

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

IBSEN'İN SIRADIŞI KADINLARI



BAHAR AKPINAR

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

IBSEN'İN SIRADIŞI KADINLARI

BAHAR AKPINAR



A P R I L

Yayın No: 8

2. Baskı: Mayıs, 2015

ISBN: 978-605-86779-3-7

Yayın Yönetmeni
K. Egemen İPEK

Editör
Nazlı Berivan AK

Kapak Tasarım
Kutan Ural

Sayfa Tasarım
Adem ŞENEL

Baskı
Ayrıntı Basımevi
Sertifika No: 13987

Yayın

A.P.R.I.L Yayıncılık
Tarık Zafer Tunaya Sokak
21/3 Gümüşsuyu-Beyoğlu-İSTANBUL
Tel: [00 90] 212 252 94 38
Faks: [00 90] 212 252 94 39
www.aprilyayincilik.com
bilgi@aprilyayincilik.com

Ibsen'in Sıradışı Kadınları
© Bahar Akpınar

Bu kitabın yayın hakları April Yayıncılık'a aittir.

Her türlü yayım hakkı A.P.R.I.L Yayıncılık'a aittir.
Bu kitabın baskısından 5846 ve 2936 sayılı Fikir ve
Sanat Eserleri Yasası Hükümleri gereğince alıntı
yapılamaz, fotokopi yöntemiyle çoğaltılamaz, re-
sim, şekil, şema, grafik vb yayınevinin izni olma-
dan kopya edilemez.

IBSEN'İN SIRADIŞI KADINLARI

BAHAR AKPINAR



A P R I L

Bahar Akpınar

Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Kimya okudu. Bir süre çokuluslu şirketlerde çalıştıktan sonra üniversiteye geri döndü. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Dramatik Yazarlık ve Dramaturgi bölümünü fakülte birincisi olarak tamamladı. Ardından University of Glasgow'da aynı alandaki Yüksek Lisans eğitimini *Master of Letters* derecesiyle bitirdi. Burada Caryl Churchill oyunları üzerinden tiyatro yazınında cinsiyet ve dil ilişkisini incelerken üniversite tarafından *University Trust Leadership Scholarship* ve İskoç yazar Catherine Carswell anısına verilen ödüllere layık görüldü. En iyi dramaturgi tezi ödülüne de sahip olan Akpınar'ın oyunlarından **Başka Topraklar Üzerinde** ve **Schrödinger'in Kutusu** Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması'nda ödüllendirildi. **Başka Topraklar Üzerinde** ve **Onega'nın Kilitleri** adlı oyunları İzmir'de, İngilizce olarak kaleme aldığı **İstanbul** adlı oyunu ise okuma tiyatrosu olarak Glasgow Tron Theatre'da sahnelendi. Tiyatro üzerine yazdığı makale ve eleştiri yazıları çeşitli sanat dergilerinde yayınlanmaya devam eden Akpınar televizyon için senaryo çalışmalarında da bulundu. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışan ve aynı bölümde doktorasını yapan Akpınar İngilizce, Fransızca ve İtalyanca biliyor.

Bu kitabın birinci baskısının okuyucuyla buluşmasında kıymetli desteklerini benden esirgemeyen Norveç'in Ankara Büyükelçiliği'ne ve kitabın sponsorluğunu üstlenen Jotun firmasına en kalbi teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca üzerimde emeği olan bütün hocalarıma, hayatımı dilediğim gibi yönlendirme konusunda bana daima destek olan aileme ve beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan dostlarıma sonsuz teşekkürler...

Bahar Akpınar

İÇİNDEKİLER

Başlarken	11
Düşünsel Miras	12
Toplumsal Cinsiyet	16
Henrik Ibsen'in Yaşam Öyküsü	23
Yaşadığı Dönem ve Tiyatrosuyla Ibsen	59

1. Bölüm - Ibsen Oyunlarına Genel Bir Bakış

Brand.....	69
Peer Gynt	74
Bir Bebek Evi	82
Hortlaklar	93
Bir Halk Düşmanı	99
Yaban Ördeği	104
Rosmersholm	109
Denizden Gelen Kadın	114
Hedda Gabler	123
Yapı Ustası Solness	129
Biz Ölüler Uyanınca	138

2. Bölüm

Henrik Ibsen Oyunlarındaki Kadın Karakterlerin Toplumsal Cinsiyet Kalıpyargıları Açısından İncelenmesi

Evli Kadınlar.....	143
Dullar	169
Genç Kızlar	180

3. Bölüm: Kadın Dünyası

Annelik ve Kadın.....	195
Evlilik Kurumu ve Kadın	234
Çalışma Yaşamı ve Kadın.....	260

Bitirirken	271
Kaynaklar	275
İndeks.....	281

Anneme...

Başlarken

Henrik Ibsen hakkında yapılan değerlendirmelerin çoğu onu “modernizmin babası” olarak tanımlar. Ancak Henrik Ibsen’in oyun yazarlığı bu eril söylemle taban tabana çelişir. Diğer taraftan bu tanım Ibsen’in kadın karakterleri üzerinden kırmaya çalıştığı toplumsal cinsiyet kalıp yargılarıyla da çelişkilidir. Bu açıdan ele alındığında Ibsen, en yalın tanımıyla, gerçek bir öncüdür. Yazdığı oyunlarla 19. yüzyıl burjuva toplumundaki kadın algısını sadece sergilemekle kalmaz, bu algının nasıl değiştirilebileceği yolundaki antitezlerini gerek oyun kurguları, gerekse kadın karakterleri ile açıkça ortaya koyar. Onun bu tavrı yaşadığı dönemde toplumun tutucu kesimleri tarafından ağır biçimde eleştirilir. Bu nedenle yazarın 1881’de kaleme aldığı *Hortlaklar*, Avrupa tiyatrolarının geri çevrilmesi nedeniyle prömiyerini Amerika’da yapmıştır.

Kadınla ilgili konuları oyunlarının merkezine alan Ibsen, Wilde ile birlikte toplumda “yeni kadın” algısının oluşmasını sağlayan bir tiyatro öncüsüdür.¹ Ibsen, toplumsal algının çizdiği sınırlar dışında yeni bir kadın profili şekillendiren, yeni bir tiyatronun başlatıcısıdır. Oluşturduğu bu profille 19. yüzyıl kadın hareketine önemli bir destek verir. Bu özelliği ile Ibsen oyunları 19. yüzyıl kadını kuşatan toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının anlaşılmasında ve bir oyun yazarının bu yargılara karşı nasıl mücadele ettiğinin görülmesinde çok canlı bir veri alanı oluştururlar. Bu verileri incelemeye

1 Gail Marshall, *The Fin du Siecle*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, s. 4

başlamadan önce bu araştırmanın yöntemi olan toplumsal cinsiyet kalıp yargıları konusunda düşünsel mirasın ana hatlarıyla verilmesinin yerinde olacağını düşünüyorum.

Düşünsel Miras

Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları olarak adlandırılan, kadın ve erkeğin birer kavramla birlikte anılıp birbirlerinden farklı rollerle sınıflandırılmasının geçmişi, felsefenin ortaya çıktığı Antik Yunan uygarlığına dayanır. Antik Yunan düşünürleri, kadının doğurma özelliği ile doğanın bereketi arasındaki uyumdan yola çıkarak, kadını doğaya ait bir cins olarak konumlar. Platon'un "*kadın doğayı taklit eder*"² sözü bu görüşe bir örnektir. Buna karşılık erkek, akılla eşleştirilir. Bu eşleştirme, erkeğin herhangi bir biyolojik ya da fiziksel özelliğinden değil, mitolojik bir öyküden yola çıkılarak yapılmıştır: Bu öyküye göre kadın, Zeus'un Hephaistos, Athena, Aphrodite ve Ast Tanrıça Horalar'ı çağırdığı bir toplantıda Zeus'un Hephaistos'dan balçığa su katmasını istemesiyle yaratılır. Evlilik çağında bir bakire olarak form verilen bu çamura insanın sesini ve gücünü koyarlar. Hermes, kadının ağzına yalancı sözcükleri, aklına cin fikirleri ve içine hırsızlık ruhunu koyar. Böylece dışarıdan görülen tanrısal güzelliği aldatıcı bir hal alır. Pandora adı verilen bu kadınla Epimetheus'un evlenmesiyle ilk çift oluşur ve böylece Pandora'nın iç yüzü ortaya çıkar. Pandora hiçbir zaman tatmin olmaz. Elde olanla yetinmeyip hep daha fazlasını ister. Önüne geçilmez bir açlıkla gözünü buğday ambarına diker. Kadının doymak bilmez açlığı yüzünden kocası sağlığını kaybeder. Bu açlığın yanı sıra kadında tüketici bir cinsel açlık da vardır.³ "*Yunanlılara göre en iyileri, en ölçülülere olsa dâhi bütün kadınlarda ortak bir özellik vardır: Çamurla sudan yaratıldıkları için*

2 Genevieve Llyod, Erkek Akıl, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.22

3 Bkz: Jean-Pierre Vernant, Torunuma Yunan Mitleri, Çev: Mehmet Emin Özcan, Heli-kopter Yayınevi, İstanbul 2009 ss. 64-68

nemli bir evrene aittirler. Erkeklerse sıcağa, kuruluğa ateşe yakın bir yapıdadırlar”.⁴

Aiskhylos’un *Eumenides*’i ile Euripides’in *Iphigenia Tauris* oyunlarına konu olan bu mitolojik öyküde erkeği temsilen Apollon, Yer Tanrıçası ile giriştiği savaşı akıl yoluyla kazanarak doğanın bir parçası olan kadının da aralarında olduğu kuvvetlere üstün gelir.⁵ Genevieve Lloyd, kadın ve erkek için kurulan bu simgesel çağrışımların, Akıl idealleri ve ideasi üzerine daha sonra yapılan düzenlemelerde de korunduğunu, erkekliğin, düşüncenin ‘açık ve kesin’, kadınlığın ise ‘muğlak ve belirsiz’ biçimleriyle ilişkili olarak tasarlandığının altını çizer. Bu tasarımın ana hatları M.Ö. 6. yüzyılda Pisagor tarafından belirlenmiştir. Yine Lyod’un aktardığına göre, Pisagor felsefesinde Dünya belirlenmiş forma sahip olan iyilerle, belirsiz ve muğlak olan kötülerin bir karışımı olarak tanımlanır. Bu saptama ile erkek ve kadın birbirlerine tamamen zıt olarak konumlanmakla kalmaz, iyi-kötü olarak da ayrılırlar. İyi olan her şey erkeğe, kötü olan her şey kadına ait olarak belirlenir.

Kadın ve erkeğin cinsiyetleri üzerinden görev tanımının yapıldığına yönelik göstergelerin ilk görüldüğü metinler arasında kutsal kitaplar da bulunur. *Eski Ahit* ilk kadınının yaradılış nedenini erkeğin can sıkıntısını giderme olarak belirtirken onu erkeğe “*uygun bir yardımcı olmakla*”⁶ görevlendirir. Ancak kadın hiçbir şeyden haberi olmayan saf ve iyi erkeğin cennetten kovulmasına neden olur. Artık onun günahını erkek de çekecek ve ömrünün sonuna kadar çalışmak zorunda kalacaktır. Tevrat’ın *Yaratılış* bölümünde anlatılan bu hikâye, İncil’de de geçer.

Kadın ve erkek arasında Antik Çağ felsefesi ve kutsal kitaplarla yapılan bu ayrımın Ortaçağ’da iyice belirginleştiği görülür. Kendi içindeki mantığı, Antik düşünürler ve dinsel doktrinlerden oluşturulan bu dünyada erkek sıcak ve kuru olduğu için iyi, kadın soğuk ve

4 Agy., s. 68

5 Bkz: G. Llyod, *Erkek Akıl*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.23

6 Tevrat (The Old Testament), Amity Prinüng Co. Ltd., Nanjing (China), 2007, s.3

ıslak olduğu için kötü olarak ayrılır. 14. yüzyılda kadınların adet kanaması kadınlığın tohumu olarak kabul edilip bu kandan nefret edildiği görülür. Ortaçağ tıbbında söz konusu bu kanın ağaçların meyve vermesini engellediği, şarabı acılaştırdığı, yiyeceklerin çürüyüp yok olmasına neden olduğuna inanılır. Dahası adet dönemindeki kadının gözleri bu kirli kanla beslendiğinden bakışlarının da zehirli olduğu öne sürülür⁷. 11. yüzyılın önde gelen reformist din adamlarından Peter Damien, Havva'nın cennette işlediği günahın arkasında Şeytan'ın olduğunu söyleyerek, kadının şeytanla birlikte anılmasının yolunu açar⁸. Böylece kadın ile erkek arasında Antik çağda başlayan ayırım, kadının erkeğe göre değersiz, kötü, tehlikeli ve zehirli olduğu gibi yargılarla birlikte anılıp, derinleşir. Bu derinleşme, tehlikeli bir cins olan kadının kontrol altında tutulacağı bir mekân tasarımı, yani ev düşüncesinin gelişmesi bakımından da anlamlıdır. Bertram, kadınların ev işlerine yönelmelerini sağlayan aile ilişkilerini 'fitne' kavramıyla açıklarken bunu ortaçağ dinsel doktrinlerinin kadına bakışıyla ilişkilendirir. Bertram'a göre, *"kadının fitne kimliğini denetlemek gereklidir. Bu amaçla, onların bütün zamanlarını dolduracak titiz, tertipli ev kadınlığı rolünü benimsemeleri istenir. Böylece evin içine kapatarak cinsel kışkırtıcılıkları ile sosyal düzeni bozmamaları sağlanmış olur"*⁹.

Bu düşüncenin etimolojik yansıması *Lady* ve *Lord* kelimelerinin kökenlerinde de görülür. Orta Çağ'da kullanılmaya başlayan ve kökeni Eski İngilizce'ye dayanan 'lady' kelimesi, 'ekmeği yoğuran kişi' anlamına gelirken, 'ekmek somunu' anlamına gelen *loaf* kelimesinden türeyen *lord*'un, ekmeği koruyan kişi anlamında kullanıldığı görülür¹⁰. Ekmeğin Orta Çağ'daki temel besin maddesi olmasından kaynaklanan önemi düşünüldüğünde 'lady' kelimesinin

7 BBC Belgeseli: Inside The Medieval Mind <http://www.youtube.com/watch?v=BW-f6UJfDEYU&feature=related>

8 Bkz: Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/peter-damian/>

9 Ferhunde, ÖZBAY Evlerde el kızları: Cariyeler, Evlâüklar, Gelinler, Leonore Davidoff Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 31

10 John Ayto, Dictionary of Word Origins, Arcade Publishing, New York 1993, s.316

sosyolojik bir konumlamayı da işaret eder. Bu kelime, ekmeği yapıp yağdırmak, evdekileri beslemek, onların bakımlarını yerine getirmek kısacası evin idaresini yürütmek gibi anlamları da kapsar. Bu nedenle kadın *-lady-* evin ekmeğini yapan kişi olarak bütün bu sorumluluklarla birlikte evin içinde tanımlanır. Böylece tek bir kelime üzerinden kadın cinsiyet, mekân ve kadının görevleri arasında bir ilişki kurulmuş olur. Aynı ilişki erkek için de geçerlidir. 'Ekmeğin koruyucusu' olan erkek *-lord-* ekmeği ve evi dışarıya karşı koruyan bir otorite figürü olarak evin dışında konumlanır¹¹. Buna göre kadın ve erkek, cinsiyetleri üzerinden evin içinde ve dışında olacak şekilde konumlanmasının Orta Çağ ve Klasik dönemde karşı çıkılamayacak kalıp yargıları da beraberinde getirdiği görülür. Buradan hareketle, toplumun da, kendi içinde yüzyıllardır geliştirdiği ataerkil algı üzerinden bir cinsin diğeri üzerinde baskı kurup onu ötekileştirip ezen bir yapı halini aldığını söylemek yerinde olur.

Kadın ve erkeğin birbirlerine ve topluma göre durumları batı felsefesi ve toplumsal yaşamında olduğu gibi doğu felsefesi ve toplumsal yaşamında da farklılıklar gösterir. Çin'deki Taoizm anlayışına göre kadının simgelendiği yin ile erkeğin simgelendiği yang'ın birbirine tamamen eşit oran ve orantıda olduğu görülür. İki figürün eşit gösteriminden ying ve yang'la simgelenen kadın ve erkeğin, Batı düşüncesinden farklı olarak, birbirinin tamamlayıcısı olduğu göze çarpar. Bu ikili, birbirlerini tamamlayarak evrenin temelinin oluşturur. Ancak bu uyumun toplumsal yaşama yansımaları böyle değildir.

Ataerkil yapının etkili olduğu Çin toplumunda da baba evin mutlak reysidir ve erkek çocuklar kız çocuklarına göre daha değerlidir. Kadın ise toplumun konuşmayan, suskun kısmını oluşturur. Sonuç olarak kadın, farklı dinlere sahip kültürlerin pek çoğunda erkeğin gerisinde konumlanmış olarak karşımıza çıkar.¹²

11 Agy. S,328

12 Bkz: Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *Feminist Literary Theory and Criticism*, Norton & Company, New York 2007, ss. 352-353

Bu konumlanma, ataerkil yapı tarafından korunarak sonraki kuşaklara aynen aktarılır.

1960'ların özgürlük ortamında dinamik bir düşünce alanı haline alan feminizm ile bu ötekileştirme üzerinden bir farkındalık yaratılarak 'jenerik bir nötr insan' kavramı ortaya atılır. Ortaya atılan bu kavram toplumsal cinsiyet kavramının şekillenmesine neden olur. Feminist anlayış, yüzyılların kalıplarını alt üst ederek, 'insan' yerine 'toplumsal cinsiyete sahip kadınlar ve erkekler' tanımını gündeme getirir. Böylece bir cinsin, diğer cinsle göre konumlanmasından çok, cinsiyetlere yüklenen toplumsal görevlerin arkasındaki sınıfsal, ırksal, kültürel ilişki ağları incelenmeye başlanır. Feminist algı içinde oluşan toplumsal cinsiyet kavramıyla, sadece kadına odaklı olmayan, her iki cinsin de yukarıda sözünü ettiğimiz bağlamlara göre incelendiği yeni bir araştırma alanı açılmış olur. Feminist metodolojinin nasıl bir araştırma yöntemi olduğunu detaylandırmadan önce cinsiyet farkı ile arasındaki varoluşsal ama ayrık ilişkii ortaya koymak bu kitabın incelediği alanının aydınlatılması bakımından faydalı olacaktır.

Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet farklılıkları temelde biyolojik farklılıklar olup, kadın ve erkek cinsiyetlerinin birbirilerine göre farklı olan biyolojik yanlarını ortaya koymakta kullanılır. Toplumsal cinsiyet çalışmalarında ise birbirinden ayrı bu iki cinsiyetin sosyalleşme sürecinde etkili olan, bu süreç zarfında kazanılan, öğretilen ve aktarılan yargılar üzerinden şekillenen kimlikler üzerinde durulur. Bu kimlik yapısının oluşumu, edinimi, aktarımı toplumsal cinsiyet çalışmalarının inceleme alanlarıdır. Topluma göre kadın/erkek olmak, toplumun istediği gibi kadın/erkek olmak, toplumun kadından ve erkekten beklentilerini karşılayarak ve toplumun kadına ve erkeğe verdiği görevleri yerine getirerek kadın/erkek olmak, yalnızca cinsiyet ayrımına göre yapılan sınıflandırmadan çok daha geniş bir zemine sahiptir. Tarih, kültür tarihi, coğrafya, psikoloji, sosyoloji, edebiyat,

tiyatro gibi sosyal bilimler, toplumsal cinsiyet çalışmalarının beslendiği ve uygulandığı alanlar olarak karşımıza çıkar. Ancak burada bireylerin sosyalleşmesi farklı sosyal, kültürel, coğrafi, psikolojik kodlar altında gerçekleştiği için toplumsal cinsiyetlerin oluşturduğu kimlikler de çeşitlilik gösterirler. 1960 sonrasında gelişen düşünceler kadın ve erkek arasındaki farklılığın biyolojik nedenlerden çok, sosyal süreçlerce belirlendiği savını desteklenmiş böylece cinsiyet farklılıkları terimi (sex), toplumsal cinsiyet farklılıkları terimine (gender) evrilmiştir. Her iki kelimenin Türkçe'deki karşılığının 'cinsiyet' olması bu alanda yeni bir tanımlamayı gerekli kılmış, *gender*'in karşılığı olarak 'toplumsal cinsiyet' ifadesi kullanılmaya başlanmıştır.

Toplumsallaşma sürecinde erkek ve kız çocukların öğrendikleri, içinde büyüdükleri kültürün cinsiyetine 'uygun' bulunduğu duygu, tutum, davranış ve roller arasındaki farklılıklar toplumsal cinsiyet farklılıkları olarak karşımıza çıkar. Zehra Dökmen, toplumsal cinsiyet farklılıklarını *"kadınların daha duyarlı, ilgili ve bakım verici, vb. olarak algılanmaları; ev kadını, öğretmen, hemşire vb. olmalarının beklenmesi, buna karşılık erkeklerin bağımsız, atılgan, kuvvetli, vb. olarak algılanmaları; asker, mühendis, tüccar vb. olmalarının beklenmesi toplumsal cinsiyet farklılıklarıdır"*¹³ diye örnekler. Bu farklılıkların, biyolojik farklılıklar gibi doğuştan gelmediğini, toplumun kendi kalıplarını bireye dayatması sonucunda öğrenilerek yerleştiklerini belirtir.

Toplumsal cinsiyetler konusundaki çeşitliliği yalnızca cinsiyet farkıyla tanımlamak eksik olur. Çünkü aynı cinsiyet içinde de farklılıklar görülebilmektedir. Duygulu kadınların yanı sıra duygusuz kadınların, çok güçlü erkeklerin yanı sıra görece daha güçsüz, ama daha duygulu erkeklerin olması bu çeşitliliğe birer örnek olarak verilebilir. Duygusuz kadınların toplumun kalıp model olarak kabul ettiği duygulu kadınla, aynı biçimde duygusal erkek, sert ve katı olan erkek modeline göre kıyaslanıp yargılanır. Toplumun

13 Zehra Dökmen, Toplumsal Cinsiyet, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s.24

belirlediği kalıp yargıların dışında kalan bu kişiler, toplumun gözünde ya ‘erkek gibi kadınlar’ ya da ‘kadın gibi erkekler’dir. Her iki durum toplum açısından ayıplanma ve dışlanma sebebi olarak kabul edilir. Erkeklerin ağlamadığına inanan toplum, ‘erkek gibi kadınlar’ı yadsır: Her cins, toplumun o cins için belirlediği rollere uygun davranmalıdır. Buna göre toplum, toplumsal cinsiyet farklılıkları konusunda, bir takım beklentiler, bu beklentileri kıyaslayacağı bir takım roller ve yargılayacağı kalıpyargılar üretir.

Rol, sosyolojinin tiyatrodan aldığı bir terimdir. Bu terimle, “*örgütlü sosyal bir yapı içinde bireyin bulunduğu pozisyonu, bu pozisyonla ilgili sorumlulukları, ayrıcalıkları ve diğer pozisyonlardaki insanlarla etkileşimi yönlendiren kurallar*”¹⁴ kastedilir. Tek başına kullanıldığında annelik, babalık, doktorluk, öğretmenlik gibi meslek ve pozisyonlar, bu meslek ve pozisyonların gerektirdiği rollere uygun davranışlar sergilenmesi bir kural olarak toplum belleğinde tanımlıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri dendiğinde ise toplumun kadınlara ve erkeklere verdiği farklı roller akla gelir. Toplumsal cinsiyet rollerinin işlevi, toplumun cinsiyet farklılıkları üzerinden belirlendiği, bu farklılıklarının sınırlarının çizilmesinde belirleyici olan kalıp yargılarının ortaya çıkmasıyla sonuçlanır.

Söz konusu bu kalıp yargıların bireyin sosyalleşme süreci üzerindeki etkisi çocukluk döneminden başlar. Kız ve erkek çocukların sosyalleşme süreçlerinde kendileri için uygun görülen davranış ve eğilimleri benimseyip, uygun olmayanları doğalarına alamamaları cinsiyet kimliklerinin oluşmasında temel ayrılıkların meydana gelmesine neden olur. “*Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlığın ve erkekliğin toplumsal ortamlarda ifade edilişidir*”¹⁵. Bu ifadede toplumun beklediği kalıp yargıların yerine getirilmesi belirleyici kriterdir. Psikologlar, insanların belli gruplar üzerinde kalıplaşmış yargılar geliştirme eğiliminde olduklarını belirtirler. Kalıpyargılı düşünme, insanların ırk, cinsiyet, ulus, coğrafya, meslek grupları

14 (Spence, 1985) Aktaran: Z. Dökmen, Toplumsal Cinsiyet, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 28

15 Agy., s. 31

gibi çeşitli gruplar altında sınıflandırılarak hepsinin aynı özelliklere sahip olduğunun düşünülmesiyle şekillenen bir düşünce biçimidir. Bu bilişsel süreç sonunda insanların belli bir gruba yönelik bilgi, inanç ve beklentilerinin tümünün kalıplaşmış yargılarla sınırlandırılması anlamına gelir.

