rahatına ve zevkine göre düzenlenmişken, senin kalkıp da ihmal edilmiş, kendisiyle ilgilenilmeyen aile reisi, üstün erkek havalılarına bürünmen haksızlık doğrusu. (110)

Bu konuşmada Hala şimdiye kadar izlediğinden biraz farklı bir tutum takınır. Eşinin onunla tartışmadan kaçmasına tepki gösterir. Şimdiye kadar hep kadının sessizliğini savunan Hala “benimle konuşulamaz mı” (110) diyerek aslında kadınlarla konuşulacağını vurgular. Enişte'nin tartışmamak için ev işlerini yapacağını

söylemesi normalde o işleri kendisini bir erkek olarak yapmayacağını gösterir. 1900’lü yılların başında kadınlar henüz yeni yeni iş hayatına girerek evden çıkmaya başladığında toplumsal cinsiyet rolleri konusunda henüz yeterli bilinçlenme gerçekleşmemişti. Bu konuşma o dönemi yansıtmaları açısından normal kabul edilebilir ancak İspanyol yazar o döneme göre daha ileri bir bakış açısından bunu eleştirir. Hala’nın kullandığı “üstün erkek havaları” (110) ifadesi buna örnektir. Oyunda hiçbir yerde “üstün kadın havaları” gibi bir ifadeye rastlanmaz. Bu açıdan Hala’nın konuşmalarında erkek egemen bakış açısının örnekleri olsa da özellikle kadın kimliğiyle kendini ifade etme konusunda değişim yaşar.

Hala’nın kadın kimliği ve konuşması konusundaki yaşadığı en büyük değişim oyunun son perdesinde gerçekleşir. Enişte oyunda kötü bir karakter olarak yansıtılmaz, genellikle kadın karakterlere bir baskı uygulayan ve ötekileştiren bir tutum sergilemekten uzak bir noktada bulunur. Ancak çiçekleriyle saplantı derecesinde bir ilgisi vardır ve mali konularda çok da iyi olmadığı oyunun son perdesinde ortaya çıkar. Bunun bir sonucu olarak üç kadın yaşadıkları evi satıp daha küçük bir yere taşınmak zorundadırlar. Daha önce eşiyle ilgili olumsuz konuşmayan Hala, onun ölümünden altı yıl sonra içini döker:

Bize iyi bir oyun oynamış! Yarın yeni ev sahipleri gelecek buraya. Enişten sağ olsaydı da bizi ne hallere düşürdüğünü görseydi kendi gözleriyle! Aptal bunak! Ticarete hiç basmadı kafası. Güllerle bozmuştu aklını! [...] Savurgan herif! Aciz adam! Birinin başına bir felaket geldi mi, bizimki hemen çözmek için ortaya atılırdı. Neden mi?... Çünkü... Dünyaya gelmiş tüm insanlardan daha temiz bir kalbi vardı da ondan. Öyle has bir Hristiyan’dı ki... Tövbe... Tövbe... Ben de kalkmış dırdır ediyorum. Sussana kocakarı! Sus çenesi düşük kadın da boyun eğ Tanrı’nın emrine. Meteliksiz kaldık, ne yapalım! Çek sineye, sus! (141)

Hala bu konuşmasında yıllarca içinde tuttuklarını haykırır. Kâhya Kadın’ın dediği gibi o da söyleyeceğini söyledikten sonra kendi kendine susmasını öğütler. Enişte iyi bir insan olduğu için konuşmanın sonunda hakkını teslim etse de onun sevmediği tüm özelliklerini bir bir sıralar. Bu konuşmayı yaparken Hala’nın toplumsal cinsiyet rollerini aşan bir noktadan sözlerini dile getirdiği söylenemez. Çünkü kullandığı “çenesi düşük kadın” ve “Tanrı’nın emrine boyun eğme” (141) ifadeleri erkek

egemen sistemin kadın kimliğine dayattığı davranış türleridir. Ancak Rosita'yla olan konuşmasında bu tutumun tam karşısında yer alarak kadın kimliğini savunan bir tonda konuşacaktır. Rosita artık evlenme olasılığının kalmadığını düşündüğünde halasından bu konuları konuşmamasını ister ama Hala ona “Bu diyardaki namuslu kadınların kusuru da o ya... Bu konuları konuşmamak! Konuşmuyoruz biz, ama konuşmamız gerek.” (142) der. Bu ifade Hala'nın kadınların konuşması ve kendilerini ifade etmesiyle ilgili geçirdiği dönüşümün en net ifadesidir. Kadın kimliğiyle susmanın yanlışlığını ifade eder ve konuşmanın, kadın olarak kendilerini ifade etmeleri gerektiğini vurgular. Erkek kimliğini üstün gören ve kadınları toplumsal cinsiyet rollerine sıkıştırmaya çalışan **cinsel politikanın** karşısında bir tutum sergiler. Roberta Johnson Hala'nın bu konuşmasıyla ilgili olarak Lorca'nın feminist mesajını verdiğini söyler (2008: 47).

Öte yandan Catherine Nickel'e göre de oyunda karakterlerin susturulması konusunda çok sayıda örnek vardır. Kız Kurularının anneleri ekonomik durumlarıyla ilgili konuşmaya çalıştığında kızlarından biri tarafından susturulması, Erkek Yeğen'in babasının Tucumán'a gitmesinin gerçek nedenini söyleyecekken Hala tarafından susturulması. Ancak araştırmacı Nickel bununla ilgili “Rosita'nın yaşadığı toplumda, insanlar hislerini ifade etmek istediğinde vazgeçirilmeye çalışıldı. Bu yüzden oyun çok konuşan ama gerçekten önemli ya da anlamlı bir şeyi nadiren söyleyen insanlarla doludur.” (1983: 529) der. Bu ifadenin belli açıdan haklılık payları bulunsa da Nickel bu konuyu kadın kimliği üzerinden almaz ve Hala'nın konuşmasındaki kadın vurgusundan ziyade genel anlamda karakterlerin susturulmasına yoğunlaşır.

Oyunda ayrıca Kâhya Kadın ve Hala genellikle kadın kimliğini savunan bir tutum sergiler. Örneğin yeğeninin gideceğini duyduğunda Hala “Şimdi yavrucağım bu dört duvar arasında yalnız kalacak. Oysa sen, özgür bir biçimde denizlere açılıp gideceksin, nehirlerden geçeceksin, ormanların içine dalacaksın oralarda. Ya benim yavrucağım, burada birbirine benzeyen günleri sayıp dururken sen, ata binip sülün avlayarak keyif süreceksin.” der. Bu konuşmasında Hala'nın kadın kimliğini savunan bir yerden konuştuğu açık bir şekilde görülür. Toplumsal cinsiyet rollerine göre kadının evde, erkeğin ise kamusal alanda yani evin dışarısında olması gerektiğini

bilen Hala bunu eleştiren bir tutum takınır. İkisi de yeğeni olmasına rağmen Rosita'yı savunur. Erkek Yeğen'in de özlem çekeceğini söylemez.

