

TİYATROLU ŞAİR LORCA¹

Kerem Karaboğa*

Ülkemizde kendine has ve hatırı sayılır ölçüde büyük bir hayran kitlesine sahip tiyatro yazarlarından biri sayılabilecek Federico Garcia Lorca, kimi zaman şiirsel ya da lirik tiyatronun önemli bir temsilcisi, kimi zaman İspanya'daki faşizme karşı mücadelenin simgesi, kimi zaman da eşcinselliğinin yarattığı bireysel sorunlarını eserlerinde sembolleştiren bir Walt Whitman hayranı olarak pek çok araştırmancının konusu olmuştur. Bu araştırmalardan yola çıkıldığında, öne çıkarmak ya da vurgulamak istediğiniz yönün hangisi olduğuna bağlı olarak ortaya birbirinden farklılaşan, hatta zıtlaşan çok çeşitli Lorca portreleri çıkarabilmek mümkündür. Bizim bu makalede yapmaya çalışacağımız şey ise, Lorca'yı belli bir tipoloji ya da anlayış içine hapsetmeksizin, içinde yer aldığı tarihsel sürecin bir parçası olarak incelemeye ve Can Yücel'in tabiriyle, "tiyatrolu" şair örneğine "en cuk oturan" örnek olan şairin tiyatro anlayışını etkileyen kültürel etkenlerin izini sürmeye uğraşmak olacaktır.

Lorca'nın doğum tarihi olan 5 Haziran 1898'le, faşist milislerce öldürüldüğü 19 Ağustos 1936 arasındaki sanat yaşamı, aynı zamanda Krallık'tan Cumhuriyet'e, gelenekçilikten modernistliğe evrilmeye çabalayan İspanya'nın tarihiyle veya Avrupa sanatının yaşadığı avangardizm evresiyle içiçe geçmiştir ve bu dönüşümler, bireysel olanı toplumsalla bütünleştiren, daha doğrusu, yine Can Yücel'in tabiriyle, "olduğunu" "göründüğünden" ayrı tutmayan şairin eserlerinde yankısını bulmuştur. Lorca'nın kendisinin de belirteceği gibi;

¹ Bu yazı İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü ile İ. Ü. Öğrenci Kültür Merkezi Tiyatro Kulübü'nden bir grup mezun ve öğrencinin birlikte çalışmasının sonucunda, Nisan-Mayıs ve Kasım 2001'de sahnelenen, Federico Garcia Lorca'nın "Don Cristobita ile Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü" oyunu sırasında yapılmış dramaturjik araştırmaların ve topluluk içine dönük seminerlerin notlarından derlenmiştir. Şu anda İ.Ü. ÖKM Tiyatro Kulübü'ne dahil bir birim olarak faaliyet gösteren ve ÖKM Sahnesi Eğitim-Araştırma Topluluğu adını alan topluluk elemanlarının Lorca prodüksiyonu sırasında hazırlayıp sunduğu seminerler şunlardır: Commedia dell'Arte (Sinem Özlek), Lorca'nın Şiirleri (Oğuz Arıcı), Lorca'nın Yaşamı ve Oyunları (Gizem Kurtsoy, Kerem Karaboğa), Lorca'nın Öldürülüşü (Melih Çavaş).

* Okutman Dr.; İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

her tiyatro, döneminin dramlarını, kavgalarını, acılarını, duygulanımlarını içinde barındırarak, döneminin ritmiyle yürüyerek tiyatro olmayı sürdürecektir. Tiyatro yaşanan zamanın tüm dramını barındırmak zorundadır”².

Lorca'nın kişisel dramı da, yaşanan zamanın dramıyla bütünleşmiştir.

1. VEGA (1898-1909)

Lorca'nın Granada yöresindeki Vega ovasında yeralan Fuente Vaqueros kasabasında doğduğu 1898 yılı, İspanya tarihi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. O tarihe kadar Britanya İmparatorluğu gibi, topraklarında güneş batmayan emperyalist bir imparatorluk olan İspanya, deniz aşırı son kolonilerinden Küba ve Filipinler üzerindeki siyasi hegemonyasını, ulusal bağımsızlık mücadeleleri sonrasında yitirmiştir. Bu durum, coğrafi olarak kıta-Avrupası'nın ortasında yer almasına rağmen, koyu katolik inancının hüküm sürdüğü bir tarım toplumu olması nedeniyle, modern-kapitalist “Batı”dan dışlanmış durumdaki İspanya'nın yeniden yapılandırılması konusundaki tartışmaları hızlandıran düşünsel bir atmosfer yaratır.

Temel olarak çağdaşlaşma merkezinde şekillenen bu tartışmaların İspanyol aydınlarını iki kutba böldüğü söylenebilir. Bir yanda, Benito Perez Galdos gibi, sanayileşmiş Avrupa ülkelerinin bilimsel gelişmelerinin ve kültürel fikirlerinin kayıtsız şartsız takip edilmesini savunanlar, diğer yanda ise, Miguel de Unamuno gibi, Katolik inancına ve ulusal İspanyol ruhuna, her türlü yozlaşmadan arındırılarak yeniden güç kazandırılması gerektiğini düşünenler yer almaktadır. Bir başka deyişle, yaşanan gelişme, dönemin siyasi hareketlerinin de etkisiyle bir yanda liberallerin, diğer yanda milliyetçilerin yer aldığı bir kutuplaşmadır ve bu düşünsel atmosfer, sonradan 1898 kuşağı olarak adlandırılacak olan yazar ve şairlerin eserlerine yansımakta da gecikmez. **Çarkifelek** gibi kırsal tragediyalarıyla Jacinto Benarente, balad formundaki izlenimeci şiirleriyle Juan Ramon Jimenez, Kastilya doğasını şiirleştiren Antonio Machado, modası geçmiş kültürel geleneklere dair taşlamalar yazan Pio Baraja ya da Ramon del Valle-Inclan, Lorca'nın da içinde yer alacağı sonraki 1927 kuşağı üzerinde önemli etkiler bırakırlar.

1898 kuşağı ile 1927 kuşağı arasındaki etkileşim genel hatlarıyla üç açıdan formüle edilebilir: Birincisi, Katolik dogmatizminin ve İspanya'nın tutucu kurum ve geleneklerinin sorgulanması ve yerilmesi; ikincisi, kırsal atmosferle insanların ruh halleri arasında

² İstanbul Devlet Tiyatrosu, 1999 Kanlı Düğün sahnelemesi program dergisinden alınmıştır.

organik ve simgelerle dile getirilen bir ilişkinin kurulması; ve son olarak, İspanyol dilinin sadeliğe ve şiirsel bir yetkinliğe kavuşturulması. 1927 kuşağı için, eserlerini okuyarak büyüdükleri bir önceki edebi kuşak, taşıdığı kültürel saygınlık nedeniyle özenilen, ancak diğer taraftan kendi özgünlüklerini inşa edebilmek amacıyla aşılması gereken güçlü bir model oluşturur.

Lorca'nın çocukluk dönemine ait olup ilerideki sanat yaşamını etkileyecek bir diğer unsur, Vega ovasındaki kır yaşantısının ve aile ortamının çok renkliliğinden kaynaklanır. Victor Hugo hayranı bir dede, **Herdemtazeler** adlı bir şiir kitabı yayınlamış bulunan bir amca ve bandurria çalarak jaberalar seslendirmekte ün kazanmış bir başka amcanın yanısıra, sağlıklı bir çocukluk geçirdiği için üzerine titreyen aile kadınları da (annesi, büyükannesi, halaları ve dadıları) Lorca'nın imgelemine halk türküleri ve masallarıyla donatırlar.

Örneğin, hizmetçi kadınlardan Dolores'in söylediği, "Ninni yavrum ninni, atını ırmağa su içirtmeye götürüp de hani o su içirtmeyen atının ninnisi, nini yavrum ninni" diye devam eden ninni **Kanlı Düğün** oyununa aynen yerleşecek³, ya da Endülüs'lü Denizcilerin Gece Şarkısı, **Don Cristobita ile Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü**⁴ oyununda kullanıldığı gibi, bir katircının söylediği türkünün "Kız sandım da götürdüm dere boyuna / Evli değil miymiş meğer, günahı boynuna" nakaratı **Kocalının Biri**⁵ şiirinin konusu olacaktır. Lorca kendisiyle yapılan bir söyleşide "İnsanları dinlerken oluşan kocaman bir çocukluk anıları depom var. Bu şiirsel bellektir, buna kesinlikle inanıyorum"⁶ diyecektir.

