

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
İspanyol Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

LORCA TİYATROSU'NUN SİNEMAYA
UYARLANIŞ SÜRECİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Ebru Yener
2501040442

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Rafael Carpintero Ortega

İstanbul 2007

LORCA TİYATROSU'NUN SİNEMAYA UYARLANIŞ SÜRECİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Ebru Yener

ÖZ

Tiyatro ve sinema birbirinden farklı düzenleme ve teknikler gerektiren iki ayrı sanat dalıdır. Ancak önemli tiyatro eserlerinin sinemaya uyarlanması son yıllarda giderek artmaktadır. Bu çalışmamızda İspanyol oyun yazarı Federico García Lorca'nın oyunlarının sinemaya aktarım sürecinde yaşanan değişimleri incelemeye yöneldik. Yazarın simgesel anlamlarla yüklü **La casa de Bernarda Alba** adlı draması ile şiirsel özellikler taşıyan **Yerma** adlı tragedyasının beyazperdeye aktarımını sinema-edebiyat kuramcısı José Luis Sánchez Noriega'nın "Tiyatro-Sinema Karşılaştırmalı Analiz Kuramı"na bağlı kalarak inceledik. Amacımız tiyatro eserlerinin sinemaya uyarlanmasında önemli bir tartışma konusu olan "edebi eserin özüne bağlılık seviyesi"ni Lorca'nın bu iki eserinin sinema uyarlamaları üzerinden irdelemektir. İnceleme sürecinde edebi metin ve film metni detaylı olarak karşılaştırılmış ve tiyatro metninin özünde bulundurduğu bir takım özelliklerin aktarımda yitirilmiş olduğu gözlemlenmiştir. Her iki eserin uyarlanmasında da sinema sanatının sunduğu görsel tekniklerden faydalanan yönetmenler, filmlerinde eserlere müdahale özgürlüklerini kullanmışlardır. Ancak yapılan bu müdahalelerin Lorca'nın incelediğimiz iki eserinde yer alan bazı temel özelliklere ters düştüğü ortaya çıkmaktadır. Bu da bazı tiyatro eserlerinin sinemaya aktarım sürecinde eserin özüne bağlılık seviyesinin yeterince korunamadığını göstermektedir.

ABSTRACT

Theatre and cinema are two different art genres which require different adjustments and techniques. However, in recent years there is a notable upsurge in the adaptation of important dramatic works into cinema. This study intends to analyse such adjustments and modifications that the process has necessitated in the examples of the film adaptations of two plays by the Spanish playwright Federico García Lorca. Only two of Lorca's plays have been adapted for screen to date: **La casa de Bernarda Alba**, a play rich in symbolic import, and **Yerma**, a tragedy of sheer poetry. The outcome of the adaptation process has been evaluated within the parameters of Spanish literary and film theorist José Luis Sánchez Noriega's Comparative Analysis Theory of Theatre-Cinema. The chief objective here has been to probe the perennial issue of cinematographic adaptations of literary works: "the level of faithfulness to the original work's essence". A detailed comparison between the play texts and the movie scripts has shown that some essential meanings and characteristics of the plays were lost in the process of adaptation. In other words, it is evident that the film directors have liberally deployed the visual techniques pertaining to the cinema, but it is also observed that these have proved to be intrusions contradictory to the essential nature and temperament of the plays. This provides evidence to the claim that in the process of cinematographic adaptation an adequate level of faithfulness to the dramatic work's essence cannot be maintained.

ÖNSÖZ

Edebi eserlerin sinema ortamına aktarımı son yıllarda pek çok sinema-edebiyat eleştirmenin ve bu konuyla ilgili kuramcılarının üzerinde durduğu bir araştırma konusudur. Öncelikle beyazperdeye aktarılan roman uyarlamaları, daha sonra da tiyatro uyarlamaları konusunda farklı yaklaşımlar ortaya konulmuş, söz konusu uyarlamalar hakkında farklı kriterler ön görülmüştür. Tezimizin temel araştırma konusu olarak üzerinde daha az sayıda inceleme bulunan tiyatro eserlerinin sinemaya aktarımı konusuna yöneldik. Öncelikle sinemaya aktarım geçmişi 1920’li yıllara dayanan İspanyol Tiyatrosu’nun genel özelliklerini ve yönetmenlerin aktarımında hangi eserlere neden ilgi gösterdiklerini sunmaya çalıştık. Ardından tiyatro eserlerinin farklı tekniklere gereksinim duyan sinema sanatına aktarımında karşılaşılan sınırlamalar ve aktarım sürecinin ortaya koyduğu güçlüklerle değindik.

Özellikle insanı temel alan, onun endişelerini, özlemlerini ve düşlerini yansıtan simgesel değeri yüksek bir takım önemli tiyatro eserlerinin sinema diline aktarımında beklenen başarının sergilenemediği gözlemlenir. Bunun nedeni eserin özünde yer alan temel özelliklerin sinema diline aktarımında yitirilmesidir. Bu türlü bir tiyatronun en önemli örneklerinden biri de Federico García Lorca Tiyatrosu’dur. Farsları, modernist ve gerçeküstücü eserleri, drama ve tragedyalı ile İspanyol Tiyatrosu’nun eserleriyle ölümsüzleşen yazarı, özellikle 80’li ve 90’lı yıllarda bir takım eserleriyle yönetmenlerin ilgi odağı olmuştur.

Bu çalışmada Lorca’nın beyaz perdeye senaryo uyarlaması yapılmış olan iki tiyatro eseri, tragedya tarzındaki **Yerma** ile, yazarın ölümünden kısa süre önce tamamladığı ve olgunluk döneminin en önemli yapıtı olarak gösterilen **La casa de Bernarda Alba**’nın sinemaya aktarım süreçleri ele alınmış ve ilgili inceleme kuramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Aktarım sürecinde yönetmenlerin sinema sanatının sunduğu teknik imkanlardan sonuna kadar faydalandığı görülürken, Lorca’nın bu iki eseriyle vermeyi hedeflediği anlamsal iletinin ise uygulanan aktarım işlemleri sonucu giderek silikleştiği gözlemlenmiştir.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| ÖZ / ABSTRACT | iii |
| ÖNSÖZ | iv |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. YAZARIN YAŞAMINA VE YAZININA GENEL BİR BAKIŞ | 3 |
| 1.1. Federico García Lorca: Yaşamı ve İspanyol Edebiyatı'ndaki Önemi | 4 |
| 1.2. Tiyatro Eserlerinin Sınıflandırılması ve Esinlenmeler | 10 |
| 1.3. García Lorca ve “Duende” Kuramı | 13 |
| 2. İSPANYOL SİNEMASI'NDA TİYATRO UYARLAMALARI VE TİYATRONUN SİNEMAYA AKTARIM ZORLUKLARI | 18 |
| 2.1. İspanyol Sineması'nda Tiyatro Uyarlamaları | 19 |
| 2.2. Tiyatronun Sinemaya Aktarım Zorlukları | 23 |
| 3. LORCA OYUNLARININ SİNEMA UYARLAMALARI VE UYARLANIŞ SÜRECİNİN KURAMSAL ÇÖZÜMLENMESİ | 29 |
| 3.1. Tiyatro-Sinema Karşılaştırmalı Analiz Şeması ve İncelemede İzlenen Yöntem | 30 |
| 3.1.1. Uyarlamanın Karşılaştırmalı Analiz Şeması | 31 |
| 3.2. La casa de Bernarda Alba 'nın Aktarım Analizi | 32 |
| 3.3. Yerma 'nın Aktarım Analizi | 76 |
| SONUÇ | 107 |
| KAYNAKÇA | 112 |

GİRİŞ

Edebi eserlerin sinemaya uyarlanması İspanyol Sineması'nda 1920'li yıllara dayanmaktadır. O yıllarda klasik tiyatro eserlerinin yanı sıra İspanyol Tiyatrosu'nun geleneksel öğeleri de uyarlamalar aracılığıyla sinema seyircisiyle buluşur. Zamanla izleyiciler 20'li yılların gözdesi olan eğlenceli parodilerden uzaklaşarak, dram ve tragedyaların içerdiği derin mesajlara ve ağır toplumsal konulara kendini hazırlar. 70'li yıllar edebi eserlerin sinemaya uyarlanması için bir dönüm noktası olur. Bu dönemde edebi eserler üzerinden sansür kalkar, böylelikle bu eserlerin sinema uyarlamalarında da önemli bir özgürlük sürecine geçilir. Franco dönemi sonrası çoğu edebi eserin sinemaya aktarımı mümkün olur, bunun sonucunda ise pek çok yönetmen seçtikleri roman ve tiyatro eserlerinin beyazperdeye aktarım sorumluluğunu üstlenir.

Çalışmamızda öncelikle sanatın iki farklı dalı olan ve ayrı teknikler gerektiren sinema ve tiyatroyu ele almaktayız. Tiyatro sahnesi için kurgulanan ve her bir öğesiyle sahenin gerektirdiklerine cevap vermesi üzere düzenlenen tiyatro eserleri, sinema sanatının gerektirdiği teknikler karşısında uyarlama sürecinde çoğu kez anlamsal özünden, vermek istediği iletiden önemli unsurlar yitirmektedir.

Edebi eserlerin sinema ortamına aktarımında en yoğun tartışılan konu, uyarlanış sürecinde tiyatro metninin yazarının eseriyle izleyiciye aktarmak istediği anlam ve ifadeye sinema uyarlamalarında yönetmen ve senaristin yeterince sadık kalıp kalmadığıdır. Özellikle son yıllarda önemli sinema-edebiyat eleştirmenleri ve kuramcılarının tiyatro eserlerinin sinemaya aktarımında farklı yeterlilik kriterleri öne sürdüğü gözlemlenir. Bu yüzden incelememizi tiyatro eserlerinin sinema ortamına aktarımı üzerine yoğunlaştırdık. Tezimizin ikinci bölümünde İspanyol Tiyatrosu'nda tiyatro uyarlamalarına tarihsel çerçevede genel bir bakış sunmanın yanı sıra, tiyatro eserlerinin sinema ortamına aktarımı sürecinde karşılaşılan zorluklara da ışık tutmaya çalıştık.

Sinemaya aktarım sürecinde karşılaşılan sıkıntılar ve ortaya çıkan teknik sınırlamalar simgesel açıdan önemli özellikler taşıyan bir takım tiyatro eserlerinin beyazperdede önemli anlamsal kayıplar yaşamamasına neden olmaktadır. Tezimizin

temel konusu olarak ışık, şiir ve mekan kullanımı gibi pek çok özelliğiyle simgesel anlamlarla yüklü olan Federico García Lorca Tiyatrosu'nun sinemaya aktarım sürecinde yaşadığı değişiklikleri, özellikle de önemli anlamsal yitimleri araştırmaya yöneldik.

Merkezinde insan ögesini bulunduran, onun endişelerini ve beklentilerini konu alan Lorca tiyatrosu, 80'li yıllardan bu yana sinema yönetmenlerin ilgisini çekmiştir. Tragedya tarzındaki **Yerma** ile ölümünden kısa süre önce tamamladığı drama tarzındaki eseri **La casa de Bernarda Alba**, tarz özellikleri açısından çalışmamız kapsamında yer almaktadır. Yazarın şiirsel özellikleriyle öne çıkan **Yerma** ile simgesel anlamlarla yüklü **La casa de Bernarda Alba** adlı yapıtlarını sinema sanatının sunduğu teknik olanaklardan faydalanarak beyazperdeye aktaran yönetmenlerin yazarın bu iki eseriyle vermeyi hedeflediği anlamsal iletinin zayıflamasına neden oldukları görülmektedir.

İncelememizde tiyatro metinlerinin sinemaya aktarımı alanında önemli bir yere sahip olan İspanyol sinema-edebiyat kuramcısı José Luis Sánchez Noriega'nın "Tiyatro-Sinema Karşılaştırmalı Analiz Kuramı"ndan faydalandık. Bu kuram, bize söz konusu eserlerin tiyatro ile sinema metinleri arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapma olanağı tanımıştır. Eserleri ve filmleri şemalandırarak, farklı alt başlıklarla karşılaştırmalı bir inceleme yapmaya imkan sağlayan bu kuram uygulaması sonucunda, yazarın söz konusu iki önemli eserinin sinema uyarlamaları hakkında bir takım çıkarımlara varmak mümkün olmaktadır.

Eserlerin sahne ve perde olarak, filmlerin ise sekansları üzerinden incelendiği tezimizin üçüncü bölümünde, karşılaştırmalı analiz kuramı yardımıyla yazarın metniyle ortaya koyduğu anlam ve anlatım özünün, kullandığı görsel ve işitsel araçların anlamsal özelliklerinin sinemaya uyarlanış sürecinde neye uğradığını; bunun yanı sıra öykü akışında ve kişilerde meydana gelmiş olan ve eserin anlam özüne müdahale edebilecek değişiklikleri saptamaya çalıştık.

1. YAZARIN YAŞAMINA VE YAZININA GENEL BİR BAKIŞ

Tezimizin ilk bölümünde İspanyol tiyatro yazarı ve şair Federico García Lorca'nın yaşamını ve yazını genel hatlarıyla sunmayı hedefledik. 38 yıllık kısa yaşamına farklı tarzlarda pek çok önemli eser sığdıran yazar, sosyal kimliğiyle de çevresindekileri her zaman etkilemiş ve kendisine hayran bırakmıştır. Madrid'de üniversite öğrenimini gerçekleştirdiği yıllarda pek çok entelektüelle bir arada kaldığı ve fikir alışverişinde bulunduğu **Residencia de Estudiantes**, yazarın yaşamında önemli bir yere sahiptir. Burada yönetmen Luis Buñuel ve ressam Salvador Dalí ile aralarında yıllarca sürecektir sağlam bir dostluğun temelleri atılır. Bu yıllar onun entelektüel bir çevrede yetişmesi yönünden büyük önem taşımaktadır.

Yazarın öne çıkan bir diğer özelliği ise idealistliğidir. Tiyatroya öğretici bir görev yükleyerek köy köy dolaştığı **La Barraca** adlı üniversite tiyatro topluluğu ile klasik İspanyol eserlerini halka taşıdığını unutmamak gerekir. Lorca'nın idealist ve öncü yaklaşımı bu önemli girişimde de kendini gösterir.

Çocuk yaşlarda aile içinde sergilediği kukla oyunlarının etkisi yazarın yetişkinliğinde kaleme aldığı fars tarzındaki oyunlarında kendini belli eder. García Lorca'nın eserlerinde tragedya gibi klasik tarzlara yönelişin yanı sıra, XX. yy.'ın öncü akımlarına duyduğu ilgi de gözlemlenir. New York'ta kaldığı dönemde "**Poeta en Nueva York**" adlı şiir kitabında gerçeküstücülüğün etkilerine yoğun bir biçimde rastlanmaktadır. Kendisinin "imkansız komedyalar" olarak adlandırdığı tiyatro eserlerinde de bu etki görülür. Tragedyaları ve dramalarında kullandığı semboller özgündür, kadın karakterler ön plana çıkar ve ölüm teması en etkili biçimde işlenir.

Modernist eserleri, farsları, gerçeküstücü oyunları, dramaları ve tragedyaları ile Lorca Tiyatrosu sadece İspanya'da değil tüm dünyada ilgi duyulan evrensel özelliklere sahiptir. Köklerinde İspanyol olanı anlatsa da aslında evrensel konulara da değinmektedir. Yazarın eserlerine bakıldığında çok farklı yazarlardan esinlendiği görülür. Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega ve Ramón M^a del Valle-Inclán bunlardan sadece bir kaçıdır. Bu bölümde son olarak García Lorca'nın 1928 yılında kaleme aldığı "Duende kuramı ve oyunu" başlıklı deneme yazısından yola

çıkarak “duende” kavramını açıklayıp, bunun yazar için nasıl bir güç olduğu ve onu ne yönde etkilediği hakkında fikir vermeye çalışacağız.

1.1. FEDERICO GARCÍA LORCA:

YAŞAMI VE İSPANYOL EDEBİYATI’NDAKİ ÖNEMİ

Yirminci yüzyılın en önemli tiyatro yazarlarından ve ozanlarından biri olan Federico García Lorca (1898-1936), hem şiirleri hem de tiyatro eserleriyle, çağdaş İspanyol Edebiyatı’nın öncüleri arasında adını tüm dünyaya duyurmayı başarmıştır. Eserleri İspanyol olanı anlattığı gibi, evrensel olanı da betimler. Bu yüzden sadece kendi halkına değil, tüm insanlığın ruhuna seslenebilmiştir. 38 yıllık yaşamına hem çok sayıda eser sığdırır, hem de yazın alanında bir takım öncü çalışmalarıyla kendinden sonraki neslin yazarlarına da örnek olur.

5 Haziran 1898 yılında Granada’da öğretmen bir anne ile ekonomik durumu yerinde çiftçi bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Federico García Lorca, henüz çocuk denecek yaşta kukla tiyatrosuna ilgi duyar. Bu ilgi, daha sonra kukla tiyatrosu olarak sahnelenmesi üzere yazacağı farsları **La Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita**¹ (Don Cristobal ve Dona Rosita’nın Acıklı Güldürüsü) ve **El Retablillo de Don Cristóbal**’de (Don Cristobal’in çerçevesinde) profesyonel anlamda da açığa çıkacaktır².

Federico García Lorca’nın sanatçı kimliğini tanımlamak kolay olmaz. Şiir, oyun ve deneme yazarlığının dışında, müzik ve resimle de yakından ilgilidir. Piyano çalışındaki ustalıkla bilinir. Aynı zamanda (her ne kadar bu alanda çalışmadıysa da) Granada Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ndeki öğrenimini de başarıyla tamamlar. Ancak hukuktan çok edebiyat, resim ve müziğe gönül verir. Öğrenci arkadaşları ve bir profesörüyle yaptığı yurt gezisinden ne denli etkilendiği ise **“Impresiones y Paisajes”** (İzlenimler ve Görünümler) adlı kitabında (1918) kendini belli eder.

1919 yılı yazar için ayrı bir önem taşımaktadır. Madrid Üniversitesi’nde öğrenimini sürdürürken bir yandan da aynı şehirde kaldığı **Residencia de**

¹ Fars tarzındaki bu oyunun bir diğer adı da “*Los Titeres de Cachiporra*”dır.

² Susan Smith Blackburn, “Humor in the Plays of Federico García Lorca”, **Lorca: A Collection of Critical Essays**, Ed.Manuel Duran, New Jersey, Prentice-Hall,Inc., 1962, s. 155.

Estudiantes'de yeni sanatsal akımlarla tanışır ve bunlara olan ilgisi zamanla yeşerir. Madrid'deki öğrencilik yılları onun önemli yakın dostluklar kurmasına da olanak tanır. Luis Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Guillermo de la Torre ve Jorge Guillen gibi önemli sanatçılarla, aralarında uzun yıllar dayanışma içinde sürececek dostluklar kurulur.

Ozanın dramatik eserleri şiirinden ayrı tutulamaz ve şiirinin doğal bir uzantısı konumundadır. Bu yüzden onun için “tiyatrolu şair” denmektedir. Can Yücel, Lorca hakkında “Ozan, dünyanın bu facialı, dramatik anında halkla birlikte gülüp halkla birlikte ağlamanın şairin boynuna borç olduğuna inanırdı”³ yorumunu yapmıştır. Lorca, halka daha yakın olabilmek ve onu içinde bulunduğu kültür eksikliğinden kurtarmak için “**La Barraca**” adında bir üniversite tiyatro grubu kurar. Bu gezici tiyatro İspanya'yı köy köy dolaşarak İspanyol Tiyatrosu'nun klasik eserlerinden önemli örnekleri halkla buluşturur. Yazarın bununla amacı, tiyatroya eğitici ve öğretici bir işlev kazandırmak olmuştur. Oyuncuların ve oyun yönetiminin son derece titiz bir çalışma sergilediği, gelişmiş bir teknik ekipmanın kullanıldığı bu zorluklarla dolu geziler tiyatroyu halka taşımıştır⁴ ve Yücel'in sözlerinin haklılığını gösteren öncü bir girişim konumundadır.

Lorca yazınının en önemli özelliklerinden biri, uluslararası simbolist hareketi, kendi yerel kırsal gelenekleriyle, özellikle de Endülüs ve Granada'ya ait olan unsurlarla ustalıklı birleştirmesidir. Eserlerinde söz konusu halk geleneklerini vurgularken, bir yandan ele aldığı konular açısından ezilen İspanyol ulusunu, öte yandan da tarz olarak dönemin uluslararası öncü akımlarını yansıtır.

1920 yılında sahnelenen modernist drama türündeki ilk tiyatro eseri **El maleficio de la mariposa** ile İspanya İç Savaşı'nın başlarında İspanyol falanji tarafından kurşunlanarak öldürüldüğü 19 Ağustos 1936 tarihine dek 16 yıl boyunca şiirleri, farsları, gerçeküstücü yapıtları, tragedya ve dramalarıyla farklı alanlarda eserler verir. Yaratıcılığı klasik kalıplarla sınırlı kalmaz. Modernist ekol, ilk tiyatro eserleri olan **El maleficio de la mariposa** ve **Mariana Pineda**'da etkilerini gösterir. İspanyol geleneğini ve folklorunu derinlemesine bildiği gibi, 1. Dünya Savaşı'nın

³ Can Yücel, “Önsöz”, F. García Lorca **Bütün Oyunları 2**, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1983, s.7.

⁴ Nicolás Miñambres Sánchez, **Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX**, Madrid, ANAYA, 1991, s.70.

bitişiyle birlikte (1918) ortaya çıkmaya başlayan ve sanatta yeni üslupların denenmesine dayanan “öncü akımlar”ın⁵ da savunucusu olmuştur.

Lorca'nın döneminde İspanyol Tiyatrosu'na, Jacinto Benavente, Eduardo Marquina ve Manuel Linares Rivas gibi yenilikçi özellikler sergilemeyen tiyatro yazarlarının, seyircinin alışık olduğu tarzlardaki eserleri ile hakim olduğu gözlemlenir. İspanya'nın bu dönemdeki tiyatro seyircisini, Leopoldo Rodríguez Alcalde, “estetik görüşü eksik ve entelektüel meraktan uzak bir seyirci”⁶olarak tanımlamıştır. Lorca ise, eserlerindeki özgün yaklaşımı ve süreklilik gösteren deneyselcilik isteği ile yirmili ve otuzlu yılların popüler dramasının karşısına dikilir. Tiyatro eserlerine İspanyol ve yabancı kaynaklardan etkilendiği farklı tarz ve yaklaşımları da katar.

Yazar, köklerini İspanyol edebiyatının sözlü geleneğinden alan popüler öğelerle, İspanyol Altın Çağı'nın şairlerinden etkilendiği üst düzey kültürlü edebiyat geleneklerini bir arada yaşatmıştır. Geleneğe verdiği önemin yanı sıra zamanla sanat ve edebiyat alanında yeşeren öncü akımlardan da etkilendiği gözlemlenir.⁷ Bu ilgi gerçeküstücü eserleri **Así que pasen cinco años** (1931) ve **El Público**'da (1933), bunların yanı sıra New York'ta bulunduğu dönemde kaleme aldığı **Poeta en Nueva York** (1929) adlı şiir kitabında kendini göstermektedir.

Avrupa'da yeşeren kültürel hareketlerden olumlu etkilenen yazar, sembolizm ve gerçeküstücülüğün etkilerini eserlerine taşır. Bu kültürel hareketlerin özellikle XX.yy.'ın ilk otuz yılında bazı sanatçıları geçmişle olan bağlarından kopardığı gözlemlenir. Ancak Lorca, 27 Kuşağı'nın diğer şairleri gibi önceki nesillerin yapıtlarına saygı göstererek, onların üslubunu yüzyılın yeni akımlarıyla harmanlamayı seçmiştir⁸.

Columbia Üniversitesi'nde öğrenim gören şairin 1929-1930 yılları arasında edindiği A.B.D. izlenimlerden en güzel şiir kitaplarından biri olan **Poeta en Nueva York** (Şair New York'ta) doğar (1929). Otomasyona geçen bu büyük metropolde makinelerin insan üzerindeki egemenliği, ırk ayrımcılığı, paranın gücü, ezilenlerin

⁵ Bu dönemde İspanyol şiir ortamını ultraizm, kreasyonizm ve sürrealizm akımları etkilemiştir. Önceki tarzlara bağlarını koparıp kalıcı bir yenilik isteği sergileyen öncüler arasında Juan Ramón Jiménez ve Ramón Gomez de la Serna bulunmaktadır.

⁶ Leopoldo Rodríguez Alcalde, **Teatro español contemporáneo**, Madrid, EPESA, 1973, s.25.

⁷ Miñambres Sánchez, **a.g.e.**, s. 71.

⁸ Cristina Viñes Millet, **La Cultura en la España Contemporánea**, Madrid, Edelsa, 1992, s.104.

çektığı ıstıraplar ve hüküm süren sosyal adaletsizlikler şairin yazımına yansımış, ona göre karşılaştığı bu dünya bireyi büyük bir dışlinin parçalarından birine dönüştürmüştür⁹. Sonunda şair şiiri aracılığıyla bu düzene isyan eder. İçinde bulunduğu ortamı iki kelimeyle tanımlar: “Geometri ve ıstırap”. Önceki şiirleri Lorca’nın Endülüs’ünün yaşadığı acıları anlatıyor olsa da, bu kitapta artık evrensel acıları yansıtmaya yönelir.

Şair, bu büyük metropolü şiirinde simge şehir olarak ele alır ve eseri boyunca doğal dünya ile makineleşmiş dünya arasındaki dev çatışmaya tanık olmanın verdiği acıyı etkili bir dille ifade eder. Doğal olan makinelerin önünde köleleştirilmiş ve şehrin doymak bilmeyen canavarı tarafından yiyip bitirilmiştir¹⁰.

Biçimsel açıdan geleneksel vezinler yerini serbest nazıma bırakmıştır. İmgeler daha kişisel ve karanlık bir hal alır, bazen de kayboldukları gözlenir. Kaos ve keder duygusu şairin benliğini kaplamıştır ve gördüğü dış dünyayı şiirine yansıtırken de bunlar etkili olur. Amerika’dan döndüğünde Lorca şunları açıklar:

Berberimde dört kitap getiriyorum. Bunlar tiyatro, şiir ve ‘La Ciudad’ (Şehir) başlığı konulabilecek New York izlenimlerimden oluşuyor. O dünya-şehrin yer ve zaman belirtmeksizin biçimsel bir yorumu ve kişisel olmayan bir soyutlaması. Acıklı bir simge. Acı çekiş. [...] Siyahi sanatının dışında Birleşik Devletlerde mekanizm ve otomatizmden başka bir şey kalmamış¹¹.

Önceki şiirlerinde bulunan şekil ve tarz artık ortadan kaybolmuştur. Bilinçaltının daha özgür ifadesine dayanan etkilere rastlanmaktadır. **Poeta en Nueva York**'u yazarken şairin Fransız Gerçeküstücülerden etkilendiği bilinir¹². Modern dünyanın kaosunu, insan üzerinde yarattığı yalnızlık, keder, sıkıntı ve endişe duygularını bu şiirinde yansıtmıştır. Juan Marichal¹³, bu şiir kitabının 1926- 1936 yılları arasındaki evrensel öncü edebiyat akımlarıyla eş zamanlı olarak ortaya çıktığını ve zihinsel sınırların çöküşünün iyi bir örneği olduğunu vurgulamıştır.

⁹ Vicente Tusón, Fernando Lázaro, **Literatura Siglo XX**, Madrid, Anaya, 1989, s.253.

¹⁰ Guillermo Díaz-Plaja, **Federico García Lorca: Su obra e influencia en la poesia española**, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, s. 174.

¹¹ **La Gaceta Literaria**, No:98, Madrid, 15 Ocak 1931.

¹² Manuel Duran, “Introduction”, **Lorca: A Collection of Critical Essays**, ed. Manuel Duran, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1962, s. 8.

¹³ Juan Marichal, “Una espléndida década (1926-1936)”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, No.513, y.y., 1993, s. 25-37.

Rafael Alberti, Luis Cernuda ve Pedro Salinas'la birlikte 27 Kuşuğu'nun şairleri arasında yer alan Federico García Lorca, kuşuğun diğeri şairleri gibi şiirde imgelerin kullanımına önem vermiştir¹⁴. Ayrıca çingenelerin evrenini; su, rüzgar ve ay gibi doğanın unsurlarını da gizemli bir dille şiirlerine yansıtmıştır.

Lorca'nın şiiri gibi tiyatrosunun da kişisel anlamlar kattığı eğretilmeler ve simgelerle yüklü olduğunu görürüz. Tüm bunlar bizleri hayal gücüne dayanan bir dünya ile tanıştır ve mitlerle ilgili bir evrene taşır. Eğretilmeleri özgündür, kullandığı simgeler ise geniş ve çeşitlidir. Örneğin su, erkeğin verimliliğini simgeler (nehir), deniz ise sınırsız ve kimi zaman dehşet vericidir. Boğa ve boğa güreşi meydanı cenaze ile ilgili simgelerdir. Kapalı kapılar ve pencereler, yasakları ve baskıyı işaret eder¹⁵.

Yazarın New York seyahatinin etkileri İspanya'ya döndükten sonra yazdığı tiyatro eserlerinde de kendini gösterir. Eserlerinin artık tek bir konu üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenir, o da İspanyol kadınının çektiği acı ve sıkıntılardır. Bu konu değişiminde en önemli etkenin, New York'lu kariyer kızları ile İspanya kırsalındaki kadınlar arasında yazarın gözlemlediği sosyal konum uçurumu olduğu düşünülmektedir¹⁶. **Amor de Don Perlimpin con Doña Belisa en su jardín** (bu eserin 1929 yılında tamamlandığı bilinmektedir) adlı eserindeki Belisa'nın mutlu, vurdumduymaz ve baştan çıkarıcı tavırları ile New York'tan döndükten sonra yazdığı oyunlardaki kadın kişiliklerinin arasında büyük farklar bulunur. Özellikle **Bodas de Sangre**, **La casa de Bernarda Alba** ve **Yerma**'da otoriteye karşı özgürlüğü savunan, bir kadın olarak kendi bireysel ve toplumsal haklarına kavuşmak için savaş verirken ölümlerle burun buruna gelmekten çekinmeyen kadın figürleri ön plandadır. Birey olarak kadının istek ve tutkularının, kurallar, gelenekler, sosyal ve ahlaki açıdan baskıcı güçler tarafından ezilmeye çalışıldığı görülür.

Yazarın İspanya İç Savaşı'ndan önce İspanya dışına son çıkışı 1933'te Rio de Janeiro, Montevideo ve Buenos Aires'i kapsayan Latin Amerika gezisi olur. **Doña**

¹⁴ José María Martínez Cachero, **Historia de la literatura española Siglos XIX y XX.**, C. III, León, Everest, 1999, s. 583.

¹⁵ Manuel Cifo González, "Introducción", en **García Lorca: Bodas de Sangre**, Madrid, Castalia Didáctica, 1999, s. 23-25.

¹⁶ Duran, **a.g.e.**, s.8.

Rosita La soltera o el Lenguaje de Flores (1935) adlı oyun ise yazar hayattayken sahneye konan son oyunudur.

17 Temmuz 1936'da, İspanyol Fas'ındaki garnizon General Franco'nun emri altında hükümete karşı ayaklanır. Bundan iki gün sonra, Granada Garnizonu da faşist birliklere katılır. Granada Belediye Başkanı olan Lorca'nın kayınbiraderi José Fernández-Montesinos öldürülür. Yazar, çareyi yakın arkadaşı olan şair Luis Rosales'in ailesinin yanına sığınmakta bulur. Rosales'in evi Granada'daki falanj hareketinin karargahlarından biridir, ancak Lorca, bir süre sonra 16 Ağustos'ta bir grup falanj askeri tarafından bu evde tutuklanır ve 19 Ağustos'ta gün batımında kurşuna dizilir¹⁷. Cesedi bir gün sonra, Viznar- Alfacar yolu üzerinde bulunur.

Ozanın bu trajik ölümü tüm dünyada şok etkisi yaratır. Eserlerinin yanı sıra vakitsiz ölümüyle de ünü tüm dünyaya hızla yayılır. Yazarın adı kısa süre içinde bir özgürlük ve yenilikçi düşünce simgesine dönüşür.

Ölümünü izleyen yıllar boyunca Lorca, XX.yy.'ın örnek ve öncü bir şair-dramaturg figürü olarak zihinlerde unutulmayacak yerini alır. Özellikle **Romancero gitano** ve **Poema del Cante Jondo** adlı şiirlerinin yanı sıra **Bodas de Sangre**, **Yerma** ve **La casa de Bernarda Alba** adlı tiyatro eserleriyle Güney İspanya'nın kişiliğini ve ortamını başarıyla yansıtmış; bu kimliğin yurtdışında geniş çapta tanınmasını sağlarken, kendisi de eserleri ve tarzıyla edebiyat alanında ölümsüzleşmiştir.

¹⁷ Nihat Taydaş, **Lorca Kitabı**, Ed. Nihat Taydaş, Ankara, Yaba Yayınları, 1998, s.9-10.

1. 2. TİYATRO ESERLERİNİN SINIFLANDIRILMASI VE ESİNLENMELER

Federico García Lorca'nın tiyatro eserlerini, Miguel García Posada'nın yazdığı tiyatro eserlerini bir arada yayımladığı “**Obras Completas II –Teatro**” adlı kitabın önsözünde bulunan sınıflandırmaya¹⁸ uygun olarak şu şekilde inceleyebiliriz:

1) *Modernist Dramalar*: **Mariana Pineda** (1925) tarihsel modernist drama olarak betimlenir. Yazarın gençlik dönemine ait bir eser olan **El maleficio de la mariposa** (1920) simgesel türde bir modernist drama örneğidir.

2) *Farslar*: Yazarın farsları iki alt grupta yer alır: a) *Kuklalar için yazılmış farslar*: **Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita** (1922) ve **Retablillo de don Cristóbal** (1931).

b) *İnsanlar için yazılmış farslar*: **La zapatera prodigiosa** (1930-1933) ve **Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín** (1933).

3) *İmkansız komedyalar*: García Lorca'nın bu şekilde adlandırdığı **El público** (1930) ve **Así que pasen cinco años** (1931) adlı eserleri gerçekle gerçeküstünün ve alegorik olanın bir araya gelmesidir. Bu tiyatro eserleri, yazarın gerçeküstücülükten etkilenmelerini yansıttığı yapıtlar olarak bilinir. Tek perdeden oluşan, yazarın 1935-36 yıllarında yazdığı ancak tamamlayamadığı **Comedia sin título** adlı eseri de biçim ve konu özellikleri bakımından **El Público**'ya benzemektedir.

4) *Tragedyalar*: **Bodas de Sangre** (1933) ve **Yerma** (1934) yazarın tragedya türündeki eserleridir. Bu gruba dahil edilmek üzere yazıldığı bilinen **La destrucción de Sodoma** adlı eser ise tek perde olarak kalmış ve yazarın ölümü nedeniyle tamamlanamamıştır.

5) *Dramalar*: **Doña Rosita la soltera** (1935) ve **La casa de Bernarda Alba** (1936). Bu eserlerde tragedyalara göre daha gerçekçi bir mekan kullanımı gözlemlenir. Tragedyalardaki koro tamamen ortadan kalkmış, dizeler ise yok denecek kadar aza indirgenmiştir.

¹⁸ Miguel García-Posada, “Prólogo”, **Obras Completas II-Teatro de Federico García Lorca**, Madrid, Opera Mundi, 1996, s. 28-29.

Tiyatro eserlerindeki esinlenmeler

Lorca tiyatrosunun esinlendiği kaynaklar çeşitlilik gösterir. En aza indirgenmiş kişi sayısı, koronun var oluşu ve üstlendiği görev açısından **Bodas de Sangre** ve **Yerma**, Yunan Tragedya'sı özellikleri sergilemektedir¹⁹. Zaten her iki eser isimleriyle de tragedya niteliği taşıdıklarına işaret etmektedirler. Yine **Bodas de Sangre**'de Henrik Ibsen'in (1828-1906) **Peer Gynt** adlı eserinin yansımaları görülür²⁰.

Bodas de Sangre'deki Nişanlı Kız'ın evlendikten sonra eski sevgilisi Leonardo ile kaçmasıyla Peer Gynt'in Ingrid'i düğünün ardından kaçırmaları arasında tematik bir benzerlik bulunmaktadır. **Bodas de Sangre**'de yaşanan Nişanlı Kız ile Leonardo arasındaki dayanılmaz çekim ve iki aile arasında sürdürülen intikam ve çekişme, konu yönünden bize **Romeo and Juliet**'i de anımsatmaktadır. Edebiyat eleştirmeni Brian Morris de bu eserin Shakespeare'in (1564-1616) unutulmaz eseriyle arasındaki benzerlikleri vurgulamıştır²¹. Manuel Cifo González ise Lorca'nın çoğu tiyatro eserinde ünlü İngiliz yazardan esinlenmeler bulunduğunu vurgularken, bunlara **El maleficio de la mariposa**, **El público** ve **Bodas de Sangre**'yi örnek verir²². Ancak **Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita**'da beliren El Mosquito'nun (Sivrisinek) da Shakespeare'in Puck'u gibi, yarı peri, yarı çocuk olan bir uçarca olduğu gözlenir.

Lorca'nın yazınına ilham verenler arasında İspanyol Altın Çağ'ının çok önemli iki yazarı yer alır. Lope de Vega'nın (1562-1635) etkisine **Bodas de Sangre**'de, Calderón de la Barca'dan (1600-1681) esinlenmelerin izine ise **Yerma**'da rastlanmaktadır. Ancak García-Posada'ya göre **Yerma** da²³ Lope de Vega'nın eserlerindeki tarz özelliklerini taşımaktadır. Onur teması, geleneksel halk ezgilerinin kullanımı ve bu ezgilere eserde dramatik gerilimin yükseldiği anlarda yer verilmesi yönünden her iki eser de aslında Lope de Vega tiyatrosunun temel özelliklerini yansıtır.

¹⁹ Antonia Carmona Vázquez, **Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca**, Madrid, Alcañiz, 2003, s. 39.

²⁰ Miguel García-Posada, "Introducción", en **García Lorca: La casa de Bernarda Alba**, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Castalia didáctica, 1984, s. 27.

²¹ Brian Morris, **García Lorca: Bodas de Sangre**, **Critical Guides to Spanish Texts**, Londra, 1980, s.23-24.

²² Cifo González, **a.g.e.**, s. 35.

²³ Miguel García-Posada, "Un estímulo lopesco en la creación de Yerma", **Ínsula**, No: 476-477, Madrid, 1986, s.11.

La casa de Bernarda Alba da, son derece güçlü bir anlatımla işlenen onur temasıyla Calderón'un bu temayı ele alan dramalarını hatırlatmaktadır.

Lorca'nın yazınına esin kaynağı olan farklı bir ekol ise modernist tiyatrodur. Modernist tiyatro, yazarın ilk eserleri **El maleficio de la mariposa** ve **Mariana Pineda**'da etkilerini gösterir. Lirik öğelere önem verilen bu iki oyunda nazım şekli hakimdir. Lorca'nın bu iki oyununda modernist tiyatro yazarlarından Francisco Villaespesa'nın (1877-1936) etkisinin görüldüğü öne sürülür²⁴. Modernist tiyatrodan şiir dizeleri ve yoğun lirizm kullanımını alan yazar, aynı zamanda kadınların başkışı olması, duygu ve tutkuların etkili bir dille ifade edilişi ve kırsal konumlara yer verme eğiliminden de etkilenmiştir. **Bodas de Sangre** ve **Yerma**'nın bu özellikleri taşıdığı görülür.