Benzer şekilde Kâhya Kadın ikinci perdede Erkek Yeğen'in Rosita'yla bir vekil aracılığıyla evlenmek istediğini duyduğunda tepki gösterir ve "Madem öyle, gelsin buraya kuzu kuzu, seni kollarının arasına alsın, senin kahvenin şekerini karıştırın ve sen içmeden önce de ağzını yakıp yakmayacağına baksın." (García Lorca, 2008: 126) der. Bu ifadeler de toplumsal cinsiyet rollerinin tersi bir yaklaşımı sergiler. Kâhya Kadın'ın Erkek Yeğen'den Rosita için yapmasını beklediği işler cinsel politikaya göre bir kadının erkeğe yapması gereken ev işleri olarak görülmektedir. Ancak Kâhya Kadın bu durumu tersine çevirir ve hizmet etmesi gereken taraf olan erkek kimliğine işaret eder. Oyunun son perdesinde Hala'nın ölen eşine tuttuğu yasla ve yaşadığı hüznü ruh haliyle ilgili olarak Kâhya Kadın şunları söyler:

(Şarkı söyleyerek) Lay-lay-lay-loom... Hayır hanımım, ağlamanıza izin vermiyorum. Bakın, öleli altı yıl oluyor, ilk günkü gibi yasta olmanızı istemiyorum. Çok ağladık hepimiz! Ama artık yeter! Ayaklarımızın üstünde durmamız lazım! Biz de yavaş yavaş güneşi görmeye³³ başlayalım, zamanı geldi! (129)

Oyunun kadın kimliğiyle ilgili en güçlü ifadelerinden birini Kâhya Kadın kurar. Evdeki kadınlar olarak artık toparlanmaları gerektiğini ve sorunlarını başkalarının desteği olmadan kendileri çözebileceğini belirtmiş olur. Bu anlatın hem cinsel politika hem de evdeki melek imgesinin karşısında yer alır. Ferber'e göre güneş sembolünün birçok anlamı vardır ama en yaygın olanlarından biri ışık, hayat ve görmeyle ilişkili olmasıdır (1999: 209). Bu sembolik anlatımı kadın kimliği açısından ele alacak olursak Kâhya Kadın şimdiye kadar hayatlarını yaşamadıklarını, ama artık bu durumu değiştirmelerinin önemini vurgulamaktadır.

Öte yandan Kâhya Kadın ve Hala'nın erkek egemen zihniyetin etkisinden tamamen çıkmış durumda olduğunu söylemek tutarlı bir tespit olmaz. Gerek Rosita'nın evlenmesiyle ilgili ısrarlarında gerekse de eve misafirliğe gelen Kız Kurullarıyla ilgili

³³ Kitaptaki "güneşi görmeyi başlayalım" ifadesinde yazım yanlışı bulunduğundan "güneşi görmeye başlayalım" olarak değiştirilmiştir.

olumsuz yaklaşımlarında cinsiyetçi bakış açısını tam aşamadıkları görülür. Ancak kadının kimliğiyle kendini ifade etme ve kadın-erkek eşitsizliği karşısında kadını savunan tarafta olma açısından oldukça ileri bir tutum sergilerler ve bu konularda cinsel politikanın karşısında yer alırlar.

2.3.3.4. Oyundaki Kadın Okuryazarlığı

Mariana Pineda oyununda olduğu gibi bu oyunda da kadın okuryazarlığına birçok örnekte rastlanmaktadır. Oyunun ilk perdesinde **rosa mutáble** isimli çiçeğin hikâyesini göstermek için Enişte kitabı açar ve Hala'ya gösterir. Aynı perdenin sonunda Rosita tek başına salondayken Enişte “Kitap mı okuyordun?” (García Lorca, 2008: 101) diyerek ona sorar ve eniştenin gitmesinin ardından Rosita kitabı okur. Rosita'nın doğum gününde onun için Kız Kurularının yazdığı notu okuması ve nişanlısıyla mektuplaşarak haberleşmesi Rosita'nın okuryazar olduğunu gösteren örneklerdendir.

Kadınların okumasına dair Kız Kurularının annesi ‘Zaten onlarla aynı okula yollamıştım, şu “Cennet kapısı” denen özel okula’ (116) diyerek kızlarının iyi bir okulda öğrenim gördüklerini vurgular. Ancak vurgulanan kadınların sadece okuryazarlığı değildir, oyundaki kadınlar sanatsal konularda da bilgili ve kültürlü gösterilir. Kız Kurularının piyano çalması ve hep birlikte dans etmeleri buna örnektir. Oyunun son perdesinde Bay Martín ile sohbet eden Hala, Rosita'yla birlikte Bay Martín'in yazdığı oyunu ve öyküleri okuduklarını belirtir ve oyun üzerine konuşurlar.

Oyunun geçtiği tarihte yani 1900'lü yıllarda kadın okuryazarlık oranının yüzde elliye bile varmadığı göz önüne alındığında İspanyol yazar; oyundaki kadınları okumuş, bilgili, edebiyat üzerine sohbet eden ve piyano çalan kişiler olarak göstererek kadın kimliğini olumlu yansıtmıştır. Erkek egemen bir bakış açısına sahip yazarların aksine bu olumluluğa yani kadın okuryazarlığının gösterilmesine her iki oyunda rastlanması da **cinsel politikaya** karşı tutarlı bir tutum sergilediğini göstermektedir.

2.3.3.5. Oyundaki Kadın Teması Açısından Ayola’lar, Manola’lar, Kız Kuruları ve “Çiçeklerin Dedikleri” Şarkısı

Toplumsal cinsiyet rolleri açısından Ayola, Manola ve Kız Kurusu kardeşlerin **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** oyununa önemli katkıları bulunmaktadır. Kardeşlerin analizine geçmeden önce şunu belirtmek gerekir ki bu üç kız kardeş grubu sayesinde oyunda on iki kadın karakter varken yedi tane erkek karakter vardır. Dönemin İspanya’sının ataerkil toplumuna karşıt biçimde oyunda kadınların söylemleri daha geniş yere sahiptir. **Mariana Pineda**’da kadınlardan oluşan koronun yarattığı etki gibi bu oyunda kadın karakterlerin sayıca ve söylem olarak baskın olması yazarın oyunu kadın kimliği üzerinden anlatacağını gösterir.