2. GRANADA (1909-1919)

Geniş ailenin, Lorca'nın ilk öğretimine başlayacağı tarihte taşınacağı Granada, dönemin kendine özgü çelişkilerini içinde barındıran bir kent görünümündedir. Bir yönüyle, tarihsel yahudi ve müslüman yerleşimlerinin izlerini de içeren çok kültürlü

³ Federico Garcia Lorca, **Bütün Oyunları 1**, çev. A. Turan Oflazoğlu, Tahsin Saraç, İstanbul, Adam Yayıncılık, Şubat 1982, s. 25 (I. Perde, II. Sahne)

⁴ Federico Garcia Lorca, **Bütün Oyunları 2**, çev. Memet Fuat, Can Yücel, Tarık Okyay, İstanbul, Adam Yayıncılık, Ocak 1983, s. 28 (III. Sahne)

⁵ Federico Garcia Lorca, **Bütün Şiirler 3 (Çingene Romanları / Ozan New York'ta)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınlar, Ekim 1997, s. 21

⁶ Federico Garcia Lorca, **Obras Completas**, 5. bs., Madrid, Aguillar, 1963, s. 1770-1' den aktaran, Ian Gibson, **Lorca'nın Öldürülüşü**, çev. Murat Belge, İstanbul, Kavram, Ağustos 1998, s. 15

geçmişini yansıtan ve bir büyük kent olmasına rağmen, yaşam tarzında Lorca'nın çocukluğunun geçtiği kırsal geleneğin yoğun bir biçimde hissedildiği Granada, diğer yönüyle, yerleşik burjuvazi ile büyük toprak sahiplerinin tutucu ve yararçı "Avrupalı'laşma" sevdasının belirtilerini içermektedir. Otomobillerin geçmesi için yapılmış ve Elhamra bahçelerini ikiye bölen geniş yollar, eskiden Mağribilerin, şimdiyse yoksul işçilerin yaşadığı dar sokaklı mahalleleri çevreleyen yeni inşa edilmiş binalar, kent yaşamına özgü çelişkilerin örneklerini oluştururlar.

Lorca'nın ileride yazacağı şiirlerinin ve oyunlarının arka planını oluşturacak bu kente bakışı, gelenekle modernizmin çarpık biraradalığına yönelik eleştirel izlenimleriyle ve daha çok da, geçmiş nostaljisiyle belirlenir. Kendisiyle ölümünden kısa bir süre önce yapılan bir röportajda Granada'nın 1492'de Katolik kral Ferdinand ve kraliçe İabella tarafından fethedilişini kültürel bir felaket olarak yorumlar:

Okullarda tam tersi öğretiliyor ama bu fetih olayı tam bir felaket oldu. Dünyada eşi görülmemiş şahane bir uygarlık, şiir, mimari ve incelik, bütün bunlar yok oldu, yerini, günümüzün İspanya'sının en aşağılık burjuvazisinin doldurduğu yoksul düşmüş, yılgın bir şehir, bir harabe aldı.⁷

Lorca'nın Granada'nın bu yeni çehresiyle yaşadığı uyumsuzluk, daha öznel sayılabilecek bir başkasıyla içiçe geçmiştir. Sadece Granada'ya değil, bütün Endülüs coğrafyasına hakim olup, Lorca'nın yaşıtı genç erkekler için tek seçenek olarak varolan ve saldırgan, dışadönük bir erkek cinselliğine dayanan maço kültürü onun kolayca paylaşabileceği bir şey değildir. Ergenliğe adım atarken, kendisinde yaşıtılarından farklı cinsel eğilimler sezinleyen Lorca, genç erkeklerin evlilik çağına gelmiş genç kızları evlerine kadar taş atıp hırpalayarak kovaladıkları, birbirleri arasında şiddet kullanmaya dayalı kuvvet müsabakalarına giriştikleri ve böylelikle erkekliklerini ispatladıkları bir ortamla barışık yaşayamaz⁸. Öte yandan, kendisindeki cinsel eğilimler hep bastırılmış olarak kalmak zorundadır ve bu baskı Lorca'nın üzerinde, ilerideki yıllardaki ruhsal bunalımını da hazırlayacak narsistik bir içedönüş yaratır:

⁷ a.e., s. 48

*Narsis./Acım./Benim acım hem de.*⁹

Baskı oluşturan kültürel gelenekle ve narsizmiyle hesaplaşması, kullandığı sembolik dilin içerdiği eşcinsel imgelerde (lotüs çiçeği, bastonlu eros, suda yitirilen yüzük, göğün altında gömülü kalan rüzgar, vb.) ve gelenek karşısında tutku ve özverinin yüceltildiği şiir ve oyun temalarında dışavurulacaktır. Bu hesaplaşmanın diğer boyutu, uyumsuzluk yaşadığı egemen kültürün dışladıkları ya da yok saydıklarıyla girdiği yakınlaşmada kendisini gösterir. Bu anlamda, Lorca'nın Arap ve Çingene kültürlerine ve 1929'da gideceği Amerika'daki siyah kültüre ilgisi tesadüfi değildir. Bir konuşmasında, "Granada'lı olmanın, bende zulüm görmüş olanlara –Tüm Granadalıların içinde taşıdığı çingeneye, zenciye, Yahudiye, Faslıya – karşı sempati yarattığına inanıyorum" diyecektir¹⁰. Bir anlamda kendi kültürel ve öznel yabancılığının kader ortaklarıdır onlar, ancak aynı zamanda harekete geçirilebildiğinde, Amerika'da yazdığı bir şiirinde de simgeleştireceği gibi, kendilerini köle eden kültürü alaşağı edebilecek bir tehdit unsuru da oluştururlar:

*Kobralar ıslık çalacak en üst katlarda çünkü,/ Çünkü ısırganlar titretecek avlularda taraçaları,/ Çünkü Borsa bir yosun piramidi olacak,/ Hem de pek yakında, pek yakında, pek.*¹¹

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

⁸ Endülüs kültüründeki maço erkek, ev hayatına hapsedilmiş kadın kimliklerine dair örnekler için bkz. David D. Gilmour, **Agression and the Community: Paradoxes of Andalusian Culture**, New Haven, Yale University Press, 1987

⁹ Federico Garcia Lorca, **Bütün Şiirler 2 (Cante Jondo Şiiri / Şarkılar)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınlar, Ekim 1997, s. 166

¹⁰ Federico Garcia Lorca, Aydan Aya, genel dizi: 22, İstanbul, De Yayınevi, Haziran 1984, s. 24-25'ten aktaran, Nihat Taydaş, "Federico Garcia Lorca'nın Üç Oyunu", **Lorca Kitabı**, haz. Nihat Taydaş, Ankara, Yaba Yayınları, Mart 1998, s. 31

¹¹ Federico Garcia Lorca, **Bütün Şiirler 3 (Çingene Romansları / Ozan New York'ta)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınlar, Ekim 1997, s. 69

gezisine çıkan ve aralarında H.G. Wells, Rudyard Kipling, Arthur Rubinstein gibi tanınmış sanatçıların da bulunduğu Avrupa'lı ziyaretçilerin rehberliğini de üstlenirler. Öğrenci arkadaşlarından oluşmuş küçük cemaat ve arasıra ziyarete gelen konuklar dışında, Lorca'nın çevresi kendisinden yaşça büyük ancak birlikte olmaktan rahatsızlık duymayacağı bir grup insanla sınırlıdır.

Bu çevre içinde, onun sonraki yaşamında iz bırakacak dört isimden sözedilebilir. Bunlardan ilki, ona on yaşından itibaren piyano dersleri veren ve Verdi'nin öğrencilerinden biri olan Don Antonia Segura'dır. Bir şair olmaya karar vermeden önce kendisini bir müzisyen olarak tanımlayan Lorca'nın müzikle olan ilişkisi, onun sonraki tiyatro yapıtlarında şiirle birlikte müziğe de dramatik bir unsur olarak ağırlıklı bir yer vermesinde kendisini göstereceği gibi, Granada'da yaşayan bir başka müzisyen olan Manuel de Falla'la dostluğuna da zemin hazırlar.

1915-16 yıllarında tamamlayacağı **İspanya Bahçelerindeki Geceler** ve **Büyülü Aşk** gibi eserlerinde folklorik unsurları kullanmasıyla dönemin deneysel müzisyenleri arasında saygın bir yer edinecek olan Falla, aynı zamanda Lorca'nın Çingene ve Mağribi kültürlerine yönelik ilgisini de kamçılar. İkilinin Granada'ya dair kültürel araştırmaları, 1922'de düzenlenecek Canta Jondo Festivali'yle sonuçlanacak, Lorca'ya uluslararası ün kazandıracak olan Cante Jondo Şiirleri ve Çingene Romansları kitaplarının tohumları da bu süreçte atılacaktır.