García Lorca'nın çocukluğunda kukla tiyatrosuna büyük ilgi gösterdiği bilinir. Kardeşleri ve arkadaşlarını toplayıp kukla oyunları sergilediği çocukluk yıllarında ortaya çıkan onun bu ilgisi yetişkinlik döneminde de yazdığı fars tarzındaki **Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita** ve **El Retablillo de don Cristóbal** adlı eserlerinde sürmüştür. Cervantes'in "entremes"lerinin, yani tek perdelik piyeslerinin özelliklerinin ise **La zapatera prodigiosa**'ya yansımış olduğu görülür²⁵.

Lorca'yı etkilediği düşünülen bir diğer önemli İspanyol tiyatro yazarı ise Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) olmuştur. Galiçya doğumlu yazar, doğduğu bölgenin efsanelerini, mucizelerini ve trajedisini **Divinas Palabras** adlı eserinde nasıl ustalıkla yansıttıysa, Lorca da **Bodas de Sangre**, **Yerma** ve **La casa de Bernarda Alba**'da Endülüs evrenini detaylı bir şekilde ortaya koymuştur. Cifo González'e göre Valle-Inclán'ın **esperpento**²⁶ adını verdiği tarzı, Lorca'nın **El Retablillo de don Cristóbal** adlı eserinde sezilenmektedir²⁷. Bu eserde Lorca'nın, grotesk kullanımını da başarıyla uyguladığı gözlenir. Valle-Inclán, bilinçli bir saçmalık ve acımasız bir yergi içeren, kendisinin *esperpento* diye adlandırdığı bu tarzında klasikleşmiş kahramanları sistematik bir biçimde çarpıtarak İspanyol yaşamının trajik anlamını ortaya koymaya

²⁴ Cifo González, **a.g.e.**, s.35.

²⁵ García-Posada, "Introducción", **en García Lorca: La casa de Bernarda Alba**, s. 26.

²⁶ **Esperpento**, Valle-Inclán tarafından tasarlanmış estetik bir kategori ve bir tiyatro biçimidir. İnsan yaşamına ve tarihe, gerçeklerin deformasyonuna dayalı bir vizyonla yaklaşır. Bkz. Demetrio Estébanez Calderón, **Breve Diccionario de Términos Literarios**, Madrid, Alianza, 2004, s. 166.

²⁷ Cifo González, **a.g.e.**, s.36.

çalışmıştır. **Luces de Bohemia** (1920) ve **Los cuernos de don Friolera** (1921) adlı eserleri onun bu döneminin en başarılı oyunları arasında yer alır.

Oyunlarıyla farklı edebi kaynakların ve geleneklerin az ya da çok izini sürse de, García Lorca klasikle modernin aynı potada ustaca eritmeyi başarmış, dönemin ticari kaygılarla dolu popüler tiyatro anlayışına meydan okuyarak ciddi ve derin anlam taşıyan temaları ele almıştır. Özellikle de **Bodas de Sangre**, **Yerma** ve **La casa de Bernarda Alba**'nın elde ettiği başarı, onu sadece İspanyol Tiyatrosu'nun XX. Yüzyıldaki en iyi sembolist tiyatro yazarı haline getirmekle kalmamış, eserlerini imzaladığı kendine özgü tarzını da dünya çapında öneme sahip bir tiyatroya dönüştürmüştür.

1. 3. GARCÍA LORCA VE “DUENDE” KURAMI

Bütün Endülüs'te insanlar sürekli bir “*duende*”den bahsederler ve onu görür görmez tanımayı başarırlar. *Duende*, aynı flamenko gibi İspanya'nın geçmişinden, sosyal, siyasal ve tarihsel birikiminden günümüze dek gelmiş bir ögedir. *Duende*, genel tanımıyla Goethe'ye göre; “Herkesin duyumsadığı fakat hiçbir düşünürün açıklayamadığı, bedende duyulan gizemli bir güçtür²⁸.”

Duende, bir çalışma sonucu ortaya çıkmaz, içten gelen bir güçtür. Özgürdür, hem yerel hem de evrenseldir. Lorca ise *duende*'yi lirizmle bütünleştirmiş ve sahip olduğu bu güç ile ölümsüzleşmiş bir ozandır. 1930'da Havana'da verdiği bir konferansta, Lorca *duende* hakkında ilk kez konuşur. İspanyolca'da *duende*'nin kelime anlamı “cin” ya da “peri”dir. Ancak her sanatçı kendi mükemmellik duvarını tırmanırken kendi “*duende*”siyle mücadele eder, meleğiyle ya da ilham perisiyle değil. Lorca bu ayrımın karıştırılmamasını isterken, yine aynı konferansta *duende* hakkında şu açıklamaları yapar; “*Duende* yaratıcılıktır, yıkıcılıktır, doğumun tazeliği, ölümün karanlığıdır, deneyselliktir, sınır tanımazlıktır, anın şeytanıdır, zaman tanımazlıktır, yoksulluktur, yüceliktir, duyumsal olandır, ruhsal olandır.”²⁹

Lorca bu özelliklerden hem sanatçının hem de İspanyol halkının özellikleri olarak söz eder. *Duende* olmaksızın hayal gücü işlevsiz kalır, esin perileri ve hayat

²⁸ Federico García Lorca, “Çileli İspanya'nın Gizli Ruhı”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Çev. Gül Işık, Sayı: 219, 1989, s.10.

²⁹ Nihat Taydaş, **a.g.e.**, s. 63

hareketlenmez. Sözü edilen, bir meltem ya da ay ışığı gibi anlatması zor, ancak yaşanınca anlaşılır bir histir. 1928 yılında kaleme aldığı “**Duende kuramı ve oyunu**” başlıklı deneme yazısında Granadalı ozan duende için “İspanyol varoluşun sanatsal soluk alış biçimidir” der ve şunları ekler: “Güney İspanya’nın büyük sanatçıları, çingeneler ve flamenkocular, şarkı söyleyenler, dans edenler ve çalgı çalanlar, *duende* gelmeksizin hiç bir duygunun olamayacağını bilirler³⁰.”

Ona göre bütün sanatların bir *duende* kapasitesi vardır, ama en çok bulunduğu alan müzik, dans ve konuşan şiirdir. Çünkü bu sanatlar, yorum yapan canlı bir bedene ihtiyaç duymaktadırlar. Lorca’nın tiyatro eserlerinde şiire ve müziğe büyük önem vermesi de, ondaki *duende*’nin açığa çıkmasında rol oynar. Çünkü o, sözünü ettiği *duende* kapasitesini sahneye, müzik, dans ve şiir aracılığıyla daha rahat aktarır.

Duende’yle yapılan hiçbir şeyin kendini tekrarlaması mümkün olmaz. Ölümle burun buruna yaşayan kişilerde ise duende daha rahat açığa çıkmaktadır³¹. Ölüme açık bir ülke olan İspanya sürekli *duende* ile yaşamıştır³². Burada ölümle ilgili şakalar yapmak olağandır. Başka ülkelerde ölüm bir son olarak, “perdenin indiği an” olarak görülürken, İspanyol halkı için durum farklıdır. Toplumca yaşanan kısıtlanmışlık sonucunda, ölene dek duvarlar arasında yaşamaya mahkum edilmiş bir halk için bu bir son değil bir başlangıç, yani “perdenin kalkması”dır. Bu yüzden Lorca’nın sözleriyle, “İspanya’da ölüm hiçbir yerde olmadığı kadar canlıdır.”

Ölümle burun buruna yaşayanlara en önemli örnek boğa güreşçileridir. Ne de olsa boğa güreşçileri, kendilerini mahvedebilecek bir biçimde, belirli geometrik ölçüler dahilinde ölümcül bir mücadele verirler. Kısacası ölüme meydan okurlar. Lorca’nın, gerek yaşadığı ve eserlerini meydana getirdiği dönemde İspanyol halkının ölümle burun buruna yaşamakta oluşu, gerekse İspanya’nın bin yıllık dansların, müziğin ve ölümün ülkesi olması, *duende*’nin ozanın eserlerinde açığa çıkmasına yardımcı olur.

Duende’nin görevi canlı formlarla ilgili dram aracılığıyla acı çekmek ve bu acıyı izleyiciye aktarmaksa, Lorca bunu başarıyla icra eder. Bu acıyı, **Bernarda Alba’nın**

³⁰ Federico García Lorca, “Teoria y juego del duende”, **Obras Completas**, Vol.7, Buenos Aires, Losada, 1942, s.145.

³¹ Federico García Lorca, “Duende Kuramı ve Oyunu”, **İstanbul Devlet Tiyatrosu Kanlı Düğün Program Dergisi**, İstanbul, 1999.

³² García Lorca, “Teoria y juego del duende”, **Obras Completas**, s. 148.

Evi'nde, tüm kişileri kadın olan ve kadınların acı çekişi üzerine kurulu bir trajedi ile izleyiciye aktarır. Onun tanımıyla bu eser İspanya'nın köyleri hakkında "fotografik bir belge"dir. Ölümle başlayan oyun bir başka ölümle biter. Lorca'nın bir diğer önemli tragedyası olan Yerma'da³³ ise, evlilikten tek beklentisi çocuk sahibi olmak olan genç bir kadının, yaşayabilmek adına çözümü ölümden aradığına rastlarız. İçini kasıp kavuran çocuk sahibi olma tutkusunun yarattığı çıkmazları ve fırtınaları, ancak ölümle dindirebilecektir. Oyun, Yerma'nın kocası Juan'ı öldürmesiyle, bununla birlikte çocuk sahibi olma şansını da sonsuza dek yok etmesiyle noktalanır. Yerma, "Öldürdüm oğlum... Kendi ellerimle öldürdüm oğlum..."³⁴ diye çevresine toplanan kadınlara haykırır.

Doğumu gibi ölümüne de tanıklık eden Granada şehri, Lorca'daki *duende*'nin açığa çıkmasında rol oynar. Sakin ve yaratıcılığın soluk almasına olanak tanıyan bu tarihi şehir, Endülüs kültürünün önemli bir simgesidir. Ozan, doğayla bütünleştiği bu ortamda kaleme alır çoğu eserini.

Doğaya ve toprağa olan tutkusu henüz çocukken yine Granada'da yeşerir. İspanyol halkına, tarihine ve folkloruna duyduğu ilgi gibi, doğa ve toprağa olan tutkusu da *duende*'nin ondan ve yapıtlarından eksik olmamasında pay sahibidir.

Lorca, eserlerine ilham veren bu tutkudan şöyle söz etmiştir:

"Tüm çocukluğum köy demek. Çobanlar, kırlar, gökyüzü, yalnızlık. [...] Benim ilk heyecanlarım toprağa ve toprağa değin işlerle ilgilidir. [...]Toprağa olan aşkım olmadan ne Kanlı Düğün'ü, ne de Yerma'yı yazabilirdim. [...] Böceklerin, hayvanların, köylü halkın öyle telkinleri vardır ki pek az insan bunları duyumsar. Ben onları çocukluk yıllarımdaki aynı ruhla algılıyorum."³⁵

Ondaki *duende* henüz sekiz yaşına basmadan kendini belli eder. Küçük bir çocukken bile evde doğaçlama oyunlar tasarlayıp, aile üyelerini bu oyunlarda oynattığı bilinmektedir. Lorca'nın eserlerinin yeşermesinde ve *duende*'nin açığa çıkmasında

³³Yerma'nın kelime anlamı "**çorak olan**"dır ve bu isim Yerma'nın çocuk sahibi olamayan, bu yüzden de törel dayatma ile doğanın dayatması arasında sıkışıp kalan bir insanın trajedisini yansıtmaya açısından simgesel bir anlam taşır.

³⁴Federico Garcia Lorca, **Bütün Oyunları 1-Yerma**, Çev. Tahsin Saraç, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s. 141.

³⁵Mukadder Yayıncıoğlu, "Lorca ve Tiyatro": Bir Sahne Üç Oyun, **A.Ü. DTCF Tiyatro Bölümü Oyun Dergisi**, 2001-2002, Ankara, s.29.

flamenko da büyük önem taşımıştır. Ne de olsa *duende*, dansçının bedeninde, rüzgarın kum üzerinde yarattığı etkiyi yaratır³⁶. Flamenko, yoğun duyguların, güçlü tutkuların, kör sevdaların, müzik ve dans yoluyla gün yüzüne çıkışıdır. Bu İspanyol halk motifi, Lorca'ya göre *duende*'nin ritmik ve ezgisel yansımasıdır³⁷. Çingeneler, bu sebeple ozan için farklı bir önem taşır. “**Çingene Romansları**” ve “**Cante Jondo Şiiri**”nin elde ettiği başarıda da çingenelerin etkisi yadsınamaz.

Söz konusu gizemli güç, Time Dergisi yazarlarından Rod Usher'a göre Lorca'nın DNA'sının derinlerinde akar: “*Duende*, onun yazdığı her şeyde öyle derin akar ki, onu İspanyolca'da eserleri başka dillere en çok çevrilen şair kılar. Yazını, sıcağıyla kavuran Endülüs kırsalını konu alsada, evrensel özellikleriyle Japon, Afrikalı ya da İngilizlere de aynı duyguları aktarır.”³⁸

Duende'nin bir yetenek meselesi değil, topraktan gelen bir güç olduğunu, toprağın ruhunun ustaca dışa vurumu olduğunu savunur ozan. Endülüs topraklarına, İspanyol folkloruna ve halkına olan tutkusu, onu geleneksel kaynaklardan yararlanmaya itip, içindeki *duende*'nin açığa çıkarmasına da yardımcı olmuştur. Bu temeller üzerinde hem kişisel sesini bulmuş, hem de yerelden evrensele ulaşmayı başarmıştır. 1920'li yıllarda Madrid'de iyi dost oldukları film yönetmeni Luis Buñuel, onu “başyapıt kendisiydi”³⁹ sözleriyle tanımlarken, Pablo Neruda ise onun hakkında, “büyüleyiciydi ve kendisiyle birlikte mutluluk getirirdi”⁴⁰ yorumunu yapar.

Yirminci yüzyıl İspanyol şiirinin dünyadaki en ünlü temsilcisi olan Federico García Lorca, Miguel de Unamuno, Antonio Machado ve Juan Ramón Jiménez gibi ustaların başlattığı edebiyat rönesansının ikinci kuşak ustaları arasında şiirleriyle olduğu kadar oyunları, besteleri ve resimleriyle de kendini kanıtlamıştır. Ancak Lorca'ya göre şiirle *duende* arasında daha yakın bir bağ vardır. Hatta ozana göre şiir de bir *duende*'dir. “Sokaklarda yürüyen, hareket eden, yanımızdan geçen bir şey olarak” tanımladığı şiir hakkında şunları söyler: “Bu nedenle ben şiiri soyutlama olarak değil, yanı başımdan geçen gerçek ve var olan bir şey olarak algılıyorum. Şiirlerimdeki tüm kişiler var

³⁶Federico García Lorca, **İstanbul Devlet Tiyatrosu Kanlı Düğün Program Dergisi**, İstanbul, 1999.

³⁷Nurhan Tekerek, “Lorca ve Bernarda Alba'nın Evi”, **Tiyatro Dergisi**, Sayı: 156, İstanbul, Ağustos 2005, s.23.

³⁸Rod Usher, “The Long Life of Lorca”, **The Arts/ Appreciation**, Sayı: 25, 22 Haziran 1998.

(Çevrimiçi) <http://www.time.com/time/>, 15 Ocak 2006.

³⁹Luis Buñuel, **Mi último suspiro**, Barselona, Plaza & Janés, 1982, s. 154.

⁴⁰Usher, a.y.

oldular. Önemli olan şiirin anahtarını bulmaktır. İnsan ne kadar sakinse anahtar o kadar kolay açar ve şiir en parlak şekliyle ortaya çıkar.”⁴¹

Lorca, sosyal yaşamında ve arkadaş çevrelerinde Neruda'nın da söylediği gibi kendisiyle birlikte mutluluk getirdiyse de, yaşamını ve yapıtlarını etkileyen iki temel güç olan “ölüm” ve “acı çekme” eserlerinin geneline hakim olmuştur. Bu iki unsur ondaki duende'nin karanlık yüzü ve bir o kadar da duende'nin gerektirdikleri olarak tanımlanabilir. Lorca'nın oyunlarında da bu gücün sıkça görünür olmasının ardında yatan, yazarın aynı *Duende Kuramı*'nda da söz ettiği gibi, gerçek ve canlı yaşama üslubuna sahip olması, olduğu gibi görünüp görüldüğü gibi olması ve en önemlisi doğduğu ve kurşunlanarak öldüğü Endülüs topraklarının ruhuna eserleriyle hayat vermesi olarak nitelendirilebilir.

⁴¹Yaycıoğlu, a.g.e., s. 28.

2. İSPANYOL SİNEMASI'NDA TİYATRO UYARLAMALARI VE TİYATRONUN SİNEMAYA AKTARIM ZORLUKLARI

Bu bölümde öncelikle İspanyol Sineması'nda 1900'lerin başlarından günümüze dek tiyatro eserlerinden yapılan uyarlamaların tarihi, politik ve kültürel gelişimini inceleyeceğiz, ardından da bir tiyatro eserinin sinematografik ortama özüne sadık kalarak aktarımının mümkün olup olmadığı sorusuna eleştirmenlerin de görüşleri ışığında bir yanıt arayacağız.

İspanya'da yüzyıllardır önemli bir klasik tiyatro geleneği hüküm sürse de, İspanyol Edebiyatı Altın Çağı'nın unutulmaz tiyatro yazarları olan Calderón de la Barca ve Lope de Vega'nın eserlerinin sinematografik adaptasyonlarına ancak 40'lı ve 50'li yıllarda rastlanır. İspanyol Sineması'nda 1920'li yıllarda senaryolaştırılan ve ilk edebi uyarlamalar olan **sainete**¹ ve **zarzuela**² tarzındaki eserlerle sinema izleyicisi ilk olarak komedyaya izlemeye alışır³. Dram ve tragedyaaların içerdiği derin mesajlara ve ağır toplumsal konulara izleyicinin kendini hazırlayarak olgunlaşması içinse biraz daha zaman gerekecektir.

70'li yıllara geldiğinde edebi eserler üzerindeki sansürün kalktığını görürüz. Bu önemli gelişme sonucu birkaç yıl içinde sinemadan, dolayısı ile edebi uyarlamalardan beklentiler farklılaşmış olduğundan, ticari sinemayı reddetmeye başlayan bir seyirci kitlesi ortaya çıkacaktır. İspanya'da Franco dönemi ve sonrası dönemin sinematografik adaptasyonlar üzerindeki etkisine tanık olurken, halkın sinemada izlemekten keyif aldığı beyazperdeye uyarlanmış tiyatro eserlerinin elde ettiği başarının, aslında sinema izleyicisinin olgunlaşma süreciyle de bağlantılı olduğu gerçeğiyle karşılaşırız.

¹ İspanyol tiyatrosuna has bu eğlenceli küçük oyunlar, büyük oyunların perde aralarında oynanan birkaç sahnelik hafif oyunlar olarak tanımlanır. Genellikle manzum bir oyun türü olup, en ünlü saineteler Ramón de la Cruz'unkilerdir. Bkz. "sainete", **Meydan-Larousse Ansiklopedisi**, C. X, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1987, s..845.

² İspanyollara has bir müzikal tarzı olup, şarkı ve sözün birbirini izlemesiyle nitelenir. XVII. yy.da imparator sarayı için Calderón de la Barca tarafından yaratılan Zarzuela, o zamanlar iki perdeden meydana gelirdi. XVIII. yy.da halk üslubuna kayan ve Ramon de la Cruz tarafından tek perdeye indirgenen bu müzikal akım XIX.yy.da yeniden canlandı ve bazı operalar zarzuela haline getirildi. Bkz. "zarzuela", **Meydan-Larousse Ansiklopedisi**, C.12, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1987, s. 908.

³ José Gómez Vilches, **Cine y literatura: Diccionario de adaptaciones de la literatura española**, Malaga, Ayuntamiento de Málaga, 1998, s.20.

Bu bölümün ikinci başlığı olan “Tiyatronun Sinemaya Aktarım Zorlukları”nda ise iki farklı sanat olan edebiyat ve sinemanın farklı gereksinimler içinde olduğu görülür. Sinematografik uyarılmanın eserin özüne ne denli sadık olduğunun ölçütleri kesin bir formüle dayandırılmazken, ancak bir takım karşılaştırma kuramları çerçevesinde çözümlenebilmektedir. Bu yüzden diyaloglar, kişilerin özellikleri, duraklamalar, açıklama cümleleri, ışık, ses, renkler, nesnelere, şiir ve müzik, dekor özellikleri ve bunun gibi pek çok önemli sahne öğesiyle yazarın eserinde tiyatro izleyicisine aktarmak istediği özün sinema diliyle izleyiciye ne denli iletilmiş olduğunu sorgulamak en doğru yaklaşım olacaktır⁴.

2.1. İSPANYOL SİNEMASI’NDA TİYATRO UYARLAMALARI

İspanyol Sineması’nda edebi eserlere, özellikle de tiyatro eserlerine yönetmen ve yapımcıların duyduğu ilgi 1920’lere dayanmaktadır. 20’li yıllarda İspanyol Tiyatrosu’nda önemli bir çıkış yapan ve popüler geleneği yansıtan oyunları büyük bir ticari başarı yakalayan kitle tiyatrosu oyun yazarı Carlos Arniches’in **sainete** ve **zarzuelaları** sinema tekniğiyle birbiri ardına beyazperdeye uyarlanmıştır. Bunlardan başlıcaları: **Doloretas** (1923), **Alma de Dios** (1923), **El Pobre Valbuena** (1923), **Los granujas** (1924), **La sobrina del aura** (1925), **La chica del gato** (1926), **Es mi hombre** (1927) ve **Las estrellas**’dır (1927).

Komedy türündeki bu tiyatro eserlerinin sinema uyarlamaları o yıllarda uyarılma alanında büyük bir meydan okuma olarak görülür. Ancak 20’li yıllarda sinema, sesine ve siyah-beyaz haricinde renklerine henüz kavuşmamıştır. Zarzuela’ların ise en temel öğesi olan müzik ve sözler bu sessiz filmlerde önemli bir eksiklik olarak sinema izleyicisini karşılar.

1940’larda sinemaya uyarlanan tiyatro eserleri, Franco rejimiyle yolları ters düşmeyen yazarların eserleri olur. Bu tanıma uyan Álvarez Quintero kardeşlerin şu eserleri belirtilen yıllarda sinematografik ortama aktarılmıştır: **Cancionera** (1940), **Tierra y cielo** (1940), **Fortunato** (1941), **Malvaloca** (1942). Söz konusu on yıl

⁴ Jean Mitry, **Estética y psicología del cine**, 2. bs., Madrid, Siglo XXI., 1984, s.409.

içinde Jacinto Benavente, Carlos Arniches ve Eduardo Marquina'nın eserleri sinemaya uyarlanıyor, özellikle Franco rejiminin süzgecinden geçen Benavente tiyatrosu yönetmenlerin tercihi oluyordu. **La Malquerida** (1940), **No fumadores** (1940) ve **Vidas cruzadas** (1942) Benavente uyarlamalarının en ilgi görenleridir. Yine de 40'lı yılların sinemada parlayan yıldızı tiyatro yerine roman uyarlamaları olmuştur.

İç Savaş'ın bittiği yıl olan 1939 ile Franco'nun ölüm yılı olan 1975'e kadar neredeyse 40 yıla yaklaşan bir diktatörlük sürecinin yaşandığı İspanya'da 39-75 yılları arasında hüküm süren totaliter rejimin uyguladığı baskı ve sansür tüm yazınsal türlerde olduğu gibi tiyatronun gelişiminde de belirleyici bir rol oynamıştır. Hatta tiyatronun diğer yazınsal türlere kıyasla bu etkiyi daha yoğun bir şekilde yaşadığını söyleyebiliriz. Bu yüzden 40'lı ve 50'li yıllarda Endülüs'e odaklı folklorik tiyatro örneklerinin sinemaya uyarlanması olağan bir hal alır. Álvarez Quintero kardeşlerin, Pascual Guillén'in, Jorge ve José de la Cuerva'nın tiyatrosu sinemaya uyarlanmasında sakınca olmayanlar arasındadır. 60'lı yıllarda her zaman olduğu gibi yapımcılar ticari başarıyı yakalamış, siyasi düzenle uyumlu yapıtları sinemaya aktarmayı sürdürürler.

İç Savaş'ın hemen bitiminde Franco'nun bir akrabası olan Ramón Serrano Suñer basın yasası hazırlatarak devlet sansürünü yürürlüğe sokmuştur⁵. Bu yasa, 1966 yılına kadar herhangi bir değişiklik yapılmadan yürürlükte kalır. Sonraki yıllarda yapılacak yumuşama sadece gazete, dergi ve kitaplara yansır, tiyatro bu uzlaşmacı yumuşamadan faydalanamaz. Bir sahne oyunu romandan daha kolay denetim altında tutulabildiği için sansür tarafından en sıkı takip edilen yazın türü tiyatro olur. Bu yüzden yasaklı ya da sansürlenmiş eserler de bu yıllarda sinemaya aktarılamaz.

Ancak 1970'ler İspanyol Sineması açısından bir dönüm noktası olacaktır. 70'lerin ilk yarısında sinema ve edebiyattaki sansür iyice hafiflerken, ikinci yarısında ise senaryolar üzerindeki sansür tamamen kalkar(1976). Ancak sansürün kalkışına dek uzanan süre içinde sinemada olduğu kadar tiyatro sahnesinde de Jacinto

⁵ Ayfer Teker Garcia, "İspanya İç Savaşı ve Tiyatro", **Littera Dergisi, İspanyol Edebiyatı Özel Sayısı**, C. 13, Ankara, Başkent Klişe ve Matbaacılık, Eylül 2003, s.105.

Benavente'nin yerleştirdiği komedy modelinin sahnelerde hüküm srdđn⁶, sansürün sıkı bekçiliği yüzünden dramaturji alanında İşpanyol tiyatrosuna yenilikçi özellikler kazandıran Valle-Incln ve Federico Garca Lorca'nın çoğu eserini tiyatro izleyicisinin onlarca yıl sonra sahnede izleme şansını yakaladığını unutmamak gerekir. 1940'lı yıllarda halkın kültürel açıdan fakirleştirilmesi bilinçli olarak sağlanmış, dış dünyayla bağlar koparılmış ve İşpanya kendi içine kapanmış, o yılların çok sayıda aydını ise, kendini onlarca yıl sürecek bir sürgünde bulmuştur. Bu zorlu geçen yıllar etkilerini hiç kuşkusuz sinemada da göstermiştir.

1976 yılına dek, en önemli stratejik silahlardan biri sinema üzerindeki ideolojik kontrol olur. Söz konusu kontrolün kademeli olarak kaldırılması ve bu değişim süreciyle birlikte, 1977 yılında uygulama anlamında da sansür tamamen ařılır⁷. Eskiye göre çok daha farklı, daha olgun, kültürlü ve sansürsüz sinemaya hazır bir sinema izleyicisinin ortaya çıkışı ise uzun yıllar almaz. İşpanyol halkı bu değişime zaten hazırdır. İşpanyol sinema izleyicisi 70'li yılların sonlarında artık ticari sinemayı reddeden bir olgunluğa ulaşırken, zgn senaryolara ve edebiyat uyarlamalarına hak ettiği değeri verir.

80'li yıllarda sayıca roman uyarlamalarının gerisinde kalan tiyatro uyarlamaları arasında en çok tercih edilenler Federico Garca Lorca eserleri olur. Granadalı yazarın **Bodas de Sangre**'si (Türkçe'ye **Kanlı Düğün** olarak çevrilmiştir) nl yönetmen Carlos Saura tarafından 1981 yılında sinemaya aktarılır. Bu yapıt, yazarın bu ünlü kırsal tragedyasının dans ve şarkı üzerine yoğunlaşılmış ve tek bir dans salonunda eserin kişilerini canlandıran flamenko dansçıları tarafından uyarlanmış bir müzikal sahneleme niteliği taşır. şarkılı ve danslı bir flamenko ve Endülüs evreninin sunulduğu bu uyarlama bir sinema başyapıtı olarak kabul edilir. Saura'nın bu uyarlaması **Cannes, Chicago, Londra, Karlovy Vary** gibi pek çok önemli film festivalinden ödülle döner.

Bir diğer Lorca uyarlaması ise Mario Camus'a aittir. Yazarın **La Casa de Bernarda Alba** (1987) eserinin bu sinema uyarlaması İşpanya'nın en önemli sinema dl olarak görülen Goya dlleri'nde (1988 yılı dllerinde) Rafael Palmero'ya **"En iyi sanat yönetmeni"** dln kazandırmıştır. 80'lerde eserleri sinemaya

⁶ Santos Sanz Villanueva, **Historia de la literatura espaola** 6/2, 5. bs. Barcelona, Ariel, 1994, s.23.

⁷ Gmez Vilches, **a.g.e.**, s.26.

aktarılan bir diğer önemli tiyatro yazarı Valle-Inclán'ın **Luces de Bohemia** (1985) ve **Divinas Palabras** (1987) adlı eserleri ise sinema uyarlamalarıyla beklentilere cevap verememiş ve başarılı bulunmak şöyle dursun, sinema izleyicisi tarafından “fazlasıyla ağır ve anlaşılması oldukça zor” olarak nitelenmiştir. Ne var ki Valle-Inclán'ın eserleri yazım tarzı ve anlatım diliyle edebiyatta da halk için kolay anlaşılır bir yapıya sahip olmayıp, ortalamanın üzerinde bir kültür seviyesi gerektirdiği bilinmektedir. 80'li yılların roman alanındaki galibi uyarlamada başı çeken Miguel Delibes olur. Delibes'in **Los Santos Inocentes** (1984), **El disputado voto del señor** (1986) ve **El Tesoro** (1988) adlı romanları edebiyattaki başarıları kadar sinematografik uyarlamalarında da önemli gişe başarıları elde edebilmiştir. Mario Camus **Los Santos Inocentes** ile Cannes'dan iki ödülle dönmüştür.

Yine 80'li yıllarda televizyon yapımcıları İspanya Devlet Televizyonu TVE kanalına bazı prestijli edebiyat eserlerini 2-3 bölümlük mini dizi olarak uyarlarlar. Federico García Lorca'nın modernist drama türündeki **Mariana Pineda** adlı tiyatro eseri TVE kanalında ilgiyle izlenen bir televizyon dizisi olarak izleyicisi ile buluşmuş, bu dizinin dvd'leri sonraki yıllarda da beğeni kazanmıştır⁸. 1984 yılında 60 dakikalık 5 bölüm halinde yayınlanan bu tiyatro uyarlaması toplamda 300 dakikalık bir süreye sahiptir.

90'lı yıllarda pek çok İspanyol roman yazarının eserleri sinemaya uyarlanır. Bu yıllarda tam tersi bir işlemle orijinal senaryoların da kitap haline dönüştürüldüğü gözlemlenmiştir. Özgün senaryoların romana dönüştürülmesinin asıl hedefi, söz konusu filmlerin başarılı gişe hasılatlarından faydalanmak olmuştur⁹. Bunlara örnek olarak **El amor perjudica seriamente la salud** (1996), **Amor de hombre** (1997) ve **Pajarico**'yu (1997) gösterebiliriz.

Görünen o ki, İspanyol yapımcılar 1920'lerden bu yana kendi edebiyatlarının sunduğu kaynakları değerlendirmeyi bilmişlerdir ve İspanyol sinemasının en önemli filmlerinin büyük bir bölümü edebi uyarlamalardan oluşur. Tüm dünyada her yıl çekilen filmlerin yüzde 30 ile yüzde 40 arasında bir oranı edebiyat eserlerine dayanmaktadır¹⁰.

⁸ (Çevrimiçi) <http://www.alohacriticon.com>, 10.12.2006.

⁹ Gómez Vilches, **a.g.e.**, s.29.

¹⁰ Linda Seger, **El arte de la adaptación**, Madrid, Rialp, 1993, s.9.

Yüzyılı aşkın bir süredir var olan sinema, endüstri olarak üretimini sürdürdüğü, edebiyat alanında başarı yakalamış ya da yakalayacak olan tiyatro ve roman yazarlarının eserleri aracılığıyla sinema ve edebiyat dünyası arasındaki uyarlama alışverişi hiç bitmeyecek gibi görünmektedir; bu ilişkinin mimarı eserin aslına sadakat ya da hıyanet olsa da.

2.2. TİYATRONUN SİNEMAYA AKTARIM ZORLUKLARI

Her gün sayısız senarist ve yönetmen yayınlanmış tiyatro eserlerini ve romanları raflardan indirip, sinemaya uyarlanma olasılığına sahip olanları içlerinden seçmeye çalışır. Sinema dünyasında bazı kişilere, örneğin tarih araştırmacılarına, seçilen eserin tamamını okuyup bir **sinopsis** (kısa özet) çıkartma ve kişisel eleştirilerinin yer aldığı 2 sayfalık bir incelemeyi yapımcı firmaya sunma görevi verilir. Böylece yapımcı firma eserin sinemaya uyarlanma haklarına yüksek meblağlar ödemediği önce, söz konusu edebi eserin sinema diline aktarımının mümkün olup olmadığını saptayabilmektedir. İnceleme ekibinin bir eserin analizi için ayırdığı süre hiç de az değildir.

Edebi eserlerin sinemaya uyarlanmasında eleştirmen ve kuramcılar tarafından en çok tartışılan konu ise senarist ve yönetmenin tiyatro metine gösterdiği sadakattir¹¹. Bu konu, yıllar boyunca bir uyarlamanın başarısını değerlendirmede göz önünde bulundurulmuş başlıca kritere dönüşmüştür. Bu bakış açısı temelde yönetmenin sinemadaki yaratıcı ortam özgürlüğünü reddeder. Oysa yapımcı, eserin sinema haklarını bir kez satın aldığı anda eser artık onundur. Onunla istediği gibi oynama hakkına ve beyazperdede hasılat yapabilmesi için öyküdeki olay akışı üzerinde az da olsa değişiklik yapma hakkına sahip olur. Ancak bu değişiklikleri yaparken etik anlamda orijinal eserin özelliklerini koruyarak, onu ses ve görüntülerle anlatabileceği sinematografik bir ögeye dönüştürmelidir.

¹¹ Jean Mitry, André Bazin, Linda Seger, Alfonso Méndiz Noguero ve Anthony Davies gibi pek çok sinema-edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı, tiyatro eserinin sinemaya aktarımında eserin özüne gösterilmesi gereken sadakati farklı yönleriyle ele almaktadırlar. Seger, bir tiyatro eserinin sinematografik aktarımına ait en önemli tartışma konusunun eserin özüne bağlılık olduğunu vurgular. Bkz. Linda Seger, **El arte de la adaptación**, Madrid, Rialp, 1993, s. 14.

Sinema eleştirmeni Moncho Aguirre, tiyatrodan sinemaya aktarımının eserin sadeleştirilmesini öngördüğünü ve öncelikli amacın edebiyatın daha geniş kitlelere tanıtılması ve anlaşılır kılınması olduğunu savunur¹². Ancak bu amaç, yapılan gereğinden fazla şemalandırma işlemleri ve eserlerin ehil olmayan ellere teslim edilişi yüzünden bugüne dek çoğunlukla üzüntü veren sonuçlar doğurmuştur. Yazar kendi eserinin sinema uyarlamasını izlediğinde eserini tanıyamaz hale bile gelebilmektedir.

Sahnelenen bir tiyatro eseri ile bu eserin beyazperdeye aktarılmış hali arasında bir takım farklılıkların oluşması kaçınılmazdır. Öncelikle tiyatro sahnesinde eserin her bir fonksiyonu oyuncular için belirlenmiş, mekan sınırlandırılmış, ses, ışık ve müzik gibi esere anlam katan öğeler değişmez bir biçimde tiyatro metninde yazarı tarafından belirlenmiştir. Oyuncuların bedensel hareketlerine fazla özgürlük tanımayan kısa ve yalın açıklama notları oyuna ve sahneye hakimdir. Ancak sinema daha kapsamlı bir teknolojiye gereksinim duyar.

İlk olarak konuyla ilgili zihinleri meşgul eden şu iki soruya yanıt aramak daha doğru olacaktır: “Diğerlerine göre sinemaya daha kolay uyarlanabilecek tiyatro metinleri var mıdır?” ve “Bir tiyatro eserinin, içerdiği estetik ve anlamsal unsurların sinema ortamına tam olarak aktarılabilmesi için ne gibi özelliklere sahip olması gerekir?”

Tiyatroda sahnelenebilen her eser sinemaya da aktarılabilir. Eserin tüm diyalogları pratikte de uzun metrajlı bir sinema filmi süresine sığdırılabilmektedir¹³. Ancak edebiyat ve sinema eleştirmeni Linda Seger’in bir tiyatro eserinin beyazperdeye aktarımı için gerekli gördüğü özelliklere¹⁴ de değinmek istiyoruz. Seger’in öngördüğü kıstaslar birkaç cümleyle şöyle özetlenebilir: Öncelikle tiyatro eseri gerçekçi bir içerikte gelişebilmelidir, eserin içeriğine dış mekanlar eklenebilmelidir, bir hikaye örgüsüne sahip olmalıdır, eserin temel önemi ve vermek istediği mesaj sadece tiyatro sahnesindeki mekanla sınırlı olmamalıdır. Son olarak kişilerle ilişkili olaylar sözlerden çok görüntülerle ifade edilebilir olmalıdır.

¹² Moncho Aguirre, **Cine y Literatura: La adaptación literaria en el cine español**, Valencia, Generalitat Valenciana y Conselleria de Cultura, 1986, s.7.

¹³ Étienne Fuzellier, **Cinema et littérature**, Paris, Du Cerf, 1964, s.98.

¹⁴ Seger, **a.g.e.**, s.71-73.

Bu kıstasların haricinde konuyla ilgili bir diğere önemli yazar Alfonso Méndiz Noguero ise sinemaya aktarılabilecek bir tiyatro eserinin sahip olması gereken özellikleri şöyle belirtir¹⁵: Öncelikle tiyatro eseri bir hikaye anlatıyor olmalı, olay örgüsü sadece anlatıma dayanmamalı bazı kişilerce dramatize edilmeli ve tiyatrodaki sahnelenmeye hazır tamamlanmış bir tiyatro metnine dayanmalı.

Ne var ki, tüm bu belirtilen yorumlar bir tiyatro eserinin sinemaya uyarlanabilme şartlarıyla ilgili kesin hükümler oluşturamamaktadır. Aksi takdirde sinema tarihinde karşımıza sıkça çıkan klasik eserlerin, karmaşa komedilerinin ve psikolojik dramaların uyarlamalarına hiç rastlamamış olurduk. Ancak onların varlığı kadar, çoğunun sinematografik başarısı da inkar edilemez.

Edebiyatın sinemaya karşı koyma sebeplerinden bir diğere de, hem edebiyatın hem de sinemanın bir hikayeyi anlatırken belli bir ritme, sekanslardan ya da sahne ve perdelerden oluşan anlatımsal bölümlere sahip olmalarıyla bazı benzer özellikler taşıyor olmalarıdır. Ancak aktarım sırasında sinema süresinin kısıtlılığı ve tüm görsel öğelerin ve konunun belli bir zamana sığdırılması gereksinimi yüzünden, eserin özündeki pek çok ayrıntının, esere tarz ve üslubunu kazandıran zenginleştirici pek çok öğenin ve bazı sahnelerdeki uzun diyalogların filmde tamamen çıkartıldığına sıkça rastlanır.