Ayola’lar, Manola’lar ve Kız Kuruları kardeşler bazı açılardan Yunan mitolojisinde Mireler ya da Moiralar olarak da bilinen üç kız kardeşi anımsatmaktadır. Lachesis, Clotho ve Atropos adlı bu üç kız kardeş insanların kaderlerini kontrol ederler. Platon’un **Devlet** adlı kitabında bahsedilen bu üç kız kardeşten Lachesis’in geçmişin, Clotho’nun şimdiki zamanın ve Atropos’un geleceğin şarkısını söylediği belirtilir. (Platon, 2019: 363) Yani bu kız kardeşler geçmişin, bugünün ve geleceğin bilgisine sahip olarak insanların kaderlerini kontrol ederler.

Oyunda ise Ayola, Manola ve Kız Kurusu kardeşlerin benzeri bir işlevi olduğu görülmektedir. Örneğin ilk perdede karşımıza çıkan Manola kardeşler Rosita’yla yaşlılardır ve kadın kimliği açısından şimdiki zamanı yansıtır. Rosita gibi hayat dolu olmaları bunun göstergesidir. İkinci perdedeki Kız Kurusu kardeşler ise Rosita’dan yaşça büyüktürler, evlenmemiş kadın kimliğinin geleceğini sembolize ederler ve evlenemeyen kadınları nasıl bir geleceğin beklediğine dair ipuçları sunarlar. Öte yandan gene ikinci perdede karşımıza çıkan Ayola kardeşler ise Rosita’dan yaşça küçüktürler ve Rosita gibi “evlenememiş” kadınların geçmişteki ruh haline ışık tutarlar.

İlk perdede karşımıza Manola kardeşler çıkar. Rosita karakterinin incelendiği bölümde belirtildiği gibi kız kardeşlerle ilgili şehirde yayılan bir dedikodu Rosita

tarafından aktarılır. Bu dedikodu Manola kardeşlerin karakterlerine ve toplum tarafından nasıl görüldüklerine dönük ciddi ipuçları sunar:

Nereye gider bu Manolalar,
gölgelerin arasında [...]
Hangi delikanlılar onları bekler?
Hangi mersin ağacının altında dinlenirler?
Hangi eller çalacak göğsündeki yuvarlak çiçeklerin parfümünü?
Yanlarında hiç kimse yok, hem de hiç kimse; [...]
Bu saatte nereye giderler? [...] (García Lorca, 2008: 96)

Rosita'nın ağzından aktarılan bu dedikoduda Manola kardeşlere dair müstehcen ifadeler kullanılır. İspanyol yazar Rosita'nın ağzından toplumun erkek egemen bakış açısını net bir şekilde yansıtır. Örneğin yukarıda sözü edilen “yuvarlak çiçekler” (96) ifadesi kadınların göğüsleri anlamında kullanılmıştır. Kız kardeşlerin göğüslerine dokunulmasına izin vermeleriyle ilgili olarak “parfümünü çalacak” (96) kelimeleri seçilerek sahip çıkmaları gereken “namuslarını” kaybedecekleri vurgusu yapılmıştır. Yazarın kullandığı “mersin ağacı” ifadesi de bu anlatımı güçlendiren bir sembolik anlam taşır. Ferber; mersin ağacının Afrodit'i çağrıştırdığını ve aşkı yansıttığını belirtir (1999: 134). Aslında bu ifadelerle Manola kardeşlerin mersin ağacının altında cinsel ilişki yaşadıkları işaret edilir. Toplumun Manola kardeşlere bakışı Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği canavar kadın imgesine de uygundur. Toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket etmeyen Manola kardeşler “gölgelerin arasında” yürürler yani onların seçtikleri yol aydınlık değildir, kötü bir yoldur. Ancak Manola kardeşler Lorca tarafından cezalandırılmazlar. Erkek bakış açısının toplumsal cinsiyet rollerine uygun biçimde yaşamamış olmaları, kardeşlerin yine bu anlayış bağlamında evlenememelerini gerektirir. Ama oyunun sonunda kardeşlerden birinin oğlu Rosita'yı ziyarete gelir, Manola kardeşler evlenmişler ve çocuk sahibi olmuşlardır. Bu durum erkek egemen bakış açısını yansıtmaz.

İkinci perdede karşımıza çıkan Kız Kuruları'nın yaşam şekli Manola kardeşlerden farklıdır. Annelerinin anlatımına göre Kız Kuruları toplumsal cinsiyet rollerine uygun yaşamışlardır. Erkek egemen bakış açısının kadınlara dayattığı giyim şekline uygun giyinmişler ve evlenecekleri kişileri bulabilmek için sosyal etkinliklere

katılmışlardır. Anneleri bu giderleri karşılayabilmek için çektiği zorlukları şu ifadelerle dile getirir:

Yine de tüm bu sıkıntılara rağmen, toplum içindeki yerimizi koruyoruz. Siz biliyor musunuz hanımefendi, benim çektiğim zorlukları, tek bu kızların başındaki şapkaları eksik olmasın diye? Ne gözyaşları döktüm, ne çileler çektim bir şerit parçası ya da bir tutam bukle için, bir bilseniz. Bu tüyler, bu teller, bu kurdeleler bana kaç yukusuz geceye mal oldu anlatamam. (2008: 115)

Kız Kuruları'nın annelerine göre, kadınların toplumdaki yeri onlara dayatılan güzellik normlarına uygun davranarak elde edilir. Annelerinin yaptığı fedakârlık da toplumsal cinsiyet rollerine uygundur. Çünkü anne, kızlarının evlenebilmek için başka kızlarla rekabet içerisinde olduklarını ve giyim gibi konularda diğer kızların koşullarına sahip olmanın önemli olduğunu düşünmektedir. Ona göre bu koşulları sağlayabilmek bir insanın temel ihtiyaçlarından da önemlidir. Örneğin kıyafet alabilmek için yemek olarak sadece “haşlanmış patates” ve “birkaç salkım üzüm” (115) tüketmek durumunda kalırlar.

Gene aynı perdede görülen diğer kız kardeşler de Ayola'lardır. Ayola kardeşler Rosita'dan yaşça küçüktürler ve onun gençlik halini yansıtır. Kadın kimliğine dair en önemli tartışmalar Ayola kardeşler ve Kız Kuruları arasında yaşanır. Ayola kardeşler hem genç oldukları hem de sınıfsal olarak daha üstün bir durumda bulundukları için Kız Kuruları'nı aşağılayan bir tutum sergilerler. Onların bakış açısına göre Kız Kuruları evlenememişlerdir ve bu onların başarısızlığıdır. Ayrıca babaları krallık fotoğrafçısı olduğundan dolayı kendilerini hem maddi olarak hem de sınıfsal konum olarak daha üstün görürler ve Kız Kuruları'na dönük yaklaşımları aşağılayıcıdır. Örneğin Birinci Ayola, Rosita'nın bir an önce evlenmesini beklediğini ve kendisinin de ilk fırsatta evleneceğini belirtir. Evlenmeyen kadınlara dönük cinsiyetçi bir tutum sergiler:

“[...] eğer Gül ile arkadaşlık ediyorsam, nişanlısı olduğu içindir. Sevgilisi olmayan kadınlar solgundur, kavruktur ve hepsi de ... (Kız Kuruları'na bakar) Hepsi değilse bile, bir kısmı... ne bileyim işte... hırçındırlar! (120)

Birinci Ayola'nın bu konuşması kadın kimliğine dönük erkek egemen bakış açısının yansıtılmasıdır. Kadını bir birey olarak tanımlamayan ve kendisini erkek üzerinden gerçekleştireceği vurgusunu yapan bir konuşmadır. Kate Millett'in sözünü ettiği cinsel politikayı yansıtmaktadır. Ayrıca sevgilisi olmayan kadınları solgun, kavruk ve hırçın olarak tanımlaması da Gilbert ve Gubar'ın bahsettiği canavar kadın imgesine uygundur. Birinci Ayola evlenmeyen Kız Kuruları'nı erkek egemen bir bakış açısıyla yargılamakta ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun olmadıkları için onlara çeşitli olumsuz özellikler atfetmektedir. Birinci Ayola'nın bu konuşmasının ardından aralarında geçen diyalog da bunu kanıtlar niteliktedir.

BİRİNCİ KIZ KURUSU	Birçok kız evlenmek istemediği için
evlenmiyor.	
İKİNCİ AYOLA	Ben buna inanmıyorum doğrusu.
BİRİNCİ KIZ KURUSU	(İmalı) Bir bildiğim var ki söylüyorum.
İKİNCİ AYOLA	Ama evlenmeyi istemeyen kız da, öyle
yüzüne allık sürmeyi, göğüslerinin altına sünger tıktırmayı da	
bırakır, benim bildiğim, ne de (SIC) gece gündüz balkonun	
parmaklıklarından geleni geçeni tavlama çalışmaz.	
İKİNCİ KIZ KURUSU	Belki hava almak istiyordur. (120)

Bu konuşmalarda Kız Kuruları kadın kimliği açısından cinsiyetçi bir tutum sergilemezler ve annelerinin yansıttıklarından daha farklı olduklarını göstermiş olurlar. Birinci Kız Kurusu'nun birçok kızın evlenmek istemediği için evlenmediğini dile getirmesi kadın kimliğini savunan ve cinsel politikaya uygun olmayan bir söylemdir. Çünkü bu ifade kadını, kararlarını kendi istekleri ve arzuları doğrultusunda hareket eden bir birey olarak ifade etmektedir. Bu söylem sadece oyunun yazıldığı dönem için değil günümüzde bile kadın kimliği açısından dünyanın birçok yerinde çok ileri bir tutumu temsil eder. İkinci Ayola'nın buna inanmaması ise onun kadın kimliği açısından henüz yeterince tecrübesi olmadığını ve toplumsal cinsiyet rollerinin kadınları sokmak istediği kalıplardan çıkamadığını göstermektedir. Ayrıca Birinci Kız Kurusu'nun bir bildiği olduğunu söylemesi de cinsel politikaya karşı bir tutumu yansıtmaktadır. Çünkü cinsel politikaya göre bilmek eylemi erkek kimliğiyle özdeşleştirilir ancak Birinci Kız Kurusu kendisinin bildiğinin olduğunu söyleyerek kadın kimliğini savunan bir ifade kullanır.

Erkek egemen bakış açısını güçlü bir şekilde yansıtan bir diğer karakter de İkinci Ayola'dır. Konuşmasında cinsel politikanın şiddetli bir savunucusu olduğunu gösteren İkinci Ayola ayrıca kadın kimliğine de saldıran ifadeler kullanır. Evlenme niyeti olmayan kadınların makyaj yapmasını eleştirir ve balkonda oturmasını bile “Geleni geçeni tavlama çalışması” (120) ifadesini kullanarak “namussuzluk” olarak nitelendirir. Tüm bu konuşmalar kadın kimliğine dönük saldırgan bir tutumu yansıtır ve erkek egemen bakış açısının baskın olduğunu toplumsal yapıda kendisinden beklenen şekilde davranmayan kadınları canavar kadın olarak yansıtmayı amaçlayan bir yönelimi gösterir. İkinci Kız Kurusu'nun hava almayı istemeyi vurgulaması ikili bir anlam taşır. Çünkü erkek egemen toplumsal yapıda kadın kimliğinin maruz kaldığı baskıların boğuculuğuna karşı hava almak rahatlamak isteğini ifade eder. Ferber'e göre nefes almak hayatı ifade eder ve nefes alan insanların hayatta olduğunun ve yaşıyor olduğunun göstergesidir (1999: 36). Bu açıdan İkinci Kız Kurusu'nun söylemi kadın kimliğiyle yaşamak isteğinin dışı vurumudur. İspanyol yazar, Ayola ve Kız Kurusu kardeşlerin arasında geçen diyalog aracılığıyla kadın kimliğini savunmak için kadın olmak gerekmediğini göstermiş olur. Aynı şekilde kadın olmak da kadın kimliğini savunmak için yeterli koşul değildir. Ayola kardeşler bunun örneğidir.

Kız Kuruları ve Ayola kardeşlerin arasındaki gerginliği dağıtmak için Üçüncü Kız Kurusu Rosita'nın tavsiyesiyle “Çiçeklerin Dedikleri” isimli şarkıyı piyanoda çalar ve hep birlikte söylerler. Bu kadın kimliği açısından oldukça önemlidir çünkü Ferber'in de bahsettiği gibi çiçekler kadınların bir yansıması olarak düşünülmektedir, birçok edebiyat eserinde bunun örneklerinin bulunmasının yanı sıra çiçek isimlerinin aynı zamanda kadın isimleri olması bunu kanıtlar niteliktedir (1999: 75). Bu şarkıda İspanyol yazar birçok çiçek çeşidinden bahseder ve neyi sembolize ettiklerini açıklar yani kadınlar da çiçekler gibi çeşit çeşittir, farklılardır. Şarkı şu sözlerle başlar:

Anne götür beni kırlara,
günün ilk ışığıyla birlikte,
çiçeklerin açışını görelim,
dallar sallandığında.
Her bir çiçek bir şey söyler,
Her biri başka bir aşğa,
pınar anlatmaya başlar,

bülbül sustuğunda. (García Lorca, 2008: 121)

İspanyol yazar şarkıdaki daha ilk kelimedenden itibaren tercihini anneden yana yapar. Şarkının anlatıcısı kırlara gitmek için babasını değil annesini çağırır ve bu kadın kimliği açısından olumlu bir tutumu gösterir. Ayrıca ilk bölümde bülbül sustuktan sonra pınarın çiçeklerin söylediklerini anlatması pozitif bir yönelime işaret eder. Bülbül simgesi Antik Yunan'daki tragedyalardan bu yana genellikle kadınların hüznüyle ilişkilendirilmiştir (Ferber, 1999: 139). Bu açıdan bülbül sustuktan sonra pınarın anlatması hüznü konuları anlatmayacağı anlamına gelir ve neşeli bir tonda konuşacağını belirtmiş olur. Bu açıdan “Çiçeklerin Dedikleri” isimli şarkıda **rosa mutáble** isimli şiirde kullanılan farklı bir ton kullanır.