1918'de yayınlanan ilk şiir kitabı **İzlenimler ve Peyzajlar**'ı esinleyen isim ise, Granada Üniversitesi profesörlerinden Don Martin Dominguez Berrueta'dır. Üniversitede verdiği sanat tarihi derslerinin yanısıra, bir kısım öğrencisiyle Kastilya ve Galiçya bölgelerini de kapsayan kültür gezileri düzenleyen Berrueta, Lorca'nın, sonradan bir arkadaşına yazacağı mektupta da belirteceği gibi, "İspanyol bilinci'nin tam niteliğine varmasını" sağlar. **İzlenimler ve Peyzajlar**, bu gezilerin yarattığı duygusal yoğunlaşmanın yanısıra, 1898 kuşağı şairlerinin popüler temalarından olan doğanın ve insan ruhunun bütünselliği düşüncesi üzerine inşa edilmiştir.

Granada yıllarından adı anılmaksızın geçilmeyecek bir diğer isim, Fernando de los Rios'dur. Üniversite'de siyasi hukuk profesörlüğü yapan ve Cumhuriyet yıllarında Kültür Bakanlığı görevi üstlenecek olan Rios, İspanya'da dönemin önde gelen sosyalist düşünürlerinden biridir. Rios, Lorca'nın siyasi fikirleri üzerindeki etkisinin yanısıra, onun eğitimini Madrid'te sürdürmesine de ön ayak olur. Lorca'nın Rios'la beraberliği sadece

Madrid'te değil, Amerika'ya gidişinde ve Cumhuriyet yıllarında kendi tiyatrosuyla çalışırken de sürececek, hatta sonradan göreceğimiz gibi öldürülüşünün ardında yatan nedenlerden birini de bu karşılıklı dostluk oluşturacaktır.

1919 yılında, Lorca, gençlik çağının her türlü uyumsuzluğunu barındıran Granada'yı, daha iyi bir eğitim ve dünyaya açılmak uğruna terkeder. Bununla birlikte, Granada'da biriktirdiklerini sonraki eserlerinde ortaya çıkarmak üzere yanında götürmektedir. Milliyetçi olmaktan çok şiirsel itkilerle bağlı kalmayı sürdüreceği Granada, şiir ve oyunlarının temel esin kaynağını oluşturacak, 1927'de, **Mariana Pineda** oyununun sahnelemesinin hemen sonrasında, "Tanrı'nın bağışıyla bir gün üne kavuşursam bu ünün yarısı, beni yetiştiren ve ben yapan -doğuştan şair- Granada'ya ait olacaktır"¹² diyecektir.

3. MADRİD (1919-1928)

Lorca'nın Madrid yılları boyunca kalacağı **Residencia de Estudiante** (Öğrenci Yurdu), İspanya'nın Batılılaşması projesinde öncülüğü üstlenmesi düşünülen gençlerin yerleştirildiği bir kurumdur. Menendez Pidal gibi İspanyol gelenekçiliğinin savunucularıyla, Ortega y Gasset gibi Avrupa'daki yeniliklerin sıkı takipçilerini bir araya getiren Residencia, aynı zamanda Rafael Alberti, Jorge Guillen, Pedro Salinas, Gerardo Diego gibi sonradan 1927 kuşağı olarak adlandırılacak edebiyatçıların toplanma mekanıdır. Lorca, daha önce Granada'daki los putrefactos'larla olduğu gibi, bu yeni mekanda da kendi küçük cemaatini oluşturmakta gecikmez. Aralarında Pepin Bello, Louis Bunuel ve Salvador Dali'nin bulunduğu grup, sanat ve siyaset tartışmaları yapmak, tutucu sanatsal fikirleri ve mekanikleşmiş burjuva alışkanlıklarını alaya alan sanat geceleri düzenlemek üzere, sık sık Madrid cafelerinde buluşurlar.

Hukuk eğitimi görmeye beraber, çoktan beridir şair olmaya karar vermiş olan Lorca, girdiği bu yeni sanat çevresiyle de etkileşim içerisinde, kendi üslubunu oluşturma ve bir şair olarak tanınma çabası içerisine girer. 1921'de basılan ve 1918-19 arasında yazdığı şiirlerden oluşan **Şiirler Kitabı**, geleneksel kurgu yapısı nedeniyle yenilikçi akımların rağbet gördüğü Madrid'in edebi çevrelerinde pek fazla ses getirmez. Ancak, 1921-23 yılları arasındaki şiirlerinin toplamından oluşan ve 1927'de yayınlandığında ona belli bir saygınlık kazandıran **Şarkılar**'da, dönemin **ultraismo** (aşırıcilik) akımıyla

yakınlaşır. Fransa’da Mallarme’nin şiirleriyle gelişen ve İspanya’da 1927 kuşağından Gerardo Diego ve Guillero Torre gibi şairleri etkileyen **ultraismo**, her şiirin gerçeklikten bağımsızlaştırılmış, sıçramalı, değişken imge ve metaforlar aracılığıyla şekillenmiş birer “yaratım”, kendi başına mimarisi olan, birer “stilize kelime oyunu” olması gerektiği fikrine dayanır. 1924-27 yılları arasında yazdığı şiirlerden oluşturduğu, 1929’da basılan ve ona uluslararası bir ün kazandıran **Çingene Romansları**’nda ise, ultraismo yerini, Dali’yle kurduğu ve kimilerine göre içinde tutkulu ve platonik bir aşkı da barındıran dostluk sırasında tanıştığı sürrealizme bırakmıştır. Freud’un, düşlerin dünyasını bilinç vasıtasıyla bastırılmış tutkuların alanı olarak tanımlayan görüşlerinden etkilenen ve sanatsal yaratımın herhangi bir ahlaki ve estetik kurala dayanmaksızın, yaratıcının kişisel bilinçaltı dünyasından süzülüp ortaya çıkmasını savunan sürrealist görüş, aynı zamanda, Lorca’nın gözde konularından birini, tutkuların bastırma ve onun da ölümle sonuçlanması temasını, metaforik ve simgesel bir dil yoluyla işlemesine de zemin hazırlar.

Ne var ki, ne ultraismo, ne de sürrealizm, yazıldıkları dönem içerisinde Lorca şiirinin asli ya da baskın unsurları olarak nitelendirilemezler. Onunkisi daha çok, 1898 kuşağının geleneksel formlarıyla, dönemsel avangard formlar arasında kendi üslubunu oluşturmak doğrultusundaki bir sentez girişimi olarak belirginleşir. Sözgelimi, Lorca, bu dönemde, şiirsel metaforun gündelik gerçeklikle manalı bir bütünlük kurmasının şart olmadığını savunuyor olsa bile, kullandığı imge ve metaforları İspanyol yaşamının geleneksel temalarından seçmektedir. Bu durum, Lorca’nın üslupsal arayışının, bütünüyle anlaşılmasız olmaktan çok, yüksek artistik beğeniyle popülerliğin, avangard sanatsal yıkıcılıkla tarihsel şiir geleneğinin uzlaşmasını sağlayan ve aşırı ölçüde kişisel olmasına rağmen herkes tarafından da paylaşılabilen bir dile yönelmiş olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla, Lorca’nın hem **Şarkılar**’ında, hem de yayınlandığında ona uluslararası ün kazandıracak olan **Çingene Romansları**’nda, dönemin **ultraist** ve sonrasında da **sürrealist** şairlerinden farklı olarak, birbiriyle tutarlı dizeler, kendini tekrar eden sürekli imgeler ve metaforik yönden anlamsal bir bütünlük bulmak mümkündür.

Lorca’nın şiirsel özgünlüğünün ardındaki belirgin etken, bir taraftan ultraizm, sürrealizm gibi yenilikçi akımlarla ilgilenirken, diğer taraftan Endülüs tarihiyle ve bu tarih içerisinde önemli bir gelenek oluşturmuş bulunan Cante Jondo şarkıları ve çingene

¹² Federico Garcia Lorca, Obras Completas, 5. bs., Madrid, Aguillar, 1963, s. 129’den aktaran, Ian Gibson, **Lorca’nın Öldürülüşü**, çev. Murat Belge, İstanbul, Kavram, Ağustos 1998, s. 22

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

Lorca'nın tiyatroyla ilgilenmeye başladığı 1920 yılında, Lope de Vega, Calderon gibi yazarların ürün verdiği 16. Yüzyıl sonuyla 17. Yüzyıl başı arasındaki "Altın Çağ"dan beri, Avrupa tiyatrosu üzerinde önemli bir etki yaratamamış İspanyol tiyatrosunu yeniden canlandırmak ve modernize etmek doğrultusunda güçlü bir yönelim hüküm sürmektedir. Öncülüğünü şiir alanında olduğu gibi, 98 kuşağı edebiyatçılarının üstlendiği bu yönelimde, Adria Gual'in 1898'de, Avrupa'daki özel tiyatrolara öykünerek kurduğu ve klasik Antik Yunan eserlerinden çağdaş oyunlara geniş bir repertuvara sahip bulunan Teatro Intim'in de etkisi olur. Dönemin modernleşme rüzgarlarının içerisinde, ilk başlarda gerçekçi akımlardan etkilenen, sonrasında Avrupa'daki yönelime paralel biçimde simbolist oyunlar üretmeye başlayan bir yazarlar kuşağının ve özellikle Madrid ve Barselona gibi kentlerde tiyatroyla ilgilenen kalabalık bir seyirci kesiminin oluşmasının ardından Teatro Intim benzeri yeni tiyatrolar kurulmaya başlar.