Toplum, söz konusu bu kalıp yargılar ile annelerine benzeyen kadınlar, babalarına benzeyen erkekler oluşturma işini yüzyıllar boyunca başarıyla uygular. Şüphesiz bu durumda toplumu şekillendiren iktidar alanlarının eril olmasının da etkisi de vardır. Evlilik kurumu erkeği evin reisi olarak konumladığından, bekâr kadın babasının otoritesi altındayken, evli kadın kocasının otoritesi altındadır ve her ikisi de bağımsız hareket edemezler. Evin dışındaki durum da farklı değildir. Aileden sonra kadınları kuşatan çevre, kısıtlayan din ve dışlayan devlet mekanizması birer otorite figürü olarak kadın bireyin karşısına çıkar. Feminist hareketin bir iktidar kuramı olduğunu belirten Catharine MacKinnon bu durumun tesbitini şu sözleriyle yapar:

Kadınlar zaman içinde ekonomik bakımdan sömürülmüş, evde köleliğe mahkûm edilmiş, anneliğe zorlanmış, cinsel olarak nesneleştirilmiş, fiziksel açıdan taciz edilmiş, aşağılayıcı eğlencelerde kullanılmış, susturulmuş, kendi kültüründen yoksun bırakılmış, oy hakkı verilmemiş, toplum hayatından uzaklaştırılmıştır. Kendileriyle aynı durumdaki erkelerin tersine kadınlar sistematik olarak fiziksel güvensizlik içinde bırakılmış; cinsel aşağılama ve şiddetin hedefi olmuş; aşağılanmış ve kişilikleri çiğnenmiş; saygı güvenirlilik ve çareden mahrum bırakılmış, susturulmuş, sorunları dile getirmeleri çıkarlarını temsil etmeleri engellenmiştir. Genelde erkeklere erkek oldukları için bunların hiçbir yapılmamıştır¹⁶

16 Catharine MacKinnon, Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s. 183 Aktaran kaynak; Serpil Çakır, Feminizm - Ataerkil İktidarın Eleştirisi, H. Birsen Örs (derleyen), 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008 s. 416

Erkeğin hiç maruz kalmadığı, kadının ise bir türlü içinden çıkamadığı bu durum kadını sadece toplumsal yaşamda evin içine kapatmakla kalmamış, tarih, edebiyat, sanatın tüm kollarında da kadın varlığının yok sayılmasına neden olmuştur. Fatmagül Berktaş'ın tarihini bir bilim olarak kabul edilmeye başlandığı 19. yüzyıldan bugüne kadının tarihteki rolünün, tarih yazarlarının kendi bakış açılarına göre farklılıklar gösterdiğine dikkat çeker. Berktaş, yakın zamana dek tarihçilerin cinsiyetler arasındaki ilişkiye bakış açılarının ataerkil toplumsal cinsiyet kalıplarının etkisi altında olduğunu, bu nedenle erkeklere özgü bir meslek olan tarihçiliğin, erkeğin iktidar alanı olan siyasal tarihi, kadının yer aldığı gündelik tarihten üstte tutulduğunu belirtir. Bu bakış açısıyla yazılan tarih, gündelik yaşamı görmezlikten gelirken, kadınları da yok sayıldığının altını çizer. *Tarihin Cinsiyeti* adlı kitabında böyle bir bakış açısıyla yeni bir tarih okuması yapan Berktaş, bu çalışmada toplumsal cinsiyet kavramını bir inceleme yöntemi olarak kullanır.

Günümüzde sayısı giderek artan bu çalışmalar toplumun kendi içindeki bir mekanizmayı nasıl sürekli işler halde tuttuğunun, ne gibi dinamiklerce yönlendirildiğinin anlaşılmasında önemlidir. Bu çalışmaların bir örneği Firdevs Gümüşoğlu'nun, 1928- 1998 yıllarını kapsayan *Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Rollerini*¹⁷ adlı çalışmasıdır.

Gümüşoğlu, kız ve erkek çocuğun ilköğretim ders kitaplarında ele alınışları üzerinden kadın ve erkeğe 'uygun' görülen toplumsal rolleri dönemle ilişkilendirerek tartışır. Buna göre, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki ders kitaplarında batıl inançlara ve dini telkinlere karşı gözle görülür bir mücadele olduğu, kadınlara özgür birer yurttaş olma bilinci verildiği, kamusal alanda daha çok yer almaları konusunda yüreklendirildiği görülür. Ancak 1945 sonrası kadının

17 Bkz: Firdevs Gümüşoğlu, *Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Rollerini* (1928-1998), 75. Yolda Kadınlar ve Erkekler, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, ss.101-128

ders kitaplarındaki -dolayısıyla günlük yaşıntıdaki- konumunun tamamen değiştiği, kamusal alan yerine ev içine yerleştirilen kadının asıl görevinin evi ve ailesi olduğu vurgusunun öne çıktığı görülür. 1950 sonrasında bu ayrımın iyice kalıplaşarak kadınların yalnızca ev içinde tanımlandığı ve kadınlara uygun görülen roller ile erkeklere uygun görülen rollerin birbirine zıt olduğu göze çarpar. Gümüšoğlu, bu çalışmasıyla toplumumuzda kadının 1950'den 1998'e kadar olan ders kitaplarında anne rolü ile karşımıza çıktığının altını çizerek, sürekli ev işi ve temizlik yapan, çamaşır, bulaşık yıkayıp çocuk ve hasta bakan biri olarak gösterildiğini ortaya koyar. Buna karşılık erkeklerin *"her türlü işin yapılmasına karar veren kişiler"* olarak ders kitaplarında yer aldıkları görülür. Bu inceleme sonucunda Cumhuriyet tarihimiz boyunca kadınların toplumsal yaşamda edilgen, erkeklerin ise etken kimlikler olarak tasarlandığını ve bu rollerin toplumsal cinsiyet kalıpyargıları üzerinden öğretilerek aktarıldığını ortaya koyar.¹⁸

Fatmagül Berktaş'ın tarih, Firdevs Gümüšoğlu'nun siyasi tarih üzerinden yaptığı bu çalışmaların benzerlerini tiyatro alanında da yapmak pekâlâ mümkündür. 2500 yıllık bir geçmişi olan ve insanlık tarihiyle adım adım ilerleyen tiyatro sanatı, oyunların yazıldığı döneme dair sosyal, kültürel, siyasi verileri barındıran yanı sıra toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının oluşumu, uygulanışı, aktarımı konusunda önemli verilerle doludur. Bu yöntemle bütün bir tiyatro tarihi üzerinde yepyeni bir okuma yapmak mümkündür. Toplumun kendi içinden ürettiği toplumsal cinsiyet kalıpyargıları ile donatılmış düşünce ağını ortaya koyup bu yargıların sonuçlarının incelenmesi yalnızca geçmişin aydınlatılmasında değil, günümüzde de ezbere süregiden toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının anlaşılmasında etkili olacaktır.

Bu kitap işte böyle bir düşüncenin ürünüdür. Henrik Ibsen oyunlarındaki kadın karakterlerin, toplumsal cinsiyet kalıpyargıları

18 Agy. ss.101-128

zerinden irdelendiği bu çalışma, 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının oyunlara nasıl yansıdığını ve Ibsen'in bu yargıları değiştirme konusunda üstlendiği öncülük rolünü oyunları üzerinden nasıl gerçekleştirdiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Böylece ataerkil düşünce yapısının hali hazırda korunduğu ülkemizde ve tiyatromuzda kadının ne denli yalnız bırakıldığına dikkat ecek başka çalışmalara yöntembilimsel bir fikir oluşturma umudunu da taşımaktadır.

Bahar Akpınar

İzmir, 2013

Yaşamı ve Yapıtlarıyla Henrik Ibsen

Henrik Ibsen'in Yaşam Öyküsü

Sizin aranızda yabancıydım. Yabancıydım ama seni se-verdim, öyle sanıyordum. Ama siz, hepiniz, güneyden ge-lenler, bu kıyılarda yalçın bir kayanın gölgesinde doğan benden, bütünüyle başka bir hamurdansınız.

Brand

Henrik Ibsen'in yaşam öyküsü en az oyunları kadar ilgi çekicidir. Aile kökenine bakıldığında Danimarka, İskoç ve Alman ataları olan Ibsen'in yaşamının ilginçliği, atalarından kalan bir miras gi-bidir. Ibsen ailesinin Norveç'te yaşamaya başlamalarıyla gelişen hikâyeleri, zorlu yaşam mücadeleleri, genç yaşta ölen erkekler, hamileyken dul kalan kadınlarla doludur. Oyunlarında kadın ka-rakterleri o güne kadar görülmemiş bir gerçekçilik ve duyarlılıkla işleyen Ibsen'in ailesinde ve yaşamındaki kadınlar en az oyunla-rındaki kahramanlar kadar sıradışıdır.

Bu nedenle Ibsen biyografisi, yazarın yaşadığı dönemin koşul-larının anlaşılmasında, bu koşulların onun iç dünyasını şekillen-dirmesinde ve bu dünya içinde kurduğu eserlerin analizinde bü-yük önem taşır.

Henrik Ibsen'in oyunlarında karşımıza çıkan kocası ölmüş kadın karakterlere ailesinde de rastlanır. Ibsen'in baba tarafında ardışık iki kuşaktaki büyük babaları arkalarında hamile eşler bırakarak ölmüşler ve her iki kadın ikinci evliliklerini yapmışlardır. Ibsen'in babası Knud Ibsen de anne karnında babasını kaybetmiş, annesi ve onun ikinci eşi tarafından yetiştirilmiştir.

Knud Ibsen, 1 Aralık 1825'de Skien'in varlıklı tüccarlarından birinin kızı olan Marichen Altenburg ile evlenir. Marichen Altenburg, evlendiğinde yirmialtı yaşındadır ve bu bir aşk evliliği değildir. Aksine Marichen, Tormod Knudsen adında başka bir gence âşıktır. Marichen'in annesi ile Knud'un üvey babasının kardeş olmaları bu evliliğin planlanmasında öne çıkar ve iki aile gençlere söz hakkı tanımadan evlilik kararı alır. Henrik Ibsen, 20 Mart 1828'de ailesinin ilk çocuğu olarak dünyaya gelir. Daha sonra beş kardeşi daha olan Ibsen, üç yaşına kadar Skien'in Pazar yerine açılan hareketli sokaklarından birinde büyür. Yıllar sonra, gördüğü ilk görüntülerin ait olduğu bu sokağı ve sokağın açıldığı meydanı şöyle anlatacaktır:

Birkaç sene önce beni onurlandırmak için doğduğum kent olan Skien'de bir caddeye adım verildiğini öğrendim. Bana söylenene göre, pazar yerinden denize giden caddemiş. Adımın bu sokağa verilmiş olmasını anlayamıyorum. Ne orada doğdum, ne de orada yaşadım. Böyle geniş bir caddede değil, aksine pazar yerine açılan dar sokaklardan birinde doğmuştum. O zamanlar Stocksmann House denilen o sokak kiliseye açılırdı. Bu açıklıktan kilisenin merdivenleri ve görkemli kulesi görünürdü. Kilisenin sağ tarafında suçluların, hırsızların halkça aşağılandıkları teşhir platformu, sol tarafında ise içinde hücreler ve deliler evinin de olduğu belediye binası yer alırdı. Pazar meydanının diğer cephelerinde Latince ve diğer derslerin öğretildiği okullar vardı... Kilise tüm bunların arasında temiz bir yer olarak öylece dururdu. Dünyanın bana sunduğu ilk

görüntü işte böyle bir şeydi... Bu görüntüdeki her şey mi-mari yapıları, yeşil olan hiçbir şey yoktu. Açık hava al-tında doğayı gözleyebileceğim bir manzaram olmadı. Do-ğaya ait olanlar yalnızca meydanın üzerinden görebildiğim bir parça gökyüzü ve uzaktaki çağlayanların acılı kadın ağlamalarını hatırlatan sesiydi.¹⁹

Ibsen'in çağlayanların acılı seslerini kadın ağlamalarına ben-zetmesi tesadüf değildir. Henrik Bernhard Jaeger'in 1901 yılında kaleme aldığı Henrik Ibsen'in yazılmış ilk biyografisinde Ibsen'in sahip olduğu entelektüel mirası anlamak için ailesindeki kadınlara bakılması gerektiğinin altını çizilir. Jaeger, Ibsen'in babaannesi-nin zamanının standartlarının çok ötesinde bir kadın olduğunu ve çevresinde kendisini ilgilendiren her şeye derin bir ilgi ve alaka ile yaklaştığını belirtir.²⁰ Ancak Ibsen'i etkileyen kadınların ba-şında şüphesiz ki annesi gelmektedir.

Bir kız kardeşi olan Marichen Ibsen, Skien'in varlıklı tüccar-larından biri olan babasını evlendikten birkaç sene sonra kaybeder. Erkek kardeşleri olmadığı için aile servetinin idaresi, kocası Knud Ibsen'e kalır. Çift, Henrik Ibsen üç yaşındayken Stocksmann Hou-se'deki evlerinden, annesinin baba evi olan Altenburg Manor'a ta-şınırlar. Aile, iki katlı ve on odalı olan bu evde daha rahat bir ya-şam sürmeye başlar.

Ancak bu yaşam Knud Ibsen'in hesapsız bonkörlüğü, içkiye düşkünlüğü, ticari beceriksizliği nedeniyle kısa zamanda gölgele-nir. Hafta sonları verilen görkemli yemek davetleri, tatillerde gün-lerce süren konuk ağırlamalar ve riskli yatırımlar sonucunda aile maddi açıdan sarsılır. 1835 yılının Haziran ayında, Marichen al-tıncı çocuğuna gebeyken, baba evinin alacaklılar tarafından el ko-nulup yıkılmasına şahit olur.

19 Henrik Bernhard Jaeger, Henrik Ibsen, A Critical Biography, A.C. McClurg & Co., Chicago 1901.S.14-15

20 Agy., ss. 15-16

İçkiye zaafı olan Knud Ibsen, ticari başarısızlığını kabul etmediği gibi yeniden başlayacak gücü de gösteremez. Otoriter bir babadır ve bu maddi sarsıntıdan sonra karısı ve çocukları ile olan ilişkisinde sert ve hırçın bir tutum sergiler. Ibsen biyografisiyle uğraşan incelemeciler, aile içindeki fiziksel şiddete dikkat çeker. Ibsen'in çocukluk yılları üzerine çalışan Oscar Mosfjeld, bu çağda Ibsen'in davranışlarının “*şiddetle sınırlandırıldığını*” belirtir. Halvdan Koht ise “*Ibsen'in, babasının ağır elini çokça kereler hissettiğinin*”²¹ altını çizer. Babalarının sert ve acımasız otoritesi, çocukların anneleri ile daha yakın olmalarını beraberinde getirir.

İflas ettikten sonra taşındıkları Venstop çiftliğindeki dönemde annelerindeki çarpıcı değişim, çocuklar üzerinde de etkili olur. Komşuları tarafından hep hayat dolu, mutlu, açık yürekli olarak tanımlanan Marichen Ibsen, ailesinin tüm parasını kaybeden kocasının baskı, tehdit ve şiddeti altında ağır ruhsal çöküntü yaşar. Ibsenleri iyi tanıdığını söyleyen bir komşuları, Knud Ibsen'in karısını ölümle tehdit edecek kadar ileri gittiğini, buna karşılık kadının kocasının bu davranışlarını sineye çekmekten başka bir şey yapamadığını belirtir²². Bütün bu baskı ve şiddet altında Marichen Ibsen, teselliye çocuklarında, dinde ve resim yapmakta bulur.

Babasının bu sert ve otoriter yapısına rağmen Ibsen'in annesi yumuşak mizaçlı bir kadındır. Resim yapmaya tutku derecesinde bağlı olan Marichen Ibsen, tiyatroya da büyük bir ilgi duyar. Hans Heiberg'in o dönemin kibar genç kızlarının,

*piyano çalmalarının, ezberden şiir okumalarının, nakış işlemlerinin ve amatör tiyatrolarda rol almalarının beklediğini, bununla birlikte resim ve karakalem yapmalarının da hoş karşılandığını*²³

21 Halvdan Koht, *Life of Ibsen*, İngilizceye çevirenler: Einar Haugen ve A. E. Santaniello, Bloom, New York 1971 s. 29; Aktaran: Joan Templeton, *Ibsen's Woman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, s. 5

22 Bkz: J. Templeton, *Ibsen's Woman*, s. 5

23 Agy.,s. 5

belirtir. Marichen Ibsen'in resme karşı yeteneği yaptığı suluboya tablolarıdan da açıkça görülür.

Henrik Ibsen, annesinin resme karşı olan bu tutkusundan etkilendir.  eşidi kaynaklarda anne oğlun beraber saatlerce resim yaptığı belirtilir. Ancak annesinin Ibsen  zerindeki en önemli etkisi hayali varlıklar yaratma konusunda olur. Henüz bir  ocuk olan Henrik, uzun saatler boyunca oyuncak bebekler ve iyi giyimli insanların resimlerini yapar. Yaptığı resimleri kesip ve tahta parçacıkları üzerine yapıştırır ve kardeşi Nicholas ile birlikte kukla tiyatrosu yaparak bu karakterler üzerinden oyunlar kurar. Böylece tiyatro, Ibsen'in çocukluk anıları içindeki yerini alır.

Henrik Ibsen, babasının iflas etmesiyle birlikte değişen hayatlarına kolay kolay adapte olamaz. Evdeki baskı ve şiddet nedeniyle *"bir midye gibi"*²⁴ içine kapanır. Diğer  ocuklar ve kardeşleriyle birlikte oynamaktan hoşlanmaz. Aksine, onların oyunlarından sıkılır. Evde kendisini kapattığı küçük bir odası vardır. Burada kendince ciddi oyunlar kurgular. Böylece kendini dış dünyadan, olaylardan ve insanlardan soyutlamaktadır. Bu dünyaya annesinden sonra en yakın olan kişi, kendisinden dört yıl sekiz ay küçük olan kızkardeşi Hedvig'tir. Birlikte oyuncak bebeklerden oyun kişileri yapıtıp, saatlerce kitap okurlar.

Ibsen'in hayatında belirleyici etkisi olan maddi sıkıntının onun üzerindeki bir başka etkisi de kadınları anlamasındaki başarısı olur. Annesinin hayatı çağın kadınlarının karşı karşıya kaldıkları sorunları daha yakından tanınmasını sağlar. Tıpkı annesi gibi çevresindeki çoğu kadın kendi yaşamlarına sahip çıkmayan, kendi servetlerini idare edemeyen kadınlardır. Tüm bunlar için ailede bir erkeğin olması zorunludur.

Joan Templeton, Ibsen'in yedi ile onbeş yaş arasında çoğu zaman i kili olan babasının annesini çeşitli tehditlerle korkutup baskı altına almasına şahit olduğunu, annesinin giderek suskunlaşıp, içine kapandığı ve melankolik bir kişiliğe büründüğünü gözlemlediğini

belirtir. Templeton, sürekli para sıkıntısı çekilen bu evlilikte Knud Ibsen'in baskılarının Marichen Ibsen'i giderek iğne ipliğe çevirdiğini, genç kadının insanlarla konuşmaya cesaret edemez hale geldiğinin ve etrafı tarafından fark edilmemek için iyice suskunlaşarak kendini gizlediğinin altını çizer. Annesinin girdiği depresyon Ibsen'in hayatı boyunca unutamayacağı ve babasını asla affedemeyeceği bir gerçek olarak yazarın iç dünyasında katılaşır. Büyük ölçüde biyografik öğeler barındıran *Peer Gynt*'te, Peer ve annesi Aase arasında geçen söyleşimler, Ibsen'in yaşamının bu bölümünden yansıyan ekolar gibidir:



Ibsen'in annesi Marichen Altenburg Ibsen'in (1799-1869) genç kızlık dönemine ait bir silüet çalışması. (Sanatçı bilinmiyor) ²⁵

Peer: *Düğün evine varmadan bırakmam. Orada benden söz edeceksin, beni övüp göklere çıkaracaksın! Sen akıllı başında bir kadınsın. O deliye laf anlat. Ona Matı Moen'in ayyaş bir hırsız olduğunu söyle!*

Aase: *Beni bırak!*

Peer: *Peer Gynt'ün ne iyi çocuk olduğunu anlat!*

Aase: *Orasını hiç merak etme! Senin ne mal olduğunu iyice anlatacağım. Öyle ki senin içini de dışını da iyice tanıyacaklar!*

Peer: *Sahi mi söylüyorsun?*

Aase: *İhtiyar senin üzerine köpeklerini saldırıncaya kadar ağzımı kapamayacağım!*

²⁵ <http://ibsen.nb.no/id/11126576.0>

Peer: *Hımm!... O halde yalnız gitmeyi tercih ederim.*

Aase: *Ben de arkandan gelirim.*

Peer: *Gelemezsin sevgili anneciğim, o kadar gücün yok!²⁶*

Öğrenmeye karşı büyük bir hevesi olan Ibsen'in en büyük hayali üniversiteye gidebilmektir. Skien'deki köklü ama pahalı bir okul olan Latin Okuluna gitmesi için babasının bir burs ayarlaması gereklidir. Ancak Knud Ibsen, burs arama konusunda oğluna hiç yardımcı olmaz ve Henrik Ibsen daha ucuz bir okula gider. Burada onbeş yaşına kadar eğitim aldıktan sonra hayatını kazanmak için okuldan ayrılır. Bu dönemde Ibsen ailesinin maddi durumu oldukça kötüleşmiştir. Bu yüzden, Henrik'in evden ayrılması, sofrada bir tabağın azalması anlamına gelecektir.

Henrik Ibsen, 1844'ün Ocak ayında, onaltıncı doğumgününden iki ay önce beş parasız ve pek de iyi durumda olmayan birkaç kıyafet ve bir sandık dolusu kitapla Skien'in 160 km. güneyinde küçük bir kasaba olan Grimstad'a gider ve bir eczanede çırak olarak çalışmaya başlar. Bu işi ona babası bulmuştur. Henrik Ibsen, yaşadığı maddi sıkıntının etkisini bütün hayatı boyunca hisseder. Başarılı bir oyun yazarı olduktan sonra bile son derece tutumlu bir yaşam sürer. Oğlunun kendisi gibi para sıkıntısı çekmemesi için olabildiğince yatırım yapar. Para, itibar ve kendine güven arasında doğru orantılı bir ilişki olduğuna inanan Ibsen, bu düşüncesini *Peer Gynt*, *Toplumun Temelleri (Pillars of Society)*, *Bir Bebek Evi*, *Hedda Gabler* ve *John Gabriel Borkman*'da ele alır.²⁷

Evden ayrılmasının ardından Ibsen, ailesiyle oldukça mesafeli bir ilişki kurar. Kardeşi Hedvig'in ısrarlı çağrıları sonucunda onaltı yaşında eve yaptığı ziyaret ailesini son görüşü olur. Varlığının yalnızca annesi için bir anlam ifade etmesini, yalnızca annesi tarafından anlaşılmasını, hiçbir zaman tamamlanmayan bir eksiklik olarak tanımlar. Bu eksikliğe tahammül edemediği için kendisini

26 Henrik Ibsen, İki Oyun: *Peer Gynt* - Brand, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2006, S.193

27 J. Templeton, *Ibsen's Woman*, s.7

ailesinden uzaklaştırır. Zaman içerisinde ailesiyle olan ilişkisi o denli kopar ki, bu son ziyaretinden yirmi yıl sonra kardeşi Hedvig Ibsen Stousland'ın annelerinin ölümünü haber veren mektubunu dört aylık bir sessizlikten sonra yanıtlayabilir. Mektubunda kardeşinden dört ay boyunca onu sessiz kılanın 'duygusuzluk' değil, 'aradan geçen uzun yıllar' olduğuna inanmasını istemektedir.²⁸

Ibsen'in yaşamının altı yılını geçireceği Grimstad, dini inanışlar, sosyal yaşantı, politik eğilim bakımından 2000 nüfuslu Skien'in yanında 800 kişilik nüfusuyla çok daha tutucu bir yerdir. Ibsen'in yıllar sonra Dr. Kroll'un ağzıyla yaptığı *Rosmersholm* tanımı Grimstad'ı akla getirir.²⁹ Bu muhafazakâr yapı içinde yeni bir hayat kurmak için çabalayan Ibsen, kötü bir yerde yatıp kalkan, kötü beslenen ve hiç parası olmayan genç bir erkektir. Eczanedeki çalışmasının karşılığı olarak ona kalacak yer ve yemek verilmektedir. Grimstad'daki iki yıl boyunca Ibsen'in hiç arkadaşı olmaz. Gece-leri dışında boş vakti de yoktur. Bu boş zamanlarını kitap okuyarak, resim yaparak ve yazarak geçirir. Yıllar sonra bu dönemde yazdığı ilk oyun olan *Catiline*'nin tamamının gece geçmesini bu duruma bağlayacaktır.³⁰

Grimstad'daki ikinci yılında çalıştığı eczanenin sahibi Reimann'ların hizmetçisi Else Sophie Birkedalen, Ibsen'den hamile kalır. Ibsen, onsekiz yaşında bile değildir. Else Sophie ise yirmi sekiz yaşındadır. Genç kadın, çocuğunu doğurmak üzere Grims-tad'dan ayrılır ve bir daha geri dönmez. Oğluna *Henriksen* soyadını verir. Henrik Ibsen ile Else Sophie bir daha hiç karşılaşmazlar. Maddi açıdan hali hazırda çok sıkıntılı bir durumda olan Ibsen, gayri meşru çocuğuna sağlaması gereken maddi destek nedeniyle hepten zora girer. Per Kristian Heggelund Dahl'ın bulunduğu bir

28 Agy., S.9

29 KROLL- "Rosmersholm çevremizdeki iyi insanlar için düzen, disiplin ve saygının kalesi olarak onaylanmış ve kutsal sayılmıştır. Tüm bölge Rosmersholm'den feyzalmıştır" Rosmersholm - 2. Perde Henrik Ibsen- Ibsen Oyunları- II, Deniz Kitabeyi, Ankara 2007, s.284

30 Toril Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, Oxford University Press, Oxford 2006, s.53

mektup Ibsen'in o dönem yaşadığı maddi sıkıntısının ne denli derin olduğunu ortaya koyar. 7 Aralık 1846 tarihini taşıyan bu mektupta Ibsen, Grimstand hâkimine sonraki onbeş yıl boyunca gayrimeşru oğluna destek olmak için tam olarak ne kadar para göndermesi gerektiğini sormaktadır:

Henüz yirmi yaşındayım. Birkaç pejmürde elbise, ayakkabı ve çarşıftan başka hiçbir şeyim yok. Kısa bir süre sonra eczanedeki çıraklık işinden de ayrılacağım. 1843 yazından beri çalışıyorum ancak bu, yemek, yatacak yer ve daha önce belirttiğim birkaç elzem ihtiyaç dışında elime para geçmeyen bir iş idi.³¹

Ibsen'in altı yaşındayken babasının iflasıyla yaşamaya başladığı maddi sıkıntı, sonraki otuz yıl peşini hiç bırakmaz. Bu duruma rağmen gayrimeşru oğlu ondört yaşına gelinceye kadar ona düzenli olarak para gönderir.