Herkes, “Çiçeklerin Dedikleri” isimli şarkının farklı bir kısmını söyler ve bu kısımlarda çiçekler üzerinden kadınların farklılıkları anlatılmış olur. Örneğin Üçüncü Kız Kurusu “Yasemin ‘hep sadık kalacağım’ der, ve karanfil ‘Tutkuluyum,’ der” (2008: 122) ifadelerini kullanarak çiçek türleri üzerinden kadınların da farklı farklı olduğunu belirtmiş olur. Ancak burada da dikkat çeken noktalardan biri Rosita’nın söylediği bölümlerdir. Çünkü Rosita şarkının üç ayrı bölümünü söyler ve bu kısımlar çiçeklerden gülün anlatıldığı kısımlardır. Diğer karakterler farklı çiçeklerden bahsederken Rosita’nın söylediği kısımlarda hep gülden söz edilir. Her bir çiçeğin hikâyesinin farklı kadınların hayatlarını yansıttığı göz önüne alındığında **rosa mutáble**’de olduğu gibi bu kısımda da Rosita şarkı söyleyerek kendi iç dünyasını yansıtır:

Gülün goncası çoktan açmış
günün ilk ışığıyla birlikte
taze kan kadar kıpkırmızı
şebnem yanına yaklaşma;
dalında öyle bir tutuşmuş ki,
meltemle birlikte yanacak kadar.
Ne de endamlı! Ne gösterişli!
Çoktan açmış gonca gül!
[...]
Gülün goncası çoktan açtı
ama artık akşam yaklaşmakta
beraberinde kederli bir kar söylentisi
çöktü mü dallarına kasveti;
akşamın gölgesi iyice düştüğünde,
acısından ölen biri gibi

bülbül ötmeye başladığında,
g l musdarip (SIC) ve solgun oluverdi;
koca gecenin karanlığı,
 fledik e metal boynuzunu
rüzgâr pısıp çekilince
dağın yamacına uykuya,
gülün yaprakları bir i  çekişle
uçtu gitti camdan doğru şafak vakti. (121-123)

Rosita'nın ağzından aktarılan bu kısımda **rosa mut bile**'de olduğu gibi kendi hayatına dönük tespitler yer alır. “  eklerin Dedikleri” şarkısının diğer kısımlarının neşeli tonundan farklı olarak bu kısımlarda daha hüzünlü bir ifade bulunur. Bunun nedeni Rosita'nın hayat döngüsüyle şiirdeki paralelliktir. Rosita nişanlısını çok sevmekte ve hayat dolu mutlu bir insanken, nişanlısının onu kandırarak geri d nmemesiyle hüzünlü ve özgün bir insana dönüşür. Ayrıca şarkının başında susan bülbülün Rosita'nın aktardığı kısımlarda  tmesi Rosita için hüznün başladığının göstergesidir.

Bir bütün olarak ele alındığında “  eklerin Dedikleri” şarkısı oyundaki kadın kimliğine olumlu açıdan katkıda bulunur. Erkek egemen bakış açısını yansıtmaz, kadınların hikâyelerini kadınların ağzından dillendirir. Bu şarkıyı söyleyenlerin arasında erkek karakter bulunmaz çünkü İspanyol yazar Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği doğru bir anadil kullanarak kadın kimliğini konuşturur.

SONUÇ

Bu tezin temel amacı İspanyol yazar Federico García Lorca'nın **Mariana Pineda** ve **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores** oyunlarında toplumsal cinsiyet rollerinin ele alınışını irdelemek ve kadın kimliğinin yansıma biçimlerini incelemektir. Bu araştırmayı yapabilmek için ilk olarak feminist edebiyat eleştiri kuramını genel hatlarıyla ele aldık. Feminist eleştiriye çok büyük katkıları olan Virginia Woolf'tan günümüze değin kadın kimliği konusunda çalışmalar yapan birçok kuramcı bulunmaktadır. Bu yüzden ilgili bölümde bu alanda öne çıkan araştırmacıların yanı sıra feminist eleştiriye etkileyen Marksizm ve Post Yapısalcılık gibi diğer kuramlara da yer verilmiştir.

İkinci Dalga Feminist Eleştiri Kuramı edebiyat incelemelerinde çok önemli adımların atılmasını sağladığından oyun incelemelerinde bu dönemin öne çıkan kuramcılardan Kate Millett'in fikirlerinden yararlanılmıştır. Lorca'nın incelenen eserlerinde, biyolojik olarak kadın olmanın kadın kimliğini savunmak için yeterli koşul sayılmadığı gözlenmiştir. Bu bağlamda cinsel politika terimiyle kadın kimliğine yönelik erkek egemen baskıyı edebiyat eserlerinde incelediği ve toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojik olmayıp sonradan öğrenildiğini vurguladığı için Millett'in fikirlerine başvurulmuştur.

Feminist Edebiyat Eleştirisi açısından, 1980'lerde öne çıkan önemli isimler Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'dır. **The Madwoman in the Attic** ve **No Man's Land** adlı kitaplarıyla bilinen feminist eleştirmenler erkek egemen bakış açısını yansıtan yazarların eserlerinde kadınları iki uç imge olan melek kadın ve canavar kadın imgesine uygun olarak yansıttıklarını tespit etmişlerdir. Gilbert ve Gubar'ın incelediği bu imgelerin, İspanyol yazarın söz konusu oyunlarında ise tersine bir bakış açısıyla yansıtıldığı görülmüştür. Lorca erkek egemen bakış açısıyla yazan edebiyatçıların aksine toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranan karakterlerini cezalandırmıştır.

Federico Garc a Lorca'nın söz konusu oyunlarının feminist kuram açısından daha bütünlüklü bir şekilde irdelenebilmesi için dönemin İspanya'sındaki siyasal gelişmeler ve bunlara bağlı olarak da kadının toplumsal yaşamdaki yeri de ele alınmıştır. Oyunların geçtiği dönemlerde İspanyol kadınları oy hakkını elde etmiş ve toplumsal yaşamda daha aktif rol almaya ba lamı lardır. Öte yandan söz konusu dönemlerde toplumsal cinsiyet e itsizli i konusunda kadın kimliğine dönük  tekile tiren bir tutum da bulunmaktadır. Oyunlarda kadın kimliğiyle ilgili toplumsal gelişmelerin yansımaları görülmüştür. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri tarihsel bir olaya dayanan **Mariana Pineda** adlı oyunda görülmektedir. Mariana Pineda karakteri oyunun başında kadın kimliği açısından birey olmaktan uzak bir noktada bulunmakta ve tüm hayatını açık olduğu Don Pedro üzerinden tanımlamaktadır. Ancak toplumsal açıdan olduğu gibi oyunda da Pineda karakterinin kadın kimliği açısından bir dönüşüm geçirdiği gözlemlenmektedir.