Yazarın eserine satırlar arasında kattığı gizli anlamların, konuşmalar arasındaki duraklamaların (ki bu duraklamalar tiyatro izleyicisinin metni zihninde yorumlayıp tepki vermesi için gerekli bir süredir), kişinin iç seslerini ve rüyayla gerçeği birbirinden ayırmak için sahnede kullanılan ışık ve ses tekniklerinin sinema diline birebir aktarımının sağlanmasını beklemek doğru olmaz. Tiyatrodaki izleyicinin gördüğünü, ses ve ışık tekniklerini ve sahne sürecinde metni zihninde yorumlarken gereksindiği süreyi sinema süresi karşılayamaz¹⁶. Çünkü sinemada eylemler, olaylar birbirinin peşi sıra gelir ve izleyicinin zihninde yorumlamasına vakit tanınmaz, her türlü bilgi daha belirgindir, anlık olarak verilir ve görüntülerle izleyicinin gözlerinin önüne serilir. Kişilerin olaylara verdikleri tepkilerin, rüya ile gerçek arasındaki

¹⁵ Alfonso Méndiz Noguero, “Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática”, **Trasvases Culturales: literatura, cine, traducción**, ed. F.Eguiluz, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1994, s.332.

¹⁶ Jean Mitry, **La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje**, Madrid, Akal/Comunicación, 1990, s.104-105.

geçişlerin ve yazarın metnindeki açıklama notlarıyla vermek istediği anlamların sinema diline aktarımda etkisizleştiği gözlemlenir.

Bu yüzden çoğu kez sinema izleyicisinin ağzından “Film güzel ama eserle olan ilişkisini kaybetmiş” yorumlarını işitmemiz olağandır. Yine de şu unutulmamalıdır ki, tiyatrodaki bir hikayenin olay örgüsü kadar kişilerin karakterlerinin yoğun tasviri ve metin içi sembolik göndermeler de büyük önem taşır. Sinemada ise olay örgüsünün hızla birbiri ardına akması, eylemlerin ve durumlar arasındaki çelişkilerin çarpıcı bir görsellikte verilmesi başlıca önem taşımaktadır¹⁷.

Yine de sinema-edebiyat kuramcıları arasında tiyatro eserlerinin sinema diline aktarımı hakkında en yalın ve eleştirel uygulamaya yönelik tanımını Jean Mitry yapmıştır. Mitry; “Tiyatro metnindeki tüm ifadeler ve anlam taşıyan her bir unsur eserin özü kaybedilmeden alınabiliyor ve belirli görsel formlarda izleyene aktarılabilir ise, bu söze dayalı bir ifadenin izlenebilir bir ifadeye ve içeriğe dönüştürülmesidir. Bazı eksikleri olsa da yeterli aktarım olarak betimlenebilir”¹⁸ der.

Tüm bu görüşlerin ışığında, eserin özünden kopmadan, sınırlı sinema süresinde bu özü olabildiğince ustalıkla ve yoğunlukla beyazperdeye aktaran yönetmen ve senaristlerin esere ve yazarına hıyanetle suçlanmaması gerektiği görüşündeyiz. Çünkü sonuç olarak sinema ve tiyatro iki farklı sanattır ve farklı teknik gereksinimlere sahiptirler.

Mitry’e göre tiyatro eserinin sinemaya uygun aktarımındaki başlıca kural, metnin orijinaliyle sürekli temas halinde olarak onu sinemanın gerektirdiği araçlar yardımıyla beyazperdeye taşımaktır¹⁹. Bu görüşlerin sonucunda ortaya çıkan, tiyatro aracılığıyla ifade edilmek istenene bağlı kalındığında ve sinematografik süreçler bu yönde verimli olacak biçimde düzenlendiğinde adaptasyon başarısının yakalandığıdır. Bir başka deyişle yazarın tiyatro eserinde vermek istediği anlam ve estetik aktarımlar ses ve görsellikle de karşılanmış olur. Ancak André Bazin’e göre sinema yönetmeni, uyarlayacağı tiyatro eserinin adaptasyon sürecinde eserin

¹⁷ Seger, a.g.e., s.17.

¹⁸ Mitry, *Estética y psicología del cine*, s. 407.

¹⁹ A.e. s. 417.

orijinalini gizleyerek onu sinema sanatının gereksinimlerine göre deşifre ederek ve parçalara bölerek yeniden yorumlama endişesi taşımaktadır²⁰.

Böylelikle sinematografik adaptasyonlarda eserin aslından daha fazla sahnenin yer aldığına, ya da eserin bazı sahnelerinin “izleyiciyi sıkmamak” ya da “tatmin edici bir gişe hasılatı yapmak” adına tamamen çıkartıldığına sıklıkla rastlanır. Aktarımda rastlanan diğer işlemler arasında, eserde sadece kişiler arasındaki diyaloglar içinde sözü edilen kişilerin görselleştirilmesi ve hakkında sadece konuşma yapılan, ancak tiyatrodaki görselleştirilmeyen olayların kamera önünde eyleme dökülmesidir. Metnin bu türde genişletilmesi ve daha çok dış mekan çekiminin içeriğe dahil edilmesi sinema metninin, yani senaryonun izleyici üzerinde gerçekçi bir etki bırakmasını amaçlar. Yönetmenin endişesi sinema izleyicisinin, bir sinema filmi yerine sahne üzerinde sergilenen bir tiyatro oyununun kamera kaydını izlemekymiş hissine kapılması olasılığıdır.

Ancak izleyici üzerindeki söz konusu “gerçekçilik etkisinin” arayışına düşerek drama odaklı bir tiyatro metni üzerinde bu tarz değişiklikler yapmak, çoğu kez adaptasyonu kusurlu ya da eksik hale mahkum kılmaktadır. Dış planların fazla kullanımı, eserin coğrafi unsurlarının fazlasıyla ön plana çıkartılması, bazen yazarın eserinde vermeyi hedeflediği dramatik etkiyi giderek zayıflatmakta, A. Davies’in deyişleriyle bu etkiyi “eritmektedir”²¹. Tiyatro eserinin sahnelenmesinde tek bir mekan vardır, o da sahnedir. Mekan olarak sahne, belirlenmiş sınırlarıyla gerçek mekandan ayrılır. Sinemada ise sözü edilen tüm olaylar doğal mekanlarda görüntülenebilme olanağına sahiptir. Mekan uygulama yönünden de tiyatro ile sinema arasında temel önemde bir farklılık yaşanmaktadır.

Bir tiyatro eserini sinema diline dönüştürme çabasıdayken senarist ve yönetmen ister istemez kendi elleriyle eserin bazı sahnelerini ve kişilerini film metninden çıkarmak zorunda kalmaktadır. Bu işlemin amacı sinema diline aktarıma işlevsellik²² kazandırmaktır. Ancak bu işlem oldukça zordur, üstelik senarist işini ne kadar iyi yaparsa yapsın edebiyat eleştirmenlerince yargılanacağını bilincindedir.

²⁰ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, s.225.

²¹ Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge Uni. Press, 1988, s.14.

²² Seger, *a.g.e.*, s. 31.

Uyarlama alanındaki söz konusu “öze bağılılık” sorunu sinema kuramcısı Jean Mitry’e göre gerçekçi temellere dayanmamaktadır, öne sürülen çözüm yolları izlenerek herhangi bir çözüme varmak da mümkün değildir. Ona göre bu çözümsüzlüğün nedeni ise söze dayalı bir büyüyü, anlamının, bakış açısının ve ufkunun tamamen farklı oluşu nedeniyle görsel temellere dayanan bir büyüye dönüştürmenin imkansızlığından kaynaklanır²³.

Tüm bu yorumları göz önünde bulundurduğumuzda kendimizi, sözel ve görsel anlatıma dayalı iki farklı sanatsal öge önünde buluruz. Gereksinimleri farklı olan bu öğelerden sinemada, aktarılan tiyatro eserlerinin aslına ne denli sadık kalındığı bir ölçüde yani genel tanımlarla saptanabilmektedir. Ancak eleştirmenlerin “senarist ve yönetmenin sinemada yaratıcılık özgürlüğü” ilkesinden dolayı bu yönde katı çıkarımlar yapması yersiz gözükmektedir. Sinema sanatı, resim, müzik, heykel ve bale sanatlarıyla nasıl etkileşim içindeyse, roman ve tiyatroyla da arasında o denli yakın bir bağ vardır. Bu nedenle de sinemadaki yaratıcılık ve başarı için diğer sanat dallarından olduğu kadar tiyatro eserinin içerdiği öğelerden de, sinema kendi anlatım diline zarar vermemek kaydıyla alabildiğini almaktadır.

²³ Mitry, **a.g.e.**, s.416.

3. LORCA OYUNLARININ SİNEMA UYARLAMALARI VE UYARLANIŞ SÜRECİNİN KURAMSAL ÇÖZÜMLENMESİ

Tezimizin bu bölümünde Federico García Lorca'nın ölümünden kısa bir süre önce tamamladığı ve “tek damla şiir yok” diyerek diğer eserlerinden farklı bir yerde konumlandığı **La Casa de Bernarda Alba**'nın ve ünlü şiirsel tragedyası **Yerma**'nın sinematografik ortama aktarılırken yaşadıkları süreçlere ışık tutmaya çalışacağız. Yönetmen ve senaristlerinin yazarın bu iki ünlü tiyatro eserini sinema diline aktarırken ne gibi müdahaleler yaptıklarını, gerçekleşen değişikliklerin eserin özünü ne denli etkilediğini kendi saptamalarımızın yanı sıra önemli sinema eleştirmenlerinin bu filmler hakkındaki eleştirilerini de yansıtarak ortaya koymayı hedefledik.

Ele aldığımız iki eserde kadın kimlikleri, kadının otoriteye karşı verdiği mücadele ve kadının bedensel gereksinimlerinin toplumun ahlaki normları karşısında sıkışıp kalması ve sonuç olarak kendisi için otorite tarafından biçilen yazgısına başkaldırısı yansıtılmıştır. Bu iki eserin anlam ve tarz olarak sahip olduğu önemli özellikleri ve kısa özetlerini kendilerine ayrılan bölümlerde aktaracağız.

Edebi eserlerin sinematografik aktarım analizleri son yıllarda üzerinde yoğunlukla durulan bir araştırma konusudur. Özellikle sinemaya aktarılmış romanlar hakkında yazılmış birçok doktora tezi ve makale bulunmaktadır. Tiyatro-Sinema arasındaki aktarım ilişkisini inceleyen ve bunun üzerine eğilen görüşler ise zamanla artmakta ve bunlara gereken önem artık verilmektedir. Biz de tezimizin temel konusu olmak üzere İspanyol yazını için büyük önem taşıyan, İç Savaş'ın başlarında, 19 Ağustos 1936'da henüz 38 yaşındayken Falanjistlerce kurşuna dizilen, 27 Kuşağı üyelerinden ozan ve dramaturg Federico García Lorca'nın iki önemli eserini birbirinden bağımsız olarak incelemeye yöneldik.

Yazarın senaryolaştırılmış diğer eserlerinin incelememizde yer alamama nedenleri şöyledir: Türkçe'ye **Kanlı Düğün** olarak çevrilen **Bodas de Sangre**'nin ünlü İspanyol yönetmen Carlos Saura tarafından 1981 yılında beyazperdeye aktarılan uyarlaması dans ve şarkı üzerine yoğunlaşmıştır, eserin kişilerini canlandıran flamenko dansçıları arasında eserde yer alan diyaloglar geçmemektedir ve mekan

olarak dansçuların hazırlandıkları oda ile tek bir dans sahnesi kullanılmıştır¹. Bu yüzden metinle arasında bir karşılaştırma yapmak imkansızdır.

Yazarın ilk eserlerinden olan modernist drama türündeki **Mariana Pineda** adlı oyunu ise 1984 yılında İspanya Devlet Televizyonu TVE kanalınca 60 dakikalık 5 bölüm halinde toplamda 300 dakika süreli bir mini diziyeye dönüştürülerek yayınlanmıştır. Bu eseri tezimize dahil edemememizin sebepleri arasında şunlar yer alır: Öncelikle çekim tekniği bakımından bu mini dizi, sinema filmi özelliklerini taşımaz, televizyon dizisi olması amaçlanarak çekilmiştir, çekim teknikleri aktarım özellikleri açısından sinemadan farklıdır. Bir diğer neden ise incelememiz sırasında ele aldığımız filmleri sekanslara ayırarak tiyatro metniyle karşılaştıracağımız çalışmamızda 300 dakikalık süresiyle bu 5 bölümlük mini dizide, eserin perde-sahne bölünümü ile filmin sekans bölünümü arasındaki ilişkiyi sekans bölünümü açısından incelemenin eserin anlam bütünlüğünü bozacak bir eyleme dönüşmesidir. Tüm bu nedenlerden ötürü incelememizde Mario Camus'un yönetmenliğini yaptığı **La Casa de Bernarda Alba** (1987) ile aynı zamanda tiyatro yönetmeni de olan Endülüslü kadın yönetmen Pilar Tavora'nın **Yerma** (1999) uyarlaması üzerinde odaklanmaktayız.

3.1. TİYATRO- SİNEMA KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ ŞEMASI VE İNCELEMEDE İZLENEN YÖNTEM

La Casa de Berdarda Alba ve **Yerma** adlı tiyatro eserlerinin söz konusu sinema uyarlamaların karşılaştırmalı analizini yapma sürecimizde, tiyatro metinlerinin sinemaya aktarımı alanında önemli bir yere sahip İspanyol edebiyat-sinema kuramcısı ve yazar José Luis Sánchez Noriega'nın karşılaştırmalı analiz şemasından² yararlandık. İncelememiz esnasında bu analiz şemasındaki maddeler üzerinden her iki film için de ayrı ayrı saptamalarda bulunup, belirli bir sonuca varmaya çalışacağız. İncelememizde Sánchez Noriega'nın analiz şemasını temel almamızın başlıca nedenini şöyle açıklayabiliriz: bu yöntem yazarın metniyle ortaya

¹ Janet Maslin, "Blood Wedding", **The New York Times**, New York, 25 Ekim 1981.

² José Luis Sánchez Noriega, **De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación**, Barcelona, Paidós, 2000, s. 138-140.

koyduğu anlam ve anlatım özünün, kullandığı görsel ve işitsel araçların anlamsal özelliklerinin adaptasyonda ne gibi değişimlere uğradığını belirleyebilmemize; bunun yanı sıra öykü akışında ve kişilerde meydana gelmiş olan ve anlam özünü etkileyebilecek değişiklikleri de incelememize olanak tanımaktadır.

İlk olarak, sonradan ayrı alt başlıklar altında inceleyeceğimiz iki uyarlamanın hangi yönlerden ele alınacağına dair bir ön bilgi vermek üzere analiz şemasının maddelerini sunacağız. Daha sonra eserlerin sahne ve perde olarak, filmlerin ise **sekansları**³ üzerinden birbirlerine denk düştükleri bölümleri şemalandırarak vereceğiz. Bu şekilde eserde hangi sahne ve perdenin filmin hangi sekansına denk düştüğünü ve metnin aktarımı sırasında sekanslar arasında eklenen sahne ve sekansların, çıkartılan ya da eklenen konuşmaların olup olmadığını, konuşma öbekleri arasında adaptasyonda yer değişikliklerinin bulunup bulunmadığını, ya da çıkartılan simgesel öğelerin yerine yenilerinin getirilip getirilmediğini saptayabileceğiz.

3.1.1. UYARLAMANIN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ ŞEMASI

1. Edebi metin ve film metni

1.A. Eser ve uyarlama bilgileri

1.B. Yapım bilgileri ve sinopsis

2. Uyarlamanın işlemsel analizi:

2. A. **Başlık:** Varsa tam ya da bölümsel değişiklik bildirilmelidir.

2. B. Çıkarılanlar:

2. B.1. Çıkarılan eylemler

2. B.2. Çıkarılan tanımlar

2. B.3. Çıkarılan kişiler

2. B.4. Çıkarılan diyaloglar

2. B.5. Çıkarılan bölümler

³ Sekans, eşanlamı ‘ayırım’ olmakla birlikte sinemada bir bütün meydana getiren planlar ya da sahneler dizisi olarak tanımlanır. Aynı düşüncüyü yansıtan sahnelerin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Bkz. Michel Chion, **Bir senaryo yazmak**, Çev. Nedret Tanyolaç, İstanbul, Afa Yayınları, 1987, s. 189.

2. C. Kişilerde ve öyküleme değişim:

- 2. C.1. Film mekanında değişim
- 2. C.2. Diyaloglarda ve kişilerde değişim
- 2. C.3. Belirtilen zamanlarda, zamansal yapıda değişim
- 2. C.4. Eylemlerde değişim

2. D. Diyalog düzeninde yer değiştirme (kaydırma)

2. E. Yerine koyma ve denklik arayışı: Tiyatro metninden film metnine aktarılmayan öğelerin yerine, bunlara eşdeğer öğelerin getirilmesi işlemidir.

2. F. Eklèmeler:

- 2. F.1 Olay örgüsüne etki eden sekansların eklenmesi
- 2. F.2 Eylemlerin ve betimlemelerin eklenmesi
- 2. F.3 Dokümanter sekansların eklenmesi
- 2. F.4 Metin içi ima edilen olayların sunumunun eklenmesi

2.G. Görselleştirmeler: Sahne dışı eylemlerin görselleştirilmesi ve diğer görselleştirmeler

3.2. “LA CASA DE BERNARDA ALBA”NIN AKTARIM ANALİZİ

İspanyol yönetmen Mario Camus’un 1987 yılında sinema diline aktardığı bu ünlü kırsal dramasını öncelikle filmin sekansları ve tiyatro eserinin sahneleri bazında birbirine denk düşen bölümleriyle şema halinde sunacağız. “—” işareti ile belirtilmiş yerler eserin o bölümünün sekans olarak filmde bulunmadığına, ya da tam tersi bir ifadeyle filme sonradan eklenen bir sekansın tiyatro metninde yer almadığına işaret eder. Tiyatro eserinin sayfa numaraları ve ilerleyen sayfalarda eserden yapacağımız alıntılar **La Casa de Bernarda Alba**’nın Allen Josephs ve Juan Caballero’nun bir arada hazırladıkları basımından⁴ alınmıştır. Oyun üç perdeden oluşmaktadır.

⁴ Federico García Lorca, **La casa de Bernarda Alba**, Ed. Allen Josephs, Juan Caballero, 8.bs., Madrid, Cátedra, 1981.

Karşılaştırmalı bölümsel özet

| SİNEMATOGRAFİK ÖYKÜLEME (sekanslarla belirtilir) | TİYATRO ESERİ (Perde ve sayfa numaralarıyla belirtilir) |
|---|---|
| | <i>Birinci perde</i> |
| 1. sek. Kilise, kızların ve Bernarda'nın görüntülenmesi | — |
| 2. sek. Poncia ve Hizmetçi M ^a Josefa'nın görüntülenmesi | s. 118-122 Kısmi çıkarmalar bulunmaktadır. |
| 3. sek. Kilise ve kiliseden çıkış — | — Dilenciler s.122 |
| 4. sek. Hizmetçi merhum Benavides'in odasında, Bernarda ve kadınlar eve gelir. | s. 123 Kısmi çıkarmalar bulunmaktadır. |
| 5. sek. Bernarda ve kadınların toplu duası, matem | s. 124-127 Kısmi çıkarmalar bulunmaktadır. |
| 6. sek. Ek sekans M ^a Josefa yatağına bağlanır, kasabanın erkekleri avluda görülür. | — |
| 7. sek. Adela ve kızların yakınmaları | s. 128-132 |
| 8. sek. Dokümanter görüntüler Angustias ve Bernarda'nın odalarında görüntülenmesi | — |
| 9. sek. Poncia ve Bernarda | s. 132-133 Kısmi çıkarmalar bulunmaktadır. |
| 10. sek. Dokümanter görüntüler Adela yeşil giysisiyle Martirio'nun Adela'yla sohbeti. M ^a Josefa'nın Magdalena'ya seslenmesi. | — s. 140 — |
| 11. sek. Poncia ve Bernarda Amelia, Martirio ve Magdalena | s. 143 s.135-140 |

| | |
|--|--|
| Adela'nın giysisiyle ortaya çıkışı Pepe el Romano'nun görüntülenmesi | s.140 Kısmi çıkarmalar bulunmaktadır. — |
| 12. sek. Bernarda ve Angustias tartışma | s. 143-144 |
| 13. sek. Bernarda ve kızları diyalog. Adela yatağından kalkar, M ^a Josefa'ya kapıyı açar ve yaşlı kadın gelinlikle çıkar | s. 144 — |
| 14. sek. M ^a Josefa ve Bernarda tartışmalar | s. 145-146 |
| | <i>İkinci perde</i> |
| 15. sek. Dokümanter görüntüler | — |
| 16. sek. Ek sekans Angustias ve Pepe'nin gece buluşması | — |
| 17. sek. Hizmetçi ve Poncia Kızların mutfakta yaptıkları kahvaltı Adela yatağında Martirio ve Adela konuşma | — s. 147-148 — s. 153 |
| 18. sek. Ek sekans M ^a Josefa, Bernarda ve kızlarının duası Pepe'nin görselleştirilmesi (gece) | — |
| 19. sek. Dokümanter görüntüler (Sabah) | — |
| 20. sek. Poncia, Adela ve Martirio tartışma | s. 154-155 Kısmi çıkarmalar bulunmaktadır. |
| 21. sek. Kızlar dikiş dikerken | s.148-152 |
| 22. sek. Ek sekans Martirio, Pepe ile Adela'yı birlikte görür. | — — |
| 23. sek. Dokümanter görüntüler (Gündüz) Yemek yenir. Orakçıların sesleri duyulur | — s.158-161 (Kısmi çıkarmalara rastlanır.) |
| 24. sek. Amelia ve Martirio diyalog. Pepe'nin kayıp fotoğrafı tartışması. M ^a Josefa kapıyı zorlar. | s. 161-163 (Kısmi çıkarmalara rastlanır.) s. 163-167 — |
| 25. sek. Poncia ve Adela diyalog M ^a Josefa'nın görüntülenmesi | s. 155-156 — |

| | |
|---|---|
| 26. sek. Poncia ve Bernarda diyalog | s. 168-173 (Kısmi çıkarmalara rastlanır.) |
| 27. sek. Meydan dayağı atılan kadının görselleştirilmesi Adela ve Martirio'nun tartışması | — s. 174-176 |
| 28. sek. Ek sekans Dokümanter görüntüler. Pepe ile Adela buluşur. Martirio buna tanık olur. | — |
| 29. sek. Akşam yemeği. Prudencia ile yeni mobilyaları incelerler. | <i>Üçüncü perde</i> s.177-182 (Kısmi çıkarmalara rastlanır.) |
| 30. sek. Angustias ve Bernarda diyalog | s.182-184 (Kısmi çıkarmalara rastlanır.) |
| 31. sek. Kızların avluda sohbeti (Gece) Atın avluda gezinmesi. | s. 184-185 (Kısmi çıkarmalara rastlanır.) — |
| 32. sek. Poncia ve Bernarda diyalog Hizmetçi ve Poncia diyalog. | s. 186-190.(Kısmi çıkarmalara rastlanır.) |
| 33. sek. Dokümanter görüntüler M ^a Josefa ve Martirio diyalog | — s. 191-193.(Kısmi çıkarmalara rastlanır.) |
| 34. Adela ve Martirio arasında tartışma | s. 193-196 (Kısmi çıkarmalara rastlanır.) |
| 35. Bernarda ve diğerleri avluya gelir. Adela'nın Pepe öldü sanıp odasında kendisini asmış olarak bulunması. | s. 196-199. (kısmi çıkarmalara rastlanır.) |

1. EDEBİ METİN VE FİLM METNİ:

1.A. ESER VE UYARLAMA BİLGİLERİ

Edebi metin: La casa de Bernarda Alba, Federico García Lorca, 1936 (Eserin Allen Josephs ve Juan Callero editörlüğündeki basımı, Madrid, Cátedra, 1981)

Sinema metni: La casa de Bernarda Alba (1987). Yapım şirketi: Paraiso Films, Yönetmen: Mario Camus. Senaryo ve uyarlama: Antonio Larreta (Federico García Lorca'nın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır). Sanat yönetmeni: Rafael Palmera. Süre: 99 dakika. Yapım yeri: İspanya. Oyuncular: Irene Gutiérrez Caba (Bernarda Alba),

Ana Belén (Adela), Florinda Chico (Poncia), Enriqueta Carballeira (Angustias), Victoria Peña (Martirio), Aurora Pastor (Magdalena).

1.B. YAPIM BİLGİLERİ VE SİNOPSİS

Yapım bilgileri: Mario Camus'un sinemaya aktardığı **La Casa de Bernarda Alba**, eserin sinemaya uyarlanmış tek örneğidir. Camus'dan önce Lorca'nın bu eserini beyazperdeye aktarmayı yönetmen arkadaşı Luis Buñuel, 1954 yılında Fransız yönetmen Roger Leenhardt ve 1980'de Meksikalı yapımcı Gustavo Alatraste de istemişlerse de böyle bir girişimde bulunmamışlardır⁵.

Bunun nedeni, **La casa de Bernarda Alba**'yı sinemaya uyarlamının zorlu bir meydan okuma olarak görülmesi olmuştur. García Lorca, 1936 yılında kurşunlanarak öldürülmesinden çok kısa bir süre önce tamamladığı bu eseriyle ilgili arkadaşı Manuel Altolaguirre'yle yaptığı bir konuşmada ona, ciddiyetin ve sadeliğin baskın olduğu yeni bir tiyatroya ihtiyaç duyulduğunu söylerken, sözlerini "Sanatçı halkıyla ağlayıp halkıyla gülmeli. Zambak dalını bırakıp, o daldaki zambakları arayana yardım etmek için beline kadar çamura girebilmeli"⁶ diyerek sürdürmüştür. Onun bu sözlerinden ilham alan Camus, daha önce bir tiyatro eserini sinemaya uyarlamayı düşünmediğini belirtir⁷. Yazarı eserin önsözünde bu oyun için, "3 perdelik bu oyun fotografik bir belge olma eğilimindedir" demiş olsa da Camus, eserin bu özelliğini senarist ve uyarlayıcı Antonia Larreta'yla birlikte bir avantaja dönüştüreceklerini düşünmüştür. Camus, "Bernarda'nın tiyatroya dayanan özünü hiçbir zaman görmezden gelmedim ve uyarlama esnasında onunla bağlarımı koparmadım" diyerek uyarlamada kendinden bekleneni yaptığı görüşünü bildirir⁸.

Senaryo alanında daha önce önemli başarılarla imza atmış olan Antonio Larreta ile **La Colmena** ve **Los Santos Inocentes** ile yakaladığı başarılarla anılan

⁵ Diego Galán, "La casa de Bernarda Alba, de Mario Camus", **El País**, Madrid, 30 Nisan 2004, s. 50.

⁶ Francisco Ruiz Ramón, **Historia del Teatro Español Siglo XX**, Madrid, Cátedra, 1977, s. 176.

⁷ Galán, a.y.

⁸ Florencio Martínez Aguinagalde, **Cine y literatura en Mario Camus** (tesis doctoral), Universidad del País Vasco, t.y., s. 695.

yönetmen Mario Camus'un bir arada gerçekleştirdiği bu yapımın da edebiyat uyarlamaları alanında olumlu karşılanacağı ön görülmekteydi⁹.

Çekimler Delta de San Sebastián de los Reyes çekim platosunda 1200 m² ye kurulan gerçeğe uygun bir dekorla altı hafta süresinde gerçekleştirilmiştir. Bernarda rolü için ilk olarak dünyaca tanınmış bir oyuncu olan Vanessa Redgrave düşünülmüş olsa da, İngiliz oyuncunun dublaj sorununu göz önünde bulunduran Camus, Irene Gutiérrez Caba'yı seçmiş ve böylelikle uyarlamayı sesli kaydedebilmiş, sonradan hiçbir oyuncu için dublaja gerek duyulmamıştır¹⁰.

Yönetmen, García Lorca'dan yaptığı bu uyarlama hakkında eserin orijinaline duyduğu bağlılık yönünden Antonio Castro ve Jordi Balló gibi önemli eleştirilenlerin olumsuz yorumlarıyla karşılaşmıştır. Aslında kaynak esere sadakat konusunda Camus'a yöneltilen eleştirilerin iki zıt yönde oluştuğu görülür. Bir görüşe göre kaynak esere bağlılık endişesi yönetmenin uyarlama sürecindeki yaratıcılığını kısıtlar ve uyarlamayı soğuk ve akademik kılar. Bir diğer görüşe göre ise yönetmen, eserin özünde yer alan bir takım temel özellikleri uyarlamaya taşımamaktadır.

El País gazetesi sinema eleştirmeni Fernandez Santos, bir tiyatro eserini sinemaya aktarmanın imkansız bir görev olduğunu kesin bir yargıyla savunmuştur. Santos, bir tragedyanın (kendisi bu eserden tragedyya olarak söz eder) olağan temposunun film temposuna dönüştürülemeyeceği görüşündedir. Ona göre Camus ortalama bir çözüm yolu izleyerek uyarlamasını yapmış, ancak film haliyle **La casa de Bernarda Alba**, Bernarda ve Adela karakterlerinin eserdeki derinliğini yansıtmamakta ve tatmin edici olmayan bir sonuca ulaşmaktadır¹¹.

Buna karşılık Tom Milne, film hakkında, "keyif alarak ve dikkatli bir biçimde eserin aslına tamamen sadık kalarak yönetilmiş bir uyarlama"¹² yorumunu getirir. Yine de söz konusu uyarlamanın Lorca'nın orijinal metninin sahip olduğu yoğunluğa erişemediğini incelememizin devamında göreceğiz.

⁹ Mario Camus, "Mi trabajo en la novela de Delibes", **República de las Letras**, Sayı: 54, Madrid, 1997, s.157-161.

¹⁰ Galán, a.y.

¹¹ Ángel Fernandez-Santos, "Misión imposible", **El País**, Madrid, 5 Nisan 1987.

¹² Tom Milne, "La Casa de Bernarda Alba (The House of Bernarda Alba)", **Monthly Film Bulletin**, sayı: 674, Londra, Mart 1990, s. 63.

Sinopsis:

Bernarda Alba, İspanya'nın kasabalarından birinde ikinci eşinin ölümünden sonra beş kızıyla birlikte dul kalır. Bu ölümle kızlarına sekiz yıllık yas ve evden çıkmama emri veren zorba anne, otoritesini bekar kızlarına elindeki bastonuyla ahlak bekçiliği yaparak sergiler. Yaşadığı kırsal toplumun değerlerini ve olaylar karşısındaki dar bakış açılarını bütünüyle yansıtan Bernarda, ailesinin adını ve çevresine karşı bu adın onurunu korumak için kızlarının gardiyanı olma görevini kendine yükler. Ev artık kızlar için bir hapishaneden farksızdır. Yaşları 20 ile 39 arasında değişen kızlar o evin içinde giderek yaşlanacakları endişesini taşırlar. Deli büyükanneleri M^a Josefa'nın kapatıldığı odadan çıkma isteği ve özgürlük arzusu torunlarının gelecekte dönüşecekleri hali yansıtır.

En büyük kardeş olan Angustias'ın oraların en yakışıklısı olduğu bilinen Pepe el Romano ile evlenme ihtimali onun evden kurtulabilmesi için bir şanstır. Ancak Pepe ondan yaşça oldukça küçüktür ve en küçük kız kardeş Adela ile bir ilişki yaşamaktadır. Kızların arasında Magdalena gibi kaderine boyun eğen de vardır. Ancak Adela evdeki baskıcı düzene isyan eder ve Pepe ile gizli ilişkisini eserin sonuna dek sürdürür. Kız kardeşlerin arasında en cesur olandır. Onların ilişkisini fark eden Martirio kız kardeşini kıskanır ve son ana kadar bu gizli ilişkiyi farkına varmayan Bernarda'ya eserin sonunda Adela ve Pepe ilişkisini anlatır. Bernarda ve diğer kızlar Adela'ya pek çok suçlama yöneltirler. Yoğun tartışmaların yaşandığı son gece Bernarda zalimce, Pepe'yi tüfeğiyle vurduğunu, onu öldürdüğünü söyler. Bunun üzerine Adela yaşamak ve baş kaldırmak için artık bir nedeni olmadığını düşünerek odasında kendini asar. Bu trajik manzara karşısında Bernarda kasabada olası bir skandalı önlemek için yine otoritesini sergiler ve dört kızına çevrelerindeki Adela'nın bakire öldüğünü söylemelerini tembihler.

2. UYARLAMANIN İŞLEMSEL ANALİZİ

2. A. BAŞLIK: Eserin orijinal adı olan **La Casa de Bernarda Alba** filmin de adıdır. Ancak eserin açıklayıcı alt adı olan **“Drama de mujeres en los pueblos de**

España”¹³ (İspanyol köylerindeki kadınların draması) kullanılmamıştır. Oysa yazarın eseriyle somut bir kasabayı değil, Bernarda'nın eviyle tüm İspanyol köylerindeki benzer ev yaşamlarını örneklediği bilinmektedir.

2.B. ÇIKARILANLAR

2.B.1 Çıkarılan eylemler

Eserin 1. perdesinde (123. sayfa), filmin 4. sekansında hizmetçi, Bernarda'dan azar işittikten sonra merhum eş Benavides'in odasından eserde belirtildiği gibi ağlayarak çıkmaz. Filmin 7. sekansına denk gelen 128. sayfada yazdığı gibi Poncia yerleri silmez. 130. sayfada Bernarda ve Poncia arasında geçen kısa diyalog film metnine konmadığı için kızlar da eserdeki gibi gülüşmezler.

Eserin 2. perdesinde (151. sayfa) 21. sekansa denk düşen Poncia'nın kocasıyla olan anılarını anlattığı bölümde Amelia'nın kapıya koşup annesi geliyor mu diye dışarıyı gözetlediğine de rastlanmaz. Eserin 155. sayfasında Poncia ile Pepe hakkında konuşan Adela'nın konuşma sırasında ağladığı belirtilir. Ancak filmin 20. sekansında Adela ağlamamaktadır, tam aksine Poncia'ya karşı son derece soğukkanlı bir tavır sergiler. Eserin 161. sayfasında Poncia ve iki kızın odadan çıkıp gittiği, Martirio'nun ise odada, başı ellerinin arasında oturur halde tek başına kaldığı belirtilir. Oysa filmin 23. sekansında odada kalan diğerleridir, Martirio'nun ise çıkıp odasına yöneldiği görülür.

Eserin 3. perdesinde (s.179) Bernarda'nın “Bir şeyi iki kere mi söylemek gerekir?” demeden önce oturduğu yerden çok sinirli bir halde kalktığı belirtilir. Ancak onun bu tepkisi filmin 29. sekansında bulunmamaktadır.

Eserin 191. sayfasında María Josefa'nın kolları arasında bir kuzu tutarak odasından çıktığı belirtilir. Ancak 33. sekansta geçen bu sahnede yaşlı kadının kolları boştur, bu boşlukta yine de bir bebeğin olduğuna inanır. Son olarak eserin son sayfasında (s. 199) belirtildiği gibi Poncia'nın Adela'yı asılı görüp ellerini boynuna

¹³ Federico García Lorca, **Obras Completas II: Teatro**, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1996, s. 581.

götürdüğüne, Bernarda'nın ise kızının ölü bedeni karşısında çığlık attığına 35. sekansta rastlanmamaktadır.

Görüldüğü üzere çok sayıda olmamakla birlikte eylemlerde yapılan çıkarmalar eserin özünü ve olayların seyrini değiştirecek nitelikte değildirler. Saptadığımız bu çıkarımların çoğunun kişilerin duygusal dışavurumları olup, dramaya ifade yoğunluğu katan ve onu zenginleştiren ayrıntılar olduklarını görürüz.

2.B.2 Çıkarılan tanımlar

Uyarlamada Bernarda, tiyatro metnine oranla bastonuyla daha az sıklıkla yere vurur. Oysa eserde bastonun neredeyse sürekli Bernarda'nın elinde bulunması ve onu sık sık yere vurması onun otoritesinin gücünü ve sürekliliğini vurgulamaktadır. Eylemdeki bu kısıtlama, tam bir çıkartma olmasa da simgesel açıdan ve eserin özü bakımından büyük önem taşır.

2.B.3 Çıkarılan kişiler

Uyarlama işlemi süresince eserde yer alan kişilerde herhangi bir çıkarma yapılmadığı görülmüştür.

2.B.4 Çıkarılan diyaloglar

Mario Camus ve Antonio Larreta'nın bu ortak çalışmasında orijinal metindeki diyaloglardan fazla bir çıkarma yapılmadığı gözlemlenir. Konuşmalardaki budama işlemi olabildiğince az yapılmıştır. Bunun nedeni, García Lorca'nın metninde yalın bir tarz arayışında olması olarak gösterilebilir. Yazar diyalogların kısa, öz ve dramatik çelişkiyi yeterli düzeyde aktaracak biçimde olmasına zaten özen göstermiştir. Bu durumda aktarımdaki farklar şu yönde olmuştur: Bazen ikincil eylemleri görselleştirmek yerine onları konuşmalar içine yedirme yoluna gidilmiş, bazen diyaloglar içindeki bazı bilgiler kısa görüntülere taşınmış, bazen de M^a Josefa'nın 3. perdedeki şiiri gibi aktarımı zor bulunan bölümlerde çıkartılma yoluna gidilmiştir.

Yine de her sekansta diyaloglardan bazı çıkarmalar yapıldığı gözlemlenir. Bununla amaçlanan olay akışını hızlandırmaktır. Diyaloglar arasında çıkarımına rastlanan en büyük bölüm 2. ve 3. sekans arasında bulunması gereken, tiyatro metninde ise 122. ve 123. sayfalara denk düşen, dilencin yemek artıklarını istemeye geldiği sahnedeki hizmetçi ile dilenci arasında gelişen diyalogdur. Bu eksiltme eserin özüne çok hasar vermez ancak hizmetçinin arsız ve duyarsız kişiliğinin filme daha az aktarımına neden olur.

Uyarlamada kullanılan cümlelerin çok az bir bölümü yönetmen ve senaristin kendi söylemidir. Onlar da eserin anahtar cümle ve diyaloglarını sekans dağılımında parçalara ayırıp sırasıyla tekrar birleştirirken ufak tefek ve anlam bütünlüğünü bozmayan birkaç ufak cümledir. Bunlar 1. ve 2. perdeye dağılmıştır, 3.perdenin aktarımında ise yer almamaktadırlar.