Hayatında sadece bir kez, 1892 yılında karşılaştığı bu oğlu hakkındaki duygu ve düşünceleri konusunda açık açık hiçbir şey söylemeyen Ibsen'in konu hakkındaki hissiyatı Norveçli edebiyat eleştirmeni Francis Bull'a yazdığı bir mektupta az da olsa ortaya çıkar. Yaşadığı bu olayın “*kendi kara sırrı*” olduğunu söyleyen Ibsen, bu gerçeğin sürekli bir işkence gibi içini kemirdiğinden bahseder.³² Francis Bull, Ibsen'in gayrimeşru çocuğunun yazarın yazın dünyasında da etkili olduğunun altını çizer. Bull'a göre *Lady Inger of Ostraat* ve *The Pretenders*'in temaları doğrudan yazarın bu deneyimi ile bağlantılıdır. Bunun yanı sıra, bu oyunlarda toplumdan saklanmış gayrimeşru çocukların olması akla Ibsen'in bu kara sırrını getirir. Bull, Ibsen'in gayrimeşru oğlu Hans Jacop Henriksen'in *Peer Gynt*'de bir karabasan gibi dolandığını, oyunda yer alan Bir Yeşilli Kadın ve onun gayrimeşru oğlu ile oyunun atmosferine bir hortlak gibi sızdığını belirtir. Değerlendirmelerine Ibsen'in orta ve geç dönem oyunları ile devam eden Bull, bu oyunlara gelindiğinde

31 Agy.,5.52

32 J. Templeton, Ibsen's Woman, s. 16

kimi zaman sempatik gayrimeşru çocuklar görölmeye başlandığını söyleyerek, *Hortlaklar*'daki Regina, *Yaban Ördeği*'nde Hedwig'in, *Rosmersholm*'da Rebecca'nın şüpheli doğumlarının söz konusu biyografik malzeme ile ilintili olduğunun altını çizer. Diğer taraftan Ibsen oyunlarında çoğu ölen, kötü talihli çocuklar vardır: "*Hedda Gabler*'in doğmamış çocuğu Hedda kendini vurduğunda ölür, lame Eyolf fiyordlardan düşüp boğulur, *Hortlaklar*'da Oswald frengiye yakalanıp son nefesini verirken, *Denizden Gelen Kadın*'da Ellida Wangels'in oğlu ölür, *Yapı Ustası Solness*'te ise Solness'ler ikizlerini kaybetmişlerdir"³³. Profesör Dr. James Kerans bu durumu, Ibsen'in büyük pişmanlığının somut göstergesi olan oğlu Hans Jacop Henriksen'i ardı ardına öldürerek ondan kurtulmaya çalışmasının bir tezahürü olarak yorumlar.³⁴

Bu karanlık dönemin ardından Ibsen gerek iş gerekse aşk yaşamında görece iyi günler başlar. 1847'ye gelindiğinde Ibsen, eczane çıracılığından asistanlığa yükselmiş ve şehrin önde gelenlerinden Ebbell ailesinin kızı olan Clara ile aşk yaşamaya başlamıştır. Ebbell'in torunu Clara Thue Ebbell, anılarını yazdığı kitabında anneannesinin belki Grimstad'ın en güzel kızı değil ama kesinlikle en sıradışı genç kızı olduğunu belirtir³⁵. Yetenekli bir piyanist olan Clara Ebbell bu yeteneğini profesyonelleştirmek için can atan, zeki, neşeli ve sosyal bir genç kızdır. Edebiyata da düşkün olan Ebbell ve Ibsen birlikte şiir ve kitap okuyup bunlar üzerine tartışarak zaman geçirmekten hoşlanırlar.

Bu dönemde Voltaire ve Flaubert etkisinde olan Ibsen, Clara için birçok romantik şiir yazar. Şiirlerinde Clara'nın adını Stella olarak kullanır. Ne var ki bu büyük aşk toplum içinde kabul görececek bir zemine sahip değildir. Kasabanın en parlak genç kızı ile henüz 18 yaşında gayrimeşru bir oğlu olan genç delikanlısını bekleyen bir gelecek yoktur. İlkbaharda başlayan aşkları, sonbahara

33 Agy., s.17

34 Agy., S.17

35 Agy., S.18

gelindiğinde Clara'nın kentin ileri gelenlerinden, kendisinin iki katı yaşındaki, başarılı bir gemi kaptanı olan Hemming Bie ile nişanlanmasıyla bitmek zorunda kalır. (Hemming Bie, aynı zamanda Clara'nın dayısıdır).³⁶

Ibsen, Grimstad'daki son yılı olan 1849'da *Catiline*'i yazar. Ibsen biyografisi üzerine değerli çalışmaları olan Koht, *Catiline*'nin “bütün oyunun Schiller ve Goethe'den Victor Hugo, Lord Byron ve Henrik Wergeland'a uzanan romantizmle işlenmiş bir havada”³⁷ geçtiğinin altını çizer. *Catiline* kadın kahramanları bakımından da ilginçtir. Furia ve Aurelia adındaki bu kadınlar birbiriyle çatışan kişilik özellikleri ile öne çıkar. Francis Bull, bu kadınları, “cinsel açıdan heyecan verici, tehlikeli ve talepkar Furia ile kibar, solgun ve silik Aurelia”³⁸ olarak tanımlar. Çağdaşı ünlü İskoç eleştirmen William Archer, Ibsen'in biri güçlü ve cesur, diğeri görece zayıf ve bağımlı olan ve birbiriyle çatışan iki kadınlık tutumunu işlemeye daha ilk oyunundan başlamış olduğunun altını çizer.³⁹

Ibsen, *Catiline*'i yazdıktan bir yıl sonra üniversite giriş sınavlarına hazırlanmak için bugünkü adı Oslo olan Christiania'ya gider. Yolculuk sırasında Skien'e de uğrar. Skien'e yaptığı bu ziyaret onun son ziyaretidir. Bir daha ailesiyle iletişim kurmak için özel bir çaba göstermeyecektir. Skien'deki günlerinden beri en büyük hayali başarılı bir ressam olmaktır. Oslo'ya ilk gelişinde de aklında ressam olma düşüncesi vardır. Bu dönem sanatı bir tutku olarak gören çoğu sanatçının eğitim almak için yabancı ülkelere gittiği bir zaman dilimidir. Ancak Ibsen, maddi açıdan bu tarz bir eğitimi gerçekleştirecek durumda değildir. Ressam olma hayali kurduran Ibsen'in *Catiline*'i, Brynjolf Bjarme mahlası altında basılır.⁴⁰ 1850 yılının Nisan ayında Heltberg'in “öğrenci fabrikasına”

36 T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism -Art, Theatre, Philosophy, s. 54

37 Bkz: Agy., s. 54

38 J. Templeton Ibsen's Woman, s. 25

39 William Archer (editor), The Work of Henrik Ibsen, 13. Cilt, New York, 1917, s. 6
Aktaran: J.Templeton, Ibsen's Woman, s. 23

40 Bkz: <http://www.norway.org.tr/aboutnorway/culture/masters/ibsen/timeline/>

katılır. Burası parasız gençleri üniversite sınavlarına hazırlayan bir çeşit hızlandırılmış kurs niteliğindedir. Norveç'in 19. yüzyılda çıkardığı A.O. Vinje, Bjornstjerne Bjornson gibi dehalar da burada yetişmişlerdir. Bjornson ve Ibsen'in tanışıklığı bu döneme rastlar. Ibsen, Ağustos ayında yapılan sınavlarda başarılı olamaz. Almanca'da iyidir, Latince'de ortalama notlarla geçer ancak Matematik ve Yunanca'dan başarılı olamadığı için üniversiteye giremez. Bu iki sınavı tekrar almaz, sonraki yıl ilgisini çeken dersleri dinlemeye gider. Hegel'ci bir profesör olan Marcus Jacop Monrad'ın verdiği felsefe dersleri bunlardan biridir. Monrad daha sonra *Catiline'nin* 1850 yılındaki baskısı için önsöz yazacaktır.⁴¹

Oslo'daki ilk yılında Ibsen radikal politik bir çevreye dâhil olur. 1850 yılında aynı evi paylaştığı Theodor Abildgaard, Norveçli işçilerin ilk lideri olan Marcus Thrane'nin yakın dostudur. Kısa sürede bu çevrede kendini kabul ettiren Ibsen işçi sınıfının dergisi *Arbeider-Foreningernes Blad*'da makaleler yazmaya başlar. Aynı yılın kışında ev arkadaşı Abildgaard ile birlikte *Christiania Workers' Society*'de açılan edebiyat derslerine devam eder. Abildgaard ve Thrane'in polis tarafından yakalanması Ibsen'de şok etkisi yaratır.⁴² Toril Moi'nin "*hiçbir zaman cesur biri olmadığını*" belirttiği Ibsen, polisin kendisini de yakalamasından büyük endişe duyar. Bu olay, onun hayatı boyunca katıldığı tek politik eylem olarak kalır. Ne var ki, bu dönemde yaşadıkları Avrupa'daki sosyalist atmosfer hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamıştır.⁴³

Oslo'dan ayrılmadan önce yeni oyunu *The Burial Mound*'u yazar. Oyun, 26 Eylül günü Chistiania Theater'da sahnelenir. Bu oyun, Ibsen'in 1849'da Grimstad'da yazdığı *The Normans* oyununun bir tekrarıdır. Clara Ebbell'le flört ettiği dönemde kaleme

41 T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism -Art, Theatre, Philosophy, s. 55

42 Abildgaard ve Thrane yakalandıktan sonra yedi yıl hapis yatarlar. Thrane 1863 yılında Amerika'ya göçmen olarak gider ve Chicago bölgesinde politik aktivist olarak yaşamına devam eder.

43 Bkz: Agy., s. 55

aldığı oyunda Ibsen, baş oyun kişisi olan Blanka'yı sevgilisi Ebbell'den esinlenerek kaleme alır.⁴⁴ Zeki, akıllı, kendine güvenli, naif Blanka, Ibsen'in ilk kadın başrolüdür.⁴⁵ *The Burial Mound'un* Chistiania Theater'daki temsili Ibsen'in tiyatro alanındaki ilk başarısı olur. Bu oyun sonrasında Bergen'deki yeni kurulan Norveç Ulusal Tiyatrosunun kurucusu Ole Bull, Ibsen'e tiyatronun dramatik yazarı olarak çalışması için öneride bulunur. Bu öneri Ibsen için bir dönüm noktasıdır. Üniversite sınavlarında başarısız olan ve hali hazırda ciddi maddi sıkıntı yaşayan Ibsen 6 Kasım 1851 günü, yirmi üç yaşındayken Bergen'deki tiyatrodan çalışmak üzere kontrat imzalar.

44 Clara Ebbel, nişanlanmasının üzerinden bir yıl geçmeden nişanı bozar ve piyano dersleri almak üzere Ibsen'in ardından Oslo'ya gider. İkili burada yeniden bir araya gelirler. Ibsen, Clara'ya yazılarını okutur ve yeni yazdığı şiirleri gönderme sözü verir. Şiirlerini gönderirken kaleme aldığı pusulada, hala onunla ilgili şiirler kaleme aldığı için Clara'dan özür dilemekte ama yazdığı bu satırların içinde olduğu ruh halinin birer yansımasından başka bir şey olmadığını da altının çizmektedir. Joan Templeton, Ibsen'in bu şiirleri Clara'ya okutarak ona kendini, "*büyük yeteneği ve hayalleri olan ancak yaralanmış ruhu ve derin aşk acısı ile bu hayalleri yıkılıp dağılan biri olarak*" göstermek istediğini belirtir. Ibsen'in Clara için kaleme aldığı son şiiri onun bir maskeli baloda konser vereceğini öğrendiğinde kaleme alır. Bu şiirinde sevgilisine, "Kalbinin sakladıklarını yalnızca doğanın koynuna fısılda... Fısılda ki doğanın o sessiz ekosunda seni dinleyebileyim," diye seslenmektedir. Ebbell'in, Ibsen'in bu çağrısına ne gibi bir cevap verdiği bilinmiyor. Ibsen'in bu satırları Clara için yazdığı son satırlar olarak kabul edilir. Sonrasında Clara Ebbell sebatkâr bir âşık olan Hemming Bie ile ikinci kez nişanlanıp, evlenir. 1897'deki ölümünden kısa bir süre önce kızına Catiline'in bir baskısı ile Ibsen'in kendisi için yazdığı altı şiiri teslim eder. Ibsen'in gerçek anlamda ilk aşkı olan Clara Ebbel ile annesi Marichen Ibsen, gençlik dönemine damgalarını vuran iki önemli kadın olarak öne çıkarlar. Garip biçimde iki kadının hayatı birbirlerinininkine benzemektedir. Marichen dayısının üvey oğluyla, Clara dayısıyla evlenir, her ikisi de piyano çalar, sanatı meslek olarak yapma konusunda heveslidirler. Aile içinde yaptıkları evlilikleri yüzünden mesleki arzularını tamamen bırakıp kendilerini çocuk doğurma ve çocuk büyültmeye adanlar. Marichen kocasının yılları boyu süren taciz ve şiddeti karşısında sessiz kalırken, Clara ailesine boyun eğip dayısıyla evlenmeye razı olur. Her iki kadın da kendi istedikleri değil, kendilerinden istenen hayatı kabullenmiş, bu kabullenışı yaşamışlardır. Bu açıdan bakıldığında Ibsen'in başkaldıran kadın kahramanlarının, kendi hayatları üzerinde verdikleri kararlarla yazarın hayatının bu iki önemli figürüyle çatıştıklarını söylemek mümkündür. Bkz: J. Templeton, Agy., 19-20

45 J.Templeton, Ibsen's Woman., s. 30

Ibsen, Bergen'e geldiğinde iyi derecede Almanca, bir ortaokul öğrencisi kadar Latince, biraz da Fransızca bilmektedir. Kendi kendine İngilizce çalışsa da henüz okuma-yazma seviyesinde bir İngilizcesi yoktur.⁴⁶ Norveç Ulusal Tiyatrosu için ilk oyunu *St. John's Night* 1853, *The Burial Mound* elden geçirilmiş halini 1854, *Lady Inger* 1855 ve *The Feast at Solhoug* 1856 yılında sahnelenir. Bu dönem oyunlarında Norveç romantizminin izleri görülen Ibsen, çok yankı getirmeyen *St. John's Night*⁴⁷'daki doğa üstü varlıkları *Peer Gynt*'deki Valpurgis gecesinde de kullanır. Onun öncesinde yazdığı *Lady Inger* ise yazarın Bergen'de yaşadığı bir aşk hikâyesinin izlerini taşır. Bu aşkın kadın kahramanı Ibsen'den on yaş küçük olan Rikke Holst'tur.⁴⁸ Henüz on altı yaşını bile doldurmamış olan Holst, Ibsen'de derin iz bırakır. Bir süre gizli saklı görüşen Ibsen ve Holst, genç kızın babasının bu gizli görüşmelerden birini basıp Ibsen'in üzerine yürümesiyle ayrılır. Kötü biten bu aşk hikâyesi Ibsen'i alt üst eder. Birbiri ardına mutsuz şiirler yazan Ibsen, bir süre oyun yazamaz ve *The Burial Mound*'u revize eder. Norveç'in Danimarka tarafından yönetildiği en bunalmış döneme denk gelen *Lady Inger*'in "ateş fışkıran gözleri, çelik gibi sesi" Rikke Holst'u anlatmaktadır.⁴⁹

Ibsen, Bergen'de canlı bir tiyatro ortamına girmiş olsa da hala aklında ressam olmak vardır. Bergen'de yaşadığı dönemde (1851-57) çok sayıda tablo yapar. Tiyatronun dekorlarını yapan Johan Ludving Løsting'den resim dersleri alır. 1852 yazında tiyatro yönetimi onu üç ay süren bir eğitim gezisine yollar. Bu sayede Kopenhag Kraliyet Tiyatrosu ile Dresden Tiyatrosunu ziyaret eder.

46 Bkz: T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, s. 56

47 *St. John's Night*, 2 Ocak 1853'de Bergen'de sahnelenir. Shakespeare'in Bir Yaz önümlü Gecesi'ni andırdığı belirtilen bu oyunda elflerin ve halk masallarında görülen doğa üstü güçlerin olduğu belirtilir. Buna karşılık diğer oyun kişileri günceldir. Hiç basılmamış olan bu oyunun sinopsisi Bergen tiyatrosunun arşivinde bulunur. Bkz: Henrik Jaeger, Henrik Ibsen Critical Biography, Çev: William Morton Payne, Chichago 1901, s.87

48 Tıpkı Clara Ebbell'de gibi Rikke Holst'da şehrin önde gelen tüccarlarından biriyle evlenir ve tam onbir çocuk doğurur.

49 J. Templeton, Ibsen's Woman., s. 33

Bu ziyaretler Ibsen'in yeni bir tiyatro anlayışı ile karşılaşmasını sağlayacaktır. Her iki tiyatro da akademik ve idealist bir anlayışla yönetilmektedir. Kopenhag'da Johan Ludvig Heiberg, Dresden'de ise Emil Devrient yönetiminde olan bu tiyatrolar, gerçekçiliğin ilk uygulayıcıları arasındadır. Bu ziyaretlerinde Ibsen, yorulmak nedir bilmeyen, yüksek enerjili Pole ve Davidson ile zeki ve yetenekli Höedt'i izleme fırsatı bulur. Hem Davidson, hem de Höedt'in *Hamlet* yorumunu izleyen Ibsen, özellikle Höedt'in gerçekçi oyunculuğundan çok etkilenir.⁵⁰ Bu *Hamlet* temsilleri muhtemelen Ibsen'in hayatında seyrettiği ilk Shakespeare prodüksiyonlarıdır.⁵¹ Anahtar kelimesi doğa olan bu yeni tiyatro anlayışı Ibsen'i etkisi altına alır⁵².

Aynı dönem Norveç sanatındaysa ulusalcı bir anlayış hüküm sürmektedir. Ressamlar Norveç'i resmetmeli, müzisyenler bestelerinde Norveç esintisi hissettirebilmeli, şairler Norveç halkının dünü ve bugününü konu olan temalara eğilmelidir. Dönemin sanat ortamında halk şarkılarının ve Norveç köy yaşantısının edebi ideal olarak algılandığı bir sanat anlayışı geçerlidir. Bergen, bu havayı Oslo'ya göre daha yoğun yaşayan bir şehirdir.

Tiyatro seyircisi ise sahnede Norveç halk dansları ve Norveç halk efsanelerinin konu edildiği oyunlar görmek istiyordu. Kopenhag ve Dresden izlenimlerinden sonra tiyatro anlayışında değişiklikler olan Ibsen bu eğilimle çatışmaya başlar. Yine bu dönemde Ibsen'in hayatında bir başka değişiklik daha gerçekleşir. Girdiği bütün aşk hikâyeleri sonunda hüsrana uğrayan genç oyun yazarı ilk görüşte âşık olduğu Suzannah Thoresen ile evlenir⁵³.

Ibsen, eşi Suzannah Thoresen ile Bergen'deki Norveç Ulusal Tiyatrosunda birlikte çalıştığı, İskandinavya'nın ilk kadın edebiyatçısı olan Magdalene Thoresen sayesinde tanışır. Ibsen'in sahneleyeceği

50 H. Jaeger, Henrik Ibsen A Critical Biography, Çev: William Morton Payne, Chicago 1901, s.85

51 T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism -Art, Theatre, Philosophy., s.15

52 Bkz: H. Jaeger, Henrik Ibsen A Critical Biography,, ss.85-86

53 J. Templeton, Ibsen's Woman, s.45

Fransız farslarının da çevirmeni olan Thoresen'in, Bergen tiyatrosunda basılmadan sahnelenen oyunları vardır. Seyirciler oyunun yazarını merak eder. Yazarın anonim olarak görüldüğü bu oyunların kimin yazdığı Ibsen'e sıkça sorulur. Magdalene Thoresen, adını açıklamak istemeyen bir erkek olarak lanse edilmek ister. Thoresen yalnızca Ibsen'in hayatı için değil, Norveç'teki kadın edebiyatı bakımından da önemli bir isimdir⁵⁴. Ibsen'in eşi Suzannah ise Magdalene'nin altı yaşından itibaren büyüttüğü üvey kızıdır.