Lorca ilk oyunu **Kelebeğin Büyüsü**'nü, Residencia'da tanıştığı ve o sıralar Eslava Tiyatrosu'nda yönetmenlik yapan Gregorio Martinez Sierra'nın yöreklendirmesiyle yazar. Oyun, **Küçük Siyah Hamam Böceği** isimli bir çocuk masalından alınmıştır ve bir hamam böceği yuvasına düşen bir kelebeğin, iyileştikten sonra, ardında uçmak isteğiyle dolu, ancak kanatsız olduğu için ümitsiz kalan bir aşık bırakarak gitmesini anlatmaktadır. Ne var

ki, bütünüyle hayvan karakterlerden oluşan ve dramatik bir gelişimden çok, birbiri ardına eklenen uzun şiirlerden oluşan oyun, yine Sierra'nın yönetiminde sahneye getirildiği ilk gece (22 Mart 1920), oyundaki kertenkele karakterinin “Bugün dokuz sinek yuttum” sözünün ardından, öfkeli bir seyircinin “Bu ne iğrençlik!” diyerek başlattığı ve kısa sürede tüm salona yayılan yuhalamalar sonucunda bir daha sergilenemez¹³.

Karşılaştığı yıkıcı sayılabilecek tepkilere rağmen, Lorca oyun yazmayı sürdürmekten vazgeçmez. İkinci oyunu, 1925'te tamamlayacağı **Mariana Pineda**, yine bir çocukluk öyküsü üzerine kuruludur, ancak bu seferki aynı zamanda Granada coğrafyasına ait olan tarihsel bir öyküdür. Özgürlük için savaşılan devrimci sevgilisi için bayrak dikerken yakalanan ve idam edilen bir kadının öyküsü. Oyunda, Lorca'nın aynı dönemdeki şiirlerinde olduğu gibi birden fazla anlam katmanı yer almaktadır. Bir yönüyle Mariana'nın sevgilisi Pedro'ya olan aşkı, onun kendinden çok özgürlük mücadelesine değer vermesinden ötürü bir türlü tatmin bulamayan kırık bir aşktır ve Mariana'nın sevgilisiyle bütünleştiğini hissedebilmesi için, Pedro'nun aşık olduğu özgürlüğün bayrağını dikmesi gerekmektedir. Çünkü, ancak böylelikle, Mariana, Pedro'nun gerçek aşk nesnesi haline gelebilmekte, ikisi arasındaki bağı özgürlük bayrağı kurmaktadır.

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

Lorca, **Mariana Pineda**'yı tamamladığı 1925 yılıyla Amerika yolculuğu arasında yedi oyun daha yazar. Bunlardan ilk dördü, aynı temanın farklı varyasyonları üzerine

¹³ Carl W. Cobb, **Federico Garcia Lorca**, New York, Twayne Publishers, 1967, s. 23

kurulmuştur: Yaşlı adam, genç kadın birlikteliği. İspanyol halk edebiyatında sık rastlanılan bu tema, 1926 yılında ilk biçimini vereceği ve 1930'da yine Margarita Xirgu'nun topluluğunca sahneye konulacak **Eskicinin Tazesini**'nde lirik bir güldürü formunda işlenir. **Mariana Pineda**'da olduğu gibi oyunun asıl kahramanı ve dramatik odağı Eskicinin Tazesini karakteridir. Bu karakter aracılığıyla anlatılan, bir kasaba ortamının dedikodu ve ikiyüzlülükle dolu baskıcı ortamıyla, bu ortamın hizaya sokmaya, kendisine benzetmeye çalıştığı Eskicinin Tazesini arasındaki, Lorca'nın tabiriyle gerçekle fantazi arasındaki çatışmadır¹⁴. Gerçeklik, kaba, kısıtlayıcı ve sıradanlaştırıcı yönleriyle resmedilirken, oyunun açılışında yazara bile kafa tutan Eskicinin Tazesini ve onun tek arkadaşı olan erkek çocuğu vasıtasıyla, şiirsel ve düşsel bir gelecek ümidi yüceltilir.

Lorca tarafından her ikisi de kukla oyunu olarak nitelendirilen, **Don Cristobal Kukla Oyunu** ile İngilizceye ve oradan da Türkçeye **Don Cristobita ile Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü** diye tercüme edilen **Cachiporra'nın Kuklaları** ise, yaşlı adam-geç kadın temasını bu sefer fars tarzıyla icra ederler. Her iki oyunda da görülen Don Cristobita, İtalyan Commedia dell'Arte karakteri Napoli'li **Pulcinella**'dan ve İngilizlerin **Punch** kuklasından türetilmiş, kavgacı, kurnaz ve bencil bir İspanyol tiplemesidir. Sürekli elinde bastonla gezen yaşlı bir adam olan Don Cristobita aynı zamanda despotizmin de bir karikatürünü sunar. **Don Cristobital Kukla Oyunu**'nda fakir bir Ana'dan satın alarak evlendiği Dona Rosita'yla birlikte olacağı ilk gece uykuya dalan ve uyandığında birbirinden farklı dört kuklanın babası olduğunu öğrenen Don Cristobita, Lorca tarafından geliştirilmiş bir versiyonu 1935'te sahneye konulacak **Cachiporra'nın Kuklaları** oyununda, bu sefer Baba'sından satın aldığı Dona Rosita'nın, sevgilisiyle gözünün önünde öpüşmesi üzerine patlayarak ölür ve aslında insan olmadığı ortaya çıkar. **Eskici'nin Tazesini** oyununda olduğu gibi, bu oyunlarda da, aile, büyük toprak sahipleri, burjuvazi ve ruhban sınıfı aracılığıyla şekillenen baskıcı düzen, şiir, müzik ve dans koreograflerinin ustaca kullanımıyla alaya alınır.

Yapısal yönden diğer oyunlarla aynı temaya dayanan **Don Perlimplin ile Belissa'nın Bahçede Sevişmesi** oyunu ise, öncakilere oranla kişisel boyutu daha ön plana çıkan ve hüznle şiirin, farsla groteske ağır bastığı bir oyundur. Çevresel koşulları soyut kurulmuş, yarı düşsel bir atmosferde, kaynağı tutkular olan bir çatışma sergilenir.

¹⁴ Federico Garcia Lorca, "Lorca ile Oyunları Üzerine", çev. Gül Demiriz, **Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı:3, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, 1990, s. 87

Genel hatlarıyla iyi veya kötünün olmadığı bu çatışmada hangi tarafın daha trajik olduğuna karar vermek zordur; kendi tutkularını doyasıya yaşamayı arzulayıp, kocasını her gece boynuzlayan ve ömür boyu bir hayali sevmeye mahkum kalan Belissa mı, yoksa, onu altın bir kafese kapatacağını uman, ama ancak bir hayal olabildiğinde onun aşkını kazanabilen Perlimpin mi?