Öte yandan **Mariana Pineda**'da cinsel politikanın etkisi de gözlenmiştir. Kadın kimliğine dönük saldırgan bir tutum sergileyen ve erkek egemen bakış açısını yansıtan kişi Pedrosa karakteridir. Millett'in incelediği edebiyat eserlerindeki çeşitli karakterlere benzer şekilde Pedrosa da cinsel politikanın uygulayıcısı olarak oyunda bulunmaktadır. Mariana Pineda'ya sözlü ve fiziksel olarak taciz uygulamış olan Pedrosa oyun yazarı tarafından olumsuz olarak yansıtılmaktadır. Benzer bir şekilde erkek egemen bakış açısını a amayan Don Pedro karakteri de oyunda kötü biri olarak gösterilen ki ilerdendir.  zg rl k için her şeyi yapacağını söyleyen Don Pedro Mariana Pineda'yı yüzüstü bırakıp ideallerinden vazgeçerek ka mı  ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmıştır. Bunun bir sonucu olarak oyunun büyük bir kısmında gösterilmemiştir. Bu gibi durumların İspanyol yazarın cinsiyetçi bir tutum benimseyen erkek karakterleri cezalandırma eğiliminin yansımaları olduğu görüşünde yiz.

Çalışmamızda, toplumsal cinsiyet rollerinin savunuldu u edebiyat eserlerinin aksine **Mariana Pineda**'da kadın kimliğinin olumlu yansıtıldığı ve kadın karakterlerin okuryazarlığı konusunun birçok kez vurgulandığı tespit edilmiştir. İlk sahnede Doğa Angustias'ın kitap okuması ve kadın karakterlerin kitaplardan bahsetmesi buna örnektir. Oyunda ayrıca kadınlardan oluşan bir koro kullanılarak güçlü bir kadın

kimliği vurgusu yapılmaktadır. Bu şekilde oyunun kadınların gözünden anlatılacağı belirtilmektedir. Ayrıca oyunda Mariana'nın anne olma konusunun toplumsal cinsiyet rollerine uygun olmayan bir tutumla gösterilmesine rağmen olumsuz yansıtılmadığı görülmüştür. Mariana, annelik kimliğiyle kadınların ait olması beklenen ev içi alanda olmaya değil inandığı değerlere sahip çıkarak öldükten sonra saygı duyacakları ve onunla övünebilecekleri cesur bir anne figürünü çocuklarına bırakmayı önemli bulmaktadır. Bu açıdan İspanyol yazarın annelik kimliğini cinsiyetçi bir bakış açısıyla yorumlamadığı tespit edilmiştir.

Annelik kimliğinin örnekleri **Doña Rosita o el lenguaje de las flores** adlı oyununda gözlenmemektedir. Ancak oyunda kadın kimliği konusunda önemli bulgular tespit edilmiştir. Örneğin Rosita karakteri İspanya'da "evlenememiş" birçok kadının yaşadıklarını yansıtmaktadır ve bu oyunda Lorca daha sembolik bir anlatım kullanmaktadır. Oyunun ikincil adı olan **El lenguaje de las flores** "Çiçeklerin Dili" anlamına gelmektedir ve oyundaki sembollerin önemine işaret eder. Örneğin oyunda kadın karakterler tarafından söylenen "Çiçeklerin Dedikleri" şarkısında farklı çiçek türleri üzerinden farklı kadın tipleri anlatılmaktadır. Bu bağlamda oyunda karşımıza çıkan semboller kadın kimliğine katkısı açısından ele alınmıştır. Araştırmamızda Rosita'nın oyunun sonuna kadar Gilbert ve Gubar'ın melek kadın imgesine uygun bir tutum sergilediği görülmüştür. Nişanlısı Tucumán'a gittiği zaman onu bekler, aradan uzun yıllar geçse bile beklemeyi sürdürür ve neden nişanlısının geri dönmediğini sorgulamaz. Erkek egemen bakış açısına göre ideal bir kadın tiplemesi olan melek kadın imgesine uygun davranan Rosita'nın ödüllendirmesi gerekirken yazarın bunu yapmadığı görülmüştür. Rosita ancak toplumsal cinsiyet rollerini aşmaya başladığında, kadın kimliği açısından olumlu yansıtılır. Lorca, Rosita karakteri üzerinden İspanya'da kadınların erkek iradesine mecbur bırakılmasını eleştirir ve kadınların kendilerini özne gören bir noktaya evrilmelerinin önemini bu şekilde vurgular. Bu açıdan Gilbert ve Gubar'ın sözünü ettiği melek kadın ve canavar kadın imgelerini erkek egemen bir bakıştan değil kadın kimliğini koruyan bir açıdan tersine bir tutumla yansıtır.

Mariana Pineda'daki Don Pedro örneğinde olduğu gibi bu oyunda da Erkek Yeğen karakteri oyunun sadece bir perdesinde bulunmaktadır. Halasıyla arasında geçen

diyalogda erkek egemen bir dil kullanan Erkek Yeğen karakteri olumsuz biri olarak gösterilir. Lorca oyunda Erkek Yeğen karakterini sözünü tutmayan, güvenilmez ve onursuz biri olarak yansıtmıştır.

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores'le ilgili çalışmamızda göze çarpan bulgulardan biri de bu oyunda erkek karakterlere oranla kadın karakterlerin sayıca daha fazla olmasıdır. İspanyol yazarın, böyle bir yöntemle ele aldığı konuları kadın bakış açısından yansıttığını düşünmekteyiz. Bu bakış açısını yansıtan ve oyunda toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle ilgili en çok konuşmayı yapan karakterler Hala ve Kâhya Kadın karakterleridir. Hala oyunda toplumun kadın kimliğine bakış açısını yansıtmaktadır ancak oyunda doğrudan cinsel politikanın savunucusu olarak bulunmaz. Öte yandan bu bağlamda Kâhya Kadın'ın sorgulayan, susturulmak istenmesine rağmen konuşan ve erkek egemen bakış açısını olumsuzlayan bir etkiye sahip olduğu görülmüştür.