54 Danimarka doğumlu Magdalene Thoresen'in on dört yaşına kadar babasının tavernasında sarhoş denizcilere hizmet etmekle geçen hayatı, Kopenhaglı bir fabrikatörün onu okula göndermesi ile değişir. Çok çalışkan bir öğrenci olan Thoresen, Almanca ve Fransızca'yı akıcı biçimde kullanacak kadar iyi öğrenir. Okulda İzlandalı bir şairle aşk yaşamaya başlayan Thoresen, sevgilisinin kendisini terk etmesi üzerine kendini aşağılanmış hisseder ve Danimarka'yı terk etmeye karar verir. Bu kararı aldığı anda yirmi iki yaşındadır. Kırk yaşında, iki kere dul kalmış Norveçli bir papaz olan Hans Conrad Thoresen'in çocuklarına öğretmenlik yapmaya başlar. Bir yıl sonra evlenirler. Bu evlilikle mevcut beş çocuğa, dört çocuk daha eklenir. Kocasının tarafından yazma konusunda büyük destek alan Magdalene'yi İngiltere, Almanya ve Fransa'yı kaplayan büyük bir seyahate çıkarır. Danimarka doğumlu Magdalene, Norveç'i kendi ülkesi gibi benimseyip, sever. Kendini bir Danimarkalı'dan çok bir Norveçli gibi hisseder. Norveç'in doğası, denizi Magdalene için vazgeçilmez güzelliklerdir. Korkusuz bir kadın olan Magdalene, ilkbahardan yazın sonuna kadar her gün fiyordda yüzer. Bu alışkanlığı daha sonra Ibsen'in Denizden Gelen Kadın oyununda kullanacağı bir malzeme olarak dram tarihine geçer. Eşinin ölümünden sonra geçim sıkıntısı yaşayan ve kadın yazar olarak para kazanamayan Magdalene 1860 yılında Bir Hanımefendinin Şiirleri adlı çalışmasını anonim isim altında basar. Kadın cinselliğinin açıkça ifade edildiği bu şiirler o dönemde geçerli olan romantik anlayışın dışındadır. Engelstad, bu çalışmayı 'ilk modern Norveç şiirleri' olarak adlandırır. (Templeton 41) 1862'de Kopenhag'da bulunan bir yayınevi ki daha sonra Ibsen'in de yayınevi olacaktır, Magdalene Thoresen'i ilk kadın yazarları olarak ilan eder. Bu gelişmeden sonra romanlarını, kısa öykülerini, denemelerini kendi adıyla yayınlar. 1860-70 arasında yayınlanan ve çok sevdiği George Sand'ın etkisinin görüldüğü eserleri büyük yankı uyandırır ve popüler olmasını sağlar. Kendine güvenli ve tutkulu bir kadın olan Thoresen, Norveç'in ünlü yazarlarından kendinden on iki yaş genç Bjornstjerne Bjornson, yirmi iki yaş genç olan Georg Brandes gibi isimlerle güçlü aşklar yaşar. Bergen tiyatrosunda mesai arkadaşları olan Thoresen'in kendinden sekiz yaş genç olan Ibsen'e de ilgisi olduğu belirtilir. Ibsen, Thoresen'e yazdığı bir mektupta kendisine karşı her zaman bir şeyler hissettiğini ama içinden bir sesin sürekli olarak hislerinin yanlış olduğunu söylediğini yazar. Bu yanlış duygular Ibsen'in Thoresen'in on dokuz yaşındaki üvey kızı Suzannah'a olan ilgisinden kaynaklanmaktadır. Suzannah da üvey annesi gibi entelektüel ve bağımsız bir kişiliğe sahipti. Çevresinde adı "kitapkurdu"na çıkmış olan Suzannah'ın



Ibsen'in eşi Suzannah Thoresen (1876)⁵⁵

Ibsen ve Suzannah Thoresen, Magdalene Thoresen'in evindeki bir davette tanışır. 1856'nın ilk günlerinde gerçekleşen bu tanışmada Ibsen, genç kadına ilk görüşte âşık olur. Ancak bu gözü kör eden bir aşk değildir. Ibsen, genç kızın düşündüklerini uygulama konusundaki kararlı ve güvenli duruşunun farkındadır. İlk karşılaşmalarında Suzannah Thoresen, Ibsen'in *Lady Inger* karakterini ne kadar sevdiğinden bahsederken Ibsen, "*Şu anda Eline'sin (Lady Inger'in kızı), ama bir gün Lady Inger olacaksın*" diye cevaplandırır. Yirmi yıl sonra oyunun Almanca baskısını karısına hediye

en favori yazarı, Magdalene Thoresen gibi, George Sand'di. (Bkz: J. Templeton, Agy., ss. 40-43)

55 J. Templeton, *Ibsen's Woman*, s. 50

eden Ibsen, kitabın üzerine şu ithafı yazar: “*Bu kitapla sana söylemek isterim ki, Lady Inger ile senin karakterin artık tıpatıp aynı*”⁵⁶. Tanışmalarından kısa bir süre sonra Ibsen yazdığı bir şiirle Thoresen’e evlilik teklifinde bulunur. 1856 yılında *The Feast at Solhaug’un* prömiyerinde nişanlanan çift, 18 Haziran 1858’de *The Vikings at Helgeland’nın* prömiyerinde evlenirler.

Henrik Ibsen, Bergen’deki Norveç Ulusal Tiyatrosunda yüz kırk beşten fazla oyunda, yazar ve yönetmen olarak çalışır. Bu dönem yazdığı oyunların hiçbirini basmaz. Yine bu dönemde bir oyun yazarı olarak parlamasa da, deneyimleri sayesinde Oslo Tiyatrosundan teklif alır. Evlendikten kısa bir süre sonra Henrik Ibsen, tiyatro yöneticisi olmak üzere eşiyle birlikte Oslo’ya taşınır. Yeni evli çift, yeni hayatlarını yaşamaya bu şehirde başlar. Oslo’daki ikinci döneminde Ibsen’in aklında hala ressam olma düşüncesi vardır. 1857-64 yılları arasını geçirdiği ikinci Oslo döneminde Ibsen, manzara ressamı Magnus Thulstrup’tan dersler almaya başlar. 1850’lerin ortalarında Ibsen’in kariyerinde kötü bir döneme girilir. Ibsen tiyatroyu hayatından çıkarıp sadece resimle ilgilenmeye karar verir. Gelini, Bergliot Ibsen bu dönemi şöyle anlatır:

*Ressam olma isteği bir sır değildi, herkes onun resme olan düşkünlüğünden haberdardı. Ancak eşi Suzannah Thoresen’in ona resmi bıraktırmak için verdiği mücadeleyi pek az kişi bilir... Kendisi bu mücadelesi hakkında “bu konuda onunla ciddi bir savaş verdim” derdi.*⁵⁷

Toril Moi, Ibsen’in yaptığı tablolara bakıldığında Suzannah Thoresen’in bu mücadelesinin ne denli yerinde olduğunu belirterek, Ibsen’in resim yapmayı tercih etmiş olması halinde bugün

56 Bergliot Ibsen, *The Tree Ibsens*, Hutchinson, London, 1951, s. 17, Aktaran: J. Templeton, Agy., s.45

57 Bkz: T. Moi, *Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy*, s. 48.

adını bile bilmediğimiz neo klasik resimler yapan bir dönem ressamından öteye gidemeyeceğinin altını çizer.

Ibsen’lerin kırk sekiz yıl süren uzun evlilikleri yaşadıkları çağa kısmen uygun, kısmen sıradışıdır. Joan Templeton, Ibsenlerin evlilik yaşantısında “*hem naif bir romantizmin, hem de eksik kalmış bir düşsellik olduğunun*”⁵⁸ altını çizer. Uzun süren evlilik hayatları boyunca Suzannah Thoresen, Ibsen’in çamaşırlarını yıkayan, evini temizleyen, yemeklerini yapan, hastalandığında bir hemşire gibi bakımını üstlenen, ütülerini yapan ve evi çekip çeviren bir eş olarak karşımıza çıkar. Bütün bu geleneksel görevlerin yanı sıra bitmek tükenmek bilmeyen okuma aşkıyla yazar olan kocasına edebi ve entelektüel görüş ve düşünceleri aktarmada önemli rol oynar. Ancak en baskın tarafı düşünce ve prensiplerinden hiçbir zaman taviz vermeyen yapısını evlilik hayatı boyunca da korumasıdır.

Ibsen’lerin evlilikleri yaşadıkları dönemdeki geleneksel evliliklere benzemez. Ev içindeki iş bölümü dönemin genel sosyo-seksüel dağılımına göre yapılmış olsa da, konu düşünce özgürlüğüne geldiğinde Suzannah Thoresen’in eşiyle aynı oranda özgür olduğu görülür. Suzannah’ın bu tutumunda rol model olarak benimsediği üvey annesi Magdalene Thoresen’in etkisi büyüktür. Karı koca istediği gibi düşünme hakkına sahiptir, aralarında düşünce ayrılığı olduğu zamanlarda da bunu topluluk içinde tartışmaktan çekinmezler.⁵⁹ Yine de Suzannah Thoresen, birlikteliklerinde mutsuz bir hava olduğu izlenimini yaratmamak için kocasıyla hiçbir zaman buyurgan bir ses tonuyla konuşmaz. Karısının güçlü kişiliğini çok seven Ibsen, karısına zaman zaman Thoresen’in kız kardeşlerinin ona taktığı lakap olan “kartal” zaman zaman da “kedim” diye seslenir. Eşi için yazdığı şiirlere de “*benim kedi şiirlerim*” der. Bu kedi şiirleri günümüze ulaşmaz. Eşinin ölümünden bir süre sonra Suzannah Thoresen “*aralarında yaşananların başkalarını değil*

58 J. Templeton, Ibsen’s Woman, s.46.

59 Zucker, A.E., Ibsen The Master Builder, New York 1929, s. 138 Aktaran: J. Templeton, Agy, s.6

yalnızca ikisini ilgilendirdiğini”⁶⁰ söyleyerek bütün mektupları, kendisi için yazılan ‘kedi şiirleri’ni ve üzerinde Ibsen’in ithaf yazıları olan oyun kopyalarını yakar.



Henrik Ibsen, 1863⁶¹

İlişkilerinin özel detayların paylaşılması konusunda Ibsen’in de benzer bir tutum sergilediği görülür. Evliliklerinin on ikinci yılında şiirlerini bastıracağı zaman Suzannah Ibsen, eşine kendisi için yazdığı kedi şiirlerini de kitaba koyup koymayacağını sorduğunda Ibsen, kitabı karısına uzatır ve şiirlerin başlıklarını son-
dan başa doğru okumasını ister. Tek kelimededen oluşan başlıklar yan yana geldiğinde Ibsen’in karısı için yazdığı *Teşekkürler* adlı şiir ortaya çıkar:

60 B. Ibsen, *The Tree Ibsens*, Hutchinson, London, 1951, s. 17 Aktaran: J. Templeton,, *Ibsen’s Woman*, s.46

61 J. Templeton, *Ibsen’s Woman*, s.49

*Dertleri, kederleri
Yollarımın üzerine dökölüp ayağıma dolaşır,
Sevinciyse
Yükümü hafifletir
Onun olduğu her yer evim,
Bir şairin düşünceleriyle yelken açabileceği
Özgür bir denizdir.
(...)
Hayal gücümü ateşlemektir hedefi
Ve bunu farkında olmadan kendiliğinden yapar
Benden başka kimse
Bu ateşin nereden geldiğini bilmez
Ve o bunların hiçbirini için
Benden bir teşekkür beklemes
Ama ben, bu satırlarla ona
Teşekkürlerimi sunmak istiyorum.⁶²*

Aralarındaki özel paylaşımın ender örneklerinden biri olan bu şiirden de görüldüğü gibi Suzannah Thoresen'in, yazar eşinin gerek imgelemi, gerekse çalışma ortamının sağlanmasında önemli katkıları vardır. Özellikle Ibsen'in oyun yazmaya yoğunlaştığı dönemlerde günlük konuşmalarının, 'günaydın' ve 'iyi geceler'in ötesine gitmediğini belirten Suzannah Thoresen bu durumdan hiçbir zaman şikâyetçi olmaz, Ibsen'in hiç değiştirmedığı günlük rutinini uygulamasında ona destek olur.

Joan Templeton, Berligot Ibsen'e dayanarak, Ibsen'in belirli rutinleri olan dakik biri olduğunu ve Suzannah Thoresen'in onun günlük rutininin korunması konusunda oldukça titiz davrandığını belirtir. Berligot Ibsen'in aktardığına göre Henrik Ibsen'in bir günü

62 Bkz: B. Ibsen, The Tree Ibsens, Hutchinson, London, 1951, ss. 173-174 Aktaran: J. Templeton, Ibsen's Woman, ss.48-50.

şöyledir: Sabahları sade bir kahvaltıyla güne başlayan Ibsen, ardından öğlene kadar çalışıp yazmayı bırakır. Zaman takıntılıdır. Ve hep aynı saatte 11:15’de kısa bir yürüyüşe çıktıktan sonra öğle yemeği için eve geri döner. Yemeğin ardından öğle uykusuna yatan Ibsen uyandıktan sonra çalışmaya devam eder. Bu günlük düzen içerisinde Suzannah Thoresen’in, eşinin yemeğini alışık olduğu saatte hazırladığı, çalışma saatlerinde eve ziyaretçi kabul etmemeye özen gösterdiği belirtilir. Kocasının çalışırken bölünmesini önlemek için o çalışmaya başlayacağı zaman evde olan ziyaretçilerin kibarca evden gitmelerini istediği de verilen bilgiler arasındadır. Thoresen’in misafirlerinden evi terk etmelerini doğal ve nazik bir şekilde rica ettiği, bunu yapmakta zorlanmadığına da dikkat çekilir.⁶³

Suzannah için evliliğin asıl zor kısmı kocasının yazar egoizmini dengelenmesidir. Ibsen belli takıntı ve korkuları olan bir adamdır. *Peer Gynt*’ı yazdığı dönemde İtalya’da Ibsen’in konduğu olan Danimarkalı yazar Vilhelm Bergsøe, Ibsen’in köpeklerden, dik ve dar dağ yollarından ve yazılarının çalınacağından duyduğu korkudan bahseder. Capri’ye yaptıkları bir deniz yolculuğunda Ibsen’in teknenin alabora olacağı korkusunu ne denli şiddetli yaşadığını anlatır. Bergsøe’ye göre Ibsen sürekli olarak birisini ya da bir şeylerin kendisini oyuna getirip aldatacağından, başına kötü bir şey geleceğinden korkar. Bergsøe bu düşüncesini şöyle örnekler:

Bir gün penceresinin önünden geçiyordum. Camı açıp “O hasta... O hasta! diye bağırmaya başladı... “Kim?” dedim. Suzannah’ın kolera olduğunu söyledi... Hemen şehre, hastaneye götürmesini söyledim. Gidemeyeceğini, hastalığa yakalanmaktan korktuğunu, eve bir doktor göndermemi istedi. Hemen bir doktor bulup gönderdim. Neyse ki Suzannah kolera falan değildi... Zaten iki gün içinde iyileşti⁶⁴...

63 Bkz: B. Ibsen, *The Tree Ibsens*, Hutchinson, London, 1951, ss. 173-174 Aktaran: J. Templeton, *Ibsen’s Woman*, ss.47

64 Bkz: J. Templeton, *Ibsen’s Woman*, s 48

Ancak Ibsenlerin evliliğinde korku ve panik ataklarından daha fazlası vardır. Çift uzunca bir süre ciddi maddi sıkıntı yaşar. Norveç milliyetçiliğinin baskın olduğu bu dönemde halkın ciddi dramlardan hoşlanmaması, gerçekçiliği benimsemiş Ibsen'in Norveç Tiyatrosunda 'daha iyi oyunlar' sahnelememekle suçlanmasına yol açar. Ibsen'in konuyla ilgili verdiği cevaplar ortamı yatıştırmaya yetmez. Kendisine destek çıkan küçük bir kesim olsa da, çoğunluk ona karşıdır. Giderek yalnızlaşan Ibsen'in yüzü günden güne asılırken Suzannah, 23 Aralık 1859'da oğulları Sigurd'u doğurur. Evliliklerindeki asıl sıradışı olay bu doğum sonrasında gerçekleşir.⁶⁵

Hastaneden dönüşünde Suzannah Thoresen bir daha çocuk doğurmak istemediğini söyleyerek eşiyle yataklarını ayırır. Sigurd, oldukça güç bir doğumla dünyaya gelmiş, Suzannah Thoresen ikinci bir doğum yapmamak için cinsel hayatını sonlandırmaya karar vermiştir⁶⁶. Başka bir deyişle Suzannah, *Yapı Ustası Solness*'teki Aline, *Biz Ölümler Uyanınca*'daki Maia gibi evliliğinde cinsellik olmayan bir kadına, Ibsen ise aynı oyunlardaki Solness ve Prof. Rubek gibi karısıyla arasında cinsel paylaşım olmayan bir erkeğe dönüşür. Ibsen biyografisi üzerine çalışan incelemeciler aralarındaki ilişkide mektupları yakacak kadar ketum davranan Suzannah Thoresen'in bu kararının duyulmasını Karoline Bjornson'la olan yakın dostluğuna bağlarlar.⁶⁷ Thoresen'in bir dertleşme anında bunu paylaştığını ancak Bjornson'un arkadaşının sırrına sadık kalmayarak fısıldadığı olası en güçlü ihtimal olduğunu belirtirler⁶⁸.

65 J. Templeton, Ibsen's Woman, s. 59

66 Bkz: Agy., s. 59

67 Karoline Bjornson, Suzannah Thoresen'in çocukluk arkadaşıdır. Ibsen'in çağdaşı Björnsterne Bjornson'la evlenir. Aralarındaki rekabete rağmen Ibsen ile Björnson arasında bir güven ilişkisi vardır. Bu ilişki, Ibsen'in Björnson'dan oğlu Sigurd'un vaftiz babası olmasını istemesinden de anlaşılır. Daha sonra Ibsen'lerin oğlu Sigurd, Björnson'ların kızı Berligot ile evlenecek, iki aile akraba olacaktır. (J. Templeton, Ibsen's Woman, s.44)

68 Michael Meyer, Ibsen, Garden City: Doubleday, 1971, s. 170, Aktaran: J. Templeton, Ibsen's Woman, s60

Suzannah'ın bu kararı Ibsen için beklenmedik olmakla birlikte aynı zamanda ağır bir karardır. Ancak Suzannah bu karardan geri adım atmaz. Oğlunun doğumundan sonraki iki yıl boyunca Ibsen gerek ev içinde hayal etmediği bu havayı yaşamaktan, gerekse tiyatrosuna yapılan eleştirileri göğüslemekten yorgun düşüp depresyona girer. Bu dönemde kontrolsüzce içki içen ve orada burada sızıp kalan Ibsen, daha sonra bu yılları biyografisinden çıkaracaktır⁶⁹.

Ne var ki bu döneme tanıklık edenler, onun istediği gibi ke-tum davranmayıp, şahit oldukları bazı olayları incelemecilerle paylaşırlar. Bu görgü tanıklarından biri A.E. Zucker'dir. Ibsen in-celemecisi Koht'un babası olan Zucker, Ibsen'i sarhoş bir halde kanal kenarında uyurken gördüğünü oğluna anlatır⁷⁰. Bu dönemde Suzannah Thoresen'in sıklıkla yüksek ateşli hastalıklar geçiren eşine itinayla baktığı belirtilir. Suzannah eşinin tiyatrodaki yaşadığı sorunlarla yakından ilgilenir ve ona destek verir. Gazetecilere kulak asmaması gerektiğinden bahsedip, ne olursa olsun yazmayı bırakmaması konusunda eşini yüreklendirmeye çalışır. Bir yandan da kendince repertuar arayışına girer. Hem halkın sevebileceği, hem de ciddi drama olacak eserler arar ve Karl Gutzkow tarafından yazılmış bir Alman tarihsel dramı olan *Pigtail and Sword*, Gustav Freytag tarafından yazılan *Kont Walde-mar*'ı çevirir.

Bu dönemde daha çok şiire ağırlık verdiği görülen Ibsen, oyun yazarlığına 1862 yılında yazdığı *Love's Comedy* ile geri döner. Aynı yıl Oslo'da çalışmaya başladığı Norveç Ulusal Tiyatrosu if-las eder. İflasın ardından Ibsen bu defa Oslo Tiyatrosunda sanat danışmanlığına başlar. 1863 yılında *The Pretenders* basılır. Oyun 1864'de Oslo Tiyatrosunda sahnelenir. Ancak Ibsen, Norveç'te o dönem geçerli olan milliyetçi tiyatro anlayışının hala dışındadır. Dönemin gazetelerinde çıkan eleştirilerde Ibsen, başarılı bir

69 Bkz: J. Templeton, Ibsen's Woman s. 60

70 Zucker, A.E., Ibsen The Master Builder, New York 1929, s.138 Aktaran: J. Templeton, Ibsen's Woman, s60

şair, başarısız bir tiyatro insanı olarak değerlendirilir. Eleştirilerin dozu ağırlaştıkça, tiyatrodan aldığı maaş da azalmaya başlar.

Bu başarısızlık ve maddi sıkıntılar giderek içinden çıkılmaz hale gelir. Gittikçe azalan maaşı ve artan borçları nedeniyle iyice zor duruma düşen Ibsen, 1863'te bir dilekçeyle Norveç hükümetine başvurarak kendisine aylık bağlanmasını ister. Başvurusu reddedilir ve talep ettiği aylığı ancak ikinci başvurusundan sonra alabilir. Eylül ayında kabul edilen bu başvurusu sonucunda kendisine 160 Kron aylık bağlanır. Bağlanan bu aylık Ibsen'in bunaldığı Norveç'ten uzaklaşması için bir olanak sağlar.⁷¹ Ancak yine de yeterli değildir. Francis Bull, 1864 yılında Oslo'lu burjuvaların "sarhoş şair Ibsen" in yurtdışına gidebilmesi için para topladıklarını belirtir.⁷² Nihayet 1864'ün başlarında Ibsen, ailesini de yanına alarak Norveç'i terk edip, Roma'ya gider. Bu bir terk edişten çok, gönüllü bir sürgündür. Ibsen yirmi yedi yıl boyunca bir daha Norveç'te yaşamaz. Yolculuğu Norveç Hükümeti'nin bağladığı aylık ve aralarından Bjornstjerne Bjornson'un da bulunduğu arkadaşlarının topladığı yardımlarla gerçekleşir. Oslo'dan ayrıldıktan iki ay sonra Ibsen'in Oslo Tiyatrosunun çatı katına yerleştirilen eşyaları borçlarını kapatmak için satışa çıkarılır. Ibsen'in bu satıştan 1866'da haberi olur. Haberi öğrendiğinde,

*Birkaç mobilya için gözyaşı dökecek değilim, ama mektuplarımın, müsvettelerimin tanımadığım insanlarda olması fikrine tahammül edemiyorum der. Ibsen çok uzun yıllar boyunca Norveç'teki borçlarını ödemek zorunda kalır.*⁷³

İtalya'da yaşadıkları dönem bu maddi sıkıntılar içinde başlar. Eşi gibi eli sıkı olan ve aşırılıktan hiçbir zaman hoşlanmayan Suzannah Thoresen'in özenli tutumluluğu bu dönemin idare

71 R. Ellis Roberts, Henrik Ibsen, A Critical Study, Adelphi, Londra 1912 (http://www.archive.org/stream/henrikibsenkritiOOrobeauoft/henrikibsenkritiOOrobeauoft_djvu.txt)

72 Bkz: T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, s. 52

73 T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, s. 53

edilmesini kolaylaştırır. İtalya'daki ilk aylarında kültür şokuyla sersemleyen Ibsen, bu dönemi İtalyan güneşinin tadını çıkarıp sanat eserleri ile tarihi yerleri dolaşmakla geçirir. Yazın kavurucu güneşinden bir parça kurtulmak için İskandinav kolonisinin olduğu Genzano'ya gidip yeni bir çevre edinirler. Akdeniz tarzı yaşantı Ibsen'i çok etkiler. Duyguların açıkça dışa vurulduğu, yaşamdan keyif almanın öne çıktığı bu yeni kültür, Norveç'ten kalan koyu gölgeleri dağıtır.

İtalya'da yeniden oyun yazmaya başlayan Ibsen burada yazdığı ilk oyunu büyük bir coşkuyla kaleme alır. 270 sayfa, beş perdelik *Brand*'ı üç ayda tamamlar.⁷⁴ Norveç dilinden başka bir dilin, Ibsen'in kullandığı vezinli dildeki şiirin gücünü taşımaya yeterli olamayacağı söylenen⁷⁵ *Brand*, Ibsen'i bir anda Avrupa'nın ünlü oyun yazarlarından biri haline getirir. İngiliz eleştirmen Edmud Gosse, Ibsen'in *Brand*'la “bir buz hapishanesindeki mahkûmluktan kurtulup, İtalya'nın coşku ve ihtişamına dönüştüğünü”⁷⁶ belirtir. Bu oyunu Kierkegaard'dan çokça etkilenererek yazan Ibsen, arkadaşları Georg Brandes'in, *Brand*'ı Kierkegaard'ın düşünceleri ile özdeşleştirmesine sinirlenir. 1867'de yazdığı *Peer Gynt*'te Kierkegaard'ın insanın kendisi olma⁷⁷ yolunda geçirmesi gereken aş-

74 J. Templeton, Ibsen's Woman, s. 47

75 Henrik LEGER, 1901 yılında yazdığı Henrik Ibsen A Critical Biography adlı çalışmasını İngilizce'ye çeviren William Morton Payne, kitabın giriş bölümünde Ibsen'in *Brand* ve *Peer Gynt*'de kullandığı dilden bahseder. Buna göre *Brand*'ın tümü, *Peer Gynt*'ün büyük bir bölümü octosyllabic denilen sekiz hecelik mısralardan, üç veya dört kere tekrarlanan kafiyelerden ve son heceleri feminen biten kelimelerden oluşmaktadır. Payne örnek olarak Jaeger'in kitabında yer alan *Brand*'ın ikiyüz satırını İngilizce'leştirirken yaşadığı güçlüğü örnek vererek İngilizce'nin *Brand*'daki dili taşımak konusunda yetersiz kaldığını söyler. Henrik Jaeger, Henrik Ibsen A Critical Biography, Çev: William Morton Payne, Chicago 1901, s.iv

76 William Archer (editör), The Work of Henrik Ibsen, 13. Cilt, New York, 1917, ss.83-84 Aktaran: J.Templeton, Ibsen's Woman, s.80

77 Soren Kierkegaard, kişinin kendisini bulma yolunda üç aşamadan geçmesi gerektiğini belirtir. Bu aşamaları Estetik Evre, Toplumcu Evre ve Dinsel Evre olarak adlandırır. (Bkz: Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/kierkegaard/>) John Northam'un Dramatic and Non-dramatic Poetry makalesinde *Peer Gynt* için bahsettiği evre bu üç evredir. (Bkz: John Northam, Dramatic and Non-dramatic

maları Peer üzerinde açıkça uygulayarak “*Peer, Brand’ın anti-tezidir*”⁷⁸ der ve böylece Brandes’in yaptığı benzetmenin yanlış olduğunu da göstermiş olur. Bu iki oyunun aldığı başarı Ibsen’in kendine olan güvenini yerine getirir. Ibsen, yazarlık döneminin Altın Çağ’ı olarak tanımlanan ve tiyatro konusunda kendi düşünce ve eleştirilerini uygulamakta daha cesur davranacağı bir döneme adım atar. Bu yeni evrede artık Norveç’i terk eden küskün insan değil, Avrupa’daki tiyatro anlayışına yepyeni bir soluk getiren güçlü bir oyun yazarıdır.