Lorca 1928 yılında, İspanyol halk kültüründen devşirilmiş olay ve karakterler üzerine inşa edilmiş ve onyedinci yüzyıl sonu ile onsekizinci yüzyıl başı saray komedyalarından, commedia dell'Arte'den, kukla tiyatrosundan ve modern baleden alınma öğelerle renklendirilmiş bu dört oyununun dışında, **Teatro Breve** diye nitelendirdiği üç oyun daha yazar. Granada kentinde basılan ve ancak iki sayı çıkabilen **Gallo** (Horoz) dergisinde yayınlanan **Buster Keaton'ın Yürüyüşü** ile **Genç Kız, Denizci ve Öğrenci**'nin yanısıra **Chimera** oyunu. Sonraki yıllarda Amerika'da yazacağı ve süresel yönden **Teatro Breve**'lerden daha uzun olan **Aradan Beş Yıl Geçince** ve **Halk** oyunları ile bu üç oyun birarada ele alındığında, Lorca'nın özetlenmesi ya da sahnelenmesi imkansız ve ancak aynı tarihlerde yazılmış sürrealist oyunlarla kıyaslanabilecek türden oyunlarını oluştururlar. Lorca, bu oyunları, onun gerçek maksadını yansıtan oyunlar olarak nitelendirse de, 1928'le 1930 arasındaki dönem dışında bu tarz oyunlar yazmayacağı da bir gerçektir. Sürrealizmin tiyatro alanında iz bırakan bir akım yaratamaması gibi, bu oyunlar da Lorca'nın tiyatrosundan silinip giderler. Ancak kısa bir dönemde de olsa, Lorca'nın aşırı ölçüde kişisel sayılabilecek simgelere dayalı bu oyunlarla yakınlık kurması tesadüf değildir. Çünkü, aynı dönemde Lorca'nın kendisi de İspanyol olan her şeyden kaçabileceği ve yalnız kalabileceği bir yer bulmak isteğiyle, Granada ve Madrid'i terkedip, dilini bilmediği ve asla da öğrenmeyeceği Amerika'ya gidecektir.

4. AMERİKA (1929-1930)

Lorca'nın, son yüzyıl İspanyol edebiyatının en büyük başarısı diye nitelendirilen **Çingene Romanları** şiirlerinin ilk bölümünün yayınlandığı, uluslararası bir ün kazandığı tarihlerde neredeyse apar topar ve dönüş tarihi belli olmayacak biçimde Amerika'ya gitmesinin ardında yatan neden nedir? Kimileri bunu, şairin kazandığı olağanüstü şöhret üzerine daha iyi bir şey yapamayacağından duyduğu paranoyak bir korku yüzünden kaçışına bağlarlar, kimileri için asıl neden, onunla dostluğunu bitirerek Paris'e yerleşen Dali'nin yokluğunun yarattığı bunalımdır, kimileri içinse şair yeni konular bulmak ve

ingelemi tazelemek niyetiyle bu yolculuğa çıkmıştır. Nedeni ne olursa olsun, Lorca'nın Amerika'ya turistik niyetlerle ya da keyif verici bir şeyler yapmak üzere gitmediği açıktır. Uzun süre kalacağı New York, şiirlerine yansıdığı şekliyle, kusan ve işeyen, başsız elbiseler kalabalığının doldurduğu bir yerdir ve düşlerin yokolduğu bu beton yığınları arasında hakim olan duygular unutuş, acı ve ölüm olarak kendisini göstermektedir. Örneğin **Uykusuz Kent** şiirinde şunları söyler Lorca:

*kim ki acısından acıya düşer, durmadan acı çekecek / ve kim ki ölümden korkar,
gezdirecek ölümü omuzlarında.*¹⁵

Ölümü omuzlarında gezdiren, mektup ve şiirlerindeki intihar eğilimi açık bir şekilde sezilen şair, New York'taki günlerini Columbia Üniversitesi'ndeki İspanyol öğrenci ve öğretim üyeleri ile, Amerika'ya turne için gelmiş gitarist Andres Segovia, şarkıcı ve dansçı La Argentina ve boğa güreşçisi İgnazio Sanchez Mejias gibi Madrid'ten tanıdığı dostlarından oluşmuş bir göçmen cemaati içerisinde geçirir. Kendi şiirlerini İngilizce'ye çeviren Leon Felipe aracılığıyla, sonradan adına bir od yazacağı, eşcinsel hakları savunucusu şair Walt Whitman'ın şiirleriyle tanışır. Granada üzerine yazdığı şiirlerde oluşturduğu çingene mitolojisinin bir benzerini, büyük bunalım yıllarının para ve makineleşme uygarlığına karşı siyah Amerika'lıların kültürünü savunurken yazdığı şiirlerde oluşturur. Harlem'in caz müziği, Endülüs'ün cante jondo'sunun eşdeğeridir ona göre ve Afrika'da bırakılmış iguanaların, timsahların, maymunların ve büyücü maskların ruhları, güneş görmeyen New York sokaklarında, teknolojinin yarattığı çöplüğün içerisinde gezinmektedir.

1930'un Mart ayında İspanya-Küba Derneği'nden aldığı davet üzerine Küba'ya gidip çeşitli konferanslar veren Lorca, bu konferanslarından birinde, İspanya'daki son günlerinde ve Amerika yıllarında içinde bulunduğu ruh halini de açığa çıkaran, şiir hakkındaki kuramını tartışmaya sunar: Duende Kuramı ve Oyun.

Sokrates'in **daemon**'u gibi karanlık, gizemli ve sarsıcı bir güç olan ve düşünce üretmek yerine, ölüm hissiyle mücadele halinde ele geçirilebilen **duende**, Cadiz

¹⁵ Federico Garcia Lorca, **Bütün Şiirler 3 (Çingene Romansları / Ozan New York'ta)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınlar, Ekim 1997, s. 77

dansçılarının ya da flamenko şarkıcılarının icralarında olduğu gibi “gırtlakta değildir, ayak uçlarından başlayarak içten yükselir”. Ortaya çıktığında arap müziğinde “allah allah!”, boğa güreşlerinde ise “ole! ole!” nidalarıyla karşılanan *duende*, Lorca’ya göre, hep biraz sonra ölüverecekmiş gibi olduğu hallerde gelir insana. Müzisyen, şarkıcı veya yorumcunun **duende**’li olabilmesi için, ölümle burun buruna gelmesi, onu hissetmesi gerekir. Ve;

*şairin büyüülü erdemi, ona bakanların hepsini vaftiz edebilmek için, hep duende’li olmaktadır... Duende’nin görevi canlı formlarla ilgili dram aracılığıyla acı çektirmektir; aynı zamanda bizi çevreleyen gerçeklikten kaçış için de bir basamak hazırlamaktır.*¹⁶

Lorca’nın içinde gezindiği ruh halleri gözönüne alındığında, bu **Duende Kuramı**, onun ölüm ve karşı konulmaz acılara karşı inşa ettiği bir tür şiirsel terapi ya da tedavi yöntemi biçiminde de yorumlanabilir. Şair kendi işlevini, Nietzsche’den Goya’ya, Rimbaud’dan, Kont de Lautremont’a uzanan bir düşünür ve sanatçılar kuşağı içerisinde tanımlayarak, kendisini narsisizminden soyutlamaya uğraşır, ancak, onu ölüm isteğinden ve ruhsal yalnızlığından kurtaracak şey, onun kendi öz yanılsamaları ve içedönüklüğü içinde yarattığı çözümlenemelerden çok, dış dünyada, İspanya’nın siyasi hayatında yaşanan dönüşümler olacaktır. Rivera diktatörlüğünün devrilip, Kral XIII. Alfonso’nun ülkeyi terketmesiyle birlikte ilan edilecek Cumhuriyet, önceki deneyimlerini içinde barındırmakla birlikte, sanatsal niyetleri açısından yepyeni bir Lorca’yı ortaya çıkaracaktır.

5. CUMHURİYET (1931-1936)

Başlangıçta, Rivera’nın iktidardan düşürülerek cumhuriyetin ilan edilmesi fikri, dünya ekonomik buhranından olumsuz yönde etkilenen ve işçi-köylü kesim içerisindeki gittikçe büyüme gösteren muhalefeti yumuşatmayı hedefleyen sanayici ve büyük toprak sahiplerinin çıkarlarına uygun düşecek biçimde planlanmıştır. Kral’ın yetkileri elinden alınmış da olsa tahtında kalması ve oluşacak hükümetin büyük toprak sahiplerinin denetiminde olması düşünülmektedir. Böylelikle, 1923’te işbaşına getirdikleri diktatörü yine kendi elleriyle indirirler ve yeni cumhuriyetçi devletin ilk başkanı sıfatıyla büyük

¹⁶ Federico Garcia Lorca, “Duende Kuramı ve Oyun”, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 1999 Kanlı Düğün sahnelemesi program dergisinden alınmıştır.

toprak sahiplerinden biri olan Niceto Alcala Zamora barışçı bir devrimin başarıldığını ilan eder.