Diyaloglardaki en yoğun çıkarma işlemine eserin şu sayfalarında rastlanır: 124, 130, 138, 150, 152, 160, 162, 168, 169, 174, 185, 186, 190, 191 ve 194. Bunların büyük bir bölümünde sayfanın tamamındaki diyaloglar çıkarılmıştır. Bu çıkarmalarda eser açısından önem taşıyan cümleleri ve eserin özüne etkileri yönünden neden önemli olduklarını bu bölümde aktarmaya çalışacağız. Çıkarılan diyalogların yerini tiyatro metnindeki sayfalar üzerinden ve üç ayrı perdede göreceğiz. Diyalogların Türkçeleri eserin Turan Oflazoğlu tarafından yapılan çevirisinden alıntılanmıştır.¹⁴

1. PERDE

Poncia: O bugün yemek yemez ya, hepimiz açlıktan geberelim ister!
Dediği dedik koca zorba! Ben ona bir oyun oynayayım da görsün.
Sucuk dolabını açtım. (s. 119)

Bernarda'nın kızları, Poncia ve hizmetçi, Bernarda karşıtı tutumlarıyla, sosyal haklarını talep eden yeni bir kuşağı oluştururlar. Simgesel yönden gelenekçi tutumun getirdiği zorbalığa karşı kalıcı bir savaş veren İspanyol halkının liberal yönünü temsil ederler. Kızlar ve hizmetliler Bernarda'nın diktatör yönetimi karşısında itaatkar

¹⁴ Federico García Lorca, **Bütün Oyunları 1- Bernarda Alba'nın evi**, Çev. Turan Oflazoğlu, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s.143- 202.

görünürler, ancak kızlar zamanla bedelini ödemeyi göze alıp kişiliklerini özgürleştirmek için başkaldırırlar. Fakat onların birbirleriyle olan inişli çıkışlı ilişkileri sonuçta hepsinin acı çekmesine neden olacaktır. Tüm eser boyunca, anne-kızları- hizmetliler üçgeninde ne sevgi ne de hoşgörü vardır. Sadece şiddet ve itaat zorlaması yer alır. Aktarımdan çıkartılan Poncia'nın bu sözleri yıllardır yanında kahyalık yapmasına rağmen Bernarda'ya beslediği nefreti anlatması ve Bernarda'nın kişiliğini henüz eserin ilk konuşmalarında izleyiciye iletmesi yönünden önem taşır¹⁵.

Bu cümlelerin bir diğer önemi de dul kaldıktan sonra hayattan hiçbir zevk almayan Bernarda'nın, kendi gibi çevresindekilerin de hayattan zevk aldığını görmeye tahammül edemediğini bildirmesidir¹⁶. Burada bahsedilen açlık aynı zamanda eğretilme göreviyle hayata duyulan açlığı da simgeler. Bernarda kendisi gibi çevresini de yaşam açlığına mahkum etmek istemektedir.

Poncia: Topu topu bir elimiz var bizim, bir de Tanrının toprağında bir çukurluk yerimiz.

Hizmetçi: Verip verecekleri tek toprak parçası da odur bizlere, bir şeyciği olmayan bizlere! (s. 121.)

Bu konuşmada Poncia ve hizmetçi gibi fakirlerin güçsüz, hayatları boyunca koşulsuz sadakate mahkum olduklarına, ayrıca kendilerini ölüm olgusuna yakın hissettiklerine değinilmektedir¹⁷.

Bernarda: Sus! (s.123)

Eserde Bernarda'nın otoritesi kişilerin konuşmalarındansa susmalarını öngörür. Bernarda eser boyunca “sus”, “susun”, “beni konuşturmayın” ve “sakin olun” gibi sessizlik isteğini belirten emir cümleleri sarf eder. Otoritenin getirdiği baskıcı ortamı eserin henüz 1. perdesinin başlangıcında ilk kez kullanılan bu kısa

¹⁵ Manuel Antonio Arango, **Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca**, Madrid, Fundamentos, 1995, s. 219.

¹⁶ Julio García Morejón, **Federico García Lorca: La palabra del amor y de la muerte**, São Paulo, Faculdade Ibero-Americana, 1998, s. 21.

¹⁷ Arango, **a.g.e.**, s. 213.

ama anlamsal açıdan önemli kelimedede görürüz¹⁸. Bernarda'nın sahneye çıktığında ilk söylediği kelimedir “sus” ve eserin trajik finalinde de son söylediği yine “susun!” olacaktır. Onun için susma eylemi gücünün simgesidir ve diğerlerinin ona boyun eğdiklerini gösterir.

Lorca'nın yazınında sessizliği dayatan ifadeler, şiddeti, ölümü, başkaldırıcı ve tutkuyu çağrıştıran aykırı bir simgesel dil oluşturur. Bu eserde olduğu gibi diğer eserlerinin çoğundaki kişiler de bastırılmış cinsellikleriyle “sessizliğin insanları”dır¹⁹ ve tutkularını ifade etmek için söz konusu sessizliklerini yine kendi bedenleri aracılığıyla bozmanın hayalini kurmaktadırlar.

Bernarda: [...] sanki başka çamurdan yaratılmışlar. (s. 123)

Bu cümle başında Bernarda, “Yoksullar hayvanlara benzer” der. Cümle aktarımdan çıkartılan devamı ise eser açısından şöyle bir önem taşır: İzleyici eserin henüz başında Bernarda'nın yoksullara bakış açısının ve acımasızlığının farkına varır. Bernarda zenginliğinden güç alarak fakirleri ezen biridir. Sınıf farkı onun için birincil değerdir, bu farkın mimarı ise Bernarda'ya göre tabii ki paradır.

Bernarda: Dul bir kadına böyle yelpaze verilir mi! [...] (s. 128)

En küçük kızı Adela'nın kendisine uzattığı kırmızı ve yeşil çiçeklerle bezeli yelpazeyi yere fırlatan Bernarda, bu sözlerinde dulluğunu vurgulamış ve devamında siyah bir yelpaze istemiştir. İkiyüzlülüğü ve çevresine kendini kusursuz gösterme çabası, matem evinde en ufak ayrıntılara bile öfkelenmesine neden olur. Dul bir kadının nasıl olması gerektiği Bernarda'nın zihninde tüm şekilci kurallarla çizilidir ve öyle davranmalıdır. Yaşamında üstünlük ve kusursuzluk öğeleri eksikse yaşamasının da bir anlamı kalmayacaktır²⁰.

¹⁸ Dru Dougherty, “El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca”, **Lectures Actuelles de García Lorca**, ed. Alfonso Esteban, Madrid, Casa de Velazquez, 1988, s. 36.

¹⁹ María G. Hernández, **Estilos decadentes, deseos ‘femeninos’, Nietzsche, Lorca, Almodóvar**, Madrid, Libertarias, 2004, s. 97.

²⁰ Brenda Frazier, **La mujer en el teatro de Federico García Lorca**, Madrid, Mayor Scholar, 1973, s.137.

Bernarda: [...] Babamın evinde de böyle olmuştur, dedemin evinde de. [...] (s.129)

Bernarda'nın 8 yıllık yas ilan ettiği konuşmasında yer alan bu cümle, İspanya'da bu türlü bir yas geleneğinin nesilden nesle aktarıldığını izleyiciye sunar²¹. Bu çıkartma ile söz konusu baskıcı geleneğin kalıcı temellere dayandığını bildiren bir bilgi ve vurgulama cümlesi de aktarımdan çıkartılmış olur. Bernarda bu duyurusuyla kızları karşısında ölen eşinin yerini almış ve baba rolünü üstlenmiştir. Kızlarına aile geleneklerini hatırlatırken, bir yandan da ataerkil bir şekilde kızlarının cinsel ahlakının da savunucusu olmuştur²².

Hizmetçi: İçerde tutuncaya kadar akla karayı seçtim. Seksen yaşında demezsin, meşe gibi sağlam anan.

Bernarda: Soyuna çekmiş. Dedem de öyleydi. (s.130)

Bir önceki cümlesinde de örneklediğimiz gibi Bernarda, babasının ve dedesinin erkeğe özgü otorite modelini izlemektedir. Bu cümlede sarf ettiği ifadeyle Bernarda, annesinin yani M^a Josefa'nın gücünü reddederek, söz konusu gücün babası ya da dedesi gibi bir erkekten kalıtımsal olarak ona miras kaldığını, yani kaynağının bir erkek olduğu vurgular²³. Kadın ona göre güçsüz bir varlıktır. Hem kişilik hem de fizik olarak güçsüz donatılmıştır. Güç ve otorite erkeğe aittir, sadece erkeğin yokluğunda kadın bu güce sahip çıkabilir.

Bernarda: [...] Bu köyde onlara göre erkek yok. [...] (s. 134.)

Bernarda'nın burada üstlendiği anne rolü kızlarının yıkımını öngören bir tutum sergiler. İnsanca hislerden sıyrılmıştır ve bencilliğiyle kızlarının yaşayacağı kaderi kendisi saptar. Onun dünyasında tek ve mutlak güç kendisidir²⁴. Evdeki baskı

²¹ Arango, a.g.e., s. 218.

²² Ricardo Doménech, "Símbolo, mito y rito en La casa de Bernarda Alba", **La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca**, ed. R. Doménech, Madrid, Cátedra, 1985, s. 192.

²³ Carlos Feal, **Lorca: tragedia y mito**, Ottawa, Dovehouse, 1989, s. 89.

²⁴ Frazier, a.g.e., s. 136.

kesindir ve kemerli giriş kapısı ölümün simgesine dönüşür. Dışardan içeriye kimse giremez, içeriden dışarı çıkan tek kız Adela da, eserin sonunda ölür.

Martirio: Babası Küba’da karısının ilk kocasını öldürmüş, kadınla kendisi evlenebilmek için. Sonra kadını orada bırakıp başka bir kadınla kaçmış; bu kadının bir de kızı varmış, derken bu kızla, Adelaida’nın anasıyla işi pişirmiş, ikinci karısı cinnet getirip öldükten sonra da onunla evlenmiş.

Amelia: İyi ama bütün bunlarda Adelaida’nın ne suçu var?

Martirio: [...] Ama tarih kendini tekrar eder. Benim gördüğüm her şey korkunç bir tekrar. Anasıyla ninesinin başına gelenler, onun da başına gelecektir; ikisi de Adelaida’nın babasına karılık etmiş. (s. 136)

Martirio ve Amelia’nın söz ettiği tanıdıkları olan Adelaida’nın babası eserde iki kadını yüzüstü bırakmış bir katildir. Martirio’ya göre tarih kendini tekrar eder ve ve Adelaida da talihsiz bir kadere mahkum olacaktır. Sinema metninden çıkartılan bu bölümün önemi şöyledir: Adelaida yoluyla sözü edilen günahlar Adela’nın evlilik dışı hamile kalışına yazarın yaptığı bir göndermedir. Adela’nın da Adelaida gibi kaderinin kötü yazıldığına işaret eder²⁵. Adela ve Adelaida isimlerinin benzerliğinden de kişiler arasında kurulu olan bu bağın izlerine rastlamaktayız.

Magdalena: [...]Yirmisinde bostan korkuluğuna benzeyen kırkında neye benzer, şimdi tam kırkında olduğuna göre?(s. 139)

Magdalena bu sözleriyle ablasının fiziksel özelliklerini tanımlamış, ardından da o civarın en yakışıklı erkeği olduğunu söylediği Pepe el Romano’nun (üstelik henüz 25 yaşındadır) ona fiziksel açıdan ve yaş olarak uymadığını kesin bir dille belirtmiştir. Magdalena, tüm bu sözleriyle Pepe’nin ablasını sadece parası için istediğini ima eder²⁶. Pepe’nin 25 yaşında ve o civarın en yakışıklı erkeği olduğuna dair Magdalena’nın verdiği bilginin (s.140) filme aktarılmadığı görülmektedir. Angustias’ın babası gibi burnundan konuştuğu da aktarılmamıştır (s.140).

Magdalena: Zavalcılık! En küçüğümüz o, hayaller içinde daha. Onu mutlu görmek için neler yapmazdım.(s. 138)

²⁵ Feal, **a.g.e.**, s. 90.

²⁶ Emilio Miró González, “Mujer y hombre en el teatro lorquiano”, **Lectures Actuelles deGarcía Lorca**, ed. Alfonso Esteban, Madrid, Casa de Velazquez, 1988, s. 56.

Kız kardeşlerin en küçüğü olan Adela, yazarın insanoğlunun sahip olması gerektiğini düşündüğü aşk ve hayal hakkındaki düşüncelerini yansıtır. Erkek kardeşlerin, annelerin ve diğer otorite unsurlarının bozmaya çalıştığı bu tür “hayal-gerçek” arası aşk Adela ve onun gibi kişileri hayatlarından bile vazgeçmeye iter²⁷. Burada Magdalena’nın küçük kardeşi için hayal dünyasında olduğunu belirtmesi altında Pepe’nin para canlısı ve egoist kişiliğinin bulunması, buna rağmen bir başkasıyla evlense bile Pepe’nin ruhunun ve sevgisinin kendisine ait olacağını düşünen Adela’nın onu her ne pahasına olursa olsun kabullenmesi yatmaktadır. Adela bir hayal içinde yaşamaktadır ve yaşamını da o hayaldeki sevgili için feda edecektir.

Amelia: Birimizin başına gelen hepimizin başına gelecektir. (s.142)

26 yaşındaki kız kardeşleri Amelia, erkeklere karşı beslediği korku ile eserin kişileri içine sürüklediği özgürlük-otorite çatışmasından kendini korumaktadır. Kadınlığını değersiz görür. Kardeşlerin içinde en masum ve içten olanıdır. Onun bu sözleri, Adela’nın özgürlük arayışını temsil eden yeşil elbisesine olan tepkiler karşısında, hepsinin onunla ya da büyükanneleriyle aynı kaderi paylaşacaklarına işaret etmesi bakımından önem taşır.

M^a Josefa: [...] deniz kıyısından biriyle evlenmek istiyorum ben. Buranın erkekleri kadından kaçıyorlar da ondan.(s. 145)

Eserde bir erkeğe ve onunla yapılacak evliliğe duyulan özlem, delilik halinde bile bilgece sözler sarf eden 80 yaşındaki büyük annenin ağzından dökülür. M^a Josefa, Bernarda’nın asla işitmek istemediği evlilik ve cinsellik üzerine torunlarının da yaşadığı gerçeklerden bahseder. Söz ettiği deniz kıyısı, hayatı, aşkı ve mutluluğu simgeler. Su, hayatın dinamiklerinin temsilcisidir. Mistik düşüncede ise deniz, dünyayı temsil eden ve insan kalbinde duyulan tutkuları dinginliğe kavuşturan simgesel bir anlam taşımaktadır²⁸. Bernarda’nın kızları ise bu denizin kıyısına asla

²⁷ Frazier, **a.g.e.**, s. 140.

²⁸ Jean Chavalier, **Diccionario de los símbolos**, ed. Jean Chavalier, Barselona, Herder, 1988, s. 690.

ulaşamayacaklardır. Bu manastır-mezar benzeri evden mümkün olan tek kaçış M^a Josefa'nın da eserin 3. perdesinde belirteceği gibi ölmekle olacaktır. Bu türlü bir kaçışı Adela yaşayacaktır. Lorca, bu cümlede olduğu gibi büyükannenin diğer sözlerine de otorite tarafından “görmezden gelinmek istenen gerçeği” yüklemiştir. O, bu oyunda, erkek egemen bir toplumda kendi cinsinin bastırılmışlığının getirdiği sonucun temsilcisidir²⁹. M^a Josefa bu sözleriyle temel amacını şöyle yansıtır: Yaşamdan bir şans daha istiyorum ki yaşamam gereken şekilde yaşayabileyim.

2. PERDE

Poncia: Bu kızın bir derdi var, tedirgin görüyorum, titiyor, ürküyor; koynunda kertenkele var sanki. (s. 147)

Lorca'nın dramatik dilinde kişilerin konuşmalarına kattığı bu türlü eğretileme ve karşılaştırma yapan sözcükler anlamsal ifadenin zenginliği yönünden büyük önem taşır³⁰. İzleyicinin dikkatini bir takım kelimelerin altında yatan simgesel anlamlara çekmeyi hedefleyen bu tür kullanımlar eserin zenginliği açısından gereklidir. Burada Adela'nın koynunda bulunduğu ifade edilen kertenkele, bir yerde uzun süre kalabilen ancak doğası itibarıyla sıcağı seven ve güneşe çıkmayı isteyen bir canlıdır³¹. Bu yönden Adela'nın kendisini evin dışına atma isteğine eğretileme yoluyla bir gönderme yapılmıştır.

Poncia ve kızlar arasında geçen aşağıdaki diyalogda Poncia'nın ölen eşi Evaristo hakkında konuşulmaktadır:

Poncia: Çekip çevirmeyi öğrenmiştim onu!

Martirio: Onu ara sıra dövdüğün doğru mu?

Poncia: Evet, birinde az kalsın gözünün birini çıkarıyordum!

Magdalena: Kadın dediğin öyle olmalı. (s. 152)

²⁹ Laura Jane Beck, **A Production of Federico García Lorca's "The house of Bernarda Alba"** (Tesis doctoral), Long Beach, California State University Press, Mayıs 1979, s.26.

³⁰ Miguel García-Posada, "Introducción", en **García Lorca: La casa de Bernarda Alba**, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Castalia didáctica, 1984, s. 24.

³¹ Chavalier, **a.g.e.**, s. 624.

Daha önce eserde erkeklerin genelde (Pepe, Adelaida'nın babası, Bernarda'nın dedesi ve büyük babası) güçlü fiziksel ve kişilik özelliklerinin hakim olduğundan söz etmiştik. Ancak yine bu eserde bazı erkekler güçsüzlükleriyle sunulmuştur³². Bu şekilde güçlü ve güçsüz olanlar arasında bir tezatlık yakalanır. Güçsüzler Bernarda'nın ve Poncia'nın ölmüş olan kocalarıdır. Hizmetçiler daha 1. perdede “zavallı” diye söz ederler merhum Antonio Benavides'ten Bernarda'nın kocası olduğu için. Yukarıdaki diyalogda da gördüğümüz gibi Poncia da ölen kocasını dövebilecek kadar sindirmiştir. Burada Bernarda gibi Poncia'nın da evliliğinde otoriter erkek rolünü üstlendiğine ve bunu öncelikle kocasına uyguladığına tanık olmaktadır.

Poncia: Bu mevsimde tarlalardaki mutluluğun beri benzeri yoktur. (s.159)

Poncia'nın kasabaya birbirinden yakışıklı kırk elli orakçı delikanlının geldiğini müjdeleyen bu konuşmasında sözü edilen tarlalar mutluluğun, özgürlüğün ve gücün simgeleridir³³. Söz konusu orakçılar ise insanın özgürleşen içgüdüsel isteklerini yansıtmaktadır.

Adela: O kadar seviyorum! Gözlerine baktıkça kanını ağır ağır içime çekiyorum sanki. (s. 156)

Adela'nın Poncia'ya Pepe el Romano'ya olan sevgisini ifade ettiği bu cümle genç kızın aşkını sadist ve vahşi bir şekilde ifade edilmiştir. Pepe kızlar arasındaki savaşın nesnesidir, ancak onları trajik sona taşıyan ögesi değildir. Bu sonu, kurduğu baskıcı ortamla anneleri Bernarda hazırlar. Ancak Adela'nın bu sözlerinden evin içinde yaşanan baskı ve psikolojik savaşın boyutlarının kişileri yaptıkları aşk tanımlarında bile vahşi ve sadist ifadelerle yönlendirdiği gözlemlenir³⁴.

Adela: Keşke ben de orakçı olaydım, dilediğim zaman gelip, dilediğim zaman gideydim! Bizi böyle yiyip bitiren şeyi unuttuk o zaman. (s. 160)

³² Feal, **a.g.e.**, s. 90.

³³ Miró González, **a.g.e.**, s. 56.

³⁴ Feal, **a.g.e.**, s. 100.

Adela, bu sözleriyle yaşadığı toplumun sınıf ayırıcı özelliğine önem vermeksizin, özgürlüğe erişebilmek adına tarlada çalışan işçilerin yerinde olmayı dilediğini, onları içten içe kıskandığını belirtir. Bernarda'nın kızları dış dünyada olanlara ilgileri ve özgürlük istekleriyle sadece tek bir ailenin kızlarını örneklemeler, onların kendilerine biçilen rollerle “kadınların genel yaklaşımlarının ve bakış açılarının temsilcisi olmaları hedeflenmiştir.”³⁵

Bernarda: [...] Ama ben daha kocamadım; beş zincirim var sizlere göre, bir de babamın kurduğu bu çatı, onun için yas giysileri bile bilmeyecek benim çektiğimi. [...] Elimin ağırlığını duyurmam gerekecek onlara! Ödevini unutma Bernarda! (s. 167)

Her ne kadar zulmün ve baskının sembolü olsa da Bernarda'nın bu sözlerinden kendisinin de derinden acılar çektiğini görürüz. Söz konusu baskının kendisinin ödevi olduğunu izleyiciye aktarır. Sanki görülmeyen üstün bir güç ona böyle bir emir vermiş, bir görev yüklemiştir³⁶. Bernarda, kızlarına eziyet etmesine neden olan o içsel güç tarafından kendisi de eziyet görmektedir. İnsani duygularını yitirmesi sonunda hem kızlarının hem de kendisinin yıkımına yol açacaktır.

Poncia: [...] Ben Pepe ile Angustias'ı birbirinin dengi bulmuyorum, kimsenin de bulduğu yok. [...] (s. 171)

Poncia'nın bu sözleri Bernarda'nın evlenmelerini istediği Pepe ile Angustias'ın birbirlerine uygun olmadığını belirtir. Ancak sadece Poncia değil çevrelerindeki toplum da bu eşleşmeyi uygun görmemektedir. Poncia Bernarda'ya Pepe'nin gerçek aşkının Adela olduğunu da söyler. Ancak Adela'nın hırçınlığı ve Angustias'ı kıskırtıp onunla Pepe konusunda iddialaşan tutumu, Poncia ve Bernarda'yı bir an evvel Pepe ile Angustias'ın evliliğini gerçekleştirmeye yönlendirir.

Bernarda: Hiçbir şey olmayacak. Ben gözümü dört açmak üzere dünyaya gelmişim. Ölüncüye dek gözlerimi yummadan nöbet tutacağım.(s. 173.)

³⁵ Edwin Honig, **García Lorca**, Norfolk, New Direction Books, 1944, s.228.

³⁶ Roberto G. Sanchez, **García Lorca: Estudio sobre teatro**, Madrid, Jura, 1950, s. 67.

Bernarda bu sözleriyle, yaşanan her şeye tanık olduğunu ve hep olacağını ifade eder. Onun bu konuşması ile kendini her şeye hakim, her yerde olabilen en üstün güç olarak gördüğünü, kendine tanrısallık özellikleri kattığını görürüz³⁷. Onun bu yüksek egosu, çevresindeki olaylara karşı sonsuz bir bencillikle yaklaşmasına neden olur.

3. PERDE

Prudencia: Ben akıntıya uyuyorum. Tek avuntum, kiliseye sığınmak
[...] (s. 178.)

Eser boyunca García Lorca su ve suyla ilgili olguları kullanmıştır. Martirio'nun yağmur getirmesini beklediği Kasım ayı (s.161), M^a Josefa'nın gitmek istediği deniz kıyısı (s.145), Adela'nın önce yatıp sonra uyuyamadığı için su içmek üzere mutfığa gidişi (s.190) ve Bernarda'nın hizmetçiden istediği bir testi soğuk suyun (s.179) ve eserin sonunda Adela'nın intiharı üzerine Bernarda'nın kızlarına verdiği "yas denizine gömüleceğiz" emrinin (s.199) yanı sıra Prudencia'nın bu cümlede sarf ettiği "akıntıya uymak"da yazarın suyla ilişkilendirdiği anlamlar arasında yer alan bir ifadedir ve simgesel olarak metin içinde önem taşır³⁸.

Poncia: [...] Şu sessizliği duyuyor musun? Her odada bir fırtına uyuyor; koptuğu an hepimizi silip süpürecek. [...] (s. 188)

Poncia, Bernarda'ya yaptığı bu konuşmada, annenin yoğun baskısı ve verdiği sessizlik emri sonucunda odaların içinde patlamaya hazır sessiz bir topluluk olduğunu yansıtır. Odalarda hakim olan, patlamaya hazır bu sessiz çoğunluğun yazar tarafından iç savaş arifesindeki İspanya'nın toplumsal dinamiklerinin yansılması olarak aktarıldığı görüşleri de öne sürmüştür³⁹.

³⁷ Frazier, **a.g.e.**, s. 136.

³⁸ Allen Josephs, "Introducción", en **García Lorca: La casa de Bernarda Alba**, Ed. Allen Josephs, Juan Caballero, 8.bs., Madrid, Cátedra, 1981, s. 82.

³⁹ Hernández, **a.g.e.**, s.96-97.

M^a Josefa:

Kuzucuk, yavrum benim.
Deniz kıyısına gidelim.
Eşiğindedir minik karınca,
Seni besler, büyütürüm.
Kaplan suratlı Bernarda
Sırtlan suratlı Magdalena
Kuzucuk...
Sallana yavrum sallana,
Gel seninle hurmalığa gidelim,
Beytüllahm'ın kapısına.
(Güler.)
Ne sen uyursun, ne ben,
Kendi kendine açılır kapı,
Bulur saklanırsız kumsalda,
Bir küçücük mercan çatı.
Kaplan suratlı Bernarda,
Sırtlan suratlı Magdalena,
Kuzucuk...
[...] (s. 191-193)

Büyük annenin bu türküyü söylediği 3. perdedeki bu bölüm, eserin en dramatik bölümlerinden de biridir. Yaşlı kadın kucağında bir kuzu tutar ve bu türküyü söylerken onun kuzu değil de bir çocuk olduğunu hayal eder. Bu türküyü kucağındaki kuzuya söylemektedir. Ancak bu şarkı beşikteki bebeği uyutmak için söylenebilecek bir ninni değildir çünkü sözleriyle bebeği uyutmayı değil uyandırmayı amaçlamaktadır⁴⁰. Bu türküden M^a Josefa'nın hayali bebeğine duyduğu aşkla bağlılığına tanık oluruz.

Yine bu dizelerde deli bir kadının söylediği türküde duyguların ifade ettiği korkunç bir karşıtlık vardır. Hem otoriteden kurtulma ve özgürlüğe kavuşma hayallerini yansıtır, hem de Bernarda'nın bekar kızlarının yaşadığı gerçekliği ve annelerine karşı gelmeleri gerektiğini vurgular⁴¹. Anneleri aşılabilir bir duvardır. Yaşlı kadının bu türküsü eserin en dramatik anlarından biridir ve kızların yaşamlarının son gerçekliği olarak onların karşısına çıkacaktır.

⁴⁰ Feal, **a.g.e.**, s. 101.

⁴¹ Gwynne Edwards, **Dramaturgos en Perspectiva: Teatro español del siglo XX**, Madrid, Gredos, 1989, s. 181.

Adela: [...] Bu çatı altında ölüm gördüm de, yine durmadım, hakkımı, benim olanı aramaya çıktım. (s.194)

Adela'nın bu sözlerinde onun ölümle ilgili sezgilerinin güçlü olduğunu, ancak ölümden kaçarken insanın ölüme daha çok yaklaştığını görürüz. Bu, Lorca tiyatrosunda rastlanan trajik bir ikilemdir.

Adela: Suya düşen boğulsun. Pepe benimdir. Irmak boyundaki sazların oraya götüreceği beni. (s.195)

Lorca yazınında simgesel bir dilin yoğunluğu göze çarpar. Irmak, suya ait bir simgedir ve çoğu kez cinsellik ifade eden kullanımına rastlanır. Bu cümlede de Adela Pepe'ye olan tutkusunu, ırmağa gitmek yani onunla cinselliği yaşamak istediğini belirterek yansıtır⁴². Cümlenin başındaki "suya düşüp boğulacak olan", bu sözü yönelttiği Martirio da olabilir, Adela'nın kendisi de. Ancak söz konusu ırmak boyundaki sazlara giden Adela'nın kendisidir ve boğulma tehlikesine en yakın olan yine o olacaktır. Bu sözlerinden izleyici, Adela'nın ölümcül bir son yaşanacağını sezdiğini anlar. Bu açıdan cümle önem taşımaktadır.

Adela: [...] Zorbanın bastonunu böyle yaparım ben. [...] (s.197)

Adela, eserde insanlığın özgürlük arayışını simgeler. Baston ise Bernarda'nın yani otoritenin otoritesini uyguladığı bir araçtır. Genç kız otorite simgesini kırarak baş kaldırır, savaşı ve sonunda da bunu canıyla öder. Adela'nın bu sözleri toplum baskısına yani otoriteye maruz kalan tüm mücadeleci insanların bu baskı karşısında verdiği savaşı yansıtır ve bu savaşın silahını ikiye kırması simgesel açıdan önem taşımaktadır⁴³.

Ancak Adela'nın kurduğu ve bu cümleyi takip eden bir diğer cümle de anlam yüklüdür: "Pepe'den başka kimse buyuramaz bana! [...] Bu evin efendisi o olacak." (s.197) Adela'nın bu sözleri onun anne otoritesinin zincirlerini kırmaya çalışırken bir başka baskıcı güce yöneleceğini, yeni bir otoritenin, erkek otoritesinin kontrolüne

⁴² García-Posada, a.g.e., s. 25.

⁴³ Arango, a.g.e., s. 221.

boyun eğeceğini göstermektedir. Bir kadın için söz konusu toplumda otoriteden kaçış imkansız gözüktür.

Bernarda: Ağlamak da yok. Ölüme sessiz katlanmak gerekir, başına taş basarcasına. [...] (s. 199)

Eserin sonunda Bernarda, kızının cansız bedenini gördüğünde eserin başında olduğu gibi yine aldığı radikal bir kararla evde hüküm sürecek sessizlik kuralını belirler. Zorba anne şefkat eksikliğini yansıtan bu gerçekçilik yüklü sözleriyle eserin dramatik ifadesine güç katar. Evde yaşanan olaylar zinciri sessizliğin zaferi ile son bulur. Eserde sessizlik ve ölüm üzerinde bu denli yoğun durulması, bize Calderon de la Barca'nın da İspanyol ulusunun gelenekçi yapısını yansıtan eserlerinde onur teması içinde sıkça yer verdiği bu iki olguyu anımsatmaktadır. **La casa de Bernarda Alba**'da otoritenin dayattığı sessizliğin amacı da aynıdır: çevreye karşı onurunu korumak⁴⁴.

Bu eserde insanın temel tutkuları onur kavramıyla mücadele eder ancak sonunda insana özgü tüm tutkular “onurlu görünmenin” gücü karşısında bu aşılmaz duvara çarpıp parçalanırlar. “Onurlu görünmenin” Bernarda'nın dünyasında “onurlu olmaktan” çok daha fazla önem taşıdığı görülür⁴⁵.

2.B.5. Çıkarılan bölümler

Eserin 1. perdesinde yer alan Hizmetçi ile Dilenci arasındaki diyalog haricinde uyarlamada çıkartılmış olan daha büyük bir bölüme rastlanmamıştır, çıkarmalar daha çok cümleleri budama işlemiyle yürütülmüştür.

2. C. KİŞİLERDE VE ÖYKÜLEMEDE DEĞİŞİM

2.C.1. Film mekanında değişim

Filmdeki dramatik mekanlar farklı odalarıyla tek bir evin içidir. Bu tek kapalı mekan içinde kişilerin odaları onların yalnızlık anlarını; mutfak, salon ve avlu ise

⁴⁴ Diaz-Plaja, a.g.e., s. 223.

⁴⁵ Warren Carrier, “Poetry in the Drama of Lorca”, **Drama Survey**, y.y., 3 Temmuz 1963, s. 14.

onların bir araya geldikleri paylaşım anlarını yansıtır. Ortak kullanım alanları ve odalar bu yönleriyle birbirlerine karşıtlık oluşturan bir nitelik taşır. Ancak söz konusu tüm bu mekanlar, parmaklıklarla örtülü pencereleri, büyük ve ağır giriş kapısı ile kadınlar için aşılması mümkün olmayan kapalılık hissini vermeyi amaçlar. Bu sınırlardan ancak dış dünyaya ait sesler içeri sızar. Librada'nın kızını linç etmeye çalışan köylülerin bağırmaları, orakçıların şarkısı ve Pepe el Romano'nun atının nallarından gelen sesler, bu seslere söz konusu kalın duvarlar arkasından ulaşamayan kızların dış dünyaya açılmalarının ne denli imkansız olduğunu betimler. Söz konusu iç/dış mekanlar karşıtlığı, ışıklandırmada da aydınlık/karanlık çelişkisi ile (dış mekanlar aydınlık ve canlı renklerdeyken evin içi siyah-beyaz renklerden ve dış çekimlere oranla daha loş ve cansız renklere sahip görüntülerden oluşur) bizlere eserin temel karşıtlığı olan baskı ve özgürlük arasındaki çekişmeyi simgelemektedir.

Ancak Granada'lı ozanın bu eserini sinemaya uyarlamak, eserin özünü bozmama yönünden bir takım zorlukları da beraberinde getiriyordu. Bunlardan biri de mekan betimlemesinde yaşanmıştır. Eserde, Bernarda ve kızlarının evi sadece sıradan kapalı bir mekan değil, gerçekçi özelliğindense simgesel anlamıyla belirleyici bir kişiliğe bürünmüştür adeta. Bu durumda Lorca'nın mekan betimlemesine yönetmenin göstereceği tam bir sadakat sinemaya aktarımı zorlaştıracak, eserdeki mekan özelliklerini görmezden gelmek ise özgün eserin anlamını temelden sarsacaktı. Bu durumda Camus'un tercihini iki seçenek arasında bir orta yol bulmaktan yana kullandığını görüyoruz. Ortaya çıkan sonuç sinematografik aktarım açısından akılcı bir uygulamadır. Ancak eserde simgesel önem taşıyan mekan özelliklerinden yapılan çıkarımlar "**öz yitimine**" neden oldukları gerekçesiyle eleştirilebilir. Öncelikle film izleyiciye biraz soğuk gelmektedir. Bunun nedeni tiyatroya özgü iletişimde etkisini gösterebilecek bir takım drama ve trajedi öğelerinin uyarlama sürecinde etkisinin azalması, en önemlisi de Bernarda ve kızlarını tutsaklaştıran bembeyaz ve klostrofobik etki yaratan dört duvarın uyarlamada yeterli aktarımının sağlanamamasıdır.

Yönetmen, 1.200 m² üzerine gerçekçi görüntüye sahip bir ev inşa ettirmiş ve evin García Lorca'nın metninde çoğu kez hiç belirtilmeyen köşelerine kamera yerleştirmiştir. Uyarlamadaki ev son derece geniş ve ferah bir mekan olup sosyo-ekonomik durumu yüksek bir dula ait olduğunu gösteren bir dekora sahiptir.

Sahnelemede tiyatro metninin öngördüğü şekilde lükse yer verilmemiştir, sadelik korunmuştur. Ancak evin kameralar sayesinde görüntülenen çok sayıda ve geniş odaları, geniş bir mutfağı, güzel bir iç avlusu, atların bulunduğu bir ahır, dikiş salonu ve büyük bir kileri olduğunu görürüz. Yine bir kamera bizim evdeki farklı köşeleri görmemize olanak tanır. Böylelikle hareketsizliğe mahkum kadınların gün içinde hangi mekanlarda neler yaptıkları yansıtılır. Kapalıdırlar, ancak film boyunca vakitlerini geçirebilecekleri çok sayıda mekan ve etkinlik olduğu izlenir. Eserde “kocaman duvarların” üstüne geldiğini hisseden ve yazgısının diğerlerinden farklı olması için baş kaldıran kardeşlerin en küçüğü 20 yaşındaki Adela için ev, bir hücreye dönüşür. Ancak García Lorca'nın hücre olarak nitelediği evin geniş ve konforlu bir mekan olarak aktarılması eserin özüne bağlılık açısından yeterli bir duyarlılık sergilememektedir.

Tiyatro metni tek bir mekanı seçer ve eser orada geçer. Sadece ışığın beyazlık seviyesinde yapılan oynamalar 3 ayrı perdede farklılık gösterir. Eserin temel iletisi bu kapatılmış kadınların giderek daha sinirli ve kapatılmışlıktan ötürü daha tahammülsüz olduklarının izleyiciye aktarımıdır. Oysa uyarlamada, kişilerin odalarda ve avluda özgürce dolaştıkları gözlemlenirken eserin temel ögesi olan “*kapalıktan*” da giderek uzaklaşıldığı görülür. Ayrıca eserde yer almayan pencerelerin filmin bazı sahnelerine eklenmesi ve bunlardan içeri süzülen ışığın bazı sekanslarda korunması gereken loş ortamları aydınlığa çevirmesi eserden önemli kopuşlara bir başka örnektir. Yine de kıskanç bakışmalar ve diyaloglarda hüküm süren kızlar üzerindeki ezici baskı, bu evin genel anlamda psikolojik şiddetin uygulandığı kapalı bir mekan olmaktan çıkmasına izin vermez.

Lorca tiyatro metninde yer alan oyun açıklama notlarında mekan betimlemesiyle ilgili olarak, mekanın sade ve ayrıntı içermeyen özelliklerine değinmiştir. Bu notlar kısa ve özdür. 1. perdede sadece, “Bernarda'nın evinde duvarları bembeyaz bir oda. Kalın duvarlar” açıklamasını yapar. 2. perdedeki notunda bir değişim görülmez: “Evin içinde bembeyaz bir oda.” 3. perdenin başındaki betimlemede ise çok az bir farklılık vardır: “Bernarda'nın evinin hafif yeşile çalan beyaz renkteki avlusunun dört duvarı. Gecedir. Dekor son derece yalındır.” Bu notların ortak noktası hep bir odadan, ya da duvarlarla örülü kapalı bir mekandan söz etmesi ve duvarların renginin beyaz olmasıdır.

Sadece 3. perdenin başlangıcı gece olduğu için beyaz duvara gecenin yeşilimsi yansıması düşer. Beyaz duvarlar ev içindeki tekdüzeliğe ve üç ayrı perdede yaşanan mekanların birbirinden farklı olmadığına dikkat çeker. Bu aslında o ev içinde yaşayan insanların hayatlarının monotonluğuna ve değişmezliğine işaret etmektedir⁴⁶. Bernarda'nın taşıdığı **Alba** soyadı Latince'de beyaz anlamına gelmesi yanında, saflığı ve temizliği de temsil eder. Onun saflığa ve bekarlığa saplantı derecesinde önem vermesi ismiyle de betimlenir. Bu otorite timsali, kızlarının hayatından çok el değmemiş olmalarını önemsemektedir. Ancak eser boyunca Bernarda'nın sürekli siyah giydiği, olaylara dar kafalılığıyla yaklaştığı, mutluluk yerine sürekli bir hüznün ve mutsuzluk arayışı içinde olduğu gözlenir. Tüm bunlar soyadı ile bir tezat oluşturmaktadır.

Eserde kullanılan mekanların kademeli olarak evin daha da içine doğru kaydığı gözlemlenir. Bu şekilde yazar tarafından dört duvar arasında klostrofobik bir etki yaratmak amaçlanmış, bunun yanı sıra klasik tragedya anlayışına uygun sade bir mekan betimlemesi yapılmıştır. Eserin mekan özelliklerine göre kişiler her perdede evin daha da iç kısımlarında konumlandırılmış, böylelikle kapatılmışlığın dozu da artırılmıştır.

Uyarlamaya geri döndüğümüzde, bir filmi sadece evin bir iç odasının dört kalın duvarı arasına kapatmak teknik olarak mümkündür, ancak çok az yönetmen ve yapımcı böylesine sınırlayıcı bir uyarlama işlemine girme kararını alabilir. Mario Camus ve Antonio Larreta aldıkları karar doğrultusunda eserin söz ettiği dört duvarı evin dış duvarlarına kadar genişleterek kullanmışlar ve ev halkının gün boyunca yaptığı aktiviteleri sergileyerek aktarımı sıkıcı olmaktan uzaklaştırmışlardır. Eserde sözü edilen çoğu önemli eylemin izleyiciye aktarıldığını görürüz. Yönetmen, yaratıcı herhangi bir eylem arayışına girmeden, tüm estetik öğeleri ve doğru kamera açıları kullanarak eserde bahsi geçen eylemleri ve evin bölümlerini görselleştirme imkanından faydalanmıştır.