Ibsen ailesi 1868’de, hayatlarının sonraki yedi yılını geçirecekleri Dresden’e taşınırlar. Burada geçirdiği yıllarda Ibsen yalnızca oyun yazar. 1869 yazında Stockholm’e, bir sonraki yaz ise Kopenhag’a gider. Her iki ülkede de büyük ilgi ve saygıyla karşılanır. Norveç’te de kendisi hakkındaki olumsuz hava giderek dağılmaya başlamıştır. Dresden’de yaşadığı dönemde *The League of Youth* (1869), *Emperor and Galilean*’ı (1872) yazar. 1869’da Norveç’i temsil etmek üzere Süveyş Kanalı’nın açılışına katılması için Mısır’a davet edilir. Aynı yıl yeni açılan bu kanaldan geçerek iki ay boyunca Mısır ve çevresini dolaşır. 1871 yılında şiirleri beş bin adet basılır. 1872 yılında Edmund Gosse’nin, *Poems in the Spectator* adlı makalesi, Birleşik Krallık’ta Ibsen üzerine yayınlanan ilk eleştiri yazısı olur. 1873’te Viyana’daki International Art Exhibition’da jüri üyeliği yapan Ibsen, aynı yılın Temmuz ayında Norveç Kralı II. Oscar’ın taç giyme töreninde de hazır bulunur. 1874’e gelindiğinde Ibsen, on yıllık ayrılığın ardından Norveç’i ziyaret eder.⁷⁹

Norveç’te büyük bir ilgiyle karşılanır. Kendi aralarında haberleşen öğrenciler bir geçit töreni düzenleyerek, Ibsen’in tiyatro binasında olduğu bir anda tiyatro önünde toplanıp büyük bir kalabalık

Poetry, James McFarlane (editör), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994 ss.28-57

78 Evert Sprinchorn (editor ve çevirmen) Henrik Ibsen, *Letters and Speeches*, Hill, New York 1964, s. 102 Aktaran: J. Templeton, *Ibsen’s Woman* s. 81

79 Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=1431&subid=0>

halinde dakikalarca Ibsen'i alkışlarlar. Bu alkışlar, aynı zamanda Norveç'in Ibsen'e geri verdiği saygınlığında bir simgesidir. Bu ziyaretten sonra Ibsen, *Brand*, *Peer Gynt* ve *The Young Men's Union*'un metinlerini sahnelenmek üzere Norveç'e gönderir.⁸⁰ Yine bu yıl Edvard Grieg'i davet ederek *Peer Gynt*'in bestelenmesi için girişimlerde de bulunur.

Norveç ziyareti sonrasında Ibsen, yeni oyunlar yazmaktan çok eskilerini yeniden düzenlemekle meşguldür. Ibsen'i bu uğraşa iten düşünce, Norveç seyircisi için yazmış olduğu eski eserlerini Avrupa seyircisine sunma konusundaki titizliğidir. Ibsen, kendi eserlerine karşı katı bir eleştirmendir. Gençlik döneminde yazdığı üç oyunu ve o döneme ait şiirleri yabancı dillere çevrilmesini geciktirir. *The Feast at Solhaug*'ı yıllarca bekletir. *Catiline* ve *Lady Inger of Oestraat*'a yoğunlaşır.⁸¹

1875 yılında *Catiline*'nin yeni bir versiyonunu yayınlanması-
nın ardından, Ibsen üç yıl yaşayacağı Münih'e yerleşir. 1877 yılında *Toplunun Temelleri*'ni (*The Pillars of Society*) yazan Ibsen, aynı yıl Uppsala Üniversitesi tarafından fahri doktora unvanı ile ödüllendirilir. 1878 yılında Roma'ya geri döner. Burada aralıklarla yedi yıl yaşar. 1879'da çok büyük ses getiren *Bir Bebek Evi*'ni yazar. Onu 1881'de yazdığı *Hortlaklar* izler. Ibsen, yaşadığı dönemin nabzını yakalamıştır. Birbiri ardına güçlü oyunlar yazmaya devam eder. 1882'de *Bir Halk Düşmanı*, 1884'de *Yaban Ördeği*'ni yazar. İki oyun arasında gençlik dönemi oyunlarından *The Feast at Solhaug*'ı yayınlar. 1885 yılında Norveç'in Oslo, Bergen, Trondheim ve Molde şehirlerini ziyaret ettikten sonra yeniden Münih'e taşınır. İkinci defa taşındığı bu şehirde bu defa altı yıl yaşayacaktır. Burada yaşadığı dönem içinde *Rosmersholm* (1886), *Denizden Gelen Kadın*'ı (1888) yazar.⁸²

80 H. Jaeger, Henrik Ibsen A Critical Biography, Çev: William Morton Payne, Chicago 1901, s. 209

81 T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, s. 42

82 Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=11121867&subid=0>



Henrik Ibsen - Münih 1876 (J. Leeb). The National Library of Norway⁸³

1889 yazında, genelde yaz aylarını geçirdiği Alpler'deki küçük bir kasaba olan Gossensass'ta, kendi adına düzenlenen Ibsen Festivali'nde Viyanalı zengin bir Yahudi tüccarın kızı olan Emilie Bardach ile tanışır. Bardach 18, Ibsen 61 yaşındadır. Aralarındaki yaş farkına rağmen bir aşk ilişkisi başlar. Bardach, döneminin ve sınıfının burjuva genç kız yaşantısına uygun olarak konserlere, balolara giden, resim sergilerini gezen, zamanının çoğunu sosyal ortamlarda geçiren cıvıl cıvıl bir genç kızdır. Ağustos başında başlayan ilişkileri Bardach'ın Viyana'ya döndüğü Eylül ayına kadar

⁸³ Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=1431&subid=0>

devam eder. Ayrılımlarından hemen öncesinde Ibsen, Bardach'ın günlüğüne Faust'tan şu satır yazar:

*Coşkun, acı dolu mutluluk, elde edilmesi imkânsız olanla mücadele.*⁸⁴

İkili daha sonra mektuplaşmaya başlarlar. Ibsen'in Münih'teki evinden yazdığı ilk iki mektup hayli romantiktir:

*Artık güneş carlamıyor. Her şey gitti, kayboldu. Ara sıra gelen birkaç konuk o sıcak yazın yerini tutmuyor.*⁸⁵

Ibsen'in mektuplarındaki romantik hava giderek dağılır. Birinde göndereceğini söz verdiği fotoğrafının henüz hazır olmadığından bahsederken, bir diğesinde geç yazdığı için özür diler ve genç kızın hatırasının her zaman aklında olduğunu söyler. 7 Şubat 1889 tarihli mektubunda ise Ibsen şu satırları yazar:

*Seninle olan ilişkimi kesmenin -en azından sınırlandırmanın- sağduyulu bir davranış olacağına inciniyorum. Benimle mümkün olduğunca az ilgilen. Genç yaşamında yapman gereken pek çok başka uğraş var. Kendini adayacağın başka amaçlar... Sana daha önce de söylediğim gibi, mektuplarla ilerleyen bir ilişki beni asla tatmin etmez. Böylesi her şeyi yarım yaşamak gibi... Doğru olmayan bir şeyler var... Bir araya geldiğimizde ne demek istediğimi sana tam anlamıyla anlatacağım... O zamana kadar düşüncelerimde yaşayacaksın.*⁸⁶

84 Ibsen'in yazdığı orijinal satır: "Hohes, schmerzliches Glück - um das Unerreichbare zu ringen!"dir. Türkçe karşılığı, William Archer'ın İngilizce çevirisi üzerinden yapılmıştır. Bkz: Yapı Ustası Solness'in Edmund Gosse ve William Archer çevirisinin ön-sözü. Bu cümle aynen Yapı Ustası Solness'de de kullanılır, <http://www.gutenberg.org/files/4070/4070-h/4070-h.htm>

85 J. Templeton, Ibsen's Woman, s. 237

86 E. Sprinchom (editör ve çevirmen) Henrik Ibsen, Letters and Speeches, Hill, New York 1964, s. 102 Aktaran: J. Templeton, Ibsen's Woman, s. 239.



Emilie Bardach ⁸⁷

Bir şeyleri yarım yaşamak Ibsen için tahammül edilmez bir durumdur. Bjornson'a yazdığı bir mektupta Skien'i terk etme nedeni olarak hiçbir ilişki kuramadığı babasını kastederek "*ailenin yarısı tarafından anlaşılmamanın dayanılmaz olduğunu*"⁸⁸ söyleyen Ibsen yarım yaşanan duyguların tümüne kapalıdır. Hayatının bu döneminde arada kalmış bir adam görünümü veren Ibsen, Suzannah'a olan derin bağlılığı ile Bardach'ın uyandırdığı gençlik tutkuları arasında kalmış gibi görünür.

Ibsen biyografisi üzerine çalışan incelemeciler, Bardach ile olan ilişkinin Ibsen için anlamının, genç kadının yazarın içindeki şiirsel

⁸⁷ <http://ibsen.net/index.gan?id=11121867&subid=0>

⁸⁸ J. Templeton, Ibsen's Woman, s. 241

dinamoya canlılık sağlaması olarak değerlendirirler. Bir grup incelemeci Ibsen'in bu ilişkiden bir yıl sonra yazdığı *Hedda Gabler*'i şekillendirirken Bardach'tan çokça esinlendiğini ileri sürer. Gabler'in, aristokratik güzelliği, sosyal konumu Bardach'ı çağrıştırır. Bazı incelemeciler ise bu görüşe tamamen karşı çıkarak Bardach'ın 'Viyanalı bir sosyete kızından' fazla biri olmadığını altını çizer. Bardach, Ibsen'in ölümünden kısa bir süre sonra elindeki tüm mektupları çeşitli dergi ve yayınevlerine satmak için girişimlerde bulunur. *Hedda Gabler*'e ilham versin ya da vermesin Bardach ve Gabler, Ibsen'in yurtdışındayken yazdığı ve yaşadığı son kadınlar olurlar. *Hedda Gabler*'in 31 Ocak 1891'de Residenztheatre'da sahnelenişi bir bakıma Ibsen'in Münih'e vedası niteliğindedir.

Bütün bu yıllardan sonra ülkesinde yaşamayı çok özlemiş olan Ibsen 1881'de Norveç'e geri döner ve Oslo'ya yerleşir. Yeni hayat, yeni bir ilişkiyi daha getirecektir. Ibsen, Norveç'e dönmesinden kısa bir süre sonra Norveç'in kültür hayatına büyük katkıları olan piyanist Hildur Andersen'le birlikte olmaya başlar. Bu birliktelik, Ibsen sağlığını kaybedip kendini evine kapatıncaya kadar, tam dokuz yıl devam eder. Tanışmalarından bir ay sonra Ibsen, kendisi için ne denli değerli olduğunu ifade etmek için Andersen'e elmas bir yüzük hediye eder. Yüzüğün içinde 19 Eylül tarihinin yazılmış olması Ibsen'in bu yüzüğü ilişkilerinin birinci ayını kutlamak için vermiş olabileceği şeklinde yorumlanır.⁸⁹

Hildur Andersen, Ibsen'le tanıştığı dönemde sıradışı bir kadındır. Norveç'in ilk profesyonel kadın piyanisti olan Andersen'in üstün tekniği ve yorum gücü ona Norveç kültür tarihinde ayrıcalıklı bir yer getirir. Suzannah Thoresen'in iyice ilerleyen romatoid artirdi nedeniyle, iklimi kendisine iyi gelen İtalya'ya geri dönmesinin ardından, Ibsen'in bütün sanat olaylarında Andersen ona eşlik eder. İkili birlikte sanat galerilerini gezer, dersler verir, tiyatro ve konserlere giderler. Öyle ki, *Hedda Gabler*'in Oslo'daki temsilinde Andersen kuliste olacak kadar çalışmalara dâhil olur.

89 J.Templeton, Ibsen's Woman, s. 249

Hildur Andersen, yaşam bulmuş, genç bir Ibsen kadını anıdırır. Kendi sorumluluğunu Ibsen'e yüklemeyiz. Kendisini iyi hissetmek için Ibsen'den özel bir ilgi beklemeyecek kadar kendine güvenli ve sağlam karakterli bir kadındır. İlişkilerinin başlamasından altı ay sonra müzik eğitimi için Viyana'ya gider.⁹⁰

Andersen'in Oslo'dan ayrılmasının ardından Ibsen kendi kabuğuna çekilir ve yazmaya devam eder. 1892'de *Yapı Ustası Solness*'i yazar. Bu oyun 19 Ocak 1893'de Berlin'deki Lessingtheater'de sahnelenir. 1893'te ise Ibsenlerin oğlu Sigurd, Bjornson'ların kızı Bergliot ile evlenir. 1894'te Suzannah Thoresen'in yine İtalya'da olduğu bir dönemde Hildur Andersen Oslo'ya geri döner. Onun geri dönüşünden hemen önce Ibsen *Little Eyolf*'u yazmıştır.⁹¹

Andersen'in geri dönmesiyle birlikte ikili eski alışkanlıklarını yaşamaya devam ederler. Bu dönem, haklarındaki dedikodular ayyuka çıkar ve Ibsen'in Hildur Andersen ile bir daire kiraladığı, Suzannah Thoresen'den boşanıp, Andersen ile evleneceği söylentisi yayılır. Ibsen'in yeni bir daire kiraladığı doğrudur. Magdalene Thoresen bütün bu söylentileri bir mektupla üvey kızına bildirir. Bunun üzerine, kocasının o güne kadar yaşadığı bütün kaçamakları, aralarındaki cinsel hayat noksanlığına rağmen ilişkilerindeki derin bağa güvenerek bir aldatma olarak değerlendirmeyen Suzannah Thoresen, ilk defa eşine bir mektup yazarak söylentilerin doğru olup olmadığını sorar.⁹²

Ibsen'in eşine yazdığı mektup çok açıktır. Onu terk etmek gibi bir düşüncesinin asla olmadığını ve olamayacağını belirten Ibsen, dedikodular için Magdalene Thoresen'i suçlar. Yeni bir eve taşındığını kabul eden Ibsen, bu taşınmayı bizzat karısı Suzannah Thoresen'i düşünerek yaptığını belirtir. İleri derecedeki romatizması nedeniyle eşinin, soğuk yüzünden giriş katında, merdivenler nedeniyle üst katlarda oturamayacağını düşündüğünü ve onun rahat edeceği düzayak bir ev ayarladığını belirtir. Ama bu evin dekorasyonunu

90 Agy., s. 250

91 J. Templeton, Ibsen's Woman, s. 250

92 Agy., s. 251

Hildur Andersen'le birlikte yaptıklarından söz etmez⁹³. Suzannah Ibsen, Oslo'ya geri döndükten sonra Andersen'in evine gelmesine izin vermez. Ancak dışarıda görüşmelerine bir kısıtlama getirmez.

Hayatının son yıllarını yaşamakta olan Ibsen 1896'da *John Gabriel Borkman*'ı yazar. 1898'deki yetmişinci doğum günü seferine Oslo, Stockholm ve Kopenhag'da geniş çaplı kutlamalar düzenlenir. Ibsen son oyunu olan *Biz Ölümler Uyanınca*'yı 1899 yılında yazar. Sonraki yıllarda sağlığı bozulan Ibsen, Andersen'in kuzeni Doktor Christian Sontum tarafından detaylı bir muayene-den geçirilir. Birkaç ay sonra felç geçirir. Bir yıl sonra geçirdiği ikinci felçten sonra yürüyemez hale gelir. Andersen ile ilişkisi bu dönem sona erer.⁹⁴

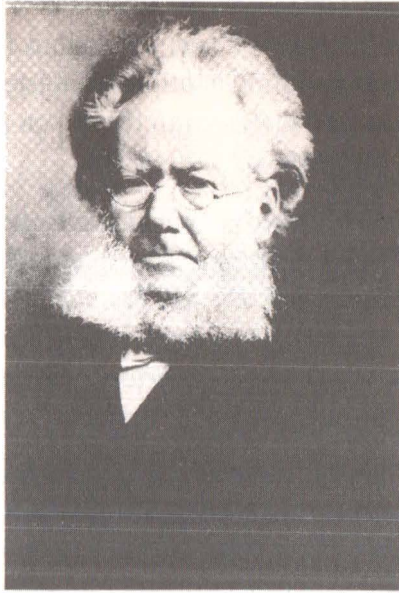
1906 yılının Mayıs ayının ortalarında Ibsen'in durumu ağırlaşır. 23 Mayıs Çarşamba günü öğleden sonra saat 14.30'da uykusundayken yaşama veda eder. Cenazesi 1 Haziran günü devlet töreniyle kaldırılır.

Ibsen, hastalandıktan kısa bir süre sonra Hildur Andersen'in kendisine yazdığı mektupları ona emanet ederek, her ikisinin yazdığı mektupların birarada onda durmasını sağlar. Ona sık sık mektuplara iyi bakmasını tembihler. Andersen, Ibsen'in bu sözlerini mektuplarının basılması konusunda üstü kapalı bir izin olarak değerlendirir. Ibsen'in ölümünden sonra Andersen, kendisiyle yapılan her röportajda kendi sanatından çok bahseden Ibsen ile aralarında yaşananların merak edildiğini görünce, uzun süredir mektupların yayınlanması konusunda girişimde bulunan dönemin ünlü edebiyat eleştirmeni Francis Bull'la anlaşır. Andersen, Ibsen'in eşi, oğlu ve gelini öldükten sonra yayınlanmak koşuluyla mektupları ve Ibsen'in kendisine yazdığı ithafların olduğu oyunlarını vermeyi kabul eder. Bu kararının nedeni Ibsen ailesinden kimseyi incitmek istememesidir.⁹⁵

93 Bkz: J. Templeton, *Ibsen's Woman*, ss.250-252

94 J. Templeton, *Ibsen's Woman*, s. 252

95 Bkz: J. Templeto P, *Ibsen's Woman* ., s.252-253



*Henrik Ibsen, Oslo 1894 (Fotoğraf: Daniel Georg Nyblin),
The Norwegian Museum of Cultural History⁹⁶*

Ibsen'in gelini Bergliot Ibsen, 1951 yılında *Üç Ibsen* kitabını yazar. Bergliot, çok değer verdiği kayınpederini anlattığı kitabında Emilie Bardach'dan '*önemsiz bir flört*' olarak bahsederken, Ibsen'le dokuz yıl birlikte olan Andersen hakkında tek kelime etmez. Bergliot, kitabının yayınlanmasından iki yıl sonra ölür. Onun ölümüyle Andersen'in mektuplarının yayınlanması konusunda öne sürdüğü koşul da ortan kalkmış olur.

Ancak aradan geçen yıllar zarfında Andersen de bu konudaki fikrini değiştirmiştir. 1956'daki ölümünden kısa bir süre önce Ibsen ile aralarında geçen tüm mektupları ve kendine ithafen imzalamış oyun kopyalarını yakarak yok eder.⁹⁷

Ölüme yaklaşırken karar değiştiren bir diğer kadın Suzannah Thoresen'dir. Hayatını kocasına adayan, kendi entelektüel birikimini

⁹⁶ <http://ibsen.net/index.gan?id=11121867&subid=0>

⁹⁷ Agy.,s. 253

ve yeteneklerini her zaman geri planda tutan ve bundan hiç pişmanlık duymayan Suzannah Ibsen, kendisinin Ibsen için ne anlama geldiğinin herkes tarafından bilinmesini ister. Kocasının ölümünden sonra sekiz yıl daha yaşayan Ibsen, son günlerinde gelini Bergliot'u yanına çağırarak şunları söyler:

Gençliğimizde, Ibsen'in sözümona arkadaşı olan birçok kişi evimizi ziyarete gelirdi. Çalışmasının bölünmemesi için onları uzaklaştırırdım. Bu sert tutumum yüzünden bana çeşitli isimler takıldı. Ama bunların hiçbirini önemsemedim. Çalışması için huzurlu bir ortama ihtiyacı vardı. Ibsen'in hamurunda çelik yoktu... Bunu ona ben sağladım.⁹⁸

Ibsen'i yakından tanımak, onun çizdiği karakterleri anlamak bakımından önemlidir. Peer Gynt, Halvard Solness (Yapı Ustası Solness), Prof. Rubek (Biz Ölüler Uyanınca), Ibsen'den izler taşır. Benzer şekilde anne babasının, kardeşi Hedwig'in, Suzannah Ibsen'in, gayrimeşru oğlunun, Emilie Bardach'ın gölgeleri oyunlarında dolaşır. Diğer taraftan Ibsen'in hayatı, oyunlarında eleştirdiği toplumsal dinamikleri barındırması bakımından da önemlidir.

Ibsen, hayatındaki kişiler ve başından geçen olaylarla tüm oyunlarına girip çıkabilecek canlı bir oyun kişisi gibidir. Onun hayatı tüm oyunları için bir fon oluşturur. Bu fonun iyi anlaşılması, oyunların çözümlemesine önemli bir anlam alanını, karakterlerin anlaşılmasında derin bir perspektifi beraberinde getirecektir.

98 B.Ibsen, *The Tree Ibsens*, Hutchinson, London, 1951, s. 172, Aktaran: J. Templeton, *Ibsen's Woman*, s.53

Yaşadığı Dönem ve Tiyatrosuyla Ibsen

Henrik Ibsen, 1850-99 yılları arasında yazdığı yirmibeş oyunla tiyatro tarihinin köşe taşlarından biridir. Bu dönemde yaşayan isimlere şöyle bir göz atıldığında yalnızca tiyatronun değil, edebiyat, resim, müzik, ekonomi, politika, bilim ve teknoloji gibi birçok alanın öne çıkan isimlerinin Ibsen'in çağdaşı olduğu görülür. Benzer biçimde Avrupa tarihini etkileyen birçok olay Ibsen'in yaşadığı dönemde gerçekleşir.

Ibsen'in sanatına bakmadan önce sanatını nasıl bir dünyada şekillendirdiğini anlamanın yerinde olduğunu düşünüyorum. Bu dönemin değişen toplum yapısının göstergelerinden biri, 1829 yılında İngiltere'nin büyük kentlerinde polis teşkilatının kurulmasıdır. 1831'de Puşkin, modern bir ailenin konu edildiği ilk roman olan *Eugine Onegin*'i, Gogol gerçekçi serf karakterlerin konu edildiği *Ölü Canlar*'ı (1842), Charles Dickens Londra'nın yoksul kesimini gerçekçi bir anlayışla ele aldığı *Oliver Twist*'i (1838), Dostoyevski *Suç ve Ceza*'yı yazarken, Prenses Victoria, İngiltere kraliçesi olarak tahta çıkar (1837). 1839'da henüz Norveç'in de yönetimini elinde bulunduran İsveç'te halk daha liberal kanunlar hazırlanması için gösteriler düzenlerken, Polonyalı besteci Frederic Chopin yirmi altı prelüdünün ilk baskısını kutlamaktadır. Guiseppe verdi, *Nabucco'nun* Milan'daki prömiyerini yaparken (1842), Richard Wagner bir yıl sonra sahnelenecek *Uçan Hollandalı*'yı bestelemeye devam eder. 1848'de Karl Marx ve Friedrich Engels, Paris'ten başlayıp

Avrupa'ya yayılan devrim çılgınlıkları arasında çıkaracakları *Komünist Manifesto'ya* doğru adım adım yaklaşmaktaydı. Buhar balonlarının, lokomotiflerin ve buharlı gemilerin seslerinin arasından Victor Hugo'nun *Sefiller'i* (1862), Edouart Manet, Edgar Degas, Edvard Munch, Claude Monet, Auguste Renoir, Vincent Van Gogh tabloları yükseliyordu. Nietzsche 1872'de çıkaracağı *Tragedya'nın Doğuşu* üzerine çalışırken, Emile Zola satışa çıktığı ilk gün elli beş bin adet satan *Nana* adlı romanıyla meşguldü. Sherlock Holmes, Hedda Gabler'le aynı yıl dünyaya gelirken, Mendel kalıtımın kodlarını çözerek genetik biliminin, Freud *Rüyaların Yorumu*'yla psikanalizin, Pierre ve Marie Curie Polonyum ve Radyum'u bularak radyoaktivitenin kurucuları oluyorlardı. 1896'da Anton Çehov'un *Martı'sı* St. Petersburg'daki prömiyerinde ısıklanırken, Londra metrosunda işçiler çalışıyor, İskandinavya ve İngiltere'de kadınlar oy hakları için parklarda toplanıyordu. Ibsen'in hayata gözlerini yumduğu 1906 yılında İsveç'ten ayrılarak bağımsızlığını kutlayan Norveçliler, iki yıl sonra ise Einstein'ın *İzafiyet Teorisi'ni* anlamaya çalışacaklardı. Telefon, evlerdeki yerini almaya başlamış, Atlantik'in altından geçen telgraf hatları Mors'un melodik alfabesi ile mesaj iletimini gerçekleştiriyordu".⁹⁹ İşte Ibsen, böyle bir dünyanın nabzını tutuyor, oyunlarını böyle bir dünyanın içinden yazıyordu. Tiyatro yazınında bir zamanlar Shakespeare'nin durduğuna benzer bir köşe başında duruyor, oyunları ile tiyatro yazını yeni bir dünya algısına taşıyordu.