Ne var ki, İspanya'da yüzyıl başından itibaren sayıları artan sosyalist ya da anarşist örgütlerin önyak olduğu ve toplumsal talepleri iktidarın planladığından daha yukarı çekmeyi amaçlayan grev ve gösteriler ile yapılan ilk seçimde solun ezici bir üstünlük sağlamanın sonrasında, kral ülkeyi terketmek zorunda kalır ve yeni hükümeti oluşturma görevi eski bir cumhuriyetçi olan Azana'ya verilir. Fernando de los Rios'un da Ulusal Eğitim Bakanı olarak içinde yer aldığı bu hükümet, tüm İspanya'da yapılan kutlamalarla, marsailles'in söylendiği eğlencelerle karşılanırsa bile, bir yandan aşırı yoksullaşmaya karşı bir an evvel çözüm bulunmasını bekleyen emekçi kesimlerin taleplerini yerine getirmek, diğer yandansa, işlerin kontrollerinden çıkmaması için CEDA ismiyle örgütlenen Sağ Partiler Konfederasyonu'nun provokasyonlarını savuşturmaya zorundadır. Zaten çok geçmeden, dikta yönetiminde birikmiş istikrarsızlıklar, monarşi-cumhuriyet, ya da cumhuriyet-toplumsal cumhuriyet çelişkileri biçiminde sokak gösterilerine dönüşmekte gecikmez.

İçinde saklı yatan gerilimler ne olursa olsun, Cumhuriyetin ilanından hemen önce İspanya'ya dönmüş bulunan Lorca için, bu yeni ortam, içerdiği özgürlük atmosferi ve sağladığı olanaklar nedeniyle bulunmaz niteliktedir. Kısa sürede, cumhuriyetin ve hükümetin ateşli destekleyicileri arasında yerini alır ve sanatsal tavrını, o zamana kadar olmadığı ölçüde, giderek siyasileştirir. 1931 yılının son aylarında, Fernando de los Rios'un onayı ve mali desteğiyle **La Barraca** isimli gezici bir tiyatro topluluğu kurar. Kendisi ve oyunların yönetmenliğini üstlenen Eduardo Ugarte dışında, bütünüyle üniversite öğrencisi amatör oyuncuların oluştuğu topluluğun amacı, kırsal kesimde yaşayan, okuma yazma bilmeyen ve o güne kadar tiyatro yüzü görmemiş insanları oynadıkları oyunlar aracılığıyla eğitmektir. Lorca topluluğun repertuarını, İspanyol tiyatrosunun "Altın Çağ"ına ait yazarlardan seçtiği örneklerden oluşturur. Böylelikle, 1932 yazında turne düzenlemeye başlayan ve gittikleri yerlerde eski gezici kumpanyalarda olduğu gibi açık havada gösteri düzenleyen topluluk, Lope de Vega'dan **Koyunun İyiliği**, Calderon de la Barca'dan **Yaşam Bir Düşür**, Tirso de Molina'dan **Seville Çapkını** ve Miguel de Cervantes'ten **Kısa Komediler** sahneler.

La Baracca deneyimi Lorca üzerinde iki açıdan önemli etkiler bırakır. Birincisi, okunmak için yazılmış şiirden giderek uzaklaşarak, "kitaptan çıkıp insancıl olan şiir" diye

tanımladığı tiyatro oyunları üzerine yoğunlaşır. Önceki dönemle kıyaslandığında, Arap edebiyatının gazellerinden etkilenerek hazırladığı **Tamarit Divanı** şiirlerinin dışında kalan bütün ürünlerini tiyatro alanında verdiği görülür. Kendisiyle yapılan bir söyleşide “Dramatik biçimde kendimi ifade etmenin zorunluluğunu duyduğum için tiyatro türünü benimsedim” diyen Lorca’nın dramatik biçim konusundaki deneyimleri arttıkça, kullandığı teatral araçların sahnede nasıl göründükleri konusundaki tecrübesi de artar ve şiir, müzik ve sahne plastiği bu dönemde yazacağı oyunlarda, birbirinin önüne geçmeksizin bütünlüklü bir dramaturjik eğri oluşturmak üzere birleşirler. Lirik tarzda olduğu gibi, dramatik biçim üzerinde de yetkinleşme isteği, Lorca’yı her türlü süslemeden arındırılmış saf bir dramatik aksiyon arayışına yöneltir. Bu nedenle, ölümünden önce tamamlayacağı son oyunu olan, **Bernarda Alba’nın Evi**’ni “Bir damla şiir yok! Gerçeklik! Gerçeklik!” diyerek, sevinç gösterileriyle sunması boşuna değildir¹⁷.

Dramatik biçimlere yönelmekle bağlantılandırılacak ikinci etki, Lorca’nın kendi sanatçı kimliğini İspanya’nın yeni toplumsal koşullarında yeniden tanımlamasını doğurur. **La Baracca**’nın aynı zamanda eğitim amaçlı bir örgütlenme olması nedeniyle kırsal bölgelerde köylülerle kurulan yakın etkileşim ve emekçi kesimlerin tiyatroya dönük yoğun ilgisi karşısında, Lorca, halkın dilini konuşan, daha doğrusu, yüksek artistik beğeniyle halk kültürünü bütünleştiren bir teatral anlayışın arayışına girer. Bu yönelim onun Amerika yıllarında yoğunlaşmış bulunan narsizminin de ilacı olacak ve kendisini ölüm yerine yaşam vasıtasıyla tedavi eden Lorca, sanatsal çalışmasını yeni bir gözle yorumlayacaktır. Ölümünden önceki son röportajında söyleyeceği gibi:

*“Sanatın sanat için olduğu düşüncesi neyse ki bu kadar gülünç, yoksa çok insafsız olurdu. Artık kendini bilen hiç kimse arı sanat, sanat için sanat saçmalarına inanmıyor. Bu dramatik anda sanatçı halkla gülüp halkla ağlamalıdır. Zambak demetini bir tarafa bırakıp zambak arayanlara yardım için yarı belimize kadar çamura batmalıyız”.*¹⁸

Lorca’nın *La Baracca* sürecinde ortaya çıkan yeni yönelimleri doğrultusunda yaptığı ilk iş, şiirlerini yapılandırırken kurduğu evrenin bir benzerini yazacağı dramalar için de inşa etmek olur. Bu dönemde yazdığı ve sonradan kırsal tragedyalar üçlemesi olarak adlandırılacak, **Kanlı Düğün**, **Yerma** ve **Bernarda Alba’nın Evi** oyunlarındaki

¹⁷ Angel del Rio, “Lorca’nın Tiyatrosu”, **Lorca Kitabı**, Haz. Nihal Taydaş, Ankara, Yaba, Mart 1998

olayların geçtiği coğrafya **Çingene Romansları**'ninkiyle aynıdır, ancak benzerlik bununla sınırlı kalmaz. Her üç oyun da Lorca'nın gözde şiirsel temaları olan, ölüm ve doğum çatışması ile bedensel tutkuların kural tanımazlığı ekseninde kurgulanmışlardır. **Kanlı Düğün**'deki Ana oğullarının sonuncusunu da toprağa gömer, **Yerma** kendisine çocuk vermeyen kocasını öldürürken kendi doğurganlığını da yoketmiş olur ve **Bernarda Alba'nın Evi**'ndeki Adela karnında Pepe'nin çocuğunu taşıırken intihar eder. Diğer taraftan, söz konusu ölümler, oyunlar boyunca işlenen ve kaçınılmaz hale gelen başkaldırıların sonucudurlar. Ana'nın oğlu, düğün gecesi tenin isteğine engel olamayarak kaçan gelinin öcünü almak için ölür, Yerma "hep erkeğin dediğinin geçerli olduğu", kadınların doğurganlıklarının erkek tenine bağımlı olduğu bir hayatın baskısına karşı kendisini kısırlığa mahkum eder ve Adela bedenini yok saymasını gerektiren "namuslu kadın" söylemine isyan etmiş olduğu için intihar eder. Oyunların geçtiği Endülüs coğrafyasının değer yargılarına hakim olan namus, gurur, öç mitleri, Lorca'nın oyunlarında büyütülerek ve mitsel özellikleri muhafaza edilerek yansınırlar, ancak, kadın karakterlerin başkaldırıları vasıtasıyla da içlerinin ne kadar boş olduğu ve insanlık dışı nitelikleri gözler önüne serilir.

Oyunlar trajik finalleri nedeniyle ele aldıkları mitolojiyi mutlaklaştırırlar ki, bu, şiirlerinde de görülebileceği gibi, Lorca'nın kişisel açmazının bir yansımasıdır, ancak diğer taraftan söz konusu mitler toplumsal hayata ait oldukları müddetçe, ya da tragedya yoluyla görünür hale getirildiklerinde, onların alaşağı edilebilmesi de mümkün olabilecektir. Oyunların özgün yanı, yazgısallaştırılmış trajik durumlarla, bu yazgıya karşı başkaldırının paradoksal biraradalığından kaynaklanır. Lorca, bir kez daha, bu sefer dramatik biçim içerisinde, kişisel olanla toplumsalı, dilde ve nesnede görünür olan baskıyla, onun arkasındaki denetlenemez ve saldırgan bilinçdışı dürtüleri çatışma içine sokar. Böylelikle ilk bakışta, İspanyol tragedyası içerisindeki, özellikle de Lope de Vega'ların Altın Çağı'ndaki geleneklerden devralınmış gibi görünen oyunlar, yenilenmiş içerikleri ve sahnelemede uygulanan deneysel teknikler vasıtasıyla, geçmişle geleceği birleştirirler. Sonuç, önceden de söylediğimiz gibi, gerek tematik içerik, gerekse üslup alanında, **Çingene Romansları**'nın dramatik ikizi olan, Lorca'ya özgü bir geleneksel-avangard sentezdir.