Camus, eserin özünde olan ayrıntıları izleyiciye bir bir aktarır, ancak temel sorun, oyunun tiyatro sahnesinde izleyicisi üzerinde bıraktığı etkiyi uyarlamanın bırakamıyor olmasıdır. Bunun nedeni onca güzel köşeye sahip geniş bir evin kalın

⁴⁶ Edwards, a.g.e., s. 178.

duvarlarla örölü bir hücreyi andırmaması, böylece seyircinin eserin özünde yatan kapatılmışlık duygusunu yeterince yaşayamıyor olmasıdır.

Kamera kullanımının da etkisiyle, evin bu kadar geniş gösterilmesi ve kişilerin ev içi dolaşım özgürlüklerinin verilmesi mekansal betimleme yönünden tiyatro metnine göre daha gerçekçi ve somut bir içerik sunmuştur. Oysa metnin izleyiciye vermek istediği mekan fikri daha soyut ve belirsizdir. Yazar tarafından detaylı mekan betimlemeleri sunulmamış, sahnelemede yalınlık tercih edilmiştir.

Dört duvarın hemen ardında bazen kasabadan gelen sesler işitilir, Pepe el Romano'nun atının nal ses sesleri, bekar annenin taşlanması ve orakçıların şarkısı. Evin içi aslında "kuyularla dolu, ya zehirlenmişse diye suyundan korka korka içilen köye" hiç de uzak değildir. Komşularından nefret eden ve kasabalıları hor gören Bernarda, otoritenin ve şiddetin egemen olduğu düşünce sisteminde o nefret ettiği komşularıyla birlikte yer alır.

Eserin çok önemli bir diğer unsuru olan sahne ışıklandırmasının (Lorca açıklayıcı cümlelerinde sadece beyaz odalardan ve ışığın tonundan söz ederek temel önemi bunlara verdiğini göstermiştir) uyarlamada etkili bir şekilde kullanılmadığını görürüz. Eserde, sahnenin loşluğuna ve ancak kapı açılıp kapanmalarında ya da yarı aralık olan pencerelerden odaya sızan doğal ışığa değinilmiştir. Özellikle de 1. perdede kapıların açılıp kapanmasıyla ışığın eve anlık olarak girdiği bildirilir. Lorca'nın belirttiği bu ışık özellikleri Bernarda'nın evi ile dış dünya arasındaki anlamsal farkı açıkça ortaya koyan bir sahne unsurudur. Baskı ve yasakların hüküm sürdüğü ve klostrofobik bir etki yaratan evin karanlık iç odalarıyla, mutluluğun ve duyguların özgürce ifade edildiği dış dünya arasındaki karşıtlık ışığın zıtlığıyla ifade edilir.

Bu zıtlık kişilerin giysilerine de yansır. Bernarda'nın her zaman siyah giymesi, diğer kızların son derece koyu tonlarda giyinmesinin karşısında evin ışığı olmaya çalışan Adela'nın canlılık taşıyan yeşil elbisesi aynı iç ve dış mekan ışık karşıtlığı gibi evin içinde de renk karşıtlığı olarak izleyiciye sunulur. Yeşil renk simgesel açıdan doğanın canlandığı, umudun yeşerdiği ve dayanıklılığın arttığı ilkbahara işaret eder⁴⁷. Işıklandırmada da dış dünyadan Bernarda'nın dünyasına sızan

⁴⁷ Chevalier, a.g.e., s. 1057.

doğal ışık evde aynı canlandırıcı etkiyi yaratmaktadır. Ancak uyarlamada, García Lorca'nın iç mekanda yaratmayı hedeflediği ve eserin özü açısından önem taşıyan ışık yansımalarına gerektiği ölçüde rastlanmamaktadır. Işıklandırmada vurgulanması gereken loşluk ve aydınlık zıtlığının yakalanamadığı gözlemlenir. Bu da eserin özü açısından önemli bir simgesel kayıptır.

2.C. 2. Diyaloglarda ve kişilerde değişim

Diyaloglarda rastladığımız en önemli değişimlerden biri filmin 5. sekansında Bernarda'nın matem evine gelen kadınlarla Bernarda arasında geçer. Tiyatro metninde diyalog şu şekilde gelişir:

İkinci kadın (Bernarda'ya): Tarla işlerine başladın mı?

Bernarda: Dün başladım.

Üçüncü kadın: Güneş kurşun gibi çöküyor.

Birinci kadın: Yıllardır böyle sıcak görmedim.

(Sessizlik. Hepsi yelpazelenir.) (s.124)

Kasabanın dayanılmaz sıcaklığını vurgulayan bu konuşmanın film metninde tamamen değiştirildiğini, sıcaklık yerine yağmurun yağdığına dair konuşmaların yapıldığını görürüz:

(Yağmur yağmaya başlar. Fırtına ile karışık bu yoğun yağmurun uğultusu Bernarda'ya başsağlığı dilemek için gelen kadınların oturduğu odaya dolar.)

Birinci kadın: Bu kadar yağmur tarlalarına iyi gelmeseydi!

Bernarda: Tanrı korur.

İkinci kadın: Yıllardır böyle yağmur görmedim.(5. sekans)

Eserde verilmek istenen kasabanın kurak ve çorak tanımı diyalogda yapılan bu değişikle önlenir ve bereketi simgeleyen suyun yani yağmurun kavurucu güneşin yerine konduğu görülür. 6.sekansta avluda görselleştirilen erkekler de bastıran yağmurdan kendilerini koruma çabasındadırlar. Onların da yağmurdan etkilendiği tiyatro metninde bulunmaz. Filme sonradan eklenmiştir. İlk perdede bulunan bu konuşma haricinde anlamsal açıdan eseri etkileyecek önemli bir diyalog değişimine rastlanmaz.

Film metninin yazarları diyaloglarda yaptıkları ufak tefek değişimleri genellikle eserin 1. ve 2. perdesinin aktarımında uygulamışlar, 3. perdeye neredeyse hiç müdahale etmemişlerdir. Son perdenin aktarımında diyalog çıkarımı, bölüm kaydırma ve ek eylem betimlemeleri gibi önemli değişimler yapmadıkları gözlemlenmiştir.

La Vanguardia gazetesi sinema eleştirmeni José Luis Guarner bu uyarlamamanın metnin orijinal dilini, oyuncuların da titiz çalışmasıyla çok zarif bir biçimde ortaya koyduğunu, sonuçta bu yaklaşım filme biraz soğuk bir hava kattıysa da uygulamada Lorca'nın diline tam bir bağlılığın söz konusu olduğunu belirtir⁴⁸. Guarner uyarlama hakkında, "Bu psikolojik terör filminde olaylar kederli ve melankolik bir sahnelemede yoğunlaşmış. Sadece en önemli anların altını çizmek için kullanılan topuk ritimlerinin (zapateo) haricinde müzik bulunmaz, efektler de en aza indirgenerek istenen sadelik yakalanmıştır," diyerek olumlu görüş öne sürmüştür.

Kişilerde yapılan değişimleri incelediğimizde, öncelikle kişilerin karakter özelliklerinin aktarılmasında gerekli sanatsal yönetimin yapıldığını görürüz. Metnin özünden kopmadan, film süresi içinde kapatıldıkları evin içinde yaşadıkları bunalımları ve kişilik çatışmalarını kadın oyuncular ustalıkla sergilemişlerdir. Irene Gutiérrez Caba'nın, kendinden emin duruşu, otoriter ses tonu ve ifadesindeki soğuklukla otorite timsali Bernarda'yı büyük bir gerçekçilikle canlandığı görülür. Poncia'yı canlandıran Florinda Chico ise gerek doğallığı, gerekse Lorca'nın metnindeki tanımlamalarına uygun fiziksel özellikleriyle izleyiciyi ikna edebilen bir kahya rolü çizmiştir.

Kişilerin betimlemeleriyle ilgili uyarlamada sorun yaratan iki unsur bulunmaktadır. İlki eserde hakkında "20 yaşındayken bile giydirilmiş bir sopaya benzerken, 40 yaşında neye benzeyebilir ki?" diye söz edilen Angustias'ı canlandıran Enriqueta Carballeira'nın filmin diğer pek çok unsurunda rastlandığı gibi çekici özelliklere sahip olmasıdır⁴⁹. Eserde söz edilenin aksine yüz ve vücut hatları son derece güzeldir.

⁴⁸ José Luis Guarner, "La casa de Bernarda Alba", *La Vanguardia*, Madrid, 21 Nisan 1987.

⁴⁹ Janet Maslin, "A House Divided In Spain", *The New York Times*, New York, 16 Aralık 1988.

Kişi betimlemeleriyle ilgili doğrudan sorun yaratan daha da önemli bir unsur, metinde 20 yaşında olduğu belirtilen kız kardeşlerin en küçüğü olan isyankar Adela'da yaşanmıştır. Gençliği eserin temel öğelerinden olan, evin en canlı ve hayat dolu kişisi Adela, ünlü İspanyol oyuncu Ana Belén tarafından yorumlanmış. Lorca eserinde kız kardeşlerin yaşlarını bir bir belirtmiş, bu anlamda belirsizliğe yer bırakmamıştır. Oysa film çekildiğinde Belén 37 yaşındadır. Rakibi olan büyük kız kardeşi Angustias'la aralarında 19 yaş fark olması gerekirken filmde bu iki kişinin görüntüsünde böylesine büyük bir yaş farkı gözlemlenmez. Hatta yaşıt gibi durmaktadırlar. Bu nedenden ötürü Ana Belén'in Adela rolü için seçilmiş olması çok doğru bir tercih gibi gözükmemektedir.

Sinema-edebiyat eleştirmeni Jordi Balló da uyarlamayı “García Lorca'nın yenilikçi ve düzene ters düşen yaratıcı ruhunun cansız görüntülerle zayıflatılarak sunulduğu”⁵⁰ gerekçesiyle eleştirir.

2. C. 3. Belirtilen zamanlarda, zamansal yapıda değişim

Öyküleme akışı temelde sıralı gitmektedir. Ancak uyarlamada, aşıkların tutkulu buluşmalarına, bu olayların görgü tanıkları olduğuna ve gerilim anlarının hep geceleri yaşandığına tiyatro metninden daha çok dikkat çekilmiştir. Gündüzleri ise kızların Bernarda'nın sıkı kontrolü altında günlük ev yaşantılarını belirli bir ritüelde sürdürdükleri gözlemlenir. Gece ile gündüz gerçekleşen olaylar arasındaki ritim farklılıkları filmde esere oranla daha belirginleşmiştir.

Belirleyici zaman koordinatları yönünden, eserin özüne sadık kalınarak belirli yıllara işaret eden konuşmalar eklenmemiştir. Ancak en ufak bir tarihsel zaman dilimi belirtmemek de uyarlamanın inandırıcılığını yok edeceği için, kişilerin giyim tarzı, evdeki eşyalar ve diğer araç gereçler ile izleyiciye sadece hikayenin 1900-1920 yılları arasında geçtiği iletilir.

Eserin zamansal iletide amaçladığı, zamanın nasıl akıp geçtiğini göstermek değil, o bunaltıcı kapalı ortamda zamanın bir türlü geçmediğini izleyiciye aktarmaktır. Ancak filmdeki hızla geçen saatler ve günler, Lorca'nın eseriyle

⁵⁰ Jordi Balló, “Una Bernarda pompier”, **Diari de Barcelona**, Barselona, 22 Nisan 1987.

aktarmak istediği “zamanın bunaltarak yavaş akışı” hissinden bu bağlamda uzaklaşmıştır.

Yağmurlu bir sonbahardan kasıp kavurucu sıcaklara geçilir, bunların arasına birbirinden çok farklı ev işleri ve günlük eylemlerin de eklenmesi izleyiciye ayların Bernarda'nın evinde hızla akıp geçtiği hissini vermektedir. Bu sebepten ötürü, mekanın ferah bir yapıda sunumunun ötesinde zaman akışının da hızlı olması yüzünden eserin özünde bulunan ve yazarın izleyicisine aktarmayı amaçladığı “ruh sıkıcı ve zamanın yavaş ilerlediği ortam”dan giderek uzaklaşıldığı gözlemlenir.

2. C.4. Eylemlerde değişim

Uyarlamanın ilk sekanslarında Bernarda'nın yüzünün kameradan gizlendiği görülür. Sadece figür olarak verilmesi ya da konuşması sırasında hiç gösterilmemesi, ayrıca ayna karşısındayken bile izleyicinin bakış açısından yüzünün gizlenmesi simgesel bir anlam taşır. Bu yaklaşım, otorite örneği Bernarda'nın kişiliğinin ve duygularının bir duvar gibi olduğuna ve ona ulaşmanın imkansızlığına işaret etmektedir.

Poncia ve Hizmetçi arasında geçen ilk diyalogun ardından (bu, bir tiyatro eserinin başlangıcında kullanılan geleneksel açılış sahnesidir) dramatik durum ve Bernarda'nın kişiliği hakkında izleyici olarak gerekli alt yapı bilgilerine erişmiş oluruz. Bu sekansın ardından kapılar açılır ve cenazeye katılan Bernarda'nın tanidik ve akrabaları taziyelerini sunmak için eve girerler. Lorca metninde eve giren kişi sayısını ikiyüz olarak belirtmiştir, ancak uyarlamada böylesine bir kalabalık söz konusu değildir. Kadınlar evin içinde, erkekler ise avluda görüntülenir. Yakın plan olmasa da erkekler, eserin aksine görüntülenmiştir. Kameranın hızla hareket ettiği bu sahnede erkeklerin yaş grubu ve giyim tarzları net olarak görülür.

M^a Josefa 32. sekansta Martirio'ya kucağında tuttuğu hayali bebeği gösterir. Tiyatro metninde ise yaşlı kadının kucağında bir kuzu tutuyor olduğu anlaşılmaktadır. Ancak uyarlamada kuzunun yerini hayali bir bebek almıştır. M^a Josefa aslında hiçbir şey tutmuyordur kucağında. Bu sahnenin önemi, Lorca tarafından anneliğin Bernarda'nın evinin sınırları içinde gerçekteşemeyeceğine ve

kucakta ancak hayali bir bebek taşınabileceğine, bu arzunun asla gerçekleşmeyeceğine işaret edilmesidir.

Aktarımda karşılaşılan az sayıda ancak önemli değişimlere rağmen ABC gazetesi sinema eleştirmeni Pedro Crespo bu uyarlamayı “Lorca’nın dramasının geniş kitlelere hitap edebilen kabul edilebilir aktarım aracı” tanımıyla nitelemiş⁵¹, tiyatro metnine bağlılığının yeterli olduğuna, tarzının biraz soğuk olmasına karşın kusurlarından çok erdemlerinin göz önünde tutulması gerektiğine değinmiştir.

2. D. DİYALOG DÜZENİNDE YER DEĞİŞTİRME

2. perdede bulunan bazı sahnelerin sıra değiştirmesi haricinde uyarlama boyunca García Lorca’nın metnindeki olay ve diyalog sıralama düzenine sadık kalındığı gözlemlenir. Tutulan matem, giderek gerilen ortam ve ölüm; giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle, eserin başlangıç ve final bölümleri de tam olarak aktarılarak verilmiştir.

Yapılan işlemler arasında orijinal metnin bazı bölümlerinin parçalara ayrıldığı ve bunların uyarlama boyunca filmin farklı yerlerine dağıtıldığı görülür. Sinematografik kurallar kişiler arasında geçen çok uzun diyalogların bölünmeden aktarılmasına tiyatrodaki olduğu gibi izin vermez. Hedeflenen akıcı diyalog ritminin sağlanabilmesi için bu türlü uzun diyalogları bölme işlemi, film ritmi açısından da doğru bir uygulama olarak görülmektedir. Bu bölmeler ve yer değiştirmeler olmazsa, uyarlama eserin bir tiyatro sahnesinde sergilenirken kameraya alınmış hali izlenimini verecek ve sinema dilinden uzaklaşma tehlikesi altına girecektir.

The New York Times yazarı Janet Maslin⁵², Camus’un **Los Santos Inocentes** ile yakaladığı başarıyı hatırlatırken, yönetmenin bu uyarlamada da eserin yalınlığını ve sembolik değerlerini koruduğu, eserin trajik sonuna ise gerekli yoğunluğu kattığı yorumunu yapmıştır.

11. sekansın başlangıcında Poncia ve Bernarda arasındaki konuşma (s.143), tiyatro metninde 11. sekans diyaloglarının son konuşmasıdır. Ancak filmde 12. sekansın başlangıcının denk geldiği sayfalarda Angustias ile Bernarda arasındaki

⁵¹ Pedro Crespo, “La casa de Bernarda Alba, de Mario Camus”, **ABC**, Madrid, 4 Nisan 1987.

⁵² Maslin, a.y.

konuşma bulunmaktadır. Burada yapılmış kaydırma işlemi 11 sekansın sonuna denk düşen Bernarda-Poncía diyalogunun 11 sekansın başına kaydırılmış olmasıdır.(s.135) Ardından Amelia ve Martirio'nun konuşmaları akar. Sonra Bernarda'nın Angustias'la olan diyalogu gelir. Aktarım sırasındaki bu kaydırma anlamsal bütünlüğünü bozmamıştır. Bu yer değiştirmeye amaçlanan, sinematografik öykülemeye ritim kazandırmak için birbirini peşi sıra izleyen iki sekansta aynı kişiye yer vermeyip (bu durumda Bernarda'ya), bu kişinin bulunduğu bölümlerin arasına onun konuşmacı olarak içinde yer almadığı bir başka diyaloga yer açmaktır.

Öykü ritmi açısından bu örnekteki gibi, ancak bundan daha ufak çaplı yeri kaydırılan birkaç cümle vardır. Ancak bunların kaydırılması yukarıda belirttiğimiz nedene dayanır. Clarin gazetesi sinema eleştirmeni Carlos Berrutti'nin uyarlama hakkında, "Lorca'nın dehasıyla Camus'un sinematografik duyarlılığının bir araya gelmesini mümkün kılmış önemli bir yapıtla karşı karşıyayız"⁵³ sözleriyle de belirttiği gibi, senaryodaki az miktardaki diyalog kaydırmalarının eserin orijinalini dikkate alarak, onu yoruma açmayı hedeflemeden yapıldığını görürüz.

2.E. YERİNE KOYMA VE DENKLİK ARAYIŞI

Tiyatro metninin 1. perdesinde (sayfa 131), erkeklere baktığı iddiasıyla en büyük kızını dövme üzere Bernarda bastonunu kaldırır. Filmin 7. sekansında ise Bernarda'nın otorite simgesi baston yerine avluda eline geçirdiği bir at kırbağıyla Angustias'a saldırdığı görülür. Aktarımda bastonu o sahneden çıkarırken yerine eşdeğer bir simgesel anlam içeren kırbaç kullanarak denklik arayışına gidildiği görülür. Kızına baston yerine kırbaçla hamle yapan Bernarda'nın bu obje değişikliği ile izleyici üzerindeki gerilimi daha da arttırması hedeflenmiştir.

2. F. EKLEMELER

2. F.1 Olay örgüsüne etki eden sekansların eklenmesi

⁵³ Carlos Berruti, "García Lorca, con todo su vuelo y rigor", **Clarin**, Buenos Aires, 11 Kasım 1988.

Filmin ilk sekansından önce, mavi fon üzerinde tanıtım yazıları aktıktan sonra, sanki bir tiyatro perdesi açılıyormuş gibi etki yaratan estetik bir ögenin eklendiğini görürüz. Sahne aşağıdan yukarıya doğru tiyatro perdesi etkisi vererek izleyici önünde açılır. Yönetmen filmin son sekansında da yine aynı tekniği kullanarak, sahnenin yukarıdan aşağıya mavi bir fonla kapanmasını sağlamıştır. Bu işlem perdenin kapandığına ve oyunun (bu durumda filmin) bittiğine işaret eder. Bu teknik önerge, filmin bir tiyatro uyarlaması olduğuna dolaylı yoldan da olsa önemli bir atıftır. Dikey açılıp kapanan sahne görüntüsü tiyatro perdesini simgelerken, filmin senaryo yazarının aktardığı tiyatro eseriyle bağlarını korumaya çalışmaktaki gönüllülüğüne de dikkat çekmektedir.

İlk sekansta kilisede Bernarda'nın ölen 2. eşi Antonio Benavides'in cenaze töreni, ve devamında Poncia'nın kasabanın bomboş sokaklarında eve doğru yürüdüğü görüntüleri filme eklenmiştir. Cenaze töreninin filme açılış sahnesi olarak eklenmesinin sinematografik yönden bir işlevi vardır. İzleyiciye tutulan yasin nedenini aktarmakla kalmaz, aynı zamanda bu cenazenin getireceği yas ve mutsuzluk dolu eser içeriğine de dikkat çeker.

Bernarda'nın kızlarının yaşadığı bastırılmış cinsel arzunun ifadesi 30. sekansta avluda gece vakti görselleştirilen ve huzursuz bir şekilde sınırlı bir mekanda dolaşan at ile özdeşleştirilir. Bu sekans aktarım sırasında eklenmiştir ve eserde bulunmamaktadır.

Ek sekanslar arasında bir diğer önemli sahne de Adela'nın odasının camının önüne gelen Pepe el Romano'nın silueti ve ikili arasında geçen cinsel içerikli okşamalardır. Onları birbirlerinden pencerenin demirleri ayırır. Bu aslında metindeki konuşmalardan da anladığımız bir olaydır. Bu cinsellik yüklü sahnenin eklenmesi eserin aktarımı yönünden hem fazla gerek duyulmayan bir işlemdir, hem de metnin özünde asla betimlenmeyen bir sahnenin bilinçli olarak eklenmesidir. Camus'un bu sinematografik aktarımının esere oranla çok daha fazla cinsellik ögesi bulundurduğunu görürüz.

2. F.2. Eylemlerin ve betimlemelerin eklenmesi

Bazı seri kamera dolaşimleri (travelling) temelde işlevsel bir anlatım karakterine sahiptir. Örneğin kilisede cenaze töreni bittiğinde Poncia'nın eve gelişi sırasında ya da Adela ablasının çeyizine bakarken kamera panoramik görüntülerle evin çok daha fazla iç ve dış ayrıntısını görüntüler.

Filmin başlangıcına ve bitişine eklenen Flamenko ezgisi, eserde bulunmamaktadır. Tanıtım yazıları akarken kullanılması olası bir ezgi de değildir. Yönetmen bu yanık ezgiyi ekleyerek gerçekleşecek dramatik eylemlerin habercisi olmayı ve yazarın Flamenko evreniyle olan yakın ilişkisinin altını çizmeyi hedeflemiş olabilir. Ancak yazarın eserinde herhangi bir yer ve coğrafi koordinatı özellikle belirtmediğini ve bu dramanın "İspanya'nın kasabalarındaki kadınları" anlattığını vurguladığı bilinmektedir. Bu yüzden sanatsal açıdan önemli bir müzikal öge olmasına karşın bu flamenko ezgisinin doğrudan Endülüs bölgesini belirtmesi yönünden eserin hedeflediğine ne denli bağlı kaldığı tartışılır.

Bu açılış ve kapanış ezgileri haricinde uyarlamaya herhangi bir müzikal öge katılmamış olması ise sözlerin dramatik etkisini arttırırken, tiyatro eserine de bağlılık göstermektedir. İşitsel ekleme olarak sadece son sekansta, yani 34. sekansta flamenko dansına özgü topuk dansının (zapateo) giderek artan ritmi gerilimi arttırmak, Adela'nın intiharıyla sonuçlanan dramatik olaylar örgüsünü sonuca ulaştırmak amaçlı eklenmiştir. Bernarda ve kızları Adela'nın cansız bedenini gördüklerinde bu güçlü topuk ritmi de kesilir ve eve yine sessizlik ve matem havası egemen olur.

7. sekansta Adela, Martirio ve Magdalena arasında bakışmalar üzerine kurulu sessiz bir diyalog eklenmiştir. 8. sekansta ise Angustias aynada kendini inceler. 10. sekansta M^a Josefa'nın Magdalena'ya seslendiği görülür. Tüm bunlar yönetmen tarafından sinematografik anlatıya artı bir drama etkisi katmak için sonradan eklenen ek eylemlerdir. 13. sekansta önemli bir ek eylem ve betimlemeye rastlanır. Adela odasında yatağına uzanmıştır. Kalkar ve M^a Josefa'nın kapısını açıp dışarı çıkmasına izin verir. Yaşlı kadın bol makyajlı ve gelinlik giymiş bir halde odasından dışarı çıkar. Eserde Adela'nın anneannesine kapıyı açtığı, yaşlı kadının ise gelinlik giydiği belirtilmemektedir.

Senarist, eserin özgürlük arayışı içindeki kişisi olan Adela'yı, M^a Josefa'nın odasının kilidini açarak ona yardımcı olacağı ek bir eyleme dahil etmiştir. Yaşlı kadının eserin genelinde odada kilitli tutulması ve hayalini kurduğu özgürlüğü elde edemeyişi, onun bu yazgısının aslında torunlarının da yazgısı olacağına işaret eder⁵⁴. 24. sekansta yine M^a Josefa “Bernarda” diye bağırarak kapısını zorlamaktadır. Yaşlı kadının bu çırpınışları film metnine tiyatro eserinde olduğundan çok daha fazla sekansta yinelenmiştir. Esere en sık katılan ek eylem, M^a Josefa'nın sözleri ve odasından çıkma çırpınışlarıdır. Bu ek eylemler ona filmde tiyatro metnine oranla daha sık izleyici karşısına çıkan, daha etkin bir rol kazandırmıştır.

Aynı zamanda sinema yönetmeni olarak da tanıdığımız Juan A. Bardem, 1964 yılında sahneye koyduğu **La casa de Bernarda Alba** ile ilgi notlarında eserin özündeki mekan ve zaman unsurlarıyla ilgili yapılmaması gereken değişiklikleri şöyle belirtmiştir:

“Kalın duvarlar”. Bu belirtme önemlidir. Evdeki kadınları soluksuz bırakmalı ve kalplerini gömmeli. Bu yüzden, dramatik mekanımızla dış dünya arasında asla bir iletişim söz konusu olmamalı; dış dünya asla iç mekanla iletişim kurmamalıdır. Kişilerin giyim tarzlarında ise yöresellik sergilenmemelidir. Ancak 1910'lardaki kadınların genel giyim tarzı yansıtılabilir. [...] Eser kostüm açısından yöresel bir giyim sergilemekten kaçınmaya izin verir ancak zamansal belirlemeden tam olarak kaçınılamaz, aksi takdirde eser zamansal anlamda kesin bir soyutlamaya uğrar⁵⁵.

Bardem'in de önemini vurguladığı gibi yerle ilgili konumlandırıcı bilgiler eserde bilinçli olarak açıkça belirtilmemiştir. Alt başlığı “İspanya'nın köylerindeki kadınların dramı” olan eserde sadece beyaz duvarlara sahip bir ev betimlemesi bulunur. Beyaz rengin üzerinde bu denli durulması, içindeki kadınların bulunduğu matem ortamına tezat oluşturması yönünden simgesel bir değer içermektedir.

⁵⁴ Feal, a.g.e., s. 101.

⁵⁵ Juan. A. Bardem, “Introducción”, en García Lorca :**La casa de Bernarda Alba**, ed. Juan A. Bardem, Barcelona, Aymá, 1964, s. 109-114.

Yönetmen ve senaristin diyaloglardan yaptıkları bir takım eksiltmeleri, kişilerin evin odalarında gerçekleştirdikleri bazı kısa eylemlere dönüştürdükleri görülür. Bu, sinematografik anlatım için gereklilik duyulan bir işlem olmuştur.

Uyarlamada karşımıza çıkan bazı ek eylemlerin filme tiyatro metninde rastlanmayan erotik imgeler kattığını söyleyebiliriz. Angustias'ın geceleri odasında yalnız kaldığında aynanın karşısında kendisini inceleyip, sıcaktan bunalan vücudunu su ile serinletmesi (ki bunu filmde birden çok kez yapmıştır), ya da Adela ve Pepe'nin birlikte oluşlarına avludan tanıklık eden Martirio'nun kendi bedenine dokunması yönetmenin bu yaklaşımına örnek verilebilir. Yönetmen tarafından bu sahnelerin ek eylem olarak filme eklenmesi uygun görülmüştür. Ancak eserin özülle erotik imgelem açısından bağlarını koparmış olur.

Yönetmenin bu ve bunun gibi yaptığı bazı değişimler eleştirilenlerce de gereksiz bulunmuştur. Hatta içlerinden **El Mundo** gazetesi sinema eleştirmeni Francisco Marinero, uyarlamaya şu yönde bir olumsuz eleştiri getirmiştir: “Filmin stilize ediliş şekli oyuncular ve filmin yaratıcıları için kendilerini gösterebilecekleri bir ışıltıya dönüşürken, kadınların yaşadıkları trajedinin seviyesi tiyatro metnine göre azaltılmıştır.”⁵⁶

Yönetmen ve senaristin eserde bulunmayıp uyarlamaya sonradan eklediği eylemleri filmin sekanslarını belirterek, eserin ise hangi sayfasına denk düşüklerini göstererek aktarmaya çalışacağız:

| Sekans | Ek Eylem | Sayfa |
|--------|--|-------|
| 4 | Hizmetçi, Benavides'in odasında merhumun ceketini tutar. Masasının üzerindeki eşyalarını hasretle koklayıp öper. | 123 |
| 5 | Bernanda elindeki bastonla dua sırasında hızla yere vurur. | 126 |
| 6 | M ^a Josefa kapısını zorlar ve “Bernarda” diye bağırır. Hizmetçi onu yatağına bağlar. | 124 |
| 6 | Angustias avludaki erkekleri izler. | 127 |
| 7 | Bernarda duvarda asılı olan kırbacı Angustias'a vurmak üzere eline alır. | 131 |

⁵⁶ Francisco Marinero, “La casa de Bernarda Alba”, **El Mundo**, Madrid, 12 Nisan 1996.

| | | |
|----|---|-----|
| 8 | Angustias odasında çaresizce aynada kendine bakar ve ağlar. Poncia kapıyı aralar ve ona bakar. | 132 |
| 9 | Bernarda odasında kocasına ait giysileri Poncia'yla toplar. | 132 |
| 10 | M ^a Josefa odasında boş bir beşik sallamaktadır. | 135 |
| 10 | Angustias büyük annenin kapısını çalar ama azar işitir. O da odasında bir mektup yazar ve Pepe'nin masadaki resmini düzeltir. Bernarda odasında mal paylaşımı ile ilgili kağıtları düzenler. Adela ise odasında yeşil elbisesini dener. | 135 |
| 11 | Amelia avluda Martirio'nun saçını yıkar. | 136 |
| 12 | Angustias odasında ayna önünde saçını düzeltir. Odasından çıkarken Bernarda ile karşılaşır. | 143 |
| 12 | Angustias Bernarda'nın yüzüne kapıyı çarpar. | 144 |
| 13 | Adela odasında yatağına yatmış haldedir. Kalkar ve M ^a Josefa'nın kapısını açar. Josefa gelin gibi giyinmiş, makyajlı bir halde odadan dışarı çıkar. | 145 |
| 16 | Angustias odasında makyaj yapar. Pepe'nin atının sesini duyar ve pencereye ilerler. Pepe'nin silueti pencereden duvara yansır. Adela pencereye doğru ilerler. | 147 |
| 17 | Poncia ve hizmetçi mutfakta ekmek keserler ve kahvaltı hazırlarlar. Hizmetçi ayakkabıları parlattır. Tüm aile kahvaltı eder. | 147 |
| 17 | Odada kızlar dikiş dikerler ve dikişi bitirip hep birlikte kalkarlar. | 153 |
| 18 | Bernarda ve hizmetçiler siyah elbise giydirdikleri M ^a Josefa'yı odaya getirirler ve kızlarla birlikte dua ederler. Gece at nallarının sesi duyulur. Hem Adela hem de Angustias Pepe'yi görmek için odalarının camına yönelir. | 153 |
| 19 | Adela avluda kuşlara yem atar. Martirio ise gözlerini dikmiş Adela'ya bakmaktadır. | 153 |
| 23 | Martirio ve Amelia orakçıları görmek için cama koşar. Martirio üzgün ve heyecanlıdır. | 160 |

| | | |
|----|--|-----|
| 23 | Martirio ağlayarak odasına gider ve oturur. Başını kaldırdığında annesi Bernarda'nın koltukta oturduğunu görür. | 161 |
| 24 | Martirio yatağına uzanmış, yastığının altına bir şey gizler. Üzgün halde yatarken Amelia gelir ve yanına oturur. | 161 |
| 24 | Pepe'nin kayıp fotoğrafı yüzünden çıkan tartışma sonrasında kızlar koridoru terk ederler. Bernarda ise Poncia'nın yüzüne oda kapısını kapatır. | 167 |
| 25 | M ^a Josefa yataktadır. Adela ise büyük annesinin tırnaklarını keser. | 155 |
| 25 | Adela, büyük annesinin alnından öper. Poncia'nın odaya gelmesi ve sarf ettiği sözler üzerine odadan sinirlenerek ayrılır. | 156 |
| 26 | Poncia ve Bernarda evin bahçesine çıkarlar ve yürürler. | 170 |
| 26 | Kızlar dikiş dikmektedirler. | 172 |
| 27 | Sokakta insanlar bir kadını dövmetedir. Bağışlılar. | 174 |
| 29 | Hepsi masadan kalkıp bir odada yeni mobilyalara bakarlar. | 181 |
| 29 | Odadan çıkarlar. Adela, Angustias'ın çeyizlerine sinirle bakar. | 181 |
| 31 | Adela, Martirio ve Amelia gece vakti avludayken, atın sinirli bir şekilde kendi etrafında dönüşünü izlerler. | 184 |
| 32 | Poncia ve Bernarda bulaşık yıkar, pencereden avluya bakarlar. | 190 |
| 33 | M ^a Josefa merdivenlerden iner. | 191 |
| 35 | Adela evin bir odasına ağlayarak koşar ve demirlere yaslanır. Geri kalan herkes mutfağa girer. | 198 |

2. F. 3. Dokümanter sekansların eklenmesi

Tiyatro eserinde bulunmayıp uyarlamaya eklenmiş olan kısa dokümanter sekanslar, Bernarda'nın otoritesindeki kapatılmışlık ortamında kişilerin yaptıkları farklı eylemleri betimlemektedir. Bu sekanslar, topluca dua etme, farklı ev işleri, çeyizin hazırlanması, dış duvarların kireçlenmesi ya da mutfak, dikiş odası ve avluyu görselleştiren ve evin köşelerini ve kişilerin günlük rutinini gösteren bazı kısa görüntülerden oluşur.

Sinema-edebiyat eleştirmeni Antonio Lara, Camus'un bu anlatımsal sistemi hakkında olumlu yönde değerlendirme yapmaktadır:

Camus, belirli bir risk almış olsa da Lorca'nın bu dramasını kendi uyguladığı anlatımsal sistemle geliştirmiştir. Bunu yaparken eserdeki kadınların günlük yaşam şekillerinden kesitler sunar. [...] Uyguladığı bu yöntemi eleştirenler olacaktır, ancak anlatımsal mekanların inanırlılığını güçlendiren bu uygulama, dramatik karşılaşmaların bulunduğu sahneleri genişleten, açık ve akıcı bir niteliğe sahiptir⁵⁷.

Dokümanter değere sahip bu sonradan eklenen sekanslar dramatik olaylara sinematografik bir ritim kazandırmayı hedeflerken, kişilerin de dahil edildikleri ufak tefek ek eylemlerle bu kişilerin tanımlarını da güçlendirmiştir. Avludaki tavuklar ve hizmetçinin duvara kireç boya vurması (10. sekans), kızların dikiş dikerken görüntülenmeleri (15. sekans), Poncia'nın buz kırarken gösterilmesi ve Bernarda'nın salonda yelpazesıyla kendini serinletmesi (19. sekans), hizmetçinin atı temizlemesi (23. sekans) ve Adela'nın kapı menteşelerine yağ sürmesi (28. sekans) bu dokümanter eklemelere örnek verilebilir.

19. sekansta avluda kafese kapatılmış bir keklik görüntülenir. Bu ek sahnede kafese kapatılmış keklik, Bernarda'nın kızlarının içinde bulunduğu durumu betimleyen bir eğretilimedir⁵⁸. Tüm bu dokümanter eklemeler ve ayrıntıların betimlenmesi, eserin özündeki dramatik etkiyi bozmayacak bir şekilde tasarlanmıştır. At ve keklik gibi hayvanların, yazı masasındaki gereçlerin ve mutfak gereçlerinin görselleştirilmesi, ayrıca limonata hazırlanmasının gösterilmesi, görsel anlatım yoluyla hayata ilişkin gerçekçiliği arttıran önemli detaylardır.

2. F. 4. Metin içi ima edilen olayların sunumunun eklenmesi

Uyarlamada tiyatro metninde hakkında konuşulan ya da gerçekleşmiş olduğu bilinen bir takım eylemlerin sunumu eklenmiştir. Örneğin Pepe el Romano'nun gerek Adela ile gerekse Angustias ile bulunduğu bilinir ancak bunların betimlemesi asla yapılmaz. García Lorca'nın bu eserinde herhangi bir erkeğin görüntülenmesi asla söz

⁵⁷ Antonio Lara, "Una imagen de la España eterna", *YA*, Madrid, 8 Nisan 1987.

⁵⁸ M^a D. Perea Barberá, "La casa de Bernarda Alba: Lorca y Camus", *Anuario de Cine y Literatura en Español*, No: 1, 1995, s. 83-92.

konusu değildir. Bernarda'nın merhum ikinci eşi Benavides'den ve cenaze günü avluda limonata ikram edilen erkeklerin varlığından sadece diyaloglar içinde söz edilmektedir. Eserin henüz başında, Bernarda kızlarına kilise çıkışı hakkında konuşurken erkeklerin gözlerine bile bakılmayacağını, evdeki matem kabulünde erkeklerin karşısına çıkılmayacağını sıkı sıkı tembihlemiştir. Bernarda Alba'nın Evi "Erkek bulunmayan bir kadınlar draması" olarak bilinir. Oysa filmin 6. sekansında avluda limonata alan erkekler, 11. sekansta Pepe el Romano'nun atının üzerinde eve yaklaşması, 16. , 18. , 22. ve 28. sekanslarda ise Pepe'nin Angustias'la, çoğunlukla da Adela ile gece buluşmaları sunulmuştur.

16. sekansta Martirio ve Adela dikiş odasında Angustias'a bakarlar, sonra Angustias odasında hazırlanır. Hazırlığın ardından Pepe ile buluşurken kız kardeşleri bu buluşmaya tanık olurlar. 18. sekansta ise Pepe ile Angustias arasında ikinci bir buluşma gösterilir. Ancak bu kez Adela da odasında Pepe'yi beklemektedir. 22. sekans, bize Pepe ve Adela'nın pencerenin demirleri arasından kucaklaşmalarını ve Martirio'nun bu sahneye tanık oluşunu sunar. 28. sekansta ise Angustias, Pepe tarafından reddedilmiştir ve odasında üzüntü içinde oturur. Bu sırada Martirio, Pepe ile Adela'nın cinsel bir birliktelik yaşadıklarına tanıklık eder.