Gerçekten de Ibsen ile 19. yüzyılın modern dünya düzeni arasındaki ilişki, Shakespeare ile Rönesans arasındaki ilişkinin zaman içinde ötelenmiş bir benzeridir. Bu ilişkiyi dikkat çeken araştırmacılardan Toril Moi'nin, "*Shakespeare'den sonraki en önemli oyun yazarı*"¹⁰⁰ olarak tanımladığı Ibsen için Martin Esslin de benzer bir tanım getirir. Esslin, Ibsen'in İngilizce konuşulan dünyanın Shakespeare ve Çehov ile birlikte üç temel yazarından biri olduğunu

99 John B. Temple, *Timeline of World History*, DK Publishing, New York 2002, ss. 355-393

100 Toril Moi, *Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy*, S.17

söyler. Çehov'un "en beğendiğim yazar" dediği Ibsen'den büyük ölçüde etkilendiği gözlenir.¹⁰¹ Bu açıdan ele alındığında Ibsen, modern tiyatronun Strindberg'le birlikte en önemli öncülerindendir.

Ibsen'in eserlerine bakıldığında üç evre dikkati çeker. İlk oyunlarını verdiği döneme 'erken romantik dönem' adı verilir. Bu dönemde eserlerini manzum olarak yazan Ibsen'in daha çok Norveç halk masalları, destanları ve Norveç tarihinden etkilendiği görülür.¹⁰² Söz konusu bu dönem Norveç'te yalnızca tiyatro sanatında değil, resim ve müzikte de Norveç milliyetçiliğinin etkisinin görüldüğü bir dönemdir. Ibsen'in oyun kişileri için seçtiği Brand, Peer Gynt, Gerd, Aase, Solveig gibi isimlerin Norveç kökenli olması bu dönemin anlamlı birer göstergesidir.

Ibsen'in bu dönem yazdığı oyunları arasında *Catiline* (1850), *St. John's Night* (1850), *Lady Inger of Ostraat* (1855), *The Feast at Solhoug* (1856), *The Warriors of Helgeland* (1857), *Olaf Liljekrans* (1857) yer alır. Ancak bu evredeki öne çıkan önemli oyunlar kuşkusuz *Brand* ve *Peer Gynt*'dir. Baştan sona sekizlik ölçü ile yazılmış dramatik birer şiir olan bu iki eserin baş oyun kişileri tümüyle İskandinavya'ya aittir. Peer Gynt, sorunların üzerini örterek onları yok sayan bir hayalperestken, Brand, körü körüne bağlı olduğu hayalleri ve idealleri uğruna kendisine fedakârlıkla bağlı ailesini yıkıma götüren uzlaşmaz bir idealisttir.

Bu dönem oyunlarına değinen Kenneth Muir,¹⁰³ *Brand*, *Peer Gynt* ve Türkçe'ye henüz çevrilmemiş *İmparator* ve *Galile'*ye dikkat çekerek bu kahramanlarına ödediği bedellerin altında Ibsen'in yeni bir toplum oluşturma düşüncesi olduğunu belirtir. Muir, Ibsen'in yazarlığının ilk evresinde ele aldığı din temasının yerini ikinci evrede bireyler arasında kurulan ilişkilerin aldığını söyler.

101 Bkz: Koteliensky, Tomlinson (ed.), *The Life and Letters of Anton Tchekhov*, 1925, Aktaran: Martin Esslin (essay date 1980), Lawrence J. Trudeau (ed.), *Drama Criticism* Vol.2, Detroit, 1992, s.287

102 Oscar Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara 2000, s.494

103 İngiliz eleştirmen, akademisyen, çevirmen.

Bu dönem görülen reformist karakterler yeni bir toplum oluşturma düşüncesinin birer ürünüdür.¹⁰⁴

Ibsen'in Norveç'i terk ettikten sonra İtalya'da yazdığı ilk oyun olan *Brand* yazıldığı dönemde büyük yankı uyandırmış ve Ibsen'in bir anda tanınan bir yazar haline gelmesine neden olmuş ve sonraki çalışmaları için rahatça çalışabileceği maddi güvenceyi sağlamıştır. Joan Templeton, *Brand'ın Ibsen'in yaşamındaki etkisini,*

*Bundan sonra Ibsen rengi solmuş eski kıyafetlerini çıkarıp ömrünün sonuna kadar üzerinden çıkarmayacağı burjuva kıyafetleri olan frak, redingot ve şapka giyecektir.*¹⁰⁵

sözleriyle belirtir. Bu değişim daha sonraki dönemlerde Ibsen'in oyun kişilerine verdiği isimlerde de görülecek, ilk dönem oyunlarındaki İskandinav isimlerinin yerini, genellikle Alman ve Danimarka kökenli burjuva sınıfından isimler alacaktır. Nora Helmer, Johannes Rosmer, Rebecca West, Hedda Gabler, Arnold Rubek bunlardan bir kaçıdır.

1870'lerin başlarına denk gelen bu yeni dönemde Ibsen yazınındaki önemli değişikliklerin başında yazarın manzum yazı dilini bırakması gelir. Ibsen'deki bu dil değişikliğinin altında manzumun “*gerçekliğin yanılsamasını yaratmak için uygun olmaması*”¹⁰⁶ yatar. Böylelikle gerçekçi oyun kişilerine karakter boyutu kazandırmaya çalışan yazar, günlük konuşmalardaki özel farklılıkları vurgulayarak karakterlerine renk katabilir hale gelir.¹⁰⁷

Ibsen üzerine çalışan incelemeciler, yazarın kullandığı dil üzerinden onun gerçekçilik ile kurduğu yaratısal ilişkiyi ele alırlar. Bu incelemecilerden biri olan Toril Moi, Ibsen'in erken ve geç modern dönem oyunları arasındaki temel farkın iyiden kötüye geçiş noktasında yaşandığının altını çizerek oyun içindeki günlerin giderek

104 Bkz: Kenneth Muir, *Overviews and General Studies*, Lawrence J. Trudeau (ed.), *Drama Criticism* Vol.2, Detroit, 1992, ss. 276-282

105 J. Templeton, *Ibsen's Woman*, s. 90

106 O. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 494

107 Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Dram Sanatı*, Dost Yay., Ankara 2006, s. 204

daha kötüye gittiğine dikkat çeker. *Hortlaklar*'da Bayan Alving'i bekleyen mutlu bir gelecek yoktur. Nora'nın geleceği belirsizken, Hedda Gabler, *Rosmersholm*'de John Rosmer ve *Rebecca West*, *Yaban Ördeği*'nde Hedwig yaşama veda ederler.

Bu dönem yazdığı *The Pillars of Society* (Toplumsal Temelleri), *Bir Bebek Evi*, *Hortlaklar* ve *Bir Halk Düşmanı*'nda Ibsen, oyun yazarlığı kimliğinin yanı sıra radikal bir düşünür ve tartışma yaratan bir oyun yazarı olarak algılanmaya başlanır. Dönemin kadın hakları savunucuları tarafından coşkuyla karşılanan bu oyunlar, tutucu kesim tarafından büyük tepki çeker. Ibsen, *Bir Bebek Evi*'nde evli kadının birey olarak hak ve özgürlüklerine, *Hortlaklar*'da tutucu burjuva aile yapısından doğan yıkıma, yine *Hortlaklar*'da Rahip Manders üzerinden kiliseye yönelttiği eleştiri oklarını *Bir Halk Düşmanı*'nda devletin yönetim anlayışı ve burjuva toplum yapısının bu ağ içindeki örgütlenmesine çevirir. Ibsen, artık halk masallarından dramatik şiirler yazan bir ozan değil, bir öncü düşünür, politik bir kimlik ve bir radikaldir.

Ibsen'in bu dönüşümünde etkili olan oyunların en önemlilerinden olan *The Pillars of Society*'nin yazım sürecinde Ibsen'in kadın hakları savunucuları ile olan ilişkilerine kısaca bakmak bu oyunların altındaki yatan dönem gerçeklerinin anlaşılması bakımından önemlidir. *The Pillars of Society*'nin yazılmasında Suzannah Thoresen ve dönemin diğer öncü feministlerinden Camillia Collett'in *Bir Bebek Evi*'ne göre daha doğrudan feminizmi işleyen bir oyun olması yönündeki ısrarlı yönlendirmeleri etkilidir. Ibsen, Lona Hessel karakterini Norveç feminist hareketinin en önde gelen isimlerinden Asta Hansteen'den (1824-1908) etkilenecek oluşturur. Norveç'in ilk kadın öğretmeni ve ilk kadın portre ressamı olan Hansteen, zaman zaman sokakta maruz kaldığı saldırılar için genelde şemsiyesiyle gezer. Hansteen, Amerikan kadın hareketine katılmak için dört yıllığına Amerika'ya gider. Orada, Norveç gazetelerinde yazılar yazıp toplantılara katılırken Lona Hessel'in *The Pillars of Society*'de kendilerine sadece dikiş dikmenin öğretildiği tutucu bir kadınlar kulübünün üyelerini kadın hakları konusunda

bilinçlendirmek için bir sembol olarak kullandıkları günebakan figürünü Norveç Kadın Hakları Birliğinin sembolü olarak kullanmaya başlar. Hansteen, kadın hakları mücadelesine kendi ülkesinde devam etmek üzere ülkesine geri dönerken, Ibsen oyunları da toplumun önemli çoğunluğunun tutucu olduğu Norveç'ten çıkıp, onlara sahip çıkan İngiltere'de önem kazanmaya başlar¹⁰⁸.

Ibsen oyunlarının İngilizce'ye çevrildiği tarihler bu açıdan önemlidir. Ibsen, İngiltere'de başta Elanor Marx¹⁰⁹, William Archer¹¹⁰, George Bernard Shaw, Elizabeth Robins¹¹¹ olmak üzere geniş çevrelerce desteklenir. Ibsen'in sosyalizm ve feminizmi benimseyen ve savunan kişilerce sahiplenilmesi, bu hareketlerin doğal olarak taraftarı ve sözcülerinden biri olarak kabul edilmesini beraberinde getirir. Kadın hareketi başta olmak üzere pek çok toplantıya konuşmacı olarak katılır. 1898'da Norveç Kadın Hakları Birliğinin toplantısına konuşmacı olarak katılan Ibsen, kendisini sosyalist

108 J. Templeton, *Ibsen's Woman*, ss. 22-28

109 Karl Marx'ın İngiltere'de doğan en küçük kızı olan Elanor Marx, döneminin önde gelen sosyalist aktivistlerindendir. Elenor Marx'ın, Henrik Ibsen'in sahnelendiği dönemde büyük tartışmalar yaratan, *Bir Bebek Evi*, *Bir Halk Düşmanı*, *The Pillar of Society* and *Other Plays* (1888), *Denizden Gelen Kadın* (1890), *Yaban Ördeği* (1890) oyunlarının İngilizce çevirmenidir. 1880 yılında daha yakından ilgilendiği tiyatroyu sosyalist ve feminist bir araç olarak gören Elanor Marx, 1886'da eleştirmenlerce pek de başarılı bulunmayan *Bir Bebek Evi*'nin okuma tiyatrosunda Nora Helmer'i seslendirir.

110 William Archer, Henrik Ibsen'i İngiltere'ye tanıtan kişi olarak da bilinir. Üniversite eğitimini ve mastırını Edinburg Üniversitesi'nde yapan, 1875'de Edinburg Evening News'in baş yazarı olan eleştirmen 1879'dan itibaren tiyatro eleştirmenliği üzerinde yoğunlaşarak tiyatro sanatına yakınlaşır. Archer, Ibsen'in *Yaban Ördeği* (1889), *Yapı Ustası Solness*, (1893'de Edmund Gosse ile birlikte), *Peer Gym* (1892'de Charles Archer ile birlikte), *Little Eyolf* (1895) çevirilerini yapar. Henrik Ibsen'in toplu eserlerinin basında editörlük yapmıştır (1890-91).

111 Oyuncu, oyun ve roman yazarı ve aynı zamanda kadın hakları savunucusu olan Robins, 1888 yılında Amerika'dan İngiltere'ye gelir. İngiltere'de Ibsen oyunlarına büyük hayranlık duyan Robins, Hedda Gabler, *Bir Bebek Evi* ve *Yapı Ustası Solness*'te oynar. Kısa zaman içinde İngiltere'de "Ibsen'in en yüksek rahibesi" olarak tanınır. Çok yetenekli bir oyuncu olmasına rağmen Ibsen oyunlarına düşkünlüğü, yapımcıların onu başka roller için düşünmesinin önüne geçerek, kariyerini kısıtlayıcı etkisi oldu. Hayatı boyunca aktif bir feminist olan Robins, kadın haklarını savunan birliklerde çalıştı. Ibsen, oyunları üzerine feminist eleştiri yazıları yazan ve Shaw ile birlikte Ibsen'i savunan Robins'in *Votes for Women* adlı bir oyunu da vardır.

ya da feminist olmaktan çok 'hümanist' olarak tanımlayarak, eserlerine konu aldığı olayların 'insanlık meseleleri' olduğunun altını çizer. Konuşmanın tam metni şöyledir:

Kadınlar Birliğinin bir üyesi değilim. Yazdıklarım her nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, propaganda yapma düşüncesiyle yazmadım. İnsanların düşündüğünün aksine, sosyal konulara kafa yoran bir filozoftan çok bir şairim. Bana bahsettiğiniz bu şeref için çok teşekkür ederim. Ancak kadın hareketine bilinçli destek vermenin onurunu taşıyacak bir şey yapmadım. Açıkçası, kadın hakları hareketinin gerçekten nelerle ilgilendiği konusundaki bilgilerim pek net değil. Benim için bu genel anlamda bir insanlık problemi. Kitaplarımı dikkatle okuduğunuzda bunun böyle olduğunu göreceksiniz. Sadece kadınlara ait sorunların değil diğer tüm problemlerle birlikte onların da çözülmesine yönelik bir arzu taşıyorum. Bu açıdan bakıldığında benim görevim insanlığı tanımlamak. Bu tanım ne denli gerçekçi olursa, okuyucu veya seyirci şairin anlatmaya çalıştığı duyguları içtenlikle sahipleniyor. Bu durum şairin başarısıymış gibi değerlendiriliyor. Ama aslında öyle değil. Her okuyucu yazarın değil, kendi kişiliğine göre okuyup değerlendiriyor. Bu yüzden yalnızca yazan kişi değil, okuyucular da şair bana kalırsa... Şairin işbirlikçileri, hatta ondan daha şair olduklarını kabul etmek gerek (...) Benim görevim her zaman ülkemizi daha ileri götürmek, daha yüksek standartlara ulaştırmak oldu. Her zaman bunu düşündüm. Bunun elde edilmesinde iki faktörün önemli olduğunu düşünüyorum: Disiplin ve kültür. Bu ikisinin bilinçli bir şekilde yükselebilmesi için ağır bedeller ödeyenler ise kuşkusuz anneler. Sosyal problemleri çözecek olanlar kadınlardır. Anneler bunu zaten yapıyor. Ve bunu yalnızca onlar yapabilir. Kadının büyük görevi budur.¹¹²

112 Arne Kildal, Lee Milton Hollander (ed.) Henrik Ibsen's Speeches and New Letters, The Gorham Pres, Boston 1910, ss.64-65

İngiltere’de gördüğü ilgiden ve George Bernard Shaw’un *Ibsenciliğin Özü* adlı çalışmasından sonra sosyal ve moral konulara işaret eden politik bir yazar olarak kabul edilen Ibsen, yazarlığının son evresinde yaptığı bu konuşma ile kendini bütün bunların üzerinde, bir hümanist olarak konumlar. Son dönem oyunlarında yeni bir evreye giren Ibsen, düzyazıdan tekrar manzuma döner. Toril Moi, incelemecilerin bu gerçekten hareketle *Hedda Gabler* ile *Yapı Ustası Solness* arasına bir çizgi çekerek, yazarın son dört oyununu “sembolist ya da protomodernist” olarak tanımladıklarını belirtir. Ancak oyunlar, gerçeği ele alış biçimleri bakımından farklı olsalar da, gerçeği olduğu gibi gösterme konusunda farklı değillerdir.¹¹³

Son dönem oyunlarında Ibsen toplumsal gerçeklerden çok, insan hayatının gerçeklerine odaklanır. Bireysel özgürlük, ruhsal hazdan eksik yaşamların ne denli donuk, statik, hareketsiz olduğu ve ne denli anlamsızlaştığına ağırlık verir. *Yapı Ustası Solness*’te Aline Solness sonsuza kadar dondurulmuş gibiyken, *Biz Ölümler Uyanınca*’da Arnold Rubek ondan farklı değildir. Oscar Brockett, Ibsen’in son dönem oyunlarında sıradan basit konulara gerçek anlamları dışında bir önem verilerek dramatik aksiyonun derinleştirildiğinden söz eder. Brockett’in dikkat çektiği bir diğer konu, Ibsen’in kullandığı fantastik imgelerdir. Rosmersholm’daki beyaz at, *Biz Ölümler Uyanınca*’daki dağların dorukları bu imgelere örnek teşkil ederler.¹¹⁴

Ayşegül Yüksel, Ibsen’in duruşunu Beckett’inkiyle benzeştirerek yapıtlarındaki karşıt özelliklere karşın yazar duruşlarının oyun yazarlığı tarihini biçimlendiren etki-tepki zincirinin bir halkası olduğunun altını çizer.¹¹⁵ Yüksel, Ibsen’in “*sahnedeyken her öğenin gerçekle örtüşmesini öngören naturalist yöntemi*” kullandığına

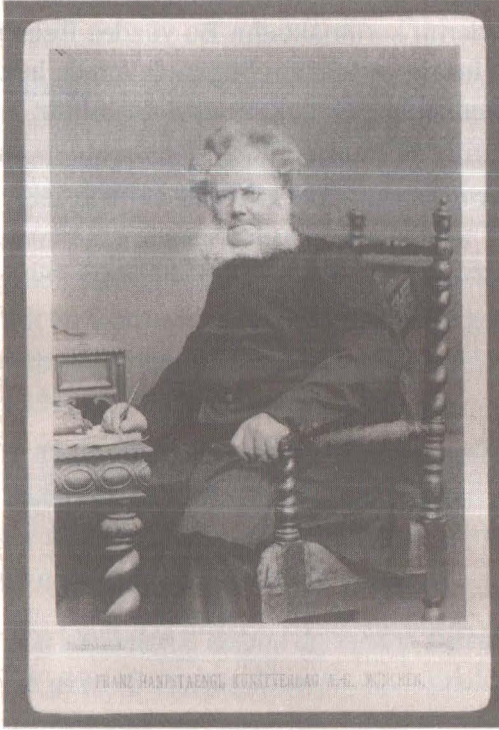
113 Bkz: T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, s. 320

114 Bkz: O. Brockett, Tiyatro Tarihi s. 495

115 Bkz: Ayşegül Yüksel, Ibsenden Beckett’e Yıkım Öncesi ve Sonrası, Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2007, Sayı 23 <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1560.pdf>

dikkat çekerek, naturalist bakış açısının getirdiği kısıtlama takılmamak için J.L. Styan'a atıfta bulunur:

Bir karakterin yeterince boyutlu olabilmesi için, altyapısının ve geçmişinin yeterince ayrıntılı olarak sunulması, karakterin belleğindeki diğer dışı vurulması, başka oyun kişileriyle olan ilişkilerinin niteliği, konuşma ve eylem sırasında üstü kapalı biçimde seyirciye duyurabilmeliydi (1968:55)¹¹⁶



Henrik Ibsen, Münih 1884 (Fotoğraf: Franz Hanfstaengl)¹¹⁷

Ibsen her üç dönem de incelenen oyunlarının hepsinde bu söyleşimlere önem vermiş ve gerçekçi konuşma örgülerini gerek manzum,

116 Agy

117 <http://ibsen.net/index.gan?id=11121867&subid=0>

gerek düzyazıda incelikli biçimde kullanmıştır. Oyunlarda aksiyon gelişiminin genellikle mektupla gelen bir haber, saklı kalmış bir sırrın ortaya çıkması, geçmişin bilgisiyle yüklü oyun kişilerince yapılıyor olması, sonraki bölümlerde detaylı olarak belirteceğim gibi, Ibsen oyunlarının hemen hepsinde görülür.

Ibsen, yaşadığı döneme sıkı sıkıya bağlıdır. Başta kadınlarla ilgili sorunlar olmak üzere oyunlarına konu ettiği toplumsal sorunlar bugün kendi ülkesinde büyük ölçüde bir sorun olmaktan çıkmış olsa da, ülkemizin de arasında bulunduğu büyük bir coğrafyada hala geçerliliklerini korumaktadır. Bu yüzden Ibsen'i daha yakından tanımak, insanı ve insanın bugün de içinde bulunduğu derin kırılmayı anlamlandırmak bakımından önemlidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

Ibsen Oyunlarına Genel Bir Bakış

1. BRAND (1866)

Ibsen'in 1866 yılında yazdığı *Brand* uzunca bir süre sahnelenmez. Manzum bir eser olan ve Ibsen'in daha sonraki oyunlarında görülmeyecek uzunlukta monologların çokça olduğu *Brand*, ilk olarak 24 Mart 1885 tarihinde Stokholm'da sahnelenir. Diğer gösterimleri on yıllık bir aradan sonra 1895'de Oslo, Bergen, Trondheim, Paris ve Kopenhag'da yapılır. *Brand*'ın İngiltere'deki ilk gösterimi ise 11 Kasım 1912 tarihinde gerçekleşir.

Brandes'in 1871 yılında Kopenhag Üniversitesi'nin açılış konuşmasında Ibsen'den bahsederken, Brand'in devrimci mi, yoksa karşı devrimci mi olduğunun anlaşılmadığını söylemesi üzerine Ibsen, Brandes'e şu mektubu gönderdi:

*(...) Son zamanlarda kafamı durmadan kurcalayan ve uyku-
larıma giren bir konuya döneyim. Konuşmalarınızı okudum.
Benim gibi genç bir yazar için böyle bir yazı kadar hiçbir
şey tehlikeli değildir. Bu yapıt dün ile bugün arasında açıl-
an uçurumu çok iyi anlatıyor. (...) Sizin yaptığınız Califor-
nia'nın altın madenlerine benziyor; bir insanı ya milyoner
yapar ya da yok eder. (...) Benim için sizin bu karşı çıkı-
şınız büyük, sarsıcı ve bir dehanın olgunluğunu taşıyor¹¹⁸.*

118 Agy., s. 319

Ibsen'in ölümü üzerine bir yazı kaleme alan G.V. Plehanov ise Brand'ın başkaldırısını *Don Quichotte'nin* değirmenlerle savaşına benzeterek Brand'ın ateşli söylevlerinde '*hiç'in karşısına koyduğu hep nedir?*' diye sorduğunu belirterek, Brand'ın aslında neye karşı olduğunu bilmediğini söyler¹¹⁹. Brand'ın oyunun finalinde söylediği şu sözler, Plehanov'un tesbitini doğrular niteliktedir:

Brand: Ölümün yaklaştığı şu anda bana yanıt ver. Tanrım. Tam bir irade, bir selamet kıvılcımına da değmez mi?¹²⁰

Ibsen'in ilk dönem oyunlarından olan *Brand*, aynı zamanda Peer Gynt'le birlikte en kalabalık oyunlarından biridir.