Mariana Pineda oyununda olduğu gibi bu oyunda da kadın okuryazarlığına vurgu yapılmıştır. Kız Kuruları'nın okula gittiği, Rosita ve Hala karakterlerinin okuryazar olduğu belirtilmiştir. Ayrıca bu oyunda kadınlar bilgili ve kültürlüdür. Örneğin Hala Bay Martín'le edebiyat üzerine sohbet edebilecek donanıma sahiptir ve onun aktarımından Rosita'nın da edebi eserleri okumaktan keyif aldığı anlaşılmaktadır.

Araştırmamızda dikkatimizi çeken noktalardan biri de söz konusu oyunun karakterlerinden Manola, Ayola ve Kız Kurusu kardeşlerin kadın kimliğine dair farklı dönemleri yansıtmasıdır. Yunan mitolojisinde dünü, bugünü ve yarını kontrol ettiğine inanılan Moiralar olarak bilinen kız kardeşlere benzeyen Manola'lar, Ayola'lar ve Kız Kuruları kadın kimliği açısından benzeri bir işlev görürler. İspanyol yazar toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair fikirlerini bu kız kardeşler aracılığıyla yansıtır. Örneğin cinsel politikaya uygun hareket etmeyen Manola kardeşlerin erkek egemen bakış açısına göre cezalandırılması gerekirken Lorca'nın onları cezalandırmadığı tespit edilmiştir. Oyunun sonunda evlenenler ve çocuk sahibi olan onlardır. Öte yandan erkek egemen bakış açısına sahip olan ve Kız Kuruları'na karşı saldırgan davranan Ayola kardeşlerin ise olumsuz yansıtıldığı görülmektedir.

Her iki oyundaki bulgular incelendiğinde, İspanyol yazarın dönemin kadınına dönük toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çektiği görülmüştür. Oyunlarındaki kimi karakterler Kate Millett'in cinsel politikasına uygun biçimde hareket etmektedir ancak Lorca erkek egemen bakış açısına sahip yazarlardan farklılaşarak cinsel politikanın savunucusu karakterlerini olumlu yansıtmaz. Gilbert ve Gubar'ın melek kadın ve canavar kadın imgesine bu oyunlarda rastlanır ama bu konuda da Lorca'nın tam tersi bir tutum sergilediği gözükmemektedir. Erkek egemen bakış açısına göre melek kadın imgesini yansıtan karakterler bu oyunlarda olumsuz yansıtılır. Cinsel politikaya karşı gelip canavar kadın imgesine uygun olan karakterler ise olumlu bir perspektifle anlatılır. Lorca her iki oyunda da cinsiyetçi bir dil kullanmaz; okuyan, bilgili ve kültürlü olan kadın karakterler olumlu yansıtılır. Kadınların kendi kimliklerini cinsel politikaya uygun bir şekilde erkek kimliği üzerinden tanımlamaları olumsuz bir olgu olarak vurgulanır. Her iki oyunda da kadınlara dönük toplumsal baskı ortaya konur ve kadınların kimliklerine sahip çıkmalarının önemi vurgulanır.

KAYNAKÇA

- Ayala, Francisco v.d.: 1927 “Lorca Discusses His Plays”, çev. Rupert C. Allen, **The Tulane Drama Review**, C. VII, No:2, The MIT Press, s. 111-119, 1962, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/1125067, 3 Nisan 2019.
- Barrett, Michèle: 1980 **Women’s Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis**, 4. bs., London, Verso, 1985.
- Blake, Kathleen: 1989 **The Journal of English and Germanic Philology**, C. LXXXVIII, No: 3, s. 454-457. (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/27710224, 11 Mart 2019.
- Boucher, Joanne, C. Olivares: 2007 “Betty Friedan y El Pasado Radical Del Feminismo Liberal” **Debate Feminista**, C. XXXV, s. 277–294, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/42624987, 5 Mart 2019.
- Brenan, Gerald: 1943 **El Laberinto Español**, çev. J. Caño Ruiz, 2. bs., Barcelona, Austral, 2017.
- Burton, Julianne: 1983 **Women in Hispanic Literature**, “The Greatest Punishment: Female and Male in Lorca’s Tragedies” ed. Beth Miller, Los Angeles, London: University of California Press, s. 259-279.
- Carr, Raymond: 1980 **España: de la Restauración a la democracia**, C. VII, Barcelona, Ariel, 2001.
- Casanova, Julián, Carlos Gil: 2012 **Breve historia de España en el siglo XX**, Barcelona, Ariel.

- Casanova, Julián: 2013 **España Partida en Dos**, Barcelona, Editorial Planeta.
- Cixous, Hélène: 1976 “The Laugh of the Medusa.” **Signs**, C. I, No.: 4, s. 875–893, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/3173239, 5 Ocak 2019.
- Cobb, Carl V.: 1967 **Federico García Lorca**, New York, Twayne Publishers.
- Díaz Plaja, Guillermo: 1973 **Federico García Lorca**, 5. bs., Madrid, Colección Austral.
- Diocaretz, Myriam D., Iris M. Zavala: 1993 **Breve Historia feminista de la literatura española**, Barcelona, Anthropos Editorial, 1993.
- Del Alamo G., Teresa. Gutiérrez: 1980 **Reis**, No: 11, s. 141–145, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/40182828, 8 Şubat 2019.
- Delgado, Maria M.: 2008 **Federico García Lorca**, New York, Routledge.
- Doménech, Ricardo: 1986 “Nueva indagación en **Doña Rosita la soltera**”, **Aneles de la literatura española contemporánea**, C. XI, No: 1/2, Special Issue in Honor of Federico García Lorca, s.79-90, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/27741746, 5 Nisan 2019.
- Domínguez Hermida, Beatriz: 2011 “La intrahistoria en el drama histórico *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, **Castilla: Estudios de Literatura**, No: 2, s. 91-105.
- Donovan, Josephine: 1991 “Women and the Rise of the Novel: A Feminist-Marxist Theory.” **Signs**, C. XVI, No: 3, 1991, s. 441–462, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/3174584, 3 Ocak 2019.

- : 2000 **Feminist Teori**, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, 11. bs., İletişim Yayınları, 2016.
- Duby, Georges, Michelle Perrot: 1990 **Kadınların Tarihi**, çev. Ahmet Fethi, C. V., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.
- Edwards, Gwynne: 1985 **Dramaturgos en Perspectiva**, ed. A. R. Bocanegra, Madrid, Editorial Gredos, 1989.
- Ferber, Michael: 1999 **A dictionary of literary symbols**, Second editions, New York, Cambridge University Press, 2007.
- Fernández, Paloma Díaz: 2005 “La dictadura de Primo de Rivera. Una oportunidad para la mujer”, **Espacio, Tiempo y Forma**, C. V., Historia Contemporánea, No: 17, s. 175-190.
- Fernández, Luis Íñigo: 2010 **Breve historia de España II: el camino hacia la modernidad**, Madrid, Nowtilus.
- García Lorca, Federico 1925 **Mariana Pineda**, ed. Andrés Soria Olmedo, 2. bs., Madrid, Austral, 2017.
- : 1929 “**Mariana Pineda**” en **Granada, Litoral**, No: 8/9, 1969. (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/43355914>, 4 Nisan 2019.
- : 1935 **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores**, ed., Luis Martínez Cuitiño, Madrid, Austral, 2010.