Lorca'nın eserinde sadece diyaloglar içinde ima edilen bu olayların tüm açıklığıyla görüntülenmesi yazarın eserinde vermeyi amaçladığı belirsizlik etkisini yok edip, tüm dikkati bu eylemler üzerine yoğunlaştırır. Böylelikle izleyici bu bilgileri görüntüye dayalı sunumlarla doğrudan öğrenir ve diyaloglar arasındaki ima ve belirtilere dikkatini verme gereğini duymaz. Oysa tiyatro metninde Pepe'nin kızlarla yaşadığı ilişkiler konusundaki bilgi aktarımı kişiler arasında geçen diyaloglar arasından yakalanmaktadır ve tüm dikkat konuşmaların üzerinde odaklanmaktadır. Sinematografik öyküleme bu bilgileri yansıtan diyaloglar ilk bilgi olmaktan çıkıp, ikincil derecede tamamlayıcı bilgiye dönüştürülmüştür. Bu yönden de tiyatro metnine önemli bir müdahale ve yeniden yorumlama yapıldığı gözlemlenir.

Pepe ile kızlar arasındaki karşılaşmaların sekans olarak eserin I. perdeden II. perdeye geçişiyle (16. sekans), II. perdeden III. perdeye geçişi (28. sekans) arasında konumlandırıldığı gözlenir. Tiyatro sahnelemesinde perde geçişleri arasında kalan "ölü" yani "hareketsiz" zamanlar, yönetmenin sinema aktarımında bir takım geçiş sahnelerinin eklenmesiyle tamamlanmıştır. Ancak kişiler arasında ima edilen

olayların sunumu yoluyla tamamlanan bu perdeler arası geçişlerde hep Pepe ile kızların görsel betimlenmesi bulunmaktadır.

Bu durumda tiyatro metninde bulunan anlatıcı özelliği de farklılık gösterir. Diyaloglarda kendi yaşadıklarını aktaran bir anlatıcı söz konusuysen, sinematografik öyküleme bu yaşanan eylemleri, kendini öykünün dışında tutan bir anlatıcı izleyiciye aktarmaktadır.

Şiddet ve gerginlik bu dramada belirleyici olan diğer iki önemli öğedir. Cinselliğini yaşayan her genç kadın bu küçük kasabada bir skandala yol açar. Evlilik dışı doğurduğu bebeğini öldürmekle suçlanan Librada'nın kızı kasabalılar tarafından linç edilmek üzeredir. Eserde bu olayı, çevreden haber toplayarak gelen Poncia'nın yaptığı açıklamalardan biliriz. Ancak filmde bu olayın sunumu 27. sekansta, dış mekanda, kasabanın sokaklarında yapılır. Bu şiddet olayı toplum bilincinin kişileri suç işlemeye nasıl yönelttiğini gösterir. Bernarda, “Jandarmalar gelmeden işini bitirsinler! Günah işlediği yerde kızgın demirle dağlasınlar!”⁵⁹ derken, Adela karnını tutarak korkulu bir ifadeyle “Hayır, hayır!” der kendi kendine. Bu görüntüler izleyiciye beklediği trajik finalin nasıl olacağına dair önemli ipuçları vermektedir.

Eserde sadece ima edilmesine karşın Camus tarafından görüntülerle temsil edilen bir takım olaylarla ilgili olarak, itibarlı bir sinema dergisi olan *Monthly Film Bulletin* eleştirmeni Tom Milne, yönetmenin bu tutumu hakkında olumlu görüş bildirmiştir:

Mario Camus, kasabanın tanıtıcı görüntüsünü, kilisedeki cenaze törenini ve sokaktaki linç hareketini yaptığı uyarlamaya eklerken, bununla film boyunca hem metne bağlılığını sergilemiş hem de ima edilen eylemleri görselleştirme tercihiyle olay örgüsünü daha gerçekçi kılmıştır⁶⁰.

Filmin 31.sekansında atın gece vakti avlunun kapalı sınırları içinde bunalmış bir şekilde kendi etrafında daireler çizerek dolaştığı görüntülenir. Simgesel olarak atın kapatılmışlık içindeki davranışları kızların saldırgan ve özgürlük isteyen tavırlarının betimlenmesi olarak algılanabilir. Bu sahnenin eklenmesi eserin dramatik

⁵⁹ García Lorca, **a.g.e.**, s.185.

⁶⁰ Milne, **a.g.e.**, s.63.

özünü olumsuz yönde etkilemez, tam aksine atın bu şekilde betimlenmesi uyarlamayı dramatik anlam ve anlatım yönünden zenginleştirir.

Eserin 3. perdesinde komşusu Prudencia ile yaptığı konuşmada Bernarda attan şöyle söz eder:

Bernarda: Aygır. Ahıra kapatıldığı için evin duvarlarını tekmeliyor.

(Bağırarak:)

Bağlayıp avluya çıkarın şunu!

Prudencia: Yeni kısıraklara da bunu mu çekeceksin?

Bernarda: Evet, şafakta.

[...]

Bernarda: (öfkeyle kalkarak.) Bir şeyi iki kez mi söylemeliyim?

Çıkarın şunu da samanın üstüne yuvarlansın. [...] Öyleyse kısırakları ağıla tık, ama aygırı serbest bırak, yoksa duvarları yıkacak. (s179.)

Bernarda ile Prudencia arasında geçen bu diyalog, edebiyat eleştirmeni ve simge bilimci Manuel Antonio Arango'ya göre, cinsel yoksunluğu ve soyutlanmışlığı bildirilir⁶¹. Arango, kapalı mekanda giderek saldırganlaşan atın bu davranışının, Bernarda'nın kızları ve M^a Josefa'nın davranışlarıyla paralel olduğunu göz ardı edilmemesi gerektiğini söylemektedir.

2. G. GÖRSELLEŞTİRMELER

İncelememizde filmin 1. ve 3. sekanslarında yer alan Benavides'in kilisedeki cenaze töreni eserde bulunmamaktadır. Bu törenle ilgili olarak sadece Poncia ve hizmetçinin aralarında konuştukları görülür. Bernarda, kızları ve yanlarında eve getirdikleri kadınların kiliseden geldikleri bilinir ama eserde bu tören yer almaz. Filmin başına getirilen bu ek sekansın iki amacı vardır: İlki kişileri izleyiciye kısaca sunmak, ikincisi ise bu dramayı sürükleyecek ölüm ve yas tutma sürecinin başlangıç noktasını belirgin kılmaktır. Tören sona erdiğinde kamera Bernarda'nın kızlarının yüzlerini simetrik bir dolaşım (travelling) cepheden yakın plan alır. Sadece Bernarda, yüzü yerine baston tutan bir el olarak görüntülenir. Bunun amacı filmin ilk sekansında Bernarda'nın bu otorite simgesi obje ile bütünleşeceğinin mesajını izleyiciye, önemli bir metafor olarak aktarmaktır. Kilisede geçen bu ek

⁶¹ Arango, a.g.e., s.173.

görselleştirmeler film metnini zenginleştirmiş, açıklayıcı olmuş ve eserin özüne zarar verecek bir işlem oluşturmamıştır.

Ancak García Lorca, eserinde ne Pepe el Romano'yu, ne de Bernarda'nın evine taziyelerini sunmak için gelen ve avluda durdukları bilinen, kendilerine limonata servisinin yapıldığından söz edilen erkekleri görselleştirmiştir. Oyunda hiçbir erkeğin sahnede gözükmemesi yazar için önemlidir. Özellikle de Pepe'nin. Çünkü Angustias ve Adela'nın uğruna onca tartışma yaşadığı, tüm diğerleri özellikle de Martirio için kıskançlık nedeni olan ve en önemlisi olayları trajik bir sona ulaştıran en önemli dış güç eserde asla gözükmeyip hep hakkında konuşulan Pepe'dir. Diğer kızlar Pepe'nin gelip gittiğini duyduklarından söz ederler ancak hiçbiri onu görmez.

Pepe'nin eserde hiç görselleştirilmemesi delikanlıyı ulaşılmaz, hatta hayaleti andıran bir varlık konumuna yerleştirir. Hatta o dış dünyayı, kalın duvarlarıyla bir hapisaneyi andıran evden kurtulabilmenin umudunu, heyecanı, gençliği, cinselliği, kısaca özgürlüğü simgeler. Zengin Angustias'la evlenip paraya kavuşmayı hedefleyen, genç Adela'da ise cinselliği arayan bir delikanlıdır. Görselleştirilmemesinin temel amaçlarından biri de, Bernarda'nın kızlarının çektikleri acıları daha etkili kılmak ve onları isyanın eşiğine getiren baskının güçlü varlığına işaret etmektir⁶². Yazar metninde sadece Pepe'nin adını ve onunla ilgili birkaç ufak bilgi daha sunar.

Eserde sadece diyaloglardan biliriz, Pepe'nin Angustias'ı arada bir, gerçek aşkı Adela'yı ise her gece görmek için atıyla evin duvarlarına yanaştığını. Matem evine gelen erkekler ise filmin 6. sekansında avluda ellerinde limonata bardaklarıyla sohbet ederken yakın plan çekimle gösterilmiştir. Pepe el Romano ise atının üzerinde Bernarda'nın evine doğru gelirken 11. sekasta görüntülenir. 16. , 18. , 22. ve 28. sekanslarda ise kızların Pepe ile buluşmaları görselleştirilmiştir.

Yönetmenin bu şekilde, eserin ön görmediği hatta özellikle gizlediği bazı görüntüleri filme katarak dramının özündeki ifadeyi zayıflattığı gözlemlenir. **Dirigido por** dergisi eleştirmeni Antonio Castro, Mario Camus'un uyarlamasını sert bir dille eleştirmiştir. Castro, yönetmeni "orijinal metnin sahip olabileceği tüm gücü

⁶² Maslin, a.y.

bir kenara atıp metni yumuşatmakla, bunu düz ve uzlaşmacı bir şekilde filme çekmekle”⁶³ suçlar. Bu eleştirmen, adaptasyonda kişilerin birer kuklaya çevrildiği görüşünü sunarken, Buñuel ile Camus arasında bir karşılaştırma da yapmaktadır. Buñuel’in filmleriyle her zaman kural tanımaz bir meydan okuma tavrı sergilediğini, Camus’un ise zamanla yapımcılar tarafından az çok tanınmış olan metinleri burjuva bir izleyici kitlesinin kabul edebileceği bir şekle sokup kameraya aldığını iddia etmektedir⁶⁴.

Bu eleştirinin fazla sert olduğu yadsınamaz, ancak Castro bazı yönlerden de haklıdır. Camus, eserin bazı temel özellikleriyle oynamıştır, bunun da büyük bir bölümü görselleştirmelerden oluşur. Gereksiz yere eklediği ayrıntılar şu şekilde eleştirilebilir: La casa de Bernarda Alba, “İspanya’nın köylerinde” geçtiği bilinen ancak yeri yazar tarafından kesin olarak özellikle belirtilmemiş olan bir eserdir. Tam olarak zaman da belirtilmemiştir. Yazar Endülüslü olsa da, eserine evrensel özellikler kazandırmak için bilinçli olarak yer ve zamanda kesin bildirimlerden kaçındığı gözlemlenir. Zaten eserde Adela ve Bernarda arasında gelişen özgürlük-otorite çatışması da sadece belli bir döneme ait bir konu olmayıp evrensel bir temadır. Ancak uyarlamada Pepe el Romano sadece görünmekle kalmayıp, Endülüs’ün tarihi kentlerinden Cordoba’ya özgü şapkası ve onu tamamlayan giyimi ile atının üzerinde görselleştirilmiştir. Bu görsel ifade, eserin yer aldığı coğrafi koordinatları belirlemiş ve izleyiciye İspanya’nın güneyini işaret ederek eserin vermek isteği evrensel iletiyi göz ardı etmiştir.

Kameranın önce bir silüet olarak gösterdiği, ardından da atının parlak tüyleri arasında yüzü beliren Pepe’nin, ünlü aktör ve binici Álvaro Quiroga olduğu belli olmaktadır.

Sinema-edebiyat eleştirmeni Antonio Gutti, “García Lorca’nın bu cinsellik üzerine kurulu dramasına son derece sadık kalmış” sözleriyle uyarlamayı olumlu değerlendirirken, Lorca’nın bu eserin sahnelenmesinde yönetmenin olağan folklorik öğeleri sinemaya daha temkinli aktardığını savunmuştur⁶⁵. Ancak gerek açılış ve kapanış müziği olarak flamenko ezgisinin seçilmesi, gerekse Pepe el

⁶³ Antonio Castro, “Continúan las adaptaciones... La casa de Bernarda Alba”, **Dirigido por**, Madrid, No: 146, Nisan 1987, s. 54-57.

⁶⁴ Castro, **a.y.**

⁶⁵ Antonio Gutti, “La casa de Bernarda Alba”, **Cinco Días**, Madrid, 23 Nisan 1987.

Romano'nun yöresel giysisiyle görselleştirilmesi eleştirmenin görüşüne aykırı düşmektedir.

Sonuç olarak söz konusu aktarım işlemi, sinematografik açıdan ne kadar doğru ve profesyonel, hatta Pedro Miguel Lamet'nin söylediği gibi “güzel bir film yazmaya saf bir örnek”⁶⁶ olsa da, eserin özünde bulunan ve anlamsal yönden önem taşıyan bir takım özelliklerinin değiştirilmiş, kimi zaman da yitirilmiş olduğu gözlemlenir.

3.3. “YERMA”NIN AKTARIM ANALİZİ

İspanyol kadın yönetmen Pilar Távora'nın 1998 yılında sinema diline aktardığı Lorca'nın kırsal üçlemesinde bulunan bu tragedya tarzındaki eserini, öncelikle filmin sekansları ve tiyatro eserinin sahneleri bazında birbirine denk düşen bölümleriyle şema halinde sunacağız. “—” işareti ile belirtilmiş yerler eserin o bölümünün sekans olarak filmde bulunmadığını, ya da tam tersi bir ifadeyle filme sonradan eklenen bir sekansın tiyatro metninde yer almadığına işaret eder. Tiyatro eserinin sayfa numaraları ve ilerleyen sayfalarda eserden yapacağımız alıntılar Miguel García-Posada'nın yayına hazırladığı ve yazarın tüm tiyatro eserlerinin bir arada bulunduğu “**Obras Completas II-Teatro**”⁶⁷ adlı kitaptan alınmıştır. Oyun üç perde ve 6 sahneden oluşmaktadır.

Karşılaştırmalı bölümsel özet

| SİNEMATOGRAFİK ÖYKÜLEME (sekanslarla belirtilir) | TİYATRO ESERİ (Perde ve sayfa numaralarıyla belirtilir) |
|---|--|
| Sek.1.Ek sekans. Dokümanter görüntüler | — |
| | <i>1. perde 1. sahne</i> |
| Sek. 2 Juan ve Yerma | s. 480- 482 |
| Sek. 3 Yerma ve María | s. 483- 486 |

⁶⁶ Pedro Miguel Lamet, **Reseña: Revista de Literatura, Arte y Espectáculos**, No: 174, Madrid, 1987, s, 22-23.

⁶⁷ García Lorca, **Obras Completas II: Teatro**, s. 477-526.

| | |
|--|--------------------------|
| Sek.4 Gece avluda Yerma ayağını ıslatır. Flamenko şarkı | — s.505 |
| Sek. 5 Victor ve Yerma konuşma | s. 486 |
| Sek. 6 Ek sekans Evin içi, odaları, Yerma ve Juan'ın odası görselleştirilir | — |
| | <i>1. perde 2. sahne</i> |
| Sek. 7 Yerma ve yaşlı kadın karşılaşma | s. 487- 490 |
| Sek. 8 Ek sekans Yerma ve Juan, tarlada konuşmaları. | — |
| Sek.9 Yerma ve iki kızın yolda karşılması ve konuşmaları | s.490- 492 |
| Sek.10 Ek sekans. Dokümanter görüntüler. Yerma çiçek toplar. | — |
| Sek.11 Victor ve Yerma karşılaşma Yerma ve Juan tartışma | s. 492- 493 s. 494 |
| Sek. 12 Ek sekans. Yerma odasında | — |
| Sek. 13 Ek sekans. Yerma'nın rüyası | — |
| Sek. 14 Yerma kapısının önünde Çamaşırcı kadınların konuşmaları | — s.495 |
| | <i>2. perde 1. sahne</i> |
| Sek. 15 Çamaşırcı kadınlar İki görümcenin gelişi | s.496- 497 s.498- 500 |
| Sek. 16 Ek sekans. Victor ve Yerma köy meydanında karşılaşır. Yerma ve çeşme başındaki kadınların konuşmaları. | — |
| | <i>2. perde 2. sahne</i> |
| Sek.17 Juan ve kız kardeşleri evde. Yerma ve Juan konuşma. Yerma'nın rüyası. | s.502 s.502- 505 — |
| Sek. 18 María ve Yerma konuşma | s. 505- 507 |

| | |
|---|--------------------------|
| Yerma ve 2. kız konuşma | s. 507 |
| Yerma ve Victor karşılaşma | s. 508 |
| Sek. 19 Victor ve Yerma (ev içinde konuşma) | s. 508- 509 |
| Juan ve Victor (Victor'un vedası) | s.509- 510 |
| Sek. 20 Yerma yola çıkar. Görünce evde Yerma'yı arar, bulamaz. | s. 510 s.510 |
| Sek.21 Ek sekans. Yerma mezarlıkta kadınlarla birlikte dua eder. | — |
| | <i>3. perde 1. sahne</i> |
| Sek. 22 Dolores'in evinde Yerma ve diğer kadınlar. | s. 511- 514 |
| Yerma ve Juan tartışma | s. 514- 516 |
| Sek.23 Ek sekans. Dokümanter görüntüler. Ay ve yaşlı kadın görülür. | — |
| Sek.24 Ek sekans. Yerma avluda sandalyede oturur. Yanına Juan gelir. | — |
| | <i>3. perde 2. sahne</i> |
| Sek. 25 Dokümanter görüntüler. Evliyaya adaklar götüren neşeli kadın ve erkekler at arabaları üzerinde şarkı söyler. | — s. 516 |
| Sek. 26 Yaşlı kadın ve türbe ziyaretine gelen kızların konuşması. Şarkı söyleyip dans edenler. | s. 517 — |
| Yerma Dolores eşliğinde dua edip yürür. | s.518 |
| Sek. 27 Yerma ve yaşlı kadın | s. 522- 524 |
| Sek.28 Yerma ve Juan konuşma, Yerma'nın Juan'ı öldürüşü. Juan'ın ölüsünü María'nın görmesi. | s. 524- 526 — |

1. EDEBİ METİN VE FİLM METNİ:

1. A. ESER VE UYARLAMA BİLGİLERİ

Edebi metin: Yerma, Federico García Lorca, 1934 (Eserin Miguel García-Posada editörlüğündeki basımı, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1996)

Sinema metni: Yerma (1998). Yapım şirketi: Manga Films, Yönetmen: Pilar Távora. Senaryo ve uyarlama: Pilar Távora (Federico García Lorca'nın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır). Sanat yönetmeni: Acacio D'Almeida.. Süre: 106 dakika. Yapım yeri: İspanya. Oyuncular: Aitana Sánchez-Gijón (Yerma), Juan Diego (Juan), Irene Papas (yaşlı kadın), Jesús Cabrero (Victor), Mercedes Bernal (María), María Galiana (Dolores)

1. B. YAPIM BİLGİLERİ VE SİNOPSİS

Yapım bilgileri: García Lorca'nın 1934 yılında yayınlanan, kısırlık ve anne olma isteğinin bir kadının saplantılı tutkusu haline gelişini konu alan eseri **Yerma**, Franco sansürü yüzünden 60'lı yılların başlarına dek İspanyol tiyatrolarında sergilenememiştir⁶⁸. Eserin beyazperdeye aktarımı da yayım yılına göre oldukça geç bir tarihte gerçekleşir. Sevilla'lı kadın yönetmen Pilar Távora, farklı bölgesel kurum ve kuruluşların da yardımını alarak yazarın doğumunun 100. yılına denk gelecek şekilde **Yerma**'yı 1998 yılında beyazperdeye aktarmıştır. Bu uyarlamada Távora'nın, konuşmalarda Endülüs bölgesine özgü aksanı, müzikte ve görselleştirmelerde ise yine Endülüs'e yönelik özellikleri belirginleştirdiği gözlemlenir. Özellikle Sevilla doğumlu Juan Diego'nun güneyli aksanı konuşmalarında ön plandadır. Uyarlama, 2001 yılında İspanya'nın Huelva kentinde yapılan **Iberamerikan Sinema Festivali**'nde **Al-Andalus** ödülüne layık görülmüştür.

⁶⁸ Francisco María Benavent, **Cine Español de los noventa**, Bilbao, Mensajero, 2000, s. 625.

Pilar Távora, projenin başlangıç aşamasında daha önce herhangi bir kişi tarafından yapılmış bir şeyi taklit etmeme kararı aldığını belirtir. Endülüs kökeninin getirdiği bilgi ve kültürel birikimine güvendiğini, bundan güç alarak riskli ve zor bir uyarlama olan **Yerma**'yı sinemaya aktarmaya karar verdiğini söyleyen Távora, kendisiyle yapılan bir söyleşide⁶⁹, Endülüs'ü tüm doğallığıyla filmine yansıttığını, kendi kültürünün müziğinden ve yakından tanıdığı kültürel öğelerden yararlanarak bu uyarlamada kendini doğru ifade edebildiğini savunur. Kendisine yöneltilen, “uyarlamanızda kişiler o döneme uygun giyinmiyorlar” eleştirisi karşısında ise bu uyarlama ile hedeflediklerini şöyle açıklamıştır:

Lorca gerçek olaylardan esinlense de Yerma, kurgu bir kişidir ve o, bu kurgu kişiyi bir sanat eserine dönüştürmüştür. Önemli olanın onun duygularının, içinde yaşattıklarının özünün aktarımıdır ve izleyiciyi hikayenin özüne çekmeyi, kişilerin giysilerinin o döneme ait olup olmadığı ayrıntısını unutmalarını hedefledim. Olaylar İspanya'da, İtalya'da, Çin'de ya da Hindistan'da geçmiş olabilirdi, ileri ya da geri kalmış şehirlerde gerçekleşebilirdi çünkü bu toplum içinde yer alan bir sorundur, sadece tek bir ulusa ait değildir. Ben sadece Yerma'nın ruhunun derinliklerini yansıtmayı istedim, bunun için de görsel unsurlarla oynayıp risk almayı seçtim. İzleyicinin dikkati dağılmasın, sadece duygulara odaklanabilsin diye üzerinde hiçbir şey bulunmayan beyaz duvarlar ekledim ve evdeki eşyaları en aza indirdim. Giysilerin rengini bile izleyicinin dikkatini dağıtmaması için toprak tonlarından seçtim. Dış mekan çekimlerini istismar ederek kullanmadım. Bu estetik ve sanatsal açıdan bir riskti⁷⁰.

Távora, bu uyarlamada konuya bir evrensellik katmayı amaçladığını, o yüzden tiyatro metninden giysi ve dekor betimlemesi anlamında saptığını belirtmiştir, ancak filmdeki kişilerin aksanlı konuşmaları (özellikle Yerma ve Juan'ın), ayrıca flamenko müziği ve dansı gibi öğeler ister istemez bu öykünün İspanya'nın güneyinde geçtiğine açıkça işaret etmektedir. Yönetmenin esere evrensel bir yön kazandırma arzusu ve bu arzunun sonucunda kişilerin giysilerini eserin zaman ve uzam özelliklerinden arındırması eleştirilere yol açmıştır. Örneğin ünlü sinema-edebiyat eleştirmeni Carlos Aguilar, hazırlamış olduğu sinema rehberinde **Yerma**'nın bu sinema uyarlamasını başarısız olarak değerlendirmiş, bunun nedenini ise şu şekilde özetlemiştir, “Eserin orijinaline sadık kalma arzusu estetik olarak bazı

⁶⁹ Maria Camí-Vela, **Mujeres detrás de la cámara**, Madrid, Ocho y Medio, 2005, s. 211-212.

⁷⁰ Camí-Vela, a.e., s. 212.

öğeleri güncelleştirme kaygısıyla birleştğinde, Lorca'nın bu ölümsüz eserinin aktarım esnasında bu iki eğilim arasında sıkışıp kaldığı gözlemlenir.”⁷¹

Távora ile yapılan söyleşide “Dış mekan çekimlerini istismar ederek kullanmadım”⁷² şeklinde açıklama yapan yönetmenin bu sözlerinin ise eserde bulunmayan, ancak filme birden çok kez eklenen dokümanter dış mekan çekimleriyle, hatta eserde iç mekanda gelişen bazı diyalogları dahi dış mekana taşımış olmasıyla ters düştüğü görüşündeyiz. Uyarlamada yönetmenin dış mekanlara verdiği önemi ve eserin aktarımında yaptığı mekan değişikliklerini incelememizin mekanları ilgilendiren “değişim” ve “eklemeler” alt başlıklarında aktarmaya çalışacağız.

Sinopsis: Yerma, gencecik yaşta babası tarafından Juan'la evlendirilmiştir. Juan çiftçidir ve tarlaları onun için her şeyden, eşinden de önemlidir. Yerma'nın ise evlendirilirken tek bir avuntusu vardır, o da anne olmaktır. Anne olmaya duyduğu istek günden güne yoğunlaşır ve sonunda bir saplantı halini alır. Yaşadığı toplum da soyun ilerlemesini ön görmektedir, kadının evlendikten sonra kendini gerçekleştirme şekli erkeğine çocuk doğurmak olarak görülür. Çocuk sahibi olmamaksa yaşarken ölmeye eşir.

Yıllar geçip de Yerma'nın anne olmakta gecikmesi çevresinde dedikoduları başlatır. Genç kadın kocası Juan'ın tutkulu bir eş olmadığından yakınıdır. Bunu ona da söyler. Aynı zamanda içgüdüsel olarak Yerma tek bir erkeğin çekimindedir, o da çoban Victor'dur. Ancak içgüdüleri ve tutkusu ile güçlü onur duygusu çatışır. Yerma'nın benliğindeki bu güçlü onur duygusu onun kendini Victor'a teslim etmesini de önler. Oysa o çok istediği çocuğu kendisine ancak çocukluk aşkı olan Victor'un verebileceği hissini taşır. Ancak Victor da bir süre sonra sürüsünü Juan'a satarak kasabayı terk eder.

Yıllar geçer ama beklenen çocuk gelmez. Yerma çocuksuz oluşuyla çevrenin alay konusu olur, kadınlar onu küçümser. O da evliyalara adaklar adar, dualar eder ama çabaları sonuçsuz kalır. Evden sık sık çıkması onu Juan'ın suçlamalarına maruz bırakır. Eserin 3. perdesinde ise Juan, çocuk istemediğini ve bu hevesinden artık

⁷¹ Carlos Aguilar, *Guía del Cine*, Madrid, Cátedra, 2004, s. 1442.

⁷² Camí-Vela, *a.g.e.*, s. 212.

vazgeçmesi gerektiğini ona sert bir dille söyler. Yerma ise kocasına duyduğu öfkeyi ancak onu öldürerek dindirir. Böylelikle çocuğu olamadığı için suçlayacak bir kişi kalmadığı gibi, bir yandan da ona olası çocuğunu verebilecek tek kişiyi de öldürmüş olur. Böylelikle kendini de sonuna değin çocuksuz kalmaya, geleceğini boş ve trajik bir şekilde yaşamaya mahkum etmiş olur. Yerma, Juan'ın boynunu öldürünceye kadar sıkıldığını farkına vardığında söz konusunu bu ikilemini eserin trajik finalinde şu sözleriyle yansıtır:

Kanım bir başka kanı müjdeliyor mu diye sıçrayıp sıçrayıp
uyanmaksızın dinleneceğim artık... Ne istiyorsunuz benden?
Yaklaşmayın... Öldürdüm oğlumu... Kendi ellerimle öldürdüm
oğlumu... (s.526)

Yerma'nın can verecek bedeni can almıştır. Yerma yüzünden huzursuz olduğundan yakınan Juan'a huzuru veren yine Yerma'dır. Sonsuz bir huzura kavuşturmuştur onu. Kendisi de artık umut ile umutsuzluk arasında gelgitler yaşamayacaktır. Umudu öldürerek huzura kavuşur. Ölüm hem sonsuz bir sevgisizlik, çoraklık, yalnızlık ve umutsuzluk, hem de sonsuz bir dinginlik getirecektir Yerma'ya. Sadece ona da değil hem Juan'a, hem de hayallerinde konuştuğu çocuğa.

2. UYARLAMA İŞLEMLERİNİN ANALİZİ

2. A. BAŞLIK: Eserin orijinal adı olan **Yerma** filmin de adıdır. Ancak eserin açıklayıcı alt adı olan ve Lorca'nın eserin önemli bir bölümünün şiirlerden oluştuğunu belirten **“Üç perde altı sahnelik trajik şiir”** tanımı filmde kullanılmamıştır. Bu yönden uyarlama eserin şiirsel yapısını adıyla belirtmeyi gerçekleştirmemiş olur.

2. B. ÇIKARILANLAR

2. B. 1 Çıkarılan eylemler

Eserin başında (1.perde 1.sahne) anlamsal açıdan son derece önemli bir eylem tanımı ve ışıkla ilgili betimlemeler vardır:

Perde açıldığında Yerma, ayaklarının dibinde bir iş sepetiyle uyumaktadır. Sahne, düşleri andıran garip bir ışıkla aydınlanmıştır. Bir çoban, ayaklarının ucuna basarak sahneye girer. Sabit bakışlarla Yerma'ya bakmakta, beyazlar giyinmiş bir çocuğu elinden tutmaktadır. Çobanın çıkıp gidişinden sonra sahne iç açıcı bir bahar ışığıyla aydınlanır. (s.480)

Bu şekilde oyunda Yerma'nın ayaklarının dibinde duran iş sepetine dikkat çekilir. Bu nesne izleyiciye onun sorumluluğunda olan ev işlerini ve eş olma görevlerini hatırlatmaktadır. Bunlar hayatın onun için biçtiği gerçeklerdir. Oysa çocukla ilgili gördüğü rüya onu gerçeğin dışına taşır. Rüyasında gördüğü çoban ve beyazlar içinde bir meleği andıran çocuk, rüyadan uyandığında Yerma'ya bahar ışığıyla aydınlanmış taze ve ferah bir ortamda olduğu hissini verir. Bu tanım ve eylemler izleyiciye henüz eserin başında Yerma'nın hayalinde neler yaşattığını gösterir. Bu sahnede hakim olan beyaz ışık umudu ve hayalleri simgelemektedir⁷³. Ancak filmde Yerma'nın çoban ve çocukla ilgili gördüğü rüya tamamen çıkarılmıştır. Yerma salonda oturduğu koltukta uyanır, masada duran kutunun ise bir iş sepeti olduğu zar zor anlaşılabilir. Kamera çok kısa bir süre sepeti gösterir. Lorca'nın eserinin başlangıcında büyük bir simgesel önem yüklediği ışık tekniklerine de rastlanmamaktadır.

Yine eserin ilk perdesinin 1. sahnesinde Yerma Juan'a "Evet, ama isteyerek beklemeli..." derken kocasına sarılıp onu öptüğü bildirim yer alır. Ancak filmde böyle bir eylem bulunmamaktadır. Juan evden çıktıktan hemen sonra Yerma'nın elini önce karnına götürdüğüne sonra da dikiş dikmeye koyulduğuna eserde bulunmasına karşın uyarlamada rastlanmaz. Yerma'nın dikiş dikerek çocuğuna söylediği özlem dolu şarkı da aktarımdan çıkarılmıştır. Eserin finalinde yer alan Juan'ın ölmeden önce Yerma'ya yaklaşıp onu kucaklaması ve Yerma'nın buna izin vererek konuşmaya devam etmesi(s. 525) sahnelerine ise filmde yer verilmemiştir. Yönetmen 1.sekans haricinde Juan ve Yerma'nın sarıldıklarını gösteren sahneleri aktarımdan çıkarmıştır. Bunların haricinde eylemlerde herhangi bir çıkarıma rastlanmaz. Ancak uyarlama işleminde eserin orijinaline çok miktarda ek eylem ve ek sekans katılmıştır.

⁷³ Edwards, a.g.e., s. 169.

2. B. 2 Çıkarılan tanımlar

2. perdenin 2. sahnesinde Yerma, eve çeşmeden testilerle su getirir ve testileri yere koyar. Tiyatro oyununda 2. sahne boyunca su dolu testiler hep izleyicinin gözü önünde dururlar. Görevleri, Yerma'nın susuzluğunu ve çoraklığını izleyiciye sürekli olarak hatırlatmaktadır⁷⁴. Hatta görümcelerden biri yine aynı sahnede testilerden birini bir çanağa boşaltır. Sinema aktarımında ise testilerin sayısı teke düşürülmüş ve sahne boyunca izleyicinin gözünden gizlenmiştir. Sadece Yerma'nın elinde bir testiyle eve girdiği görülür. Görümcenin testiden çanağa su koyması da çıkarılmıştır. Oysa eser boyunca su ile ilgili yapılan tüm benzetme ve atıflar, Yerma'nın cümlelerinde susuzluğunu bildirdiği tüm yakınmalar sahne boyunca gösterilmesi gereken bu su testilerini simgesel yönden anlamlı kılmaktadır. Uyarlamada eserin bu önemli simgesel ayrıntısına gereken önem verilmemiştir.

Eserin sonunda, Yerma Juan'ı öldürdükten sonra “sahne ardındaki kalabalık koşarak sahneye girer. Ziyarete gelenlerin korusu duyulur” (s. 526) bildirim yapılar. Oysa aktarımda gelen yalnızca María'dır, ondan başka gelen olmaz. Korunun yerini ise yanık sesli bir kadının söylediği flamenko ezgisi alır. Ve film bu değişiklikle sona erer. Filmin başına eklenen dokümanter sekanstaki neşeli müzik, trajik finalde yerini yanık bir ezgiye bırakır. Müzikteki bu değişim Yerma'nın umut dolu beklentisinin finalde umutsuzlukla son bulduğunu işaret etmektedir.

2. B. 3 Çıkarılan kişiler

Uyarlama işlemi süresince eserde yer alan kişilerde herhangi bir çıkarma yapılmadığı gözlemlenir.

2. B. 4 Çıkarılan diyaloglar

Eserin aktarımında bazı önemli konuşma ve şiir bölümlerinin çıkartıldığına rastlanır. Bu bölümlerin eser açısından taşıdığı önemi sırasıyla aktarmaya

⁷⁴ Edwards, a.e., s. 168.

çalışacağız. Eserin aktarımdan çıkarılan diyalog ve bölümleri Tahsin Saraç'ın Türkçe'ye yaptığı **Yerma** çevirisinden⁷⁵ alınmış olup, çıkarmaların eserin hangi sayfalarında yapıldığı ise sekans incelememizde de başvurduğumuz Miguel García-Posada'nın editörlüğünü yaptığı "**Obras Completas de Federico García Lorca**" adlı yapıt üzerinden belirtilmiştir.

1. PERDE 1. SAHNE

1. perdenin ilk sahnesinde, eserin başlangıcında bulunan Yerma'nın gördüğü rüyadan uyandığında sahne arkasından 4 dizeden oluşan bir ninni duyulur.

Yavruma, uyuyan yavruma...
Kuzuma, yavru meleşime...
Kırlarda bir kulübe yapacağız.
Girip içine saklanacağız. (s.480)

Yerma'nın doğmamış bebeğine söylediği düşünülen bu ninni uyarlamaya alınmamış, çıkarılmıştır. Oysa 2. perdedeki çamaşır yıkayan kadınların koro halinde söylediği şarkı gibi bu 4 dizenin de eserin şiirselliği yönünden önemi vardır. Sadece Yerma'nın kendisinin eser boyunca seslendirdiği 5 kısa şarkı bulunmaktadır. Bunun haricinde de şarkılar vardır. Lorca'nın, eserin şiirselliğine verdiği önem eserin alt başlığı olarak belirlediği "Üç perde altı sahnelik trajik şiir" tanımında da gözlemlenir. Şiirselliği eserin özünüyle ilgili en önemli unsurların başında yer alır⁷⁶. Bu ögeye gelecek en ufak bir kısıtlama bile aktarımda şiirselliğin silikleşmesine neden olmaktadır.

Ayrıca bu ninni, oyunun ana teması olan Yerma'nın saplantı derecesinde çocuk isteğinin de izleyiciye ilk olarak aktarıldığı dizelerdir⁷⁷. Bu açıdan da film metninden çıkarılması izleyiciye gönderilen içeriksel iletinin yok olmasına neden olmuştur. Yerma'nın giderek saplantıya dönüşen anne olma isteği 3. perdede onu

⁷⁵ Federico García Lorca, **Bütün Oyunları 1- Yerma**, Çev. Tahsin Saraç, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s.85- 140.

⁷⁶ Mildred Adams, **García Lorca: Playwright and Poet**, New York, Braziller, 1977, s. 198-199.

⁷⁷ Luis Fernández Cifuentes, "El lenguaje de las palabras en Yerma de García Lorca", **Historia y Crítica de la literatura española 7/1**, Ed. Francisco Rico, Madrid, Crítica, 1990, s.419.

iyice saldırganlaştıracak, kendini evliya türbelerinde dua ederken bulmasına ve kadere meydan okumaya itecektir.

García Lorca 1930 yılında, **Yerma** sahnelenmeden 4 yıl önce çocuk ninnileri üzerine “**Las nanas infantiles**” başlıklı bir deneme yazısı yayınlamış ve ninniye verdiği önemi bununla da bildirmiştir. Ona göre İspanyol ninnileri diğer Avrupa ülkeleri ninnilerinden farklı bir özellik taşır. Yazar söz konusu özelliği şu sözleriyle belirtmiştir: “Avrupa ülkelerindeki ninniler sadece beşikteki bebeği uyutmayı amaçlar, oysa İspanyol ninnileri çocuğun hassas bilincine de seslenir.[...] Dünya’nın dramatik olgusunu aktarır, çoğu kez gerçekçidir, sözleri de dramatik melodilere uyum gösterir.”⁷⁸

Yerma: Nereden geliyorsun canım çocuğum?
“Ayazın o keskin, o sivri doruğundan.”
Söyle peki, ne istersin canım meleğim?
“İstediğim urbalarının sıcaklığı.”
(İğnesine iplik geçirir.)
Hele bir kıpırdasın güneşte dallar...
Hele bir fişkırırsın dört yandan pınarlar...
[...]
“İstediğim memelerinin o ak tepecikleri...”
Hele bir kıpırdasın güneşte dallar
Hele bir fişkırırsın dört yandan pınarlar...
(Dikiş dikerek)
Peki kuzum benim, peki meleğim!
Uğruna yırtınıp paralandığım.
Bilsen ne acılar, ne sancılar duyacağım.
Sana ilk beşik olacak karnımda.
Ne zaman geleceksin, bari meleğim!
“Yasemin koktuğunda tenin.”
Hele bir kıpırdasın güneşte dallar...
Hele bir fişkırırsın dört yandan pınarlar... (s. 482- 483)

Juan, Yerma’ya dışarı çıkmasından hoşlanmadığını söyler, yerinin evi olduğunu bildirir ve çıkar. Yerma dikiş kutusuna yönelir, elini karnında gezdirir ve dikiş dikmek üzere oturur. Ardından da bir çocukla konuşuyormuş gibi bu karşılıklı konuşma içeren şiiri kendi kendine okur. Ancak uyarlamada hem bu eylemler hem de bununla bağlantılı olarak Yerma’nın doğmamış çocuğuna okuduğu bu şiir

⁷⁸ Cifuentes, a.y.