Oyunun başlangıcında Brand'ı dağlarda dolaşırken buluruz. Bir köylü ve köylünün oğlu da onu izlemektedir. Donmuş fiyord üzerindeki ince bir buz tabakasından geçme konusunda fikir ayrılığı yaşarlar. Brand, köylünün ölüm döşeğindeki kızına dua okuyarak ruhunu huzura kavuşturmak peşindedir ama ince buzun üzerinden geçmek de ölümle eşdeğerdir. Her türlü rasyonel düşünceden arınmış yaşamını dine adanmış, hayatı din üzerinden anlamlandırmış, idealist felsefenin tipik bir timsali olan Brand engel tanımayan yolculuğunda onları geride bırakır. Daha sonra önüne Gerd çıkar. Gerd, sisler içindeki tepede daha büyük bir kilise olduğunu iddia etmektedir. Brand'ın karşılaştığı son kişiler ise Ainar ve nişanlısı Agnes'dir. Ibsen'in daha sonra yazacağı birçok oyunda görülen protagonist ile ikincil rol kişininin geçmişten tanışmaları ilk oyunlarından Brand'da da görülür. Einar ve Brand eskiden aynı okula gittikleri için birbirlerini önceden tanımaktadırlar. Einar neşeli, anı yaşayan, uyumlu genç bir ressamdır. Okul yıllarında Brand ve Einar, Tanrı'nın resmedilişi üzerine kavga etmiş, Brand Einar'ın Tanrı'yı yaşlı ve parmaklarının arasından bakan biri olarak değil, genç ve kahraman bir kurtarıcı olarak resmetmesini istemiştir. Einar'ın, Tanrı'yı genç biri olarak çizerek cesareti gösteremez.

119 Ö. Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, s. 319

120 Henrik Ibsen, *İki Oyun: Brand, Peer Gynt*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2006, s. 178

Brand’a göre tüm insanlar Einar gibi korkaktır. Bu yüzden kendisi bütün her şeyi değiştirmelidir.

Bu düşüncelerle Brand, Einar ve Agnes bir süre ilerler. Brand’in doğduğu vadiye gelirler. Vadideki kasabada büyük bir açlık vardır ve Bucak Müdürü aç insanlara ekmek dağıtılmasını sağlamaktadır. Brand, bu olayı sorgular. O sırada fiyordun diğer tarafından gelen bir kadın kocasının ölmekte olduğunu ve günah çıkarması gerektiğini söyler. Brand, yaklaşan fırtınaya aldırmadan kadınla gider. Agnes de onunla gitmeye karar verir. Bunun üzerine Einar, Brand’la gitmesi halinde ayrılacaklarını söyler. Agnes kararlıdır. Bundan sonra hayatı Brand’ınkiyle birlikte seyredecektir.

Yolculuk sırasında Brand’in annesiyle karşılaşırlar. Annesi zengin bir kadındır ancak bu zenginliği ölüm döşeğindeki kocasını soymasından gelmektedir. Annesi Brand’a yanma para alması için ısrar eder ama Brand o ‘kirli para’yı istemez.

İkinci ve üçüncü perde arasında üç yıl zaman farkı vardır. Bu sürede Brand ve Agnes’in oğlu Ulf doğmuştur. Yaşadıkları bölgenin sert iklimi nedeniyle Ulf, sürekli hasta olmaktadır. Doktor çocuğun iyiliği için güneye taşınmalarını önerir. Brand tereddüt eder. Bir an için babalık duygusu diğer ideallerine baskın gelir. Bunun üzerine doktorun,

Şimdi bir baba gibi davranıyorsunuz, sizi ayıplıyorum sanmayın. Benim için böyle uysal halinizle güçlü adam rolünü oynadığınız zamandan daha büyüksünüz. Hoşçakalın. Ben size bir ayna tuttum. Ona bakın ve içinizi çekerek, “Aman Tanrım. İşte, göklere yükselmek isteyen adamın yüzü buymuş” deyin¹²¹.

sözleri üzerine Brand fikir değiştirir. Orada büyük bir kilise inşa edip insanları yeniden doğru yola çekmeye kararlıdır. Diğer taraftan Brand’in annesi ölüm döşeğindedir.

121 H. Ibsen, İki Oyun: Brand, Peer Gynt, s.83

Brand, annesini son kez görmek ve günah çıkarmasını sağlamak için bütün parasını bir hayır kurumuna bağışlamasını şart koşar. Bir sabah uyandıklarında oğlunun uykusunda ölmüş olduğunu fark ederler. Agnes, ölü bebeğini kaldırarak Tanrı'ya bir kurban verdiğini karşısında kendisine yaşamın korku ve acıları arasından bir yol göstermesini ister.

Oğlunun ölümünden sonra aklına koyduğu kiliseyi bitirmek için kolları sıvayan Brand eski kilisenin kendi vizyonunu geliştirmeye yetmeyecek kadar küçük olduğunu düşünerek daha büyük bir kilise planlar. Oğlunun ölümüyle daha sert biri olmuş ve yas tutmayı reddetmiştir. Agnes ise oğlunun kıyafetleriyle avunmanın yollarını aramaktadır. Bucak Müdürü, Brand'in projesini desteklemekte büyük bir kilisenin kendisi için de gurur vesilesi olacağını düşünmektedir. Bucak Müdürü'nün Brand'a annesi hakkında söyledikleri Brand'da bir sarsılma yaratır: Annesi bir zamanlar sevdiği adamla ayrılmak zorunda bırakılmış ve sevmediği bir adam olan Brand'in babası ile evlenmiştir. Bu yüzden sevgiyle bağlı olmadığı adam ölürken onun paralarını almayı yaşanmamış yılların karşılığıymış gibi kendine hak görmüştür. Gerçekler bununla da sınırlı kalmaz. Annesinin eski sevgilisinden olma bir kızı vardır. Bu kız dağların özgür ve vahşi kızı Gerd'dir. Brand, içinde sevgi olmayan bir birlikteğin ürünüdür. Bu gerçek Brand'ı, Agnes'i test etmeye iter. Günlerini çocuğunun giysilerini koklayarak geçiren Agnes'den tüm kıyafetleri fakir bir dilenci kadına vermesini ister. Agnes bocalasa da ikna olur. Bütün giysileri verdikten sonra artık özgür olduğunu söyler ve ölür.

Brand, kilisesinin inşasına devam ederken bir kez daha yapmakta olduğu kilisenin küçük olduğunu ve daha büyük bir kilise yapması gerektiğini düşünmeye başlar. Bu yüzden yerel yöneticilerle ters düşer. Bucak Müdürü ve diğer yetkililer için kilise bir an önce bitmeli, görkemli bir açılış yaparak halka yaranılmalıdır. Brand, Bucak Müdürünün bu faydacı yaklaşımının farkına varınca kilisenin açılışını boykot edip rahipliği bırakır. Artık onun için kilise doğanın ta kendisidir. Göstermelik şaşıla ayınlar yerine herkesin

eşit katılımının olduğu bireysel yakarışların önemli olduğuna karar verir. Tüm doğa onun kilisesi olduğu için, kendine inananlardan Tanrı'ya en yakın yere, en yüksek tepeye çıkmalarını ister. Bu yolculukta herkes eşit adımlar atacak, böylece Tanrı'nın huzurunda herkes eşit olacaktır. Yürüyüş sakın başlar. Ancak kısa zaman sonra insanlar giderek zorlanırlar. Ayakları ağrımaya, tabanları şişmeye başlar. Üstelik sisler içindeki tepenin nerede bittiği bir türlü görünmez. Brand'ın peşine düştükleri yolculuk kendileri için bir ölüm yürüyüşüne dönmek üzereyken Brand'dan ayrılırlar. Ona olan inançlarını kaybederler. Tek başına kalan Brand, Gerd ile karşılaşır. Bu, bir şekilde annesinin aşkıyla da yüzleşmesi anlamına gelmektedir. Gerd'in ikna çabaları da sonuç vermez. Yoluna tek başına devam eden Brand çığ altında kalmak üzereyken hala ne yapması gerektiği konusunda kafası karışık biçimde Tanrı'ya yalvarmaktadır.

Bazı incelemeciler *Brand'ı*, Kierkegaard'in teolojik etkisi altında ve dinin tartışıldığı bir oyun olarak yorumlasalar da, Ibsen birçok kere oyunun din ile ilgili bir oyun olmadığını altını çizer. Ibsen, Brandes'e yazdığı bir mektupta şunları der:

Aynı kıyaslamayı bir heykeltıraş, bir politikacı üzerinden de kolaylıkla yapabilirdim¹²².

Templeton, *Brand'ı*, *The Pretenders* ile karşılaştırarak Brand'ın patriyarkal tavrının Agnes'in merhametli vicdanını ve iyiliğini nasıl yok ettiğine dikkat çeker. Templeton'un değerlendirmesine göre,

Yaz güneşi, kanunun buz tutmuş tundralarında eriyerek yok olmuştur. Bu patriyarkal tutumuyla Brand buzdan bir kiliseyi yok etmiş, inananları tapınaksız, dünyayı ise insan-sız bırakmıştır.¹²³

Daha önce de belirttiğim gibi *Brand*, Ibsen'i İskandinavya genelinde haklı bir şöhrete kavuşturmuş, bunun sonucunda Ibsen

122 J. Templeton, Ibsen's Woman, s. 90

123 Bkz: Agy, s. 90

devlet yardımıyla geçinen bir şair olmaktan çıkıp yazdığı oyundan para kazanabilen bir oyun yazarına dönüşmüştür. Bu duruma dikkat çeken Bernard Shaw, *Brand* için şunları söyler:

Ibsen'in kötü kahramanı, hiçbir şeyi yanlış yapmamaya kararlı olduğu için ne sahtekârlık yapar ne de cinayet işler. Bu yüzden, Ibsen'in okuyucuları -tiyatro seyircisi değil- bazen onun kötü karakterlerinin, uyarıdan ziyade birer örnek olduklarını kavrayamazlar. Ibsen'in karakterlerinin, eylemelerindeki olumsuzluklar veya kötülükler, bir fırından çıkan saf altın gibi onların temiz ruhlarından gelen bela ve musibetlerdir. Ibsen'in Avrupa'daki ünü, onun etkileyici nazımı Brand'in bağınaz İskandinavya'yı bağınazlıktan arındırmasıyla gerçekleştirmiştir¹²⁴.

2. PEER GYNT (1867)

Ibsen, Brand'dan sonra yine manzum olarak kaleme aldığı Peer Gynt üzerinde çalışmaya başlar. Kopenhag'daki yayıncısı Frederik Hegel'e gönderdiği bir mektupta oyunu hakkında şunları söyler:

Nihayet sana yeni oyunum hakkında birkaç şey söyleyebiliyorum. Bu seferki epey farklı bir oyun. Her şey yolunda giderse gelecek yaz başı bitirmeyi umut ediyorum. Oldukça geniş ölçekli bir dramatik şiir olacak. Karakterlerden birisi son zamanlarda çokça kullanılan masalsı ve yarı mitolojik bir Norveç köy insanı... 'Brand'a benzeyen hiçbir yanı yok. Doğrudan polemik yaratılabilecek bir yanı da yok. Aslında bu konu hakkında uzun zamandır düşünüyordum. Şimdiyse bu dramatik şiirin bütün yapısını planladım. Bu planı bir not haline getirdim ve ilk perdeyi yazdım¹²⁵.

124 Bernard Shaw, Ibsencilğin Özü, Çev: Dr. Ömer Şekerci, Nobel Kitap Dağıtım Aş, İstanbul 2010, s.29

125 Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=477&subid=0>

Ibsen, *Peer Gynt*' in bir bölümünün Roma, bir bölümünü Sorrento'da yazar. El yazmaları üzerine düştüğü notlardan anlaşıldığına göre beş perdelik oyunun ilk perdesini yazmaya 14 Ocak günü başlar. Beşinci perdeyi ise 14 Ekim'de bitirir.

Peer Gynt'in ilk baskısı 14 Kasım 1867 tarihinde Kopenhag'da, Frederik Hegel'in sahip olduğu, Gyldendalske Boghandel tarafından 1250 kopya olarak yapılır. Hızla tükenen kitap 14 gün sonra 2000 adet daha basılır. Bu satış başarısının ardında *Brand*'ın yarattığı etkinin büyük payı vardır.

Peer Gynt, sahne için yazılmış bir eser değildir. Ibsen'in Ischia'da yürüyüş arkadaşı olan Danimarkalı şair Vilhelm Bergsøe, 1907 yılında Kopenhag'da basılan *Henrik Ibsen paa Ischia og "Fra Piazza del Popolo": Erindringer fra Aarene 1863-69* adlı kitabında aralarında geçen aşağıdaki konuşmaya yer verir. Bu konuşmada Ibsen oyununun sahnelenmesinin mümkün olmadığına inandığını söylemektedir¹²⁶. Ancak birkaç yıl sonra fikrini değiştirir. 23 Ocak 1874'de Dresden'den Edvard Grieg'e yazdığı bir mektupta *Peer Gynt*'i sahneye adapte etmeye karar verdiğini, kendisinin de eseri için müzik bestelemeyi düşünüp düşünmeyeceğini sorar.

Aynı yılın 6 Şubat'ında ise Christiania Theatre'ın İsveçli yönetmeni Ludvig Josephson'a bir mektup yazar. Josephson, daha önce *The Pretenders* ve *Love's Comedy*'i sahnelemiştir. Ibsen, *Peer Gynt*'i kısaltıp sahneye adapte ettiğinden ve bir müzikal drama şeklinde sahnelenmesini istediğinden bahseder. Josephson, bu fikirden oldukça etkilenir. Böylelikle oyunun ilk gösterimi 24 Şubat 1876'da Christiania Theatre'de yapılır. Oyun, büyük bir ilgi görür. 1886'da Kopenhag, 1892'de Göteborg, 1895'de Stokholm, Bergen, Troidheim, 1911'de Londra'da sahnelenir.

Peer Gynt, Ibsen'in Türkiye'de oynanan ilk oyunlarından. Çokça tekrarlanan oyun, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın 1933-36, 1938, 1956 sezonlarında ve Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nün 1950 sezonunda Seniha Bedri Göknıl çevirisiyle sahneye

126 Agy.

konulur. Muhsin Ertuğrul'un 1911 yılında Paris'te olduğu sırada Lessing Tiyatrosunda haftada iki gün sergilenen *Peer Gynt*'i toplam 47 kere seyrettiği bilinir¹²⁷. Özellikle sahne geçişlerinde kullanılan tekniklere büyük hayranlık duyan Ertuğrul, yurda dönüşüyle birlikte Ibsen'i Türkiye sahneleriyle tanıştıracaktır.

Peer Gynt, Brand'dan farklı olarak biyografik öğeler de içerir. Son dönem oyunlarından *Yapı Ustası Solness* Ibsen'in evlilik yaşantısının ağırlıklı olduğu biyografik öğeler taşıırken ilk dönem oyunlarından *Peer Gynt*, çocukluk ve ilk gençlik günlerini anımsatan ayrıntılarla bezelidir. Özellikle Peer'in annesi Aase'nin kocasını anlattığı bölüm, Ibsen'in annesinin ağzından babasının tarifi gibidir:

Aase: (...) Büyükbabanın servetinden elimizde ne kaldı? İhtiyar Rasmus Gynt'in o gümüş takımları nerede? Paraları ne oldu? İşte bütün bunları senin baban eritip tüketti. Hepsinin altından girip üstünden çıktı. Çevredeki köylerin arazisini satın alacağım, yaldızlı arabalarla gezeceğim diye, paraları kum gibi saçtı. Ya o büyük kış ziyafeti için savurduğu paralar! Şişeler birbiri ardına açılır, her davetli kadehini duvara çarparak kırardı. Bütün o servet şimdi nerede?¹²⁸

Benzer biçimde, Ibsen'in gayrimeşru çocuğu da *Peer Gynt*'teki yerini alır. Peer değer verdiği tek kadın olan Solveig'le evlenmek üzereyken ortaya çıkan cinler kralının kızından olan gayrimeşru oğlu bir gölge gibi mutluluğunun üzerine çöker. Cinler kralının kızı bu durumu oyunda şu sözlerle ortaya koyar:

Kadın: (...) Ben öyle kolay kolay pes etmem *Peer Gynt*! Tanrının her günü buraya geleceğim. Kapının deliğinden ikinizi gözetleyeceğim. Yan yana oturduğunuzu ve senin

127 Aysın Candan, Türkiye'de Ibsen, Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırma Dergisi Ibsen - Beckett özel sayısı <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1575.pdf>

128 H. Ibsen, İki Oyun: Brand, *Peer Gynt*, s. 187

sevgiyle onu okşadığını gördüğüm zaman hemen aranızda
gireceğim. Bu ziyafetten ben de payımı isteyeceğim!¹²⁹

Peer Gynt, Ibsen'in en kalabalık oyunudur. Benzer biçimde zaman ve mekân kullanımının en geniş ölçekli olduğu oyunu yine *Peer Gynt*'tir. Oyunun başına düştüğü notta Ibsen, oyunun 19. yüzyıl başlarında başlayıp, aynı yüzyılın sonunda bittiğini belirtirken, oyunun geçtiği yerleri, "*Gudbrandsal ve çevresindeki dağlar, Fas sahilleri, Sahra ve Kahire'de bir akıl hastanesi, denizler*" olarak belirttikten sonra "*ve başka yerler*" diyerek ekler¹³⁰.

Peer, eskiden varlıklı ve itibarlı biri olan Jean Gynt'in oğludur. Sürekli sarhoş olan ve har vurup harman savuran Jean Gynt, bütün parasını kaybettikten sonra karısı Aase ve oğlu Peer'i terk edip onları sefalet içinde bırakıp gider. Peer, babasının yok ettiği yaşamı yeniden kurmak istemektedir. Ancak bunu gerçekleştirmek için elinde palavraları ve hayallerinden başka bir şey yoktur. Oyunun hemen başında annesiyle yaptığı konuşmanın ardından köyün varlıklı kızlarından Ingrid'in evlendiğini duyar ve düğünü basıp onu kaçırmaya kalkışır.

Düğündekiler babasının sarhoş, annesinin yarı deli, kendisinin de ayyaş bir hayalperest olduğunu söyledikleri Peer'e aldırış etmezler.

Peer, sonsuz hayal gücüyle onların gözünde saygın bir yer edinmeye çalışır. Bir keresinde şeytanı fındık kabuğuna soktuğundan ve şeytanın oradan çıkmak için ağlayarak kendisine yalvardığından bahseder. Derken gökyüzündeki bir bulutu, koşumlu bir ata, üzerindeki bir diğer bulutu da annesine benzetir ve bunun gerçek olduğuna inanır. Düğünde Solveig adlı bir genç kızla tanışır. Solveig, Peer'e âşık olur ama onunla dans etmek için annesinden, birlikte dağlara gitmek içinse babasından korkar. Düğündekilerle uçabilmek üzere iddiaya giren Peer, gelin Ingrid'i de yanına alarak dik ve sivri tepeye ürmanmaya başlar. Sisler içinde hızla tırmanan Peer uçuyormuş gibi görünür.

129 Agy., s. 252

130 H. Ibsen, İki Oyun: Brand, Peer Gynt, s.152

Ertesi sabah Peer, Ingrid'i görmek bile istemez. Baba evine dönmelerini söyler. Ingrid ise Peer'e 'sevgilim' diye hitap eder. Aralarında yaşananlardan sonra baba evine dönemeyeceğinden bahseder. Peer, sarhoş olduğu için Ingrid'i baştan çıkarmış, Ingrid mutsuz olduğu için Peer'e karşı koymamıştır. Ama Peer kararlıdır. Bu sırada Ingrid'in babası ve Peer'in annesi Aase onları aramaktadır. Aase,

Yalan söylemekten ve öykü uydurmaktan başka bir şey bilmeyen, bütün gücü dilinde toplanmış olan, yaşamda işe yarar hiçbir şey beceremeyen bu çocuk bu işi nasıl yaptı?¹³¹

derken, Ingrid'in babası Peer'i, "taş yürekliğin teki, ruhunu şeytana satmış bir adam, tam anlamıyla cehennemlik" diye tanımlar¹³². Derken onlara Solveig de katılır. Âşık olduğu adamla birlikte yaşamak için dağlara kaçmıştır. Buraya kadar hayal dünyasına yönelik anlatılarla gerçeğe tutunan oyun, Peer'in üç kızla karşılaşp onlarla cinler üzerine sohbet edip cin oyunları oynamasıyla fantastik bir hal alır. Kalpleri boş olan ve oralıkta erkek olmadığı için cin arayan kızlar Peer'e cin olmasını böylece hep beraber yaşayabileceklerini söylerler. Kızlarla dans eden Peer, onlardan ayrıldıktan sonra önce cinler kralının kızıyla, sonra da kralla karşılaşır. Kendisinin prens, annesinin de kudretli bir kraliçe olduğunu söyleyen Peer, kralın kızıyla evlenmeye karar verir. Bunun üzerine kral, Peer'e bir zekâ testi yapıp cinler ve insanlar arasındaki farkı sorguladır. Peer'in cevapları diğer cinleri kızdırsa da kral oralı olmaz. Krala göre Peer, bir insan olarak kendilerini değerlendirmektedir, bir dış gözdür ve bu nedenle değerlidir. Bu bölümdeki söyleşimlerde Hristiyanlık ile ilgili bir takım vurgular da yapılır. Peer imanlı kalıp kalamayacağını sorarken, kral imanlı olmanın korkaklık olduğunu belirtir. Etraftaki küçük cinlerden korkup uzaklaşmak isteyen Peer, bir fare deliği görerek oradan kaçıp dağlara gider.

Peer de tıpkı Brand gibi dağları sever. Gerek Ingrid'i kaçırdığında, gerekse cinler kralının sarayından çıktıktan sonra hep dağlara

131 H. Ibsen, İki Oyun: Brand, Peer Gynt, s.218

132 Agy., S.219

gider. Çünkü dağlarda kimsenin onu alaya alamayacağını bilir. Ama orada da engellerle karşılaşır. Bu engeller nereden geldiği belli olmayan seslerdir. Peer, sahibinin kim olduğunu anlayamadığı sesler duyar. Onlarla tartışır. Sesler ona dolaşmak zorunda olduğunu söylerken Peer, dolaşmak istemez. Ona göre bu seslerin dediklerini yapmak kadere boyun eğmektir. Oysa Peer, kendi hayatını kendisi şekillendirmek ister. Dağda Solveig ve kardeşi Helga ile karşılaşır. Solveig'e cinler kralının yanında olduğundan ve kızından bahsedince Solveig kaçır. Bunun üzerine Peer, Helga'dan yardım isteyerek kardeşinin kendisini unutmaması için bir gümüş düğme verir. Bu düğmeyi ona göstererek kendisini hatırlatmasını ister.

Bu olaylar olurken Peer, kız kaçırmak suçundan yargılanmış ve cezalandırılmıştır. Ceza olarak evlerindeki bütün eşyalar alınır. Böylece Aase, hepten zor bir durumun içine girer. Evde sadece iki yünlü elbise kalmıştır. Bu sırada yanında olan komşusu, Peer hakkında olumsuz söylemlerde bulunurken, Aase oğlunu koruyan tavırını sürdürür. Peer'in çocukluğundan beri oynadığı düğme kavanozundan, sarhoş babasının kalaydan, bakırdan yapılan düğmeleri gümüş diye oğluna verdiğinden bahseder. Böylece Solveig'e giden gümüş düğme ile Peer'in babası, çocukluğu ve çocukluk yalanları arasında bir bağ kurulmuş olur.

Peer'in gönderdiği düğme Solveig'in kalbini almaya yeter. Solveig ormana gelip Peer'in kulübesinde yaşamaya başlar. Bunu yaparken tüm ailesini karşısına almıştır. Peer'den kendisini bırakmamasını çünkü artık gidecek bir yeri olmadığını söyler. Ingrid ve cinler kralının kızlarını hemen terk eden Peer, Solveig'le mutlu görünür. Ona iyi bakıp sıcak tutmak için ağaç kesmek üzere evden ayrılır. Bu sırada cinler kralının kızı elinde bir çocukla karşısına çıkar. Peer, 'ne acayip' dediği çocuğun babasıdır. Kadın, Solveig'le evlenme hayalleri kuran Peer'in önünde bir engel teşkil eder. Sürekli onları takip edeceğini, oradan hiç ayrılmayacağını ve her mutlu anlarında aralarında girip kendini hatırlatacağından bahseder. Onlar istese de, istemese de kadın onların mutluluğuna ortaktır. Peer bu durumun sadece kendi hayatını değil, '*en değerli hazinem*' dediği

Solveig'in de hayatını etkileyeceğini düşünerek dağlarda duyduğu seslerin dediğini yapmaya, dolaşmaya karar verir. Solveig'e kendisini muhakkak beklemesini söyleyerek dağdaki kulübesinden ayrılır. Vedalaşmak için annesine uğrar ama annesini ölüm döşeginde bulur. Annesinin ölümünün ardından Peer, büyük yolculuğuna başlar.