- : 1935 **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores**, Ed., José Monleón, Jorge Lavalli, 3. bs., Madrid, Centro Dramático Nacional, s. 66-91, 1981.
- : 1986 **Obras Completas**, Madrid, Aguilar, s. 599-600.
- : 2008 **Toplu Oyunları 2**, çev. Ayfer Teker García, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.
- : 2009 **Toplu Oyunları 3**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.
- Gálvez Ruiz, M. vd. : 2008 **La Granada de Mariana Pineda**, Spain, Ayuntamiento de Granada-Universidad de Granada.
- Gibson, Ian: 1989 **Federico García Lorca A Life**, New York, Pantheon Books.
- Gilbert, Sandra M., Susan Gubar: 1979 **Tavan Arasındaki Deli Kadın**, Çev: Nil Sakman, İstanbul, Aylak Adam Yayınları, 2016.
- : 1988 **No Man's Land, C. I, The War of The Words**, New York, Yale University Press.
- Green, Gayle, Coppélia Kahn: 1985 **Making a Difference: Feminist Literary Criticism**, Routledge, (Çevrimiçi) <https://ebookcentral.proquest.com/lib/istanbul-ebooks/detail.action?docID=178339>, 5 Mart 2019.
- Greenfield, Sumner M.: 1960 'The Problem of **Mariana Pineda**', **The Massachusetts Review**, C. I, No :4, s. 751-763, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/25086583, 6 Mart 2019.

- Guberman, Mariluci: 1999 **Federico García Lorca: Uma voz centenária**, ed. Mariluci Guberman, **Revista Apjerj**, No: 4, España, Color, 2002.
- Guerra, Lucía: 2006 **Bases teóricas de la crítica feminista**, Universidad de Minnesota, Madrid, Ediciones del Orto.
- Gürlek, Leman: 2016 **La mujer en el teatro español del siglo XIX**, İstanbul, Kerasus.
- Heilbrun, Carolyn: 1973 **Toward a Recognition of Androgyny**, New York, Knopf.
- Humm, Maggie: 1994 **Feminist Edebiyat Eleştirisi**, yay. haz. Gönül Bakay, İstanbul, Say Yayınları, 2002.
- Jiménez, José Sánchez: 1991 **La España Contemporánea**, C. II-III, Madrid, Ediciones Istmo, 1991.
- Johnson, Roberta: 2008 “Federico García Lorca’s Theater and Spanish Feminism”, **Anales de la literatura española contemporánea**, C. XXXIII, No: 2, El Teatro de Federico García Lorca en la Construcción de la Identidad Colectiva Española, Society of Spanish & Spanish-American Studies, s. 251-281, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/27742554, 23 Şubat 2019.
- Kristeva, Julia: 1993 **Ruhun Yeni Hastalıkları**, çev. Nilgün Tatal, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.
- León Vegas: 2018 “El teatro de García Lorca y la transfiguración del personaje masculino”, **Teatro: Revista de Estudios Culturales**, C. XXXII, No: 1.

- Lorca Martín de Villodres, M. Isabel: 2012 “Derecho y Literatura: Género, Libertad y Justicia en la obra dramática de García Lorca”, **Revista Prolegómenos**, C. XV, No: 30, s. 119-140.
- Martín, José Luis: 1998 **Historia de España**, C. II, La Edad Comtemporánea, Madrid, Taurus Ediciones.
- Marx, Karl: 1848 **Komünist Parti Manifestosu**, çev: Nail Satlıgan, 6. bs., İstanbul, Yordam Kitap, 2018.
- Millett, Kate: 1970 **Cinsel Politika**, çev. Seçkin Selvi, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınevi, 1987.
- Moran, Berna: 2004 **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 27. bs, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Nickel, Catherine: 1983 “The Function of Language in García Lorca’s Doña Rosita la soltera”, **Hispania**, C. LXVI, No: 4, s. 522-531, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/341463, 24 Şubat 2019.
- Oliver, Kelly: 1993 “Julia Kristeva's Feminist Revolutions.” **Hypatia**, C. VIII, No: 3, 1993, s. 94–114, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/3810407, 23 Şubat 2019.
- Ong, Walter J.: 1981 **Fighting for Life**, Cornell University Press, London.
- Plain, Gill, Susan Sellers: 2007 **A History Of Feminist Literary Criticism**, Cambridge University Press, (Çevrimiçi) <https://ebookcentral.proquest.com/lib/istanbul-ebooks/detail.action?docID=325999>, 12 Mart 2019.
- Platon: 2019 **Devlet**, çev. Sabahattin Eyüpoğlu, M. Ali Cimcoz, 38. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Ramil, Raquel Vázquez: 2012 **Mujeres y educación en la España contemporánea**, Madrid, Akal Universitaria.
- Showalter, Elaine: 1977 **A Literature of Their Own**, New Jersey, Princeton University Press, 1977.
- : 1984 “Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism.” **Tulsa Studies in Women's Literature**, C. III, No: 1-2, 1984, s. 29-43. (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/463823, 9 Mart 2019.
- Southworth, Eric: 2007 “Religion”, **A companion to Federico García Lorca**, ed. Federico Bonaddio, London, Tamesis, s. 129-149.
- Stoller, Robert J.: 1968 **Sex and The Gender The Development of Masculinity and Femininity**, London, H. Karnac Books, 1984.
- Vambe, Maurice T., Khajita Khan: 2013 “Decolonising the ‘epistemic decolonial turn’ in women’s fiction: Tsitsi Dangarembga’s *She No Longer Weeps* (1986) and Federico Garcia Lorca’s *Dona Rosita the Spinster*, **African Identities**, C. XI, No: 3, (Çevrimiçi) <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725843.2013.839120>, 15 Nisan 2019.
- Vicens Vives, Jaime: 2012 **Cinco estudios de historia de España**, Barcelona, Editorial Ariel.
- Villa García, Roberto: 2011 **La República en las urnas**, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2013.
- Woolf, Virginia: 1929 **Kendine Ait Bir Oda**, çev. İlknur Özdemir, 19. bs. İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018.

Wright, Sarah: 2007

“Theatre”, **A companion to Federico García Lorca**, ed. Federico Bonaddio, London, Tamesis, s. 39-63.

Zardoya, Concha: 1968

“Mariana Pineda”, Romance trágico de la libertad, Revista Hispánica Moderna, C. XXXIV, No: 1/2, University of Pennsylvania Press, s. 471-497, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/30207063, 23 Şubat 2019.