çıkartılmıştır. Oysa şiirin ilk dört dizesindeki sözler Yerma'nın anne olma içgüdüsünün ne denli güçlü olduğunu, hatta evlilikten tek beklentisinin bu çocuk olduğunu⁷⁹ ve ona olan özlemini anlatır. Şiirin devamında ise onu dünyaya getirmek için çekeceği sancılara seve seve razı olduğunu belirtir.

Başkişinin yani Yerma'nın ağzından dökülen bu uzun şiir esere önemli bir dramatik canlılık katmaktadır. Yerma'ya göre doğanın canlanması kendi doğurganlığını ve bedenen canlanmasını, sonuç olarak da beklediği bebeğin gelişini müjdeleyecektir⁸⁰. Bu yüzden doğa betimlemeleri de simgesel boyutuyla bu dizelerde önemli bir yere sahiptir. Díaz-Plaja bu şiiri başkişinin monologu olarak değerlendirirken, bu monologda rastladığımız “Hele bir fişkırısın dört yandan pınarlar” dizesinde eserin genelinde simgesel bir anlam taşıyan suyun burada da verimliliği ve doğurganlığı, ayrıca anne sütünü de ifade ettiği görülür⁸¹.

Lorca'nın eserlerinde insan vücudunun bazı bölümlerinin birer cinsellik simgesi olarak betimlediğini belirten Manuel Antonio Arango, kadın vücudunun karın bölgesinin de bu simgeler arasında bulunduğunun altını çizmiş⁸² ve bu şiirin “Bilsen ne acılar ne sancılar duyacağım, sana ilk beşik olacak karnımda” dizelerini bu simgesel kullanıma örnek göstermiştir.

Bu şiirle ilgili bir diğer önemli yorum ise Carlos Feal'den gelmiştir. Feal, bu şiirde annesine cevap veren çocuğun, belirsiz bir yerde terk edilmişçesine dünyaya gelmeyi bekleyen bir varlık olarak esere dahil edildiği yorumunu yapmıştır⁸³. Böylelikle şiirde çocuğun da annesini aradığı ve aile birliğine dahil olma arzusunu bildirdiği, anne sıcaklığına kavuşmak için sabırsızlandığı belirtilir. Aslında sabırsızlanan Yerma'nın kendisidir ve bu şiirde doğmamış çocuğunun iç sesi olarak da kendini konumlandırır. 1. sahnenin 2. perdesinde yaşlı kadınla yaptığı konuşmada kendini kendi çocuğu gibi hissettiğini “[...] Mini minnacık... Uysal... Kendi kendimin küçücük bir kızımıymışım gibi”(s.489) sözleriyle belirtir. Ancak Yerma'nın

⁷⁹ Angél Sopena Ibañez, **Concepto de la mujer española en la obra de García Lorca**, Madrid, Liade, 1996, s.33.

⁸⁰ Díaz-Plaja, **a.g.e.**, s. 211.

⁸¹ Ildefonso-Manuel Gil, “Introducción”, **en García Lorca: Yerma**, Ed. Ildefonso- Manuel Gil, Madrid, Cátedra, 2001. s.24.

⁸² Arango, **a.g.e.**, s. 168-169.

⁸³ Feal, **a.g.e.**, s. 64.

çocuk saplantısının trajik boyutlara varacağıın işaretini veren bu önemli cümlenin de film metninden çıkartıldığı gözlemlenir.

María: Bilmem. Ama evlendiğimiz gece dudakları yanağımnda habire bundan söz ediyordu. Onun kulağımdan içime akıttığı sımsıcak bir güvercin sanki çocuğum. (s.484)

María'nın hamile olduğunu Yerma'ya müjdelediği bu konuşmada genç kadın kocasının kendisini çok sevdiğini ve baba olmayı arzuladığını anlatmaktadır. María çocuğu nasıl büyüteceğini bilmemektedir, oysa Yerma onun aksine son derece bilgili olduğunu konuşmanın devamında gösterir. Ancak bu sözleriyle María, kocasıyla evliliğinin, Yerma ve Juan'inkinin tam tersi olduğu gerçeğini izleyiciye aktarır⁸⁴. Eserde Yerma ve Juan arasında geçen ilk diyalogda Juan gülümseyerek, "Hem, huzur dolu yıllar olacak bunlar. İşlerimiz iyi gidiyor. Sonra paramı har vurup harman savuracak çocuğumuz da yok" (s. 481) sözleriyle çocuk istemediğini açıkça belirtmiştir. Juan'ın bu yaklaşımı María'nın kocasının kine ters düşmekte ve María'nın mutluluğunun aksine Yerma'yı gelecekte bekleyen mutsuzluğu bildirmektedir.

1.PERDE 2. SAHNE

Yerma: [...] susuzluktan ölen bir kadından istediği tek şeyi esirgiyorsun. (s. 489)

Yerma, 14 çocuğu olduğunu söyleyen bilge görünümlü yaşlı kadına, çok arzuladığı çocuğuna nasıl kavuşacağını sorar. O da onunla konuşmayı reddeder. Yerma'nın buna karşı verdiği yanıtta yine su imgesine atıfta bulunmaktadır. Susuzluktan yani bereketsizlikten ölmek üzere olduğunu, adı gibi çorak ve kuru olduğunu bu cümleyle bir kez daha vurgulamaktadır. Eserin bu kısmında Yerma ve Juan'ın evleneli 2 yıl 20 gün olduğu bildirilmektedir. 2 yıl beklemenin ardından bile susuzluğu bu denli güçlü olan Yerma, izleyiciye bu susuzluğun eserin devamında genç kadının dayanamayacağı bir boyuta varacağını haber vermektedir.

⁸⁴ Frazier, a.g.e., s. 118.

Victor'un sesi: (*Şarkı söyleyerek.*):
Neden böyle yalnız uyursun çoban?
Neden böyle yalnız uyursun?
Daha güzel geçerdin uykun
O süslü yün örtülerin üstünde.
Neden böyle yalnız uyursun çoban?
Yerma: (*Dinleyerek*):
Neden böyle uyursun çoban?
Daha güzel geçerdin uykun
O süslü yün örtülerimin üstünde.
Karanlık bir barınak, taştan
Çoban.
Bir gömlek, kırağıdan
Çoban...
Ve kül rengi kamışları kışın.
Ot döşeginin gecesinde.
İğneler serpmekte meşe ağacı.
[...]
Ne ister bu dağ senden?
Bu dağın otları zehir zemberek
Yavrum öldürmeye hazır seni
Katır tırnağı diken. (s.492)

Victor'un söylediği bu çoban türküsü uyarlamada esnasında filmde çıkarılmış, onun yerine Yerma'nın kendi bölümünde söylediği "[...] yastığının altında çoban. Ve kadın sesini duyarsın ancak. Suların hıçkırığından [...]" dizeleri Victor'un ağzından verilmiştir. Şarkının geri kalanına, Yerma'nın Victor'u dinleyerek tekrar ettiği dizelere yer verilmemiştir. Yerma'nın Victor'un bu türküsünü tekrar etmesi uyarlamada gösterilmez. Türkünün tamamı neredeyse senaryoda ortadan kaldırılmıştır. Oysa Victor'un söylediği Yerma'nın ise bir yankı gibi tekrar ettiği bu dizeler ikisinin de birbirine olan ve gizlemeye çalıştıkları derin hisleri açığa çıkarmaktadır⁸⁵. Bu şiirin hemen ardından aralarında geçen konuşmada da her ikisi çocuk gibi heyecanlı, kalpleri ağızlarındadır. Juan'ın Yerma ve Victor'u bir arada gördüğü ve ikisinden şüphelendiği ilk an da eserin bu bölümündedir.

Yerma: [...] Ağzından pınarlar akıyor sanki. (s.493)

⁸⁵ Honig, a.g.e., s. 153.

Yerma'nın Victor'un sesine olan hayranlığını belirtirken sarf ettiği bu cümle yine su ile ilgili simgesel bir bildiri sunar. Yerma'nın Victor'a karşı duyduğu aşk acısı ve bu aşkın gerçekleşmesine duyduğu özlem “akan pınarlar” sözleriyle dışa vurur. Kendisi bunu gizlemeye çalışsa da, söz konusu pınarları Victor'un ağzından içmek istediği anlaşılır⁸⁶. Yine aynı perdede bilge yaşlı kadının Yerma'ya “Su gibi kendiliğinden akıp gelir çocuklar” (s. 488) ve çocuk sahibi olması için genç kadına önerdiği “onlarla aynı kadehten içmekten, dudak dudağa olmaktan hoşlanmak gerek” (s.489) sözleri de uyarlamadan çıkarılan bu cümlenin simgesel açıdan önemini göstermektedir.

Yerma Victor'a bu cümlenin ardından kocası hakkında “kuru bir kişiliği var” diyecektir (s.493). Yerma'nın yaptığı bu karşılaştırma sahneye anlam yoğunluğu katar. Victor'un su pınarı ile Juan'ın kuruluşunda Yerma'nın asla doğamayacak çocuğunun boğulmaya mahkum olduğu anlaşılmaktadır.

2. PERDE 1. SAHNE

IV. Çamaşır yıkayan kadın: Evleri gitgide cehenneme dönüyor. Bütün gün görümceleriyle duvarları badana ediyorlar... Bakırları parlatıyorlar... Camları hohlayıp temizliyorlar... Ağızlarını açmadan... Bir yandan da işleri kızıştırıp yangına körükle gidiyorlar... Ev ne denli parlıyorsa o denli tutuşuyor için için... (s. 497)

Lorca'nın 2. perdenin başlangıcına çamaşır yıkayan kadınların konuşmalarını ve bir arada söyledikleri ezgileri eklemesindeki amacın, bu kişilere eski yunan tragedyalarında bulunan koro görevi vermek olduğu belirtilir⁸⁷.

Yazar, Buenos Aires gezisinden Madrid'e döndüğünde **Residencia de Estudiantes**'deki arkadaşlarına o sırada bitirmek üzere olduğu **Yerma** hakkında açıklamalarda bulunmuştur. Lorca, arkadaşı Juan Chabás'a 3 Temmuz 1934 günü eseri hakkında şu sözleri sarf eder:

Şimdi ikinci tragedyam olan **Yerma**'yı bitirmek üzereyim. İlki **Bodas de Sangre**'ydi. **Yerma** kısır bir kadının trajedisi olacak. Konu, bildiğiniz gibi klasik bir temadır. [...] Tragedyalarda olması gerektiği

⁸⁶ Gil, a.g.e., s. 24.

⁸⁷ Feal, a.g.e., s. 67.

gibi 4 temel kişi ve koro bulunmaktadır. Tragedyaya geri dönmek gerekir. Bunu kendi dramatik tiyatro geleneğimiz öngörür. Komedyaya ve fars yapacak zamanlar olacaktır. Bu esnada, tiyatroya tragedyalar kazandırmak istiyorum.⁸⁸

Lorca'nın bu sözlerinden, yazdığı tragedyada olması gereken unsurlardan birinin de koro olduğunu ve ozanın buna verdiği önemi görmekteyiz. Yerma'da koroyu oluşturan çamaşır yıkayan kadınlar, şarkılarında söz ettikleri ve yaptıkları dedikodularla kendi bastırılmış içgüdülerinin ve toplumdaki hoşgörüsüzlüğün birer temsilcisidirler. Şarkılarının içeriğinin ise cinsel çağrışımlı kelimelerle yüklü olduğu görülür⁸⁹. Aynı zamanda bu, Yerma ve Juan'ın bir türlü çocuklarının olmaması durumuna karşı bir içeriktir.

Çamaşır yıkayanların konuşmaları arasında yer alan, ancak film metninde yer verilmemiş olan bu bölümde Yerma'nın görüşmelerinin gelişiminin ev ortamına yaptığı olumsuz etki belirtilmiştir. Ayrıca eserin trajik sonunun habercisi olarak da "cehennem", "yangın" ve "tutuşma" kelimeleri, olay örgüsünü ve Yerma'nın evinin dört duvarı arasında günden güne cehenneme dönen yaşamını izleyiciye aktarır. Yazar, farklı ortamlarda Yerma'da konunun temel bölümünün ve eserin özünün çamaşır yıkayan kadınlar korosuna aktarıldığını ve bu koronun eserin tematik özü açısından büyük anlam taşıdığını bildirmiştir⁹⁰. Bu yüzden koroya ait dizeler arasında yer alan bu konuşma da büyük önem taşımaktadır.

IV. Çamaşır yıkayan kadın: Yıkıyorum kurdelelerini

Buz gibi suyunda derenin.
Tutuşmuş bir yasemindir
Gülüşün senin.
Onun o kar aklığında
Yaşamak istiyorum ömrüm boyunca...

I. Çamaşır yıkayan kadın: Acıyalım kısır kadınlara...

Göğüsleri kumla dolu olanlara... (s. 498)

⁸⁸ Federico García Lorca, *Entrevistas y declaraciones (1922- 1933) y (1933- 1936)*, Ed. Miguel García-Posada, Barcelona, 1998, S.55.

⁸⁹ Gil, *a.g.e.*, s. 20.

⁹⁰ José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1989.s. 147.

Lorca'nın, bu kısa dizelerle koronun söylediği şarkıya geleneksel bir İspanyol şiir vezni olan **seguidilla**'yı⁹¹ da kattığı gözlemlenir⁹². Çamaşır yıkayan kadınlar yine suyu yani bereketi simgeleyen dereden söz ederken, öte yandan çocuğu olmayan kadınları aşağılayıp, onlara acıyarak yaklaşan toplum bilincini de temsil etmektedirler. Yazarın şiirsel bölümleri eserin genelinde heyecanın ve gerilimin yükseğe tırmandığı dramatik anlarda kullandığı görülmektedir. Şiir bölümleri arasında bir karşılaştırma yaptığımızda, Edwards'ın da belirttiği gibi⁹³ Çamaşır yıkayan kadınların ezgilerinde doğanın yaşamsal ve yaratıcı güçlerinin coşkusu, canlılığı belirirken, Yerma'nın dizelerinde ise aksi bir şekilde melankoli duygusunun hakimiyeti gözlemlenir.

2. PERDE 2. SAHNE

Yerma: Evet, taşlara... Kayalara... Ve çok korkunç bir şey bu. Oysa bu kaya yerine tatlı sular, çeşit çeşit çiçekler olsun isterdim. (s. 504)

Çocuğu olmadığı için kısır bir kadın olarak söz edilen Yerma, kendini giderek daha da yalnız ve çaresiz hissetmeye başlar. Köylü bir kadın olarak doğurganlığının olmamasını kaderin ona biçebileceği en kötü yazgı olarak görür. Yerma'nın kendini bulunduğu ortamdaki dışlanmış hissetmesi, eserde çoğu kez doğaya yapılan göndermelerle belirtilir. Kendisini çevreleyen çiçekler ve hayvanlar, ona yaşamın ve tüm canlı varlıkların üretkenliğini hatırlatırken, üretemeyen bir kadın olarak tüm bu varlıkların kendisini dışladığını hisseder⁹⁴. Kocasıyla olan bu konuşmada kendisini bir kayaya benzetir ve ona kaya olmak yerine tatlı sular ya da çeşit çeşit çiçekler olabilmeyi dilediğini söyler. Kaya ile tatlı sular ve çiçekler simgesel yönden iki zıt kutuptur. Kaya, Yerma'nın verimsiz, kurak ve çorak bedenini simgeler. Bu öyle çorak bir bedendir ki, onunla yaşayanlar "bin çift öküzün ancak sürebileceği kadar

⁹¹ XV.yy.da İspanya'da icra edilen, üç zamanlı, edebi ve müzikli beste olan **seguidilla**, Cervantes döneminde yaygınlığıyla bilinir. XVIII. yy. İspanyol Tiyatrosu'nda da sıkça kullanılmıştır. Zamanımızda da halk şarkısı ve dansı olarak yaygındır. Bkz. "seguidilla", **Meydan-Larousse Ansiklopedisi**, C. XI, İstanbul, Meydan Yayıncılık, 1987, s. 124.

⁹² Diaz-Plaja, **a.g.e.**, s. 212.

⁹³ Gwynne Edwards, **El teatro de Federico García Lorca**, Madrid, Gredos, 1983, s. 276-280.

⁹⁴ Rosanna Vitale, **El metateatro en la obra de Federico García Lorca**, Madrid, Pliegos, 1991, s. 128.

çorak bir tarlada bulurlar kendilerini” (s. 523). Buna karşılık Yerma'nın olmayı dilediği ancak asla olamayacağı tatlı sular ve çiçekler ise hiç kuşkusuz üretkenliği, canlılığı ve hareketi ifade etmektedir. Film metninden çıkarılan bu cümle simgesel yönden önem taşımaktadır.

3. PERDE 1. SAHNE

Bu sahnede önemli herhangi bir çıkarmanın yapıldığına rastlanmamıştır. Orijinal tiyatro metni, eserin anlamsal özünü etkilemeyen iki kısa cümle haricinde uyarlamaya aynen aktarılmıştır.

3. PERDE 2. SAHNE

Erkek: Geliyorsan ziyarete,
Karnın çiçeklensin diye...
Böyle yasa bürünme.
İnce tüller takın üstüne.
İncir dallarıyla kaplı bir duvarın ardına
Git tek başına
Dayan şafak sökünceye dek
Şu toprak vücudunun kahrına.(s. 521)

Evliya türbesini ziyarete giden ve şarkılar söyleyen kadın, erkekler ve çocuklar topluluğu arasından bir erkeğin söylediği, halk bilgeliğini ve geleneğin sesini yansıtan yukarıdaki dizeler, Yerma'nın doğuramamasının gerçek nedenini bildirir⁹⁵. Geleneğin sesi, bir kadının erkeğine kendini tam olarak teslim etmesini ve bu teslimiyetten zevk almasını öğütlemektedir. Ancak bu şekilde bir kadının çocuğunun olabileceği düşüncesi hakimdir. Aynı düşüncüyü yaşlı kadın Yerma'ya “Belki bu yüzden daha erken çocuğun olmadı senin. Hoşlanmak gerek kızım” (s.489) diyerek henüz eserin birinci perdesinde aynı gelenekçi görüşü aktarmıştır.

⁹⁵ Ortega, a.g.e., s. 147.

2. B. 5 Çıkarılan bölümler

Eserin beyazperdeye aktarımında en fazla çıkarım yapılan bölümler yazarın eserinin özünde bulunmasını amaçladığı şiirselliğin dozunu azaltır. Çünkü film metninden çıkarılan bu bölümler, Yerma'nın ağzından dökülen ninni ve diğer dizelerle birlikte, eserin 2. perde 1. sahnesinde koroyu oluşturan çamaşır yıkayan kadınlara (s.498-501) ait dizelerin büyük bir bölümünü oluşturur. Az önce de söz ettiğimiz gibi Lorca bu eserin temel unsurları arasında dört temel kişi haricinde koroyu göstermiştir.

Aktarım sürecinde çıkarıldığı görülen önemli bir bölüm eserin son perdesinde bulunmaktadır. Dağ başında bir evliya türbesinde geçen bu bölümde evliyaya adaklar adayan kadınlar vardır her yanda. Yerma kısırlıktan kurtulmak için kadınlar korusu ile birlikte dua etmektedir. Kadınlar korosundan sonra eserde iki mask belirir. Biri erkek, biri dişidir. Lorca açıklama notlarında bu maskların grotesk olmayıp, toprağın özünü yansıttıklarını ve görkemli bir güzelliğe sahip olduklarını bildirir (s.519). Bağırıp çağıran kalabalığın içinde masklar şarkı söyleyerek dans ederler. Bu şarkıya katılan bir de çocuk vardır. Kalabalığın içinden bazı erkekler de yorumlarıyla bu şarkıya eşlik ederler.

Sinemaya uyarlanırken kadın korusu ile birlikte dua eden Yerma'nın evliyaya yakarış bölümü büyük ölçüde budanmış ve eserin vermeyi amaçladığı dramatik etki ciddi miktarda azaltılmıştır. Koronun tekrarlarına da rastlanmaz. Uyarlamanın 26. sekansında ise eserde söz edilen kadın ve erkek masklarına, onların dansına ve şarkısına, çocuğun ve çevredeki erkeklerin şarkıya katılımlarına yer verilmediği görülür. Oysa bir gelinle bir damadın gerdek gecesinin ayinsel bir yansılaması olan bu oyun, bir taraftan da Yerma-Juan ilişkisinin yansılanması olarak kabul edilmektedir⁹⁶. Bu nedenden ötürü aktarımdan çıkartılması eserin anlamsal özünü etkilemektedir.

Bu önemli bölümün yerine şu görüntüler eklenmiştir: Ateşin etrafında kadınlar ve erkekler oturur. Bir kadın kalkıp müzik eşliğinde dans eder, sonra da

⁹⁶ Taydaş, a.g.e., s.61.

delikanlı ve genç kızlar onu izlerler. Ancak belirttiğimiz nedenden ötürü bu eklenen görüntüler çıkarılan sahnenin simgesel değerini taşımamaktadır.

2. C. KİŞİLERDE VE ÖYKÜLEMEDE DEĞİŞİM

2. C. 1 Film mekanında değişim

Yönetmenin sinematografik aktarım sırasında eserde iç mekanda (bu genellikle evin içidir) geçen bazı diyalogları dış mekana taşıdığı, ayrıca Juan ve Yerma arasında tarlada geçen ek bir diyalog eklediği (8. sekans) görülür. Victor, 11. sekansda kırdan Yerma'ya rastlar ve bir ağacın altında konuşurlar. Ardından Juan gelir ve onları birlikte görür. Eserde bu konuşmanın geçtiği mekan betimlenmemektedir. Yönetmen ise yorumunu açık bir mekan olan yemyeşil ve çiçekli bir kırdan yana kullanmıştır. Bir önceki sekans ise (bir ek sekans olan 10. sekans) Yerma sarı renkte taze kır çiçekleri toplar. Böyle bir dış mekan da eserde bulunmamaktadır.

Sinema-edebiyat eleştirmeni Francisco María Benavent, Lorca'nın eserlerinin genelinde hakim olan matem havasının, bu uyarlamada olması gerektiğinden daha renkli görüntülere yer verilmesiyle silikleştiğini belirtirken, öykünün Endülüs kültürünün köklerine, Flamenko ezgilerine ve dansına, çorak topraklara ve tanrıya yakarılan dualar üzerine gereğinden fazla odaklandığının üzerinde durmuştur. Benavent, "Tutkuyla yapılması gereken bu proje tecrübesizce beyazperdeye aktarılmış ve yazarın şiirselliği filme geçememiştir, oysa **Yerma**'da bu şiirsel dil çok önemlidir,"⁹⁷ demektedir. Eleştirmenin başarısızlığın suçunu tamamen yüklediği yönetmen Pilar Távora, tiyatro yönetmeni Salvador Távora'nın kızıdır ve 1980 yılında kendini sinemaya adamadan önce psikoloji ve felsefe öğrenimi görmüştür. Günümüze dek çok sayıda belgesel filme, çoğu Endülüs kültürü ve flamenko odaklı pek çok televizyon dizisine imza atmıştır⁹⁸. **Yerma** uyarlamasında da Endülüs kültürünün öğelerine ve belgeseli andıran dış çekim ve dokümanter görüntülere sıkça yer vermiş olmasının nedeni, kariyerinde edindiği belgesel deneyimi olabilir.

⁹⁷ Benavent, a.g.e., s. 626.

⁹⁸ Camí-Vela, a.g.e.,s.209.

Aktarımda değiştirildiğini saptadığımız mekan betimlemesi henüz eserin ilk sahnesinde görülür. Yerma'ya uğrayan María, ona bir çocuğu olacağını müjdeler. O çıktıktan sonra eserde Victor'un eve girdiği belirtilir. Victor ve Yerma arasında geçen bu konuşmanın evin içinde gerçekleşmesi ve Yerma'nın ise o esnada oturduğu yerde makasla kumaş kesiyor olması gerekirken (s.486), bu bunaltıcı kapalı mekan evin iç açıcı bahçesine taşınmıştır. 5. sekansta güneşli bir günde Yerma bahçesinde çiçeklerine elindeki kovadan su serpmektedir. Bu arada Victor bahçe kapısını aralar. Victor, eserde "düşünceli ve inatçı" olarak (s.486) betimlenmiştir. Oysa "neşeli ve güler yüzlü" bir şekilde Yerma'ya kocasının nerede olduğunu sorar. Mekanda olduğu gibi Victor'un ifadesinde de değişim olmuştur. Victor kapıdan ayrıldıktan sonra Yerma, Victor'un durmuş olduğu yere gider ve içine temiz dağ havası çeker gibi derin bir nefes alır. Eserde bu mekan "odanın kapısı" olarak betimlenir, ancak bahçe kapısına aktarılan bu eylemin iç mekanda yansıttığı ifade güçsüzleşmiştir. Yerma açık havada doğayı mı koklar, yoksa Victor'u kokladığını mı hayal eder, mekan değişimi yüzünden bu tam olarak anlaşılabilir.

Bir diğer mekan değişimi ise 2. perde'nin 2. sahnesinde yaşanır. Eserde Yerma evindeyken kapıdan geçmekte olan María'yı görür ve ona içeriden seslenir. María ise kucağında bebeğiyle eve girer. Oysa aktarımın 18. sekansında Yerma, María'yı kucağında bebekle görürce evin dış kapısına çıkar, gece vakti sokakta konuşurlar. Yerma María'yla vedalaştıktan sonra yine sokakta Victor'la karşılaşır, konuşmaya başlarlar ve birlikte eve girerler. Oysa eserde Yerma ile Victor arasında geçen bu konuşmanın tamamı (s.508-509) evde gerçekleşmektedir.

2. C. 2 Diyaloglarda ve kişilerde değişim

Eserin sinematografik aktarımında eserin kişilerinde herhangi bir değişime rastlanmamıştır. Eserin baş kişisi Yerma, onun yaşamına doğrudan etki eden iki erkek Juan ve Victor, ve onların haricinde görevleri bir kadının verimliliğini hatırlatmak ve bunun hakkında yorumlar yapmak olan María, Yaşlı Kadın, 1.kadın, 2. kadın ve Dolores gibi ikincil kişiler bulunmaktadır. Eserin sinematografik uyarlamasına kişilerin eserdeki işlev ve görevlerinin yanı sıra, fiziksel tanımları da aynen aktarılmıştır.

Victor, eserdeki gibi sağlıklı görünümlü, yapılı ve çekici vücuduyla Yerma'nın içgüdüsel olarak arzulayabileceği tek erkek olma rolüne uygundur. Juan ise canlılıktan yoksun davranış şekline uygun olarak zayıf, solgun ve sağlıksız bir fiziksel yapıya sahiptir. Bu yönlerden eserdeki her iki erkek de fiziksel açıdan filmde uygun betimlenmiştir. Juan da rolünün gerektirdiği soğuk ve anlayışsız eş özelliklerini yerine getirmektedir. Öyle soğukluktur ki, Yerma'nın sinir sisteminin çöküşüne zemin hazırlar. Eserin son sahnesine çocuk sahibi olmayı umursamadığını söylemesiyle de Yerma'nın bu nörotik durumu zirveye taşınır⁹⁹. Görümceler ise donuk, konuşmayan ve gülmeyen görüntüleriyle birer hayaleti andırmakta, ruhsuz ve acımasız birer gardiyan gibi etrafta dolaşmakta, Yerma'nın eve giriş çıkışlarını gözetlemektedirler.

Eserin dramatik ve trajik anlam yükünü üzerinde taşıyan, baş kişi olan Yerma'dır. Sabit fikirli yapısını izleyiciye diyaloglardaki dramatik suskunluk anları ve konuşmalarındaki heyecanı ile aktarır¹⁰⁰. Zihninde kurduğu hayaller, sözleriyle izleyiciye yansımaktadır. Yerma'nın davranışlarında çevresindeki kadınlar gibi doğurgan olamaması yüzünden eserin başında yavaş başlayan ancak sonraki perdelerde hızla ilerleyen bir endişe ve umutsuzluk patlaması görülür. Yerma izleyiciye iki ayrı yönünü aktarmaktadır. İlki eşinden başka bir erkekten çocuk sahibi olmayı reddeden, toplum ve aile geleneklerine saygılı, onurunu her şeyin üstünde tutan bir kadın; ikincisi ise yaşamsal unsurları kendinde toplamak için bunları yorumlamaya çalışan bir kadın¹⁰¹. Onun kadere olan kızgınlığı ise doğadaki varlıklarla kendini özdeşleştirememesinde yatmaktadır. Hayvanlar ve çiçekler ona verimliliği, üretkenliği ve doğurganlığı hatırlatır. O ise her açıdan kendinin bu özelliklerden yoksun olduğunu düşünür, bir yandan da cansız ve isteksiz bulunduğu kocası Juan'ı suçlar. Aitana Sánchez-Gijón'un Yerma karakterinin getirdiği bu ağır dramatik yükü olabildiğince taşımaya uğraştığı, rolü için Endülüs aksanıyla konuşmaya çalıştığı gözlemlenir.

Diyaloglarda da, yapılan çıkarımların haricinde kişilerde olduğu gibi önemli bir değişim saptanmamıştır. Sadece eserin sonunda Yerma, "Yaklaşmayın..."

⁹⁹ Ortega, **a.g.e.**, s. 149.

¹⁰⁰ María Teresa Babín, "La mujer en la obra de García Lorca", **Estudios Lorquianos**, Barcelona, mente y palabra, 1976, s.471.

¹⁰¹ Vitale, **a.g.e.**, s. 127.

Öldürdüm oğlumu...” demektedir (s.526) ve çevreden insanların ona ve Juan’ın ölüsüne yaklaştıkları bildirilir. Oysa uyarlamada Yerma “María,. yaklaşma!” (sek.28) diye haykırır. Filmin trajik finalinde Juan’ın öldüğünü gören sadece María’dır.

2. C. 3 Belirtilen zamanlarda, zamansal yapıda değişim

3. perde 2. sahnede canlı renklere ve fiziksel hareketlere dayanan işlere rastlanır. Çamaşır yıkayan kadınların şarkısı ve Evliya türbesi çevresindeki bereket ayini Yerma’nın hasret kaldığı canlılığı ve tutkunun dünyasını yansıtır. Hava karardığında ve gece olduğunda gelişen eylemler ve kişiler arasında geçen konuşmalar ise eserde dramatik eylemlerin hızlandığı bölümlerdir¹⁰². Gece, Yerma’nın o anki trajik durumunu, giderek beklentilerini kaybettiğini ve karanlığa doğru yol aldığını yansıtır. Gecenin çöktüğü, gece geçen sahneler, dramatik olay örgüsünde Yerma’nın gerçekle yüzleştiği, içine umutsuzluğun kök saldığı bir karanlığı simgeler. Senarist ve yönetmen Távora’nın da eserde bildirilen zamansal yapılarda herhangi bir değişiklik yapmamaya özen gösterdiği görülür.

Yine de aktarıma eklenen dokümanter sekansların ve Yerma’nın yaparken görüldüğü ek eylemlerin (gece avluda ayaklarını ıslatması, kırdaki sarı çiçekler toplaması, Juan’la tarlada konuşması, çeşme başında kadınlarla konuşması, vb.) bir günün geçişini film metninde daha yavaşlattığı gözlemlenir. 3. sekansta Juan ve Yerma’nın iki yıl yirmi günlük, 17. sekansta ise üç yıllık evli oldukları bilinir. Bunlar eserde belirtilen süreçlere denk düşmektedir.

2. C. 4 Eylemlerde değişim

Eserin başında (1. perde 1. sahne) Yerma’nın rüyasında bir çoban vardır ve beyazlar giymiş bir çocuğun elinden tutmaktadır (s.480). Bu eylem filmde tamamen çıkarılmış, bunun yerine Juan ve Yerma’nın yatak odalarında birbirlerini sevgiyle kucakladıkları, evliliklerinin ilk günlerini yansıtan bir görüntü getirilmiştir. Eserde Yerma’nın Victor’la ilk konuşması, Yerma dikiş dikerken genç çobanın eve

¹⁰² Edwards, a.g.e., s. 169.

uğramasıyla (1.perde 1. sahne) gerçekleşir. Oysa Yerma dikiş dikmek yerine, bahçede çiçeklere su serpmektedir (5. sekans).

Kırda güzel bir erkek sesinin türkü söylediğini duyan Yerma'nın eserde Victor'la çarpıştığı bildirilir (1. perde 2. sahne). Ancak filmde çarpışmazlar, Yerma onu görür (11.sekans).

2. D. DİYALOG DÜZENİNDE YER DEĞİŞTİRME (KAYDIRMA)

1. perde 1.sahne'deki Yerma'nın çocuğuna söylediği dizelerin (s.482) bu bölümden çıkarıldığını ancak bu şiirin küçük bir bölümünün uyarlamasının 24. sekansına bir flamenko şarkısı olarak kaydırıldığını görürüz. Yerma'nın gece avluda oturduğu bu ek sahnede Juan, onun uzun zamandır konuşmadığından ve yemek yemediğinden yakınmaktadır. Ansızın şu kısa yanık ezgi işitilir:

Köpek avluda havlamakta
Dallarda türküsü yellerin
Böğürmekte sığırtmaç önünde öküzler...
Okşayıp kıvırmakta saçlarımı ay.
Söyle daha ne istersin uzaklardaki çocuk? (s.482)

Yerma'nın iç sesini dışa vuran bu ezgi hem yer değiştirmiştir, hem de tiyatro metnindekinin aksine Yerma'nın ağzından işitilmemektedir. 2.perde'nin ilk sahnesinde çamaşır yıkayan kadınlar arasında geçen diyaloglarda da (s. 495-8) kısmi yer değiştirmeler görülmektedir. Ancak bunların sırasındaki değişim eserin anlamsal özelliğini etkilememektedir. Son olarak 2. perdenin 2. sahnesinde Yerma'nın rüya görür gibi söylediği şarkı ikiye bölünerek, daha önce yer alan sekanslarda yine bir kadının ağzından söylenen Flamenko şarkıya söz olarak kullanılmıştır. Bunların filmin 4. ve 6. sekanslarına aktarıldığı görülür. Filmin söz konusu bölümleri, Yerma'nın çocuk özleminin yansıtıldığı ek sekanslardır. İlkinde Yerma gece avluda tek başına ayağına su serperken şarkının ilk bölümü işitilir. 6. sekansta ise Yerma, Victor gittikten sonra son derece sade olan evini gezer ve üzerinde tığ işi örtü bulunan yatağına mutsuz bir ifadeyle bakar.

Görüldüğü üzere kaydırmaların çoğu Yerma'nın şarkılarının bölünüp aktarıma katılan ek görüntülere flamenko fon müziği olarak eklenmesiyle

gerçekleşmiştir. Yönetmenin Yerma'nın ağzından dizelerin dökülmesine film boyunca izin vermediği gözlemlenir. Bu şekilde Lorca'nın, eserinin baş kişisi Yerma için yazdığı ve doğrudan onun çocuk özlemini bildiren dizelere müdahale edilmiş olur. Yerma sinema aktarımında asla kendini şiir ve şarkı yoluyla ifade edemez. Bu da eserin özünde önemli bir unsur olarak yer alan şiirselliğe yapılmış önemli bir müdahaledir.

Belirttiğimiz bu yer değiştirmelerin haricinde aktarım boyunca diyalog düzeninde herhangi bir yer değiştirmeye rastlanmamıştır.

2. E. YERİNE KOYMA VE DENKLİK ARAYIŞI

“Çıkarılan bölümler” kısmında da söz ettiğimiz gibi eserin son perdesinde evliya türbesi civarında yapılan kutlamalarda dans ederek şarkılar söyleyen geleneksel İspanyol kadın ve erkek maskeleri taşıyan iki kişi aktarımdan çıkarılmıştır. Bu bölümün yerine ateş etrafında oturan kadın ve erkekler, Flamenko ezgileriyle dans eden bir kadın ve dansa kalkan delikanlı ve genç kızların görüntüsü getirilir. Ancak bir gelinle bir damadın gerdek gecesinin ayinsel bir yansılaması olduğunu belirttiğimiz bu oyunun Yerma-Juan ilişkisinin de bir yansılması olarak kabul edildiğini ifade etmiştik. Bu durumda eserdekilerin yerine getirilen görüntüler simgesel yönden bir denklik sağlamamaktadır.

Eserdeki diyaloglardan, bereketin ve doğurganlığın simgesi olan “su” ile ilgili bazı önemli cümlelerinin çıkarılması ve özellikle 2. perde'nin 2. sahnesi boyunca tiyatro izleyicisinin gözü önünde durduğu bilinen su testilerinin filmde aynı yoğunlukta yer almaması, yönetmenin su ile ilgili bazı ek sekanslar ilave etmesiyle karşılanmaya çalışılmıştır. Bunlara örnek olarak şunları gösterebiliriz: 4. sekansta Yerma gece vakti avluda bir çiçeği sular gibi ayaklarına su serper ve toprak üzerinde çıplak ayakla narin adımlarla yürür. 5. sekansta sabah olmuştur ve Yerma bahçesindeki çiçekleri sular. 16. sekansta ise Yerma çeşme başında su doldurur, su dolup taşar ancak o fark etmez.

Bu denklik arayışında, eserde olduğundan farklı bir biçimde, izleyicinin hızla kavrayabileceği su ile ilgili daha sık ve açık bildirmeler yapıldığını görürüz.

2.F. EKLEMELER

2. F. 1 Olay örgüsüne etki eden sekansların eklenmesi

Ek bir sekans olan 8. sekansta Yerma'nın tarlaya, Juan'ın yanına gittiği ve ona yemek götürdüğü görselleştirilir. Metin içinde bundan Yerma'nın yaşlı kadına yolda kocasına yemek götürdüğünü söylemesiyle haberdar oluruz. Ancak filmde bu olay görselleştirilmiş, Juan ve Yerma arasında geçen bir diyalogun da bulunduğu ek bir sekansla betimlenmiş olur. Juan çok yiyemeyeceğini söyler. Yerma ise yemesine dikkat etmesi konusunda ısrar eder. Juan, "Çalışmam gerek. Akşam geç gelicem," derken, Yerma'nın yanıtı "Bekleyeceğim" olur. Juan Yerma'yı gördüğüne sevinmemiştir, ona "oyalanma evine git" der ve vedalaşırlar.

Eserde işini her şeyden üstün tutan çalışkan bir çiftçi olarak gördüğümüz Juan, eserin 1.perdesinde tarlasında gecenin geç saatlerine kadar durup toprak için gerekli olan suyu hırsızlardan koruyacağını söyler. Carlos Feal'e göre su metin içinde iki anlamda belirir. İlki Juan'ın hırsızlara karşı koruduğu su, ikincisi ise Yerma'nın hamile kalmasını sağlayacak cinsel birleşmedir. Juan bundan kaçınır, Yerma'ya ilgi göstermez. Parasını har vurup harman savuracak bir çocuğu olmadığı için memnuniyetini henüz eserin ilk diyalogunda belirtir. Bu durumda olası bir çocuk onun cebinden parasını çalabilecek bir hırsızdır. Tarlasındaki suyu hırsızdan nasıl koruyorsa, bir çocuğunun olmaması için de Yerma'dan kendini o denli korur¹⁰³.