¹⁸ Federico Garcia Lorca, *Obras Completas*, 5. bs., Madrid, Aguillar, 1963, s. 1814'den aktaran, Ian Gibson, **Lorca'nın Öldürülüşü**, çev. Murat Belge, İstanbul, Kavram, Ağustos 1998, s. 22

Lorca'nın Cumhuriyet yılları sırasında yazdığı ve öyküsü Endülüs coğrafyasında geçtiği halde, tragedyaya yapısına sahip olmayan tek oyunu **Kız Kurusu Gül Hanım**'dır. Lorca'ya bakılırsa, oyununda “baştan sona kadar varlığını korumasını” istediği şey “KOMEDYA!”dır. Ne var ki, oyun kimi güldürücü durumları ve özellikle Kahya Kadın karakterinin kimliğinde, oldukça mizahi bir söylemi barındırmakla beraber, öyküleme ve sahnelemeye hakim olan unsur hüzdür. Oyun, 1880'le 1. Dünya Savaşı arasındaki İspanya'nın yavaş yavaş değişen toplumsal ortamıyla, bu değişim içerisinde yaşlı bir kıza, bir kızkurusuna dönüşen Gül Hanım'ın (Dona Rosita'nın) öyküsü arasındaki paralellikler üzerine kurulmuştur. Tragedyalardakinden farklı olarak bu öyküdeki karakterler için bir başkaldırıdan çok, vakur ancak kırgın bir bekleyişten söz edilebilir:

Küser ki herhal, sararıp solar / Dünyanın gidişine¹⁹.

Dünyanın gidişi, teknolojik ilerlemeler (oyunun ikinci perdesinde otomobilin, son perdede uçağın insan yaşamına girmesi) ve modernleşme adına toplumun hızla Amerikanlaşması (nişanlısı Gül Hanımı yüzüstü bırakıp “Yeni Dünya”ya giden Yeğen, Amerika hayranı Bay X ve Don Martin'in artık söz geçirmeyi başaramadığı burjuva öğrenciler) yönünde ilerlerken, bu gelişmelere ayak uyduramayanlar ya da daha doğrusu insani değerlerin yitirilişini anlamlandıramayanlar (yine kadınlar), bu sefer traji-grotesk bir yalnızlaşmanın mağdureleri olurlar. Gül Hanım'ın botanist amcasının 1880'lerde envai çeşit çiçekle dolu olan bahçesi, oyunun son perdesinde 1911'de bakımsız bir viraneye dönmüştür, 1880'lerde hayattan ümitli bir genç kız olan Gül Hanım ise, son perdede yarım asırlık bir ömrü tamamlamış olarak Amca'sının evini terkederken yanında götürebildiği tek şey, evlilik ümidiyle yıllar boyunca doldurduğu çeyiz sandığıdır.

Amcanın okuduğu “mütehavvil gül” şiirindeki sabah kırmızı, öğlen koyu kırmızı, öğleden sonra beyaz renkte açıp, akşamüstü de yaprakları dökülen çiçekle, Gül Hanım'ın hayatı arasında kurulan ve oyunun bütün sahnelerine nüfuz eden metaforik ilişki ile çarpık modernleşmenin İspanyol orta sınıfında yarattığı insani değer yitimi eleştirisini barındıran toplumsal dramaturji, Lorca'nın bu oyununu şiirsel konuşmalarla gerçekçi diyalogların,

¹⁹ Federico Garcia Lorca, **Bütün Oyunları 2**, çev. Memet Fuat, Can Yücel, Tarık Okyay, İstanbul, Adam Yayıncılık, Ocak 1983, s. 169 (1. Perde)

komik karakterlerle dramatik anların, resimsel düzenlemelerle, müzikal anların yoğun birlikteliği içerisinde dramlaştırılmış uzun bir şiir haline getirir.

Kırsal tragedyalarında olduğu gibi, hüznün ve grotesk bir çıkışsızlığın hakim olduğu bu dramatik şiirin de derinlerinde, varolan toplumsal yaşantının dönüştürülmesi isteği yatmaktadır. “İspanya’daki diğer Gül Hanımlar daha ne kadar böyle olmaya devam edecekler?” sorusunu sorar Lorca²⁰ ve bu sorunun yanıtını, Gül Hanım’ları, Adela’ları, Yerma’ları yaratmayacak, insani ve hoşgörülü bir toplumsal düzen arayışı içerisindeki siyasi mücadeleye, İspanya’daki Halk Cephesi hareketine destek vererek oluşturmaya uğraşır. 9 Şubat 1936’da Rafael Alberti onuruna yapılan bir toplantıda, çeşitli aydınların birlikte oluşturduğu dayanışma bildirgesini seslendirir:

*“... Halk Cephesi’ne olan desteğimizi yalnız birey olarak değil, İspanya aydınlarının bir grup temsilcisi olarak tekrarlıyoruz. Ve bunu, özgürlüğe saygı gösterilmesini, hayat koşullarının iyileştirilmesini ve kültürün İspanyol halkının en geri kitlesine götürülmesini istediğimiz için yapıyoruz!...”*²¹

Diğer taraftan, artık dramatik alanda çalışma yürüten ve oyunlarının İspanya içindeki ve Latin Amerika’daki başarılı sahnelemeleriyle büyük ün kazanmış bir şair olan Lorca, İspanyol sahnesinde tabu sayılan konular üzerine yazmayı planlamakta, bir eşcinselin toplumla çatışmasını işleyen yeni bir oyundan söz etmektedir. Ne var ki, siyasi ve teatral alanların her ikisine dair niyetleri de sonuçsuz kalmaya mahkumdurlar. 9 Şubat bildirgesinden birkaç ay sonra yaşanan tarihsel gelişmeler, Lorca’nın hedeflerinin önüne geçecek ve toplumsal ortam tragedyaya ve komedyalarındakinden çok daha karanlık bir hal alacaktır. Hızla yaklaşan ve Lorca’yı da içine alan bu karanlığın kaynağı, o tarihlerde İtalya ve Almanya’da da iktidara gelmiş bulunan faşizmdir.

6. GRANADA’DA ÖLÜM (19 Ağustos 1936)

²⁰ Federico Garcia Lorca, “Lorca ile Oyunları Üzerine”, çev. Gül Demiriz, **Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı:3, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, 1990, s. 93

²¹ Federico Garcia Lorca, Aydan Aya, genel dizi: 22, İstanbul, De Yayınevi, Haziran 1984, s. 24-25’ten aktaran, Nihat Taydaş, “Federico Garcia Lorca’nın Üç Oyunu”, **Lorca Kitabı**, haz. Nihat Taydaş, Ankara, Yaba Yayınları, Mart 1998, s. 32

16 Şubat 1936 tarihinde yapılan genel seçim, İspanya'daki siyasi dengeler açısından büyük önem taşır. Kasım 1933'teki seçimlerde iktidarı, CEDA'nın önderliğindeki sağ partiler koalisyonuna kaptıran sol partiler, İtalya'daki kara gömleklileri ve Almanya'daki SA'ları model alarak örgütlenen Falanj birliklerinin yarattığı teröre karşı, Avrupa'daki diğer anti-faşist cepheleri de örnek alan bir Halk Cephesi oluşturmuşlar ve seçime birlikte girmişlerdir. Seçim, Halk Cephesi'nin ezici üstünlüğüyle sonuçlanır. Bu sonuç karşısında yapılan gösteriler, Cumhuriyetin ilanındakileri aramaz. Ne var ki, sağ cephe yenilgiyi kabullenmiş değildir ve yeni hükümet tarafından yasadışı ilan edilmiş bulunan Falanj'ın, ordu içerisindeki bir takım komutanlarla beraber askeri bir darbe hazırlamakta olduğu kuşkuları güç kazanmaktadır. Hükümet, darbenin başını çekmesinden kuşkulandığı ve aralarında General Franco'nun da bulunduğu kimi komutanların yerlerini değiştirmek gibi birtakım önlemler almaya çalışsa da, bu önlemler süreci ertelemekten başka bir işe yaramaz.