Yerma'nın 16. sekansta köy meydanında Victor'la karşılaşması ve su doldurmak için sıra beklemesi filme tiyatro metninde olmayan ek bir sekans dahil etmiştir. Victor'la karşılaşan Yerma'nın heyecanlı olduğu her halinden bellidir ve su almaya çıktığını söyler ona. Yaşlı kadın Yerma'yı görür ama yanına sokulmaz. Çoban Victor'la konuştuğunu gören kadınlar Yerma'ya manidar sözler yöneltirler. Tüm bunlar tiyatro metninde bulunmamaktadır. Ancak bu ekleme Yerma'nın, içinde yaşadığı küçük topluluk tarafından gözetlendiğini gösteren ve gerilimi artıran bir öğedir. Hatta bu öğenin eserdeki rolü öyle güçlüdür ki, edebiyat eleştirmeni Díaz-

¹⁰³ Feal, a.g.e., s. 64.

Plaja bu kırsal tragedyanın görülmeyen, gizli baş kişisi olarak, bu boğucu, gözetleyici ve kıskanç dedikodularıyla erdemleri göz ardı eden katı kırsal yaşam ortamını işaret etmektedir¹⁰⁴.

Yerma, ek sekans olan 12. ve 13. sekanslarda yolda karşılaştığı yaşlı kadını hatırlar ve onu rüyasında görür. Eserde yaşlı kadın ancak karşılaştıklarında yaptıkları diyalogla belirmiştir. Oysa uyarlamada yaşlı kadın, Yerma'nın bilinçaltına yerleşen, rüyalarında gördüğü, kadın olma ve doğurganlık hakkında söyledikleriyle içgüdülerini kamçılayan bir görevdedir. 13. sekansta Yerma'nın rüyasına giren yaşlı kadın bir mağaradadır ve saçları açıktır. Yerma'ya erkeklerin zevk almasıyla ilgili sarf ettiği sözleri yineler. Eserin son perdesinin başına eklenen bir sekans (23.sekans) gece vakti gökyüzündeki dolunay görüntüsüyle başlar ve yine yaşlı kadın mağarada saçları açık olarak görüntülenir. Görsel ve ses efektleriyle bu sahnenin yine bir rüya olduğu anlaşılır. Bu kez yaşlı kadın, bir kadının Tanrı'dan değil erkeğinden medet ummasına dair Yerma'ya söylemiş olduğu sözleri tekrarlar.

Hemen ardından bir başka ek sekans gelir. Burada da Yerma gece vakti avluda tek başına koltukta oturmakta, donuk ve anlamsız bakışlarla önüne bakmaktadır. Juan yanına gelir, Yerma'nın konuşmadığından ve yemek yemediğinden yakınıdır. Fonda yine bir kadının ağzından eserde Yerma'ya ait olan, doğmamış çocuğuna seslendiği dizeler iştilir.

2. F. 2 Eylemlerin ve betimlemelerin eklenmesi

Filmin 2. sekansından Yerma'nın simgesel önem taşıyan rüya sahnesi tamamen çıkartılmış ve yerine Juan ve Yerma'nın ilk evlendikleri günleri vurgulayan kendi odalarında birbirlerine sarıldıkları farklı görüntüler yönetmen tarafından eklenmiştir. Bembeyaz tüllerin rüzgarla uçtuğu bu odada evliliklerinin ilk günlerinin betimlenmesi çıkartılan rüya sahnesinin esere kattığı anlama eş değer değildir. Çünkü bu rüyayla Yerma'nın evlilikten beklentisinin bir çocuk olduğunun mesajını yazar izleyiciye oyunun en başında aktarır. Uyarlamada ise bu aktarım daha geç gerçekleşir.

¹⁰⁴ Díaz-Plaja, a.g.e, s.207.

Esere gerilim katması üzere bazı sahnelere hızlı **zapateo** (hızlı topuk dansı ritmi) eklenmiştir. Eserin 2. sahne 1. perdesine denk düşen filmin 14. sekansında kapısının önünde oturan Yerma'nın bakışlarından, onun sağlıksız bir saplantıya sahip olduğu ve akıl dengesini yitirmek üzere olduğu anlaşılmaktadır. Bu ek görüntüye de çok hızlı bir **zapateo** sesi eşlik eder.

María, Yerma'ya ilk kez uğradığında, (1.perde 1.sahne) Yerma eserde belirtilmeyen ama onun günlük işlerini yansıtan bir eylemle gösterilir. Yerma mutfaktadır ve fasulye ayıklarken görülür (3.sekans). Kısa bir süre sonra ise (5. sekans) Yerma'yı bahçesindeki çiçeklere kovadan su serperken görürüz. Dikiş dikme, çiçek sulama ve yemek yapma Yerma'nın evli bir köylü kadın olarak gün boyunca yaptığı işlere birkaç örnektir. Eserin sinema uyarlamasına eklenen eylem ve betimlemelere daha ayrıntılı olarak "dokümanter sekansların eklenmesi" ve "olay örgüsüne etki eden sekansların eklenmesi" bölümlerinde değinilmiştir. Çünkü bunlar sekans ve sahne oluşturacak kadar geniş eylem ve betimleme eklemeleridir.

7. sekansta (1. perde 2. sahnenin başı) kır görüntüsü filmde esere oranla oldukça fazla betimlenmiştir. Doğa, ağaçlar ve su pınarları görüntülenir. Yerma süt emen yavru kuzuları görür ve iç geçirir. Bunlar yönetmenin uyarlamasına kattığı ek tanımlardır. Bunun ardından Yerma ilk kez yolda yaşlı kadınla karşılaşır(487).

11. sekansta kırdaki Victor'la karşılaşan Yerma konuşma sırasında Victor'un yanağını okşar. Oradan geçen ve onları bir arada gören iki kadının aralarında konuşmaya, onlar hakkında dedikodu yapmaya başladıkları görülür. Ardından bu kez Victor, elini Yerma'nın yanağına götürerek genç kadının yüzüne dokunur. Her ikisinin de birbirlerine olan eğilimleri konuşmalarından belli olsa da, yönetmen ifadeye mimikleri ve dokunuşları da katmayı seçmiştir. Yine aynı sekansta, ikilinin konuşmalarının devamında bir atın giderek yaklaşan sesi işitilir. Bu atın Juan'a ait olduğu görülür. Juan attan iner ve ikisini bir arada görürce şaşırıp Yerma'yı başka bir tarafa çekiştirir. Victor görüntüde kalır ve bir ağacın altından Juan ve Yerma'yı izlediği görülür. Tüm bu betimlemeler eserde yer almamaktadır.

Oyunun 2. perdesinin 2. sahnesinde (19. sekans) vedalaşmaya gelen Victor Yerma ile konuşmaktayken Juan kapıdan çıkar. Ancak Juan'ın tekrar eve girmesi ve Victor'u Yerma'nın elini tutarken görmesi film metnine sonradan eklenmiş olan bir

eylemdir. Hemen ardından (20.sekans) Victor evden çıktıktan sonra Yerma'nın Victor'un az önce tuttuğu elini koklaması da tiyatro metninde bulunmamaktadır.

2.F.3 Dokümanter sekansların eklenmesi

Yönetmen ve aynı zamanda da senarist olan Pilar Távora'nın eserde bulunmayıp uyarlamaya eklediği dokümanter sekansları ve bu sekanslarda gelişen eylemleri, eserin hangi sayfasına denk düştüklerini de belirterek aşağıdaki tabloda sırasıyla aktarmaya çalışacağız:

| Sekans | Ek eylem ve betimlemeler | Sayfa |
|--------|--|-------|
| 1 | Kadınların söylediği neşeli bir Flamenko ezgisi işitilir. Gün doğmaktadır. Ağaçlar, iğne yapraklı bitkiler, başak tarlaları, gelincikler ve rengarenk çiçekler görüntülenir. Yerma beyaz çarşaflara sarılıp onları koklar, ardından Juan'ı öper. | 480 |
| 4 | Gecedir. Yerma bahçede çiçek suladığı kovadan kendi ayağına su döker. Islak ayaklarıyla toprak zeminde narince yürür. Yerma'ya ait 2. perdedeki bir şarkının kısmi aktarımı yanık bir kadın sesinden işitilir. | 486 |
| 6 | Victor gidince Yerma evinin odalarını gezer. Yatak odasına ve yatağının üzerindeki dantel örtüye mutsuz bir şekilde bakar. Bir kadın sesinden Flamenko ezgi işitilir. | 486 |
| 10 | Yerma, sarı renkte kır çiçekleri toplarken görüntülenir. | 492 |
| 12 | Yerma, yatak odasındadır. Aynada kendi vücuduna bakar, suyla kendini serinletir ve yaşlı kadının vücudu hakkında ona yönelttiği övgü dolu sözleri hatırlayıp yatağına uzanır. | 494 |

2. F. 4 Metin içi ima edilen olayların sunumunun eklenmesi

2. perdenin 2. sahnesinde Juan eve gelir ve Yerma'yı evde bulamayınca kız kardeşlerine ona göz kulak olmuyorlar diye kızar. Yerma'nın eşme başında su doldurduğu görselleştirilmemiştir. Ancak filmin 16. sekansında Yerma'yı eşme başında kadınlarla sohbet edip sıra beklerken görürüz, ayrıca sıra beklerken kadınların manidar konuşmalarına maruz kaldığı diyaloglar da sonradan eklenmiştir. Sıra Yerma'ya geldiğinde, o baktığı yere dalıp gider. Kamera suyla dolup taşan toprak kaba odaklanır. Yerma suyun taşığını arkasında duran kadın kendisini uyardığında fark eder. Doğanın canlandırıcı elementlerinden biri olan, hem toprağın bereketinin hem de cinsel tatminin simgesi olan suyun¹⁰⁵ bu sahneye eklenmesi izleyicinin dikkatini Yerma'nın bir kadın olarak çorak oluşuna çekmektedir.

Ildefonso-Manuel Gil, **Yerma**'da iki simgenin temel olduğunu belirtir. Biri erkeğin dölleme özelliğini ifade edilen sudur, bir diğeri ise anneliği ifade eden süttür.¹⁰⁶ Yerma'nın ocuk umudu geçen zamanla birlikte umutsuzluğa dönüştükçe bu iki simgenin karşısına onlara zıt kavramlar çıkar. Akan bir suyun karşısına bir kuyuda kapalı su ya da hareketsiz duran bir su birikintisi çıkar. Süte ise kuraklık simgesi olan kum meydan okumaktadır. eşme sahnesine eklenen suyun bolca akması, hatta taşması, eser boyunca farklı diyaloglarda suyla ilgili yapılan atıflar, kurak doğa koşulları ve Yerma'nın adının da anlamı olan içinde bulunduğu çorak durum göz önüne alındığında tam bir tezatlık oluşturmaktadır.

3. perdenin 1. sahnesinde ise Yerma'nın iki yaşlı kadın ve Dolores'le yaptığı konuşmalarda birlikte mezarlığa gittiklerinden, Yerma'nın çocuğu olsun diye dua ettiklerinden söz edilmektedir. Oysa ek bir sekans olan 21. sekansta Yerma, gecenin kör karanlığında bu kadınlarla birlikte mezarlıkta Azize Ana'ya dua ederken, elinin üzerine kan ile şekiller çizerken görüntülenmiştir.

¹⁰⁵ Arango, **a.g.e.** s. 184.

¹⁰⁶ Gil, **a.g.e.**, s.23.

2.G. GÖRSELLEŞTİRMELER

Metinde yazar tarafından söz edilmesine karşın özel bir amaçla gizlenen bir kişi ya da bir betimleme bulunmamaktadır. Ancak yine metin içinde gerçekteŐiğİ ima edilip sahneye taŐınmamıŐ olan birkaç olayı bir önceki bölümde aktarmaya çalıştık.

Yine de görselleştirme sürecinin tam tersi olan “gözden gizleme”nin yapıldığına bir bölümde rastlanmıştır. Çamaşır yıkayan kadınlar konuşmaların neredeyse yarısına geldiklerinde kamera tarafından görüntülenirler. O ana kadar aralarında geçen konuşmalar, ritmi giderek yükselen zapateo (topuk dansı) ile birlikte işitilir. Bu sesler Yerma’nın kapısının önünde yalnız başına oturduğuş bir ek görüntüye eşlik etmektedir (14.sekans). Yönetmenin yaptığuş bu aktarım işlemi film metnine kattığuş ek görüntülerde dramatik etkiyi sağlama ve gerilimi artırma arayışı içinde olduğuşu gösterir. Orijinal metinde çamaşır yıkayan kadınlar 2. sahnenin 1. perdesinin başından itibaren sahnede izlenebilmektedirler. Oysa görüntülerinin bir süre gizlenmesi, onların yaptığuş dedikoduları ve eleştirel yaklaşımları sadece birkaç kadına değil tüm kasabaya mal etmektedir. Morla Lynch “Kırsaldaki doğurganlık özelliğİne sahip olmayan kadınlarda anne olamadıkları için zamanla aŐađılık kompleksi gelişir. Bu da beraberinde sabit fikri ve trajediyi getirir,”¹⁰⁷ derken, Yerma’nın İspanya’nın köylerindeki çoğuş kadın gibi benliğİnde kadınlık vazifesinin ve onur duygusunun bilincini güçlü bir şekilde taŐıdığuşı belirtir. Yönetmen ise aktarım işleminde aldığuş bu görüntü gizleme kararıyla kasabalardaki genel dedikodu ortamını toplu bir ses olarak aktarmıŐ, çocuğuş olmayan bir kadına acıyarak bakıldığuşı, bir kadının birincil var oluş nedeninin çocuk doğurmak olarak görüldüğuşünü belirginleŐtirmiŐtir.

¹⁰⁷ Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1958, s.354.

SONUÇ

Bu tez ile ele aldığımız temel konu, tiyatro eserlerinin sinema ortamına aktarım sürecinde film metninin yazarı ve yönetmen tarafından ne türlü işlemlerden geçtiğini ve eserin orijinaline, özünde yatan öğelere sadık kalınıp kalınmadığını irdelemektir.

İncelememiz sırasında İspanyol oyun yazarı Federico García Lorca'nın **Yerma** ve **La casa de Bernarda Alba** adlı oyunlarını ele aldık. Yazarın biri tragedya diğeri ise drama tarzında yazdığı bu iki eseri, içerdikleri simgesel anlamlar ve sahip oldukları temel yapısal özellikler nedeniyle incelememizde yer almıştır. İnceleme esnasında **Yerma**'nın şiirsel üslubunun, **La casa de Bernarda Alba**'nın ise mekan sınırlılığının sinema ortamına yeterli aktarımının sağlanıp sağlanmadığı da araştırılmıştır. Ayrıca söz konusu ikinci eserin yazarın olgunluk dönemine ait en başarılı eseri olarak gösterildiğini unutmamalıyız.

Çalışmamızı sinema-edebiyat kuramcısı ve yazar José Luis Sánchez Noriega'nın, sinema diline aktarılan tiyatro eserleri için geliştirdiği "karşılaştırmalı analiz şeması"ndan faydalanarak gerçekleştirdik. Bu şemaya sadık kalarak, söz konusu iki tiyatro eserinin aktarım sonucunda yazarının aktarmak istediği simgesel anlamları ve eserin özüyle ilgili daha pek çok önemli ifadeyi koruyup koruyamadığını inceledik. Bu çalışmamızın neticesinde ortaya çıkan sonuç şöyledir:

La casa de Bernarda Alba'nın sinematografik aktarımı sırasında eserin özüyle bağdaşmayan değişimler tespit edilmiştir. Bunların önemli bir bölümü eser açısından büyük önem taşıyan mekan kullanımıyla ilgilidir. Bernarda'nın evi, kalın duvarlarla örülü, içinde yaşayanlara hapisane ortamında buldukları hissini verecek kadar bunaltıcı bir mekandır. Oysa sinema uyarlamasında görüntüye gelen geniş ve ferah odalar, evin eserde belirtilmeyen farklı köşeleri ve eklenen dış sahneler, eserin özündeki mekan kapalılığına yüklenmiş olan anlamı silikleştirmiştir.

Bunun yanı sıra eserde hiçbir erkek görselleştirilmemiş, kızların en küçüğü olan 20 yaşındaki Adela'ya ise otorite (Bernarda) karşısında gençliği ve dinamizmi ile özgürlük arayışının temsilcisi olma rolü yüklenmiştir. Oysa sinematografik aktarımda Pepe el Romano birden çok kez görüntülenmiş, kasabanın erkekleri de

görsel anlamda izleyiciye sunulmuştur. Adela'yı ise kırklı yaşlara yakın bir oyuncu canlandırmış, böylelikle en küçük kız kardeş ile 39 yaşındaki abla Angustias arasındaki yaş farkı aktarımda tamamen ortadan kalkmıştır. Tüm bunlar eserin özünde bulunan ve korunması gereken çok önemli anlamsal öğelerdir.

Aktarımda eserin mekan kapalılığına sadık kalınsaydı, Pepe el Romano ve diğer erkekler hiç görselleştirilmeseydi ya da Adela kırk yaşlarına yaklaşmış bir sanatçı tarafından canlandırmasaydı, sinematografik kurallar sarsılmadan eserin özüne bağlılık seviyesi daha da arttırılabilirdi.

Eserin zamansal iletide amaçladığı, zamanın nasıl akıp geçtiğini göstermek değil, o bunaltıcı kapalı ortamda zamanın bir türlü geçmediğini izleyiciye aktarmaktır. Ancak aktarımda saatlerin ve günlerin hızla geçişi, Lorca'nın eseriyle vurgulamak istediği “zamanın bunaltarak yavaş akışı” hissinden uzaklaşılmasına neden olmuştur.

Aktarımda yağmurlu bir sonbahardan kavurucu sıcaklara geçilir, bunların yanı sıra birbirinden farklı ev işleri ve günlük eylemlerin eklenmesi de izleyiciye ayların Bernarda'nın evinde hızla akıp geçtiği hissini¹ vermektedir. Mekanın ferah bir yapıda sunumunun haricinde zaman akışının da eserden daha hızlı gerçekleşmesi yüzünden eserin özünde bulunan ve yazarın izleyicisine aktarmayı amaçladığı “ruh sıkıcı ve zamanın yavaş ilerlediği ortam”dan giderek kopulduğu gözlemlenir.

Yönetmen Mario Camus'un bu sinematografik aktarımında karşılaşılan ve esere ters düşen bir başka değişim ise cinsellik öğesinin farklı sahnelere eklenmiş ve görselleştirilmiş olmasıdır. Pepe'nin Adela ve Angustias ile buluşmaları metin içinde sadece konuşmalar aracılığıyla ima edilirken, aktarımda bunlar birden çok kez izleyiciye sunulmuştur. Oysa eserde kız kardeşlerin cinselliklerini özgürce yaşamak için birbirleriyle çekiştikleri bilinir, kızların Pepe ile buluşması ise asla gösterilmez. Hiçbir erkeğin, özellikle de Pepe'nin görselleştirilmemesi, eserde evin dış dünyadan soyutlandığını bildirmektedir. Böylelikle kızlar arasındaki çekişmelerin nedeninin daha iyi kavranmasına da olanak tanınır. Ancak aktarımda yaşandığına tanık olduğumuz cinsel içerikli sahneler, izleyiciyi evin dış dünyadan tamamen soyutlanmış olduğu konusunda yeterli derecede ikna edememektedir.

¹ Fernández-Santos, a.y.

Yine de çoğu yönden eserin özelliklerine sadık kalan bu aktarım, diğer pek çok tiyatro uyarlaması gibi eleştirmenlerce başarısız olarak değerlendirilmiştir. Bu başarısızlık tanımının ardında şu neden yatar. García Lorca'nın **La casa de Bernarda Alba**'sı gibi bir tiyatro eserini okumak veya onu tiyatro sahnesinde izlemek, izleyici üzerinde eserin sinematografik ortama aktarılmış halini izlemekten çok daha farklı bir his yaratmaktadır. Eserin özü, bunu aktaran her bir öğesiyle (ışık, kostüm, dekor, oyuncuların mimikleri, sesin alçalıp yükselmesi, diksiyon vb.) tiyatro sahnesi ve izleyicisi için düzenlenmiştir. Kişilerin taşıdığı simgesel değerler, olay örgüsünün gerilimiyle birleşir ve söz konusu dramatik etki hemen orada oturan tiyatro izleyicisine anlık olarak iletilir. Sinema-edebiyat eleştirmeni Linda Seger de bu durumu şu sözleriyle özetlemektedir:

Kişiye odaklanan büyük konuları aktarmakta ve kişinin iç mücadelesini sergilemekte tiyatro, sinemaya oranla daha başarılı sonuçlara ulaşmaktadır. Endişeleri, beklentileri ve kişilerin düşlerini yansıtmakta en etkili dil tiyatro metniyle sahnede karşılanır. Kişiye odaklı bir öze sahip olan büyük tiyatro eserlerinin sinemaya uyarlamaları çoğunlukla eserin sahnede yarattığı duyguyu karşılayamamaktadır. Tiyatro sahnesinin düzenlenmesinin yanında, oyuncular ile izleyici arasında gelişen enerji de eserde verilmek istenen anlamsal iletinin tiyatro aracılığı ile daha etkin aktarımına katkıda bulunmaktadır².

Söz konusu tüm bu etkiler, eserin sinema yoluyla aktarımında kısıtlamalara maruz kalan ve çoğu kez hedefine ulaşamayan iletilerdir.

Yerma da, García Lorca'nın bir diğer önemli eseri olarak aynı nedenlerden ötürü başarılı bulunmamış bir sinematografik uyarlamadır. Bazı tiyatro eserlerinin toplumun zihnindeki büyüklüğü ve anlamsal etkisi unutulmamakta, sinemaya aktarımı ise ne kadar titiz bir çalışmayla yapılırsa yapılsın, asla o büyük eserin tiyatrodaki etkisini yaratamamaktadır. Bunun nedeni seçilen eserin öngördüğü ve simgesel açıdan önem taşıyan özelliklerinin sinematografik dilin gerektirdiği bir takım değişimler sonucunda aktarımda yitirilmesidir.

² Seger, a.g.e., s. 66.

Pilar Távora'nın **Yerma** uyarlamasında da eserin özünde yatan şiirsellikte büyük ölçüde kayıplara rastlanmıştır. Yerma'ya ait dizeler bölünerek, ek sekanslarda bir flamenko ezgisinin sözleri haline getirilmiş ve bu da izleyiciye bir kadının sesinden fon müziği olarak sadece dinletilmiştir. Eserin başındaki ninninin de çıkartıldığı gözlenir. Yönetmen, Yerma'nın kendine ait şiir bölümleriyle kendini ifade etmesine aktarım boyunca izin vermemiştir. Oysa eserde Yerma'nın kendini anne olarak düşündüğü anlarda düzyazı yerini şiire bırakır. Bu yönden Yerma'ya ait bu bölümler anlamsal açıdan da önem taşır. Aktarım sırasında eserin şiirsellik özelliğinin zayıflatıldığı, Yerma'nın çocuğuna seslenişinin bile kendi ağzından verilmediği görülmektedir.

Yerma'da ışığın kullanımı da simgesel bağlamda önemli bir göreve sahiptir. Birinci perdedeki Yerma'nın düşünde gördüğü çoban ve beyazlar içindeki çocuk film metninde yoktur. Dolayısıyla bunun bir düş olduğunu belli ederek, izleyiciye Yerma'nın beklentilerini aktaran beyaz ışığa da uyarlamada yer verilmemiştir. Oysa genç kadının eserin devamında saplantıya dönüşecek çocuk hayali, bu düş aracılığıyla eserin daha en başında verilmektedir. Çocuğun yanında duran çobanın varlığını da o düş sayesinde bilen okur ya da tiyatro izleyicisi, o çobanın Victor olabileceğini, eserin başından itibaren anlar. Ancak uyarlamada düş sahnesinin verilmemesi, sinema izleyicisine bu şansı tanımaz. Bu yönden de eserin açılış görüntüsünün filme aktarılmamış olması önemli bir anlamsal kayıptır.

Eser için simgesel anlam taşıyan su ve onunla ilgili olarak (pınar gibi) Lorca'nın eserine özellikle kattığı bir takım konuşma ve şiirlerin önemli bir bölümü de aktarımda çıkarılmıştır. Eserin ikinci perdesindeki su testileri ise ekrana yeterince yansıtılmamıştır. Bunun yerine eserde olmayan (Yerma'nın gece vakti ayaklarına su tutması, ya da çeşme başında görselleştirilmesi gibi) bir takım ek görüntülerle anlamsal denklik sağlanmaya çalışılmıştır.

Eserin aktarımında rastlanan en önemli farklılıklarının başında, **La casa de Bernarda Alba**'nın aktarımında da tespit ettiğimiz gibi mekan değişimleri gelmektedir. Dış mekanlara eserde belirtilenden çok daha fazla yer verilmiştir. Eserde ev içinde geçtiği bilinen bazı diyaloglara evin dışında yer verildiği, eserde bulunmayan bir diyalogun ise bir dış çekim sahnesiyle aktarıma sonradan eklendiğini görürüz.

Oysa **Yerma**'da da mekanın kapalılığına yazar tarafından önem verilmiş, genç kadının kocası Juan tarafından evde tutulmak istendiğine ve onun bu bunaltıcı ortamdan sıkıldığına dikkat çekilmiştir. Uyarlamada birbiri ardına gelen dış mekan çekimleri ve dokümanter ek sekanslar yüzünden izleyiciye söz konusu bunaltıcı ortam yeterince aktarılamamaktadır.

Dokümanter sekansların ilkinde, iğne yapraklı bitkiler ve sarı çiçeklerin simgesel zıtlığı izleyiciye sunulur. Bunu kırdı yavru kuzuların süt emmesi ve suyla ilgili farklı sahneler izler. Böylelikle izleyicinin diyaloglardaki alt anlamları ve simgelediklerini düşünmesine vakit tanınmaksızın, görüntüler aracılığıyla metnin anlatmak istediği önemli anlamsal öğeler, hızla ve onlarla ilgili konuşmalardan daha önce izleyiciye aktarılmış olur.

Her iki eserin de sinematografik aktarımlarında metnin aslına büyük ölçüde sadık kalındığı gözlemlenmişse de, yapılan değişimlerle eserin izleyiciye vermek istediği anlamsal ileti zayıflamış, hatta bazı açılardan temel değerlerini yitirmiştir. Bu değişimler, görselleştirmelerde, eserde bulunmayan dokümanter sekansların ve dış planların eklenmesinde, simgesel öneme sahip bir takım cümlelerin çıkarılmasında, şiirsel etkinin azaltılmasında ve mekan betimlemelerine sadık kalınmadığı durumlarda gözlemlenmiştir.

Bir tiyatro eserinin içerdiği tüm öğelerle yazarı tarafından tiyatro izleyicisi odaklı tasarlandığı bir gerçektir. Ünlü yönetmen Luis Buñuel'in **La casa de Bernarda Alba**'yı sinemaya aktarmayı daha en başta kabul etmemesi gibi, bu ve bunun gibi kişi odaklı büyük tiyatro eserlerini sinemaya uyarlamayı göze almayan yönetmenler de bulunmaktadır. Ancak bu tip önemli ve seçkin tiyatro eserlerinin sinema uyarlamalarına devlet desteğinin daha kolay alınabilmesi, yapımcıların bu tür eserleri tercih etmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Sinema dilinin tiyatro dilinden çok daha farklı özellikler taşıdığı ve farklı şartlar gerektirdiği yadsınamaz. Ancak García Lorca'nın bu iki tiyatro eserinin sinema uyarlamalarına eleştirmenlerin yönelttiği olumsuz eleştirilerin temelinde, aktarım sürecinde eserlerin özüyle ilgili temel yitimlerin gerçekleşmesi yatmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adams, Mildred: **García Lorca: Playwright and Poet**, New York, Braziller, 1977.
- Aguilar, Carlos: **Guía del Cine**, Madrid, Cátedra, 2004.
- Aguirre, Moncho: **Cine y Literatura: La adaptación literaria en el cine español**, Valencia, Generalitat Valenciana y Conselleria de Cultura, 1986.
- Arango, Manuel A.: **Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca**, Madrid, Fundamentos, 1995.
- Babín, María T.: “La mujer en la obra de García Lorca”, **Estudios Lorquianos**, Barcelona, mente y palabra, 1976, s.471-480.
- Balló, Jordi: “Una Bernarda pompier”, **Diari de Barcelona**, Barcelona, 22 Nisan 1987.
- Bardem, Juan A.: “Introducción”, en **García Lorca :La casa de Bernarda Alba**, ed. Juan A. Bardem, Barcelona, Aymá, 1964, s. 109-114.
- Bazin, André: **¿Qué es el cine?**, Madrid, Rialp, 1966.
- Beck, Laura J.: **A Production of Federico García Lorca’s “The house of Bernarda Alba”** (Tesis doctoral), Long Beach, California State University Press, Mayis 1979.
- Benavent, Francisco M.: **Cine Español de los noventa**, Bilbao, Mensajero, 2000.
- Berruti, Carlos: “García Lorca, con todo su vuelo y rigor”, **Clarín**, Buenos Aires, 11 Kasım 1988.
- Buñuel, Luis: **Mi último suspiro**, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- Camí-Vela, María: **Mujeres detrás de la cámara**, Madrid, Ocho y Medio, 2005.
- Camus, Mario: “Mi trabajo en la novela de Delibes”, **República de las Letras**, Sayı: 54, Madrid, 1997, s,157-161.

- Carmona Vázquez, Antonia: **Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca**, Madrid, Alcañiz, 2003.
- Carrier, Warren: “Poetry in the Drama of Lorca”, **Drama Survey**, y.y., 3 Temmuz 1963, s. 14-15.
- Castro, Antonio: “Continúan las adaptaciones... La casa de Bernarda Alba”, **Dirigido por**, Madrid, No: 146, Nisan 1987, s. 54-57.
- Chavalier, Jean: **Diccionario de los símbolos**, ed. Jean Chavalier, Barcelona, Herder, 1988.
- Cifo González, Manuel: “Introducción”, en **García Lorca: Bodas de Sangre**, Madrid, Castalia Didáctica, 1999, s. 17-51.
- Crespo, Pedro: “La casa de Bernarda Alba, de Mario Camus”, **ABC**, Madrid, 4 Nisan 1987.
- Davies, Anthony: **Filming Shakespeare’s Plays**, Cambridge, Cambridge Uni. Press, 1988.
- Díaz-Plaja, Guillermo: **Federico García Lorca: Su obra e influencia en la poesía española**, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- Doménech, Ricardo: “Símbolo, mito y rito en La casa de Bernarda Alba”, **La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca**, ed. R. Doménech, Madrid, Cátedra, 1985, s. 187-209.
- Dougherty, Dru: “El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca”, **Lectures Actuelles de García Lorca**, ed. Alfonso Esteban, Madrid, Casa de Velazquez, 1988, s. 23-39.
- Duran, Manuel: “Introduction”, **Lorca: A Collection of Critical Essays**, ed. Manuel Duran, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1962, s. 1-17.
- Edwards, Gwynne: **Dramaturgos en Perspectiva: Teatro español del siglo XX**, Madrid, Gredos, 1989.
- Edwards, Gwynne: **El teatro de Federico García Lorca**, Madrid, Gredos, 1983.

- Feal, Carlos: **Lorca: tragedia y mito**, Ottawa, Dovehouse, 1989.
- Fernández Cifuentes, Luis: “El lenguaje de las palabras en Yerma de García Lorca”, **Historia y Crítica de la literatura española 7/1**, Ed. Francisco Rico, Madrid, Crítica, 1990, s.416-421.
- Fernández-Santos, Ángel: “Misión imposible”, **El País**, Madrid, 5 Nisan 1987.
- Frazier, Brenda: **La mujer en el teatro de Federico García Lorca**, Madrid, Mayor Scholar, 1973.
- Fuzellier, Étienne: **Cinema et litterature**, Paris, Du Cerf, 1964.
- Galán, Diego: “La casa de Bernarda Alba de Mario Camus”, **El País**, Madrid, 30 Nisan 2004, s. 50.
- García Lorca, Federico: **Bütün Oyunları 1- Bernarda Alba'nın evi**, Çev. Turan Oflazoğlu, İstanbul, Adam Yayınları, 1982.
- García Lorca, Federico: **Bütün Oyunları 1-Yerma**, Çev. Tahsin Saraç, İstanbul, Adam Yayınları, 1982.
- García Lorca, Federico: **Entrevistas y declaraciones (1922- 1933) y (1933-1936)**, Ed. Miguel García-Posada, Barselona, 1998.
- García Lorca, Federico: “Duende Kuramı ve Oyunu”, **İstanbul Devlet Tiyatrosu Kanlı Düğün Program Dergisi**, İstanbul, 1999, s.6-11.
- García Lorca, Federico: **İstanbul Devlet Tiyatrosu Kanlı Düğün Program Dergisi**, İstanbul, 1999.
- García Lorca, Federico: “Çileli İspanya'nın Gizli Ruhu”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Çev. Gül Işık, Sayı: 219, 1989, s.10-11.
- García Lorca, Federico: “Teoria y juego del duende”, **Obras Completas**, Vol.7, Buenos Aires, Losada, 1942, s.145-148.
- García Lorca, Federico: **Obras Completas II: Teatro**, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1996.
- García Morejón, Julio: **Federico García Lorca: La palabra del amor y de la muerte**, São Paulo, Faculdade Ibero-Americana, 1998.

- García-Posada, Miguel: “Introducción”, en **García Lorca: La casa de Bernarda Alba**, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Castalia didáctica, 1984, s. 15-40.
- García-Posada, Miguel: “Un estímulo lopesco en la creación de Yerma”, **Ínsula**, No: 476-477, Madrid, 1986, s.11-12.
- García-Posada, Miguel: “Prólogo”, **Obras Completas II-Teatro de Federico García Lorca**, Madrid, Opera Mundi, 1996, s. 9-33.
- Gil, Ildefonso-Manuel: “Introducción”, en **García Lorca: Yerma**, Ed. Ildefonso- Manuel Gil, Madrid, Cátedra, 2001. s.13-35.
- Gómez Vilches, José: **Cine y literatura: Diccionario de adaptaciones de la literatura española**, Malaga, Ayuntamiento de Málaga, 1998.
- Guarner, José L.: “La casa de Bernarda Alba”, **La Vanguardia**, Madrid, 21 Nisan 1987.
- Gutti, Antonio: “La casa de Bernarda Alba”, **Cinco Días**, Madrid, 23 Nisan 1987.
- Hernández, María G.: **Estilos decadentes, deseos ‘femeninos’, Nietzsche, Lorca, Almodóvar**, Madrid, Libertarias, 2004.
- Honig, Edwin: **García Lorca**, Norfolk, New Direction Books, 1944.
- Josephs, Allen: “Introducción”, en **García Lorca: La casa de Bernarda Alba**, Ed. Allen Josephs, Juan Caballero, 8.bs., Madrid, Cátedra, 1981, s. 11-100.
- Lamet, Pedro M.: **Reseña: Revista de Literatura, Arte y Espectáculos**, No: 174, Madrid, 1987, s, 22-23.
- Lara, Antonio: “Una imagen de la España eterna”, **YA**, Madrid, 8 Nisan 1987.
- Marichal, Juan: “Una espléndida década (1926-1936)”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, No.513, y.y., 1993, s. 25-37.
- Marinero, Francisco: “La casa de Bernarda Alba”, **El Mundo**, Madrid, 12 Nisan 1996.

- Martinez Aguinagalde, Florencio: **Cine y literatura en Mario Camus** (tesis doctoral), Universidad del País Vasco, t.y.
- Martínez Cachero, José M.: **Historia de la literatura española Siglos XIX y XX.**, C. III, León, Everest, 1999.
- Maslin, Janet: “Blood Wedding”, **The New York Times**, New York, 25 Ekim 1981.
- Maslin, Janet: “A House Divided In Spain”, **The New York Times**, New York, 16 Aralık 1988.
- Méndiz Noguero, Alfonso: “Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática”, **Trasvases Culturales: literatura, cine, traducción**, ed. F.Eguiluz, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1994, s.331-340.
- Milne, Tom: “La Casa de Bernarda Alba (The House of Bernarda Alba)”, **Monthly Film Bulletin**, sayı: 674, Londra, Mart 1990, s. 63.
- Miñambres Sánchez, Nicolás: **Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX**, Madrid, ANAYA, 1991.
- Miró González, Emilio: “Mujer y hombre en el teatro lorquiano”, **Lectures Actuelles de García Lorca**, ed. Alfonso Esteban, Madrid, Casa de Velazquez, 1988, s. 2-59.
- Mitry, Jean: **Estética y psicología del cine**, 2. bs., Madrid, Siglo XXI., 1984.
- Mitry, Jean: **La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje**, Madrid, Akal/Comunicación, 1990.
- Morla Lynch, Carlos: **En España con Federico García Lorca**, Madrid, Aguilar, 1958.
- Morris, Brian: **García Lorca: Bodas de Sangre, Critical Guides to Spanish Texts**, Londra, 1980.
- Ortega, José: **Conciencia estética y social en la obra de García Lorca**, Granada, Universidad de Granada, 1989.

- Perea Barberá, María D.: “La casa de Bernarda Alba: Lorca y Camus”, **Anuario de Cine y Literatura en Español**, No: 1, 1995, s. 83- 92.
- Rodríguez Alcalde, Leopoldo: **Teatro español contemporáneo**, Madrid, EPESA, 1973.
- Ruiz Ramón, Francisco: **Historia del Teatro Español Siglo XX**, Madrid, Cátedra, 1977.
- Sánchez, Roberto G.: **García Lorca: Estudio sobre teatro**, Madrid, Jura, 1950.
- Sánchez Noriega, José L.: **De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación**, Barselona, Paidós, 2000.
- Sanz Villanueva, Santos: **Historia de la literatura española 6/2**, 5. bs. Barselona, Ariel, 1994.
- Seger, Linda: **El arte de la adaptación**, Madrid, Rialp, 1993.
- Smith Blackburn, Susan: “Humor in the Plays of Federico García Lorca”, **Lorca: A Collection of Critical Essays**, Ed.Manuel Duran, New Jersey, Prentice-Hall,Inc., 1962, s. 155-166.
- Sopeña Ibañez, Ángel: **Concepto de la mujer española en la obra de García Lorca**, Madrid, Liade, 1996.
- Taydaş, Nihat: **Lorca Kitabı**, Ed. Nihat Taydaş, Ankara, Yaba Yayınları, 1998.
- Teker Garcia, Ayfer: “İspanya İç Savaşı ve Tiyatro”, **Littera Dergisi, İspanyol Edebiyatı Özel Sayısı**, C. 13, Ankara, Başkent Klişe ve Matbaacılık, Eylül 2003, s.99-111.
- Tekerek, Nurhan: “Lorca ve Bernarda Alba’nın Evi”, **Tiyatro Dergisi**, Sayı:156, İstanbul, Ağustos 2005, s.22-26.
- Tusón, Vicente,
Fernando Lázaro: **Literatura Siglo XX**, Madrid, Anaya, 1989.
- Usher, Rod: “The Long Life of Lorca”, **The Arts/ Appreciation**, Sayı:25, 22 Haziran 1998. (Çevrimiçi)
<http://www.time.com/time/>, 15 Ocak 2006.

- Viñes Millet, Cristina: **La Cultura en la España Contemporánea**, Madrid, Edelsa, 1992.
- Vitale, Rosanna: **El metateatro en la obra de Federico García Lorca**, Madrid, Pliegos, 1991.
- Yaycıoğlu, Mukadder: “Lorca ve Tiyatro”: Bir Sahne Üç Oyun, **A.Ü. DTCF Tiyatro Bölümü Oyun Dergisi**, 2001-2002, Ankara, s.28-29.
- Yücel, Can: “Önsöz”, **F. García Lorca Bütün Oyunları 2**, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1983, s.7-10.