12 Temmuz'da ordu içindeki solcu subayların örgütü UMRA'nın üyesi bir teğmen öldürülür. Saldırı kitlesel anti-faşist gösterilerle kınanır, ancak bu suikastın ardından, oldukça şaibeli bir başka suikast daha gerçekleştirilir. Bu sefer öldürülen, sağ cephenin ileri gelenlerinden Calvo Sotelo'dur ve sokaklara taşacak bir çatışmanın eli kulağındadır. İki cephe arasındaki gerilimlerin su yüzüne çıktığı böylesi bir anda, 16-17 Temmuz 1936 gecesini, İspanya'nın elde kalmış tek sömürgesi Fas'ta üslenmiş olan birlikler, ordu ve ulusa kendilerini izleme çağrısı yaparak ayaklanırlar. Bu tarihten bir gün önce, Madrid'te yaşanan siyasi gerilimlerden rahatsızlık duyan Lorca, arkadaşlarının tavsiyesiyle çocukluğunun geçtiği Granada'ya gitmek için yola çıkmıştır. Bu yolculuk aynı zamanda onun ölümüne olan yolculuğudur.

Kısa zamanda İspanya'nın güneyine yayılan darbe girişimi, Barselona, Madrid gibi şehirlerde halkın silaha sarılarak darbecilere karşı askeri bir cephe oluşturmasıyla sonuçlanırken, idarecilerinin yeterli tedbirleri almadıkları Granada kenti, Albay Jose Valdez Guzman önderliğindeki Falanjist birliklerden destek alan darbeci askerlerin kontrolüne geçer. 20 Temmuz 1936'da, işçi mahallelerinin bulunduğu Albaicin bölgesi dışında kalan tüm şehir işgal edilir. Sonraki iki gün, Albaicin'e toplar ve uçaklarla bomba yağdırılıp, bir kaç derme çatma barikat ve az sayıda cephaneye yürütülen zayıf direniş de kırıldıktan sonra, Falanjistlerin yan kolu Kara Müfrezeler'in önderliğinde toplu tutuklama ve temizleme operasyonlarına girişilir. Her gün kitlesel olarak düzenlenen idamlarda

öldürülenler arasında Lorca'nın kız kardeşinin kocası olan Granada valisi de yer almaktadır.

Granada'ya gelmeden önce, bir şair olduğu ve kimsenin de şairleri öldürmeyeceğine inandığı için endişe duymadığını belirten²² Lorca'nın ismi, kısa sürede bir cadı kazanına dönüşen Granada'daki darbecilerin listesine girer. Ailesinin yanında güvende olmayacağını farkedene Lorca, abileri Falanj örgütünde çalışan eski çocukluk arkadaşı, şair Luis Rosales'in evine yerleşir. Ancak, Rosales'in evde olmadığı bir gün, eski CEDA milletvekili Ramon Ruiz Alonso ve bir grup darbeci tarafından tutuklanır. Ne Rosales'lerin girişimleri, ne de Granada'nın sağ cephesinden eski tanıdıkların çabaları, Lorca'nın salıverilmesinde yeterli olmaz. Lorca, oldukça sistemli ve darbenin merkezinden yönetilen bir emirle tutuklanmış görünmektedir ve yakınlarına diğer idama götürülenlere yapıldığı gibi, nerede olduğunun bilinmediği söylenir. Son bir girişim olarak, o sırada Granada'daki evinde bulunan ve Lorca'nın tutuklandığını sonradan öğrenen Manuel del Falla, yeni vali Guzman'la görüşmek üzere vilayete gider, ancak valiliğin sekreterliğinden öğrenebileceği tek şey, Lorca'nın tutuklandıktan iki gün sonra, 19 Ağustos 1936 günü kurşuna dizildiği olacaktır.

Lorca'nın öldürülüşü sonradan sağ basında söylendiği biçimiyle, iç savaşın kargaşası içerisinde istenmeden gerçekleştirilmiş bir kaza, ya da birkaç gözü dönmüş caninin işi değil, kendi içinde oldukça tutarlı ve sistemlice işlenmiş bir cinayettir. Öldürülen kişi, Granada'daki "İspanya'nın en aşağılık burjuvazisiyle" sürekli alay eden bir **los putrefactos**, maço İspanyol değerleriyle uyum kuramayan bir eşcinsel, Çingeneler, Mağribiler, Zenciler gibi aşağılık kesimlerin destekçisi, kutsal katolik inançlarına ve aile kurumuna dil uzatan bir şair ve sol düşüncüyü savunan bir aydın, yani darbeyi gerçekleştirenlerin ve onların Granada'daki destekçilerininin kafa yapılarının keskin bir düşmanıdır. Dolayısıyla, onu ortadan kaldırmanın faşist darbenin karakteri açısından sembolik bir değeri olduğu şüphe götürmez.

Ancak bu cinayetin sembolize ettiği asıl gerçek, İspanya'da, Lorca'nın doğumundan beri süren ve şairin de bir parçası olduğu modernist ve insancıl bir aydınlanmaya dair ümitlerin yokedilişidir. Ian Gibson'un da Lorca cinayetini ayrıntılarıyla inceleyen kitabında belirttiği gibi, "Federico Garcia Lorca'yı alçakça öldüren güç, belli bir

²² bkz. Carl W. Cobb, **Federico Garcia Lorca**, New York, Twayne Publishers, 1967, s. 38

zihniyettir”²³. 1898’de başlayan düşünsel mücadelenin ortadan kaldırmaya uğraştığı bu zihniyet, 1936’da kan ve şiddetle kendi zaferini ilan eder, ancak tarihsel sürecin de göstereceği gibi bu, gerçek anlamda bir son değildir ve aslında, mücadele daha yeni başlamaktadır.

Kaynakça:

- COBB, Carl W., **Federico Garcia Lorca**, New York, Twayne Publishers, 1967
- GIBSON, Ian, **Lorca’nın Öldürülüşü**, çev. Murat Belge, İstanbul, Kavram, Ağustos 1998
- GILMOUR, David D., **Agression and the Community: Paradoxes of Andalusian Culture**, New Haven, Yale University Press, 1987
- LORCA, Federico Garcia, **Bütün Oyunları 1**, çev. A. Turan Oflazoğlu, Tahsin Saraç, İstanbul, Adam Yayıncılık, Şubat 1982
- LORCA, Federico Garcia, **Bütün Oyunları 2**, çev. Memet Fuat, Can Yücel, Tarık Okyay, İstanbul, Adam Yayıncılık, Ocak 1983
- LORCA, Federico Garcia, **Bütün Şiirler 1 (İlk Şiirler)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınları, Kasım 1996
- LORCA, Federico Garcia, **Bütün Şiirler 2 (Cante Jondo Şiiri / Şarkılar)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınlar, Ekim 1997
- LORCA, Federico Garcia, **Bütün Şiirler 3 (Çingene Romanları / Ozan New York’ta)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınlar, Ekim 1997
- LORCA, Federico Garcia, **Bütün Şiirler 4 (Tamarit Divanı / Dağınık Şiirler)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınlar, Ekim 1997
- LORCA, Federico Garcia, “Lorca ile Oyunları Üzerine”, çev. Gül Demiriz, **Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı:3, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, 1990
- TAYDAŞ, Nihal (haz.), **Lorca Kitabı**, Ankara, Yaba Yayınları, Mart 1998
- Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 3. Cilt, İletişim Yayınları, 1998, s. 832-871

²³ Ian Gibson, **Lorca’nın Öldürülüşü**, çev. Murat Belge, İstanbul, Kavram, Ağustos 1998, s. 127

- İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda 1999 yılında sahnelenen Kanlı Düğün oyununun (Yön. Mahir Günşiray) program dergisi
- Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nın hazırladığı BÜO Yıllık 1998 – 2000'de yer alan üç Lorca incelemesi (Walter T. Pattison, “Federico Garcia Lorca”, William L. Oliver, “Lorca: Kuklalar ve Sanatçı”, Zeynep Okan - Gülbahar Tunç, “Şiirsel Bir Tiyatro”)

Summary:

Federico Garcia Lorca, as one of the most popular poet and dramatist of Spanish literature, was one of the supporters of Spanish modernization and one of the tragic victims of Franco fascism during the first half of the twentieth century. Such themes and symbols in his dramatic works can be considered as reflections of the social gripes of modernization and the struggle against fascism. In this article, the relation between Lorca's work and the historical-social problems of the era he lived in will be examined by evaluating both his poems and his dramas. Through the analysis, reference will be made to the major changing points in the author's life and influences of avant garde trends (such as ultraism and surrealism) on his writing. In this sense, an attempt will be made to reveal Lorca's originality in dramatic writing, as poet Can Yücel put it as “ the most theatrical of all poets”.