Peer Gynt'in Norveç dışındaki yolculukları dördüncü perdede başlar. Dramatik dokuda zamansal ve mekânsal sıçramalar da bu perdeden itibaren görülür. Peer artık kırk/elli yaşlarındadır. Fas'ın güneybatısında bir sahilde hurma ağaçlarının altında çadırlar kurulmuştur. Sahilde Norveç bayraklı bir tekne görünmektedir. Burada Peer, diğer Avrupalı gezginlerle konuşurken eskiden herkesin dalga geçtiği bir hayalpereset olmaktan çıkmış, saygıdeğer biri olarak görülmeye başlanmıştır. Aradan geçen zamanda Peer, köle, İncil, viski ve misyonerlik işleriyle zengin olmuş, Çin'e bile çokça İncil ve rahip göndermiştir. Konuşmalarında birey olmaya vurgu yapar. Cinler kralının kızıyla neden evlenmediğini anlatırken, kızın kral babasının ondan adını bile değiştirmesini istediğini, bu yüzden vageçtiğini söyler. Peer, bu durumu kimliksizleştirilmek olarak algılamış ve bir birey olarak kendini her şeyin üstünde tutmayı başarmıştır. Yaptığı gezilerle bambaşka bir kimlik edinmiştir. Bu kimliği şöyle tanımlar:

Ballon: *Siz Norveçlisiniz değil mi?*

Peer: *Norveç kökenliyim, ama ruhum kozmopolit. Servetimi Amerika'ya, kitaplığımı Almanlara, kılık kıyafetimi biraz da yüzüzlüğümü Fransızlara, düşünme ve çalışma biçimimi ve çıkarıcılığımlı İngilizlere borçluyum. Yahudiler bana sabır ve dayanıklılığı öğretti. İtalya'dan hafif bir tembellik zevki aldım. Günün birinde asıl amacıma doğru bana ilk adımı attıran İsveç çeliği oldu¹³³.*

Bu tanımla Ibsen *Peer Gynt*'i 19. yüzyıl ortalarında yaşayan global bir figür olarak çizer. Onun için artık tek bir hedef vardır:

133 H. Ibsen, İki Oyun: Brand, Peer Gynt, s. 269

Dünyanın imparatoru olmak. Ancak Peer, diğer gezginlerin yatını alıp kaçmasıyla Fas çöllerinde bir başına kalır. Çölde karşısına çıkan köylülerin onu peygamber ilan etmesiyle imparator olmayı hesaplayan Peer, peygamber oluverir. Burada Anitra ile karşılaşır ve ona âşık olur. Peer, aklını başından alan genç Anitra'yı okutmak ve ona bir ruh vermek isterken, kızın akli fikri onun zümrüt yüzüğündedir. Peer'i soyup soğana çevirdikten sonra onu çölün ortasında bırakarak ortadan kaybolur. Olanların geç de olsa farkına varan Peer, peygamberliğin *"kötü bir sanat"* olduğuna inanır.

Diğer tarafta Solveig, dağdaki kulübelerinde hala onu beklemekte, onu koruması için Tanrı'ya dua etmektedir. Peer'in yolu bu defa Mısır'a düşer. Sfenks'i bulmak için çöllerde tek başına çaresizce dolaşır. Sfenks'in yanında, bir Alman centilmeniyle karşılaşan Peer, Sfenks'in aslında kendisi olduğunu söyler. İkili arasında bireyin kendisini oluşturma sürecinin konu edildiği söyleşimlerin ardından Alman centilmen, Peer'i Kahire'deki bilim kulübüne davet eder. Bu teklifi büyük sevinçle karşılayan Peer'i, Kahire'de büyük bir hayal kırıklığı beklemektedir. Bilginler kulübü diye gittiği yer akıl hastanesi çıkar. Peer, akıl hastanesinin kralı olup taç giyer. Çevresindekiler nedeniyle büyük korku yaşayan Peer, onların kendisine bağlılıklarını kabul eder.

Beşinci perdeye gelindiğinde Peer, Norveç sahillerine giden bir gemide saç sakalı ağarmış yaşlı bir adamdır. Bu sahnede daha çok gençlik yıllarındaki maceralarını anlatan Peer'in ölüm korkusu yaşamaya başladığı görülür. Bu korkudan kurtulmak için her şeyi yapmaya hazırdır. Oyunun başında Ingrid'i kaçırdığı düğünde kavga ettiği dökümcü ile yeniden karşılaşır. Bu kez dökümcü Azrail gibi işlenmiştir. Peer'e günahların itirafına ait belgelerin hazırlanıp olmadığını sorar. Hazırlaması için evine kadar ona eşlik eder. Peer'in artık çok az zamanı kalmıştır. Evine gelen Peer kendisini ilk günkü gibi sevip bekleyen Solveig ile karşılaşır. *"Annem,*

karım, masum kız beni sakla”¹³⁴ diyerek Solveig’in kollarına sığı-
nıp ölümden saklanmasıyla oyun biter.

Peer Gynt, üzerine yapılmış ilk değerlendirmelerden birini yazan Edmund Gosse, 20 Temmuz 1872 tarihinde *The Spectator* için yazdığı yazıda, *Peer Gynt*’in Brand’la birlikte Norveç dilinde yazılmış en mükemmel şiirler olduğunun altını çizer. Yazısında *Peer Gynt*’i perde perde ele alan Gosse, oyunun İskandinavya’da büyük beğeniyle karşılandığından bahseder¹³⁵. Çoğu incelemeci gibi George Bernard Shaw da *Peer Gynt* üzerinden Ibsen ve Goethe arasında bir yakınlık kurarak, Anita’yı Goethe’nin ‘Ölümsüz Kadın’ına benzetir¹³⁶. *Peer Gynt* ustaca kotarılmış karmaşık dramaturjik yapısı ve şiir dilindeki mükemmel dizilişle hem tiyatro yazının hem de edebiyatın önemli bir eseridir.

3. BİR BEBEK EVİ (1879)

Ibsen’in *Bir Bebek Evi* üzerine yazdığı ilk notlar 19 Ekim 1878 tarihini taşır. Bu tarih, yazarın Münih’ten Roma’ya taşındığı dönemi işaret etmektedir.”*Çağdaş bir tragedya üzerine notlar*” adını verdiği yazısında Ibsen, şunları yazar:

*İki farklı düşünüş biçimi ve iki farklı bilinç var: Kadın ve erkek. Bu ikisi birbirini anlamaktan çok uzak... Ancak pratiğe baktığımızda kadının hayatı erkeğin kanunlarına göre yargılanıyor. Oyundaki evli kadın neyin doğru neyin yanlış olduğunu öğrenmek pahasına her şeyini kaybeder. Bir yandan doğanın kendine bahşetmiş olduğu duygular, diğer tarafta otoritenin kanunları arasında kalmış, büyük bir kafa karışıklığı yaşamıştır*¹³⁷.

134 H. Ibsen, *İki Oyun: Brand, Peer Gynt*, s. 360

135 Bkz: Edmund Gosse, *Review of Peer Gynt*: <http://ibsen.net/index.gan?id=11167590&-subid=0>

136 B. Shaw, *Ibsencilığın Özü*, s. 35

137 Lawrence J. Trudeau (*Ed.*) *Drama Criticism Vol 2.*, Gale Research Inc., Detroit, 1992, ss.296-297

Ibsen üç perdelik oyununun ilk perdesini 2-24 Mayıs, ikinciyi 4-14 Haziran, üçüncüyü ise 18 Temmuz- 3 Ağustos tarihleri arasında yazar. Oyun 1879 Ağustos’unda tamamlanır¹³⁸.

Bir Bebek Evi sahnelenmeden önce büyük ilgi çeken bir oyun olur. Oyunun ilk baskısı, 4 Aralık 1879 tarihinde 8000 adet olarak Kopenhag’da yapılır. Bu, o güne kadar en fazla sayıda basılan Ibsen oyunudur. Büyük ilgi ve başarı toplayan oyun bir aydan kısa bir zamanda tükenir. 4 Ocak 1880’de 4000 adetlik ikinci baskıyı 8 Mart’taki 2500 adetlik üçüncü baskı takip eder. *Bir Bebek Evi* daha sahnelenmeden önce yoğun bir tartışma yaratır. Bu tartışma İskandinavya sınırlarını aşarak Ibsen’in uluslararası ölçekte tanınan bir yazar olmasını da beraberinde getirecektir¹³⁹.

Bir Bebek Evi dünya prömiyerini 21 Aralık 1879 tarihinde Kopenhag’daki Det Kongelige Teater’de (*Kraliyet Tiyatrosu*) yapar. Kapalı gişe oynanan oyun büyük başarı kazanır. H.P. Holst tarafından yönetilen oyunda Nora’yı Betty Hennings, Torvald’ı ise Emil Poulsen canlandırırlar. Oyun 1880 yılı içinde Stockholm, Oslo, Bergen, Münih’in de aralarında olduğu pek çok Alman kentinde, 1881’de Viyana’da, 1882’de Amerika’nın Milwaukee, Louisville ve Kentucky eyaletlerinde sahnelenir (1883). 3 Mart 1884’te bir uyarlama olarak *Kelebeği Parçalamak* adı altında Londra’da sahnelenmeye başlayan oyunun ilk Londra gösterimi 7 Haziran 1889 tarihinde yapılır. Bir yandan dünya çapında yaygın biçimde sahnelenen oyun diğer yandan hızla başka dillere çevrilmektedir.

1880 yılında *Nora* adı altında İngilizce’ye 1880 ve 1890-92 tarihlerinde Almancaya çevrilen oyun, 1880 yılında İsveç diline, 1882’de Polonyaca’ya, 1883’de Rusçaya, 1887’te Hollandaca’ya, 1891’de Sırpça ve Hırvatça’ya, 1894’te İspanyolca, Portekizce ve Macarca’ya çevrilir. 1903’te Katalanca’ya¹⁴⁰ çevrilen oyunun ilk Türkçe baskısı ise yazıldığı çağdaki bütün tartışmalardan çok sonra

138 <http://ibsen.net/index.gan?id=472&subid=0>

139 James McFarlane, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, s. xxii

140 Agy, s, xxii

ve bu tartışmaları beraberinde getiremeyerek 1942 yılında, o zamanki adıyla Maarif Vekilliği Neşriyatı tarafından, Cevat Memduh Altar çevirisiyle *Nora Bir Bebek Evi* adıyla yayınlanır. Oyun, Altar'ın çeviriye verdiği isimle 1965 yılında Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne sahnelenir¹⁴¹.

Ibsen'in diğer oyunlarından farklı olarak *Bir Bebek Evi*'nin iki ayrı finali vardır. Basılmasının hemen ardından, Ibsen'in oyunun devamını yazacağı ile ilgili söylentiler giderek yaygınlaşır. Bu söylentilere Ibsen oyuna farklı bir son yazarak karşılık verir. *National-tidende* adlı Danimarka gazetesine 17 Şubat 1880'de bir açık mektup yazan Henrik Ibsen, neden farklı bir final yazmak durumunda kaldığını şu sözlerle açıklar:

Nora'nın basılmasından hemen sonra, Kuzey Alman tiyatroları için temsilciliğimi ve çevirmenliğimi yapan Herr Wilhelm Lange'den bir mektup aldım. Oyunun farklı bir finalle basılması ya da o şekilde adapte edilmesi yönünde korkusunu dile getiriyordu. Ayrıca alternatif bir final sunmamın birçok Kuzey Alman tiyatrosu tarafından ilgiyle karşılanacağını ve oyunun daha geniş ölçekli sahnelenmesinin mümkün olabileceğini de belirtmişti.

Finale başka birinin müdahale etmesini engellemek için gerektiğinde kullanılmak üzere farklı bir son yazıp kendisine ilettim. Bu sonda Nora, evi terk etmiyordu. Bunun yerine Helmer çocukların kapısının önünde kalması için ona baskı yapıyor, onu affedeceğini söylüyordu. Oyunda, Nora'nın olduğu yere çökmesiyle perde kapanıyordu.

Oyunun finali konusunda böyle bir müdahale yapmak durumunda bırakılmamı barbarca yapılmış bir saldırı olarak değerlendiriyorum. Bunu çevirmenim ve temsilcime de bildirdim. Almanya ve İskandinav ülkeleri arasında edebi

141 Metin And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s.653

konularda anlaşma olmadığı sürece, İskandinav yazarlar olarak biz orada herhangi bir hakka sahip olamayacağız. Aynı şekilde Alman yazarlar da bizim ülkelerimizde böyle bir hakka sahip değiller. Bu nedenden dolayı oyunlarımız sürekli olarak çevirmenler, tiyatro yöneticileri, yönetmenler ve oyuncular tarafından katlediliyor. Özellikle de küçük çaplı tiyatrolarda... Eğer benim bugün karşı karşıya kaldığım gibi bir tehlike söz konusuysa, bunu önceden bilmeyi, satırlarımın benimkilerden daha hünersiz ve daha dikkatsiz eller tarafından farklılaştırılıp, uyarlanmasının önüne geçmeyi tercih ederim¹⁴².

Ibsen'in Nora için yazdığı diğer final ise şöyledir:

Nora: (...) Hoşçakal. (kapıdan çıkmaya yeltenir)

Helmer: Peki git... (Kolundan tutar) Ama önce çocuklarını son bir kez gör...

Nora: Bırak gideyim! Onları görürsem bunu yapamam! Yapamam!

Helmer: (Nora'yı çocuk odasının kapısına getirir)

Bak, ne kadar huzurlu ve rahat uyuyorlar. Ama yarın sabah uyandıklarında seslenecekleri bir anneleri olmayacak... Annesiz kalacaklar...

Nora: Annesiz..!

Helmer: Tıpkı senin gibi...

Nora: Annesiz! (Elindeki çantası düşer) Bu kendime karşı işlediğim bir günah biliyorum ama yapamayacağım. Onları terk edemem... (Dizlerinin üstünde yere çöker)

Helmer: (Mutlu ve sevecen) Nora! (Perde kapanır)¹⁴³

Ibsen'in iki oyunun arkasında yazar bir kadın olduğu bilinir. Bu oyunlar *Denizden Gelen Kadın* ve *Bir Bebek Evi*'dir. Ibsen, *Bir*

142 Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=11111794>

143 <http://ibsen.net/index.gan?id=11111794&subid=0>

Bebek Evi'ni yazdığı dönemde yakından tanıklık ettiği Laura Kieler'in hikâyesinden büyük ölçüde etkilenmiştir. 1869 yılında basılan ve Ibsen'in *Brand* oyununun devamı niteliğindeki *Brand'ın Kızı: Bir Hayatın Portresi* adlı bir romanının da yazarı olan Laura Petersen Kieler bu romanının basılmasından bir yıl sonra Ibsen'lerle tanışıp kısa sürede samimi biçimde görüşmeye başlarlar. Joan Templeton, Petersen'i "*Ibsenlerin hiç doğmamış kızı*" olarak tanımlar ve Henrik Ibsen'in genç kızı "*kanaryam, bülbulüm*" gibi sevimli hayvan isimleriyle çağırdığını belirtir.¹⁴⁴



Betty Hennings, (*Nora*) *Bir Bebek Evi*,
Dünya prömiyeri Det Kongelige Teater, Danimarka 1879¹⁴⁵

Petersen'in Danimarkalı bir öğretmen olan Victor Kieler ile evlenmesinden sonra ailece görüşmeye devam ederler. 1876 yılında Victor Kieler, verem hastalığına yakalanır. Doktorlar hastalığına iyi gelmesi için iklimin daha yumuşak olduğu bir ülkeye taşınmalarını önerirler. Ancak Victor Kieler, bu taşınmayı karşılayacak parasal

144 J.Templeton, Ibsen's Woman, s. 135

145 <http://ibsen.net/index.gan?id=11998&subid=0>

güce sahip değildir. Borç almaktan hoşlanmayan ve alınmasına da asla izin vermeyen Kieler'in bu tutumu üzerine Laura eşinden habersiz bir miktar borç alır. Konu hakkında son derece katı tutumu olan eşinin haberi olmaması için senedi imzalarken imza sahteciliği yapar. Ibsenleri ailesi gibi gören genç kadın, İtalya'dan geri dönüş yolunda ziyaret için uğradıkları Münih'te bu sırrı Suzannah Thoresen'le paylaşır. Gazetelere yazdığı makaleler sayesinde bu borcu kısa sürede ödeyeceğini düşünen Laura Kieler, Danimarka'ya geri döndüğünde fena halde yanıldığının farkına varır. Gazeteden aldığı paralarla borcu ödemesi imkânsız olan Kieler, Suzannah Thoresen'e bir kitabın da ekli olduğu bir mektup gönderir. Mektubunda, gönderdiği kitabı Henrik Ibsen'e okutmasını ve eğer mümkünse basılması konusunda yayıncısına tavsiye etmesini rica etmektedir. Suzannah Thoresen, yazdığı cevapta şöyle demektedir:

O zayıf omuzlarınla kaldırmaya çalıştığın yükün seni böylesine ezmesinin beni ne kadar derinden üzdüğünü bilmeni isterim. Senin namına Ibsen'le konuşacağıma ve bu konuşmayı yaparken de olan tüm gücümü kullanacağıma inanmanı istiyorum. Tanrı yardımcın olsun!¹⁴⁶

Suzannah Thoresen mektuptan bahsetmekle kalmaz, Ibsen'in mektubu okumasını sağlar. Ibsen'in Kieler'e yazdığı cevabi mektubuna “doğal olarak benim tarafımdan da okunan”¹⁴⁷ notunu düşmesi de bunu gösterir. Templeton, Ibsen'in mektubunun koruyucu olmakla birlikte şaşkınlık belirten bir tona sahip olduğunu yazar. Templeton'a göre Ibsen, hak etmeyen bir adama bağlı kalmak için neden bunca çaba gösterdiğini anlamayan bir kız babası gibidir. Diğer taraftan kitabı yayıncıya tavsiye edemeyeceğini, basılması halinde bunun Laura'ya iyi bir şöhret getirmeyeceğinin altını çizerek. Çünkü eserin final bölümü henüz yazılmamıştır. Ibsen, Kieler'in evliliğindeki onu tamamlanmamış bir çalışmayı göndermek

146 Kink, Henrik Ibsen og Laura Kieler, 507, Aktaran: J. Templeton, Ibsen's Woman s.136

147 J. Templeton, Ibsen's Woman, s 136

zorunda bıraktırmaya itecek koşulları bir türlü anlayamamaktadır. Bu konudaki düşüncesini şu satırlarla ifade eder:

Kocanın hâlihazırda hayatta olduğu bir evlilikte, bir kadının senin yaptığın gibi kalbindeki bütün kanı ortaya saçmasına gerek yoktur. Bunu anlayamıyorum. Benzer biçimde kocanın sana nasıl böyle acı çektiirdiğini de anlayamıyorum. Mektubundan bütün hikâyeyi değiştirecek bir şeyleri çıkarmış olmalısın. (...) Seni sıkıan her ne ise, kocanın ellerine bırak. Bununla ilgilenmesi gereken sen değilsin, o ¹⁴⁸.

Kieler, hasta ve hamileyken aldığı bu mektup sonrasında Ibsen'e gönderdiği kitabı yakar ve uydurma bir kefil namına imza sahteciliği yaparak borcun ödeneceğini taahhüt eden bir notu bankaya gönderir. Ancak imza sahteciliği hemen ortaya çıkar ve kocasının bu gerçekten haberi olur. Templeton, Kieler'a yazdığı mektubunda "sakladığın bir şeyler olmalı" diyen Ibsen'in haklı olduğunu, genç kadının kocasının karakterinden bahsetmemiş olduğunu belirtir. Victor Kieler, karısından derhal boşanmayı, yeni doğmuş bebekleri de dâhil olmak üzere çocuklarının ondan alınmasını ve eşinin akıl hastanesine kapatılmasını talep eder. Ibsen bu gelişmelerden bizzat Victor Kieler tarafından kaleme alınan kısa bir not sayesinde haberdar olur. Ibsen hemen Danimarka'daki yayıncısıyla görüşerek Laura'nın durumuyla ilgilenmesini rica eder. Bir ay kadar sonra Laura, akıl hastanesinden çıkarılır. İki yıl sonra Victor Kieler, karısının eve dönüp çocuklarla birlikte yaşaması için onu yeniden eşliğe kabul eder¹⁴⁹. Görüldüğü gibi Nora'ya hayat veren Laura Kieler'ın kapıyı çarpıp bireysel hak ve özgürlüğünü araması mümkün olmamıştır. Toplum, Laura'yı başı önde evine geri dönmeye zorlarken; Ibsen, Nora'ya kapıyı çarptırmayı başarır.

Ibsen'i derinden etkileyen bu olay kuşkusuz *Bir Bebek Evi*'nin şekillenmesinde etkilidir. Laura'dan farklı olarak Ibsen, Nora'yı bir ev kadını olarak kurgular. Çevresindeki diğer oyun kişileri

148 J. Templeton, Ibsen's Woman,, s. 36

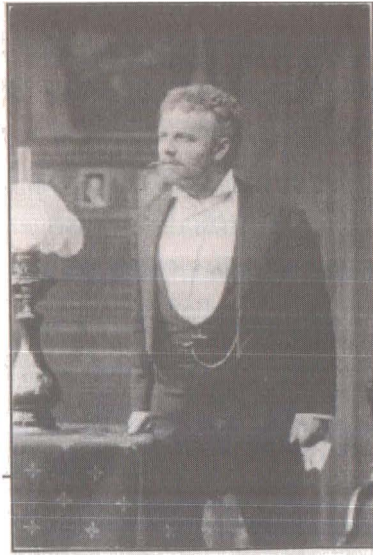
149 Bkz:Agy., S.135

Avukat kocası Thorvald Helmer, Thorvald'ın eski, Nora'nın yakın dostu olan Doktor Rank, Nora'nın çocukluk arkadaşı Kristine Linde, Thorvald'ın çocukluk ve üniversite arkadaşı, Kristin'in ilk aşkı ve Nora'nın borç aldığı dul avukat Nils Krogstad'dır. Annesiz büyüyen Nora'nın dadısı, çocuklarının bakıcısı olarak oyuna dâhil olmuştur. Bunun dışında Nora'nın üç çocuğu replikleri olmaksızın Nora'nın annelik portresinin çizilmesinde önemli birer figür olarak karşımıza çıkarlar.

Oyun, Noel zamanı başlar. Noel hediyeleriyle sahneye gelen Nora'nın ilk repliği oyundaki çok önemli bir kavramı, parayı işaret etmektedir. Hammala bir şilin uzatırken "üstü kalsın" diyen Nora, seyirciyi neşeli, çocuksu, eli açık bir genç kadın olarak karşılar. Sonraki söyleşimlerde eşi tarafından müsrif, bonkör, hesap bilmez olmakla suçlanır. Kocasından dikkatli para harcaması konusunda bir çocuk gibi nasihat edilir. Nora'nın çocukluk arkadaşı Bayan Linde geldiğinde onun çocukken de müsrif olduğunu söylemesi ve paradan anlamayan biri olduğu iması Nora'nın geçmişin büyümeyen küçük kızı gibi algılanmasını güçlendirir. Yakın yaşlarda olan bu iki kadın arasında, ruh halleri yönelişleri ve tavırları bakımından farklılıklar vardır. Kristin Linde, Nora'ya göre daha zor bir yaşam sürmüş, bazı gerçeklerle ondan daha önce karşılaşmış ve ayakta kalma mücadelesinin nasıl bir şey olduğunu deneyimlemiş bir kadındır. Nora'yı ziyaretinin altında da, yakında kıdemli bir pozisyona gelecek kocasından iş konusunda kendine yardım etmesini istemek yatar. Ibsen'in, Kristine Linde karakterini oyuna dâhil etmesi yaşadığı toplumdaki kadınların durumunu çeşitlendirmesi bakımından önemlidir. Laura Kieler'in yaşadığına çok benzer bir öykü kuran Ibsen, Laura'nın kocasının hastalığını, güneye gitme gereksinimini ve bir imza sahteciliği ile borç para bulunmasını aynen kullanır. Laura gibi Nora da ne yapıyorsa çok sevdiğini sandığı kocası için yapmıştır. Ibsen oyunlarının geçtiği zaman üzerinde belirleyici etkisi olan, geçmişe ait olaylar bu oyunda da bir çatışma malzemesi olarak yer alır. Thorvald'ın toplumun önem verdiği din ve ahlak kurallarından yana olan kısıtlandırın yanının karşısında

Nora'nın yalnızca kocasını korumak için kadınca içgüdülerle hareket ederek giriştiği, aşk gibi yüce bir kavrama dayanan eylemi vardır. Krogstrad, Nora'ya işten çıkarılmasının önlemesi için çaba göstermesini, aksi takdirde kocasıyla konuşacağını söyler. Krogstrad, kısasa kısas yapmaktadır. Kendi geleceği alınırsa, Nora'nın -dolayısıyla Thorvald'ın- geleceğini ellerinden alacaktır. Nora ve Thorvald hem bir çatışmanın iki ucu, hem de toplum tarafından aynı şekilde yargılanan iki farklı cinsiyet olarak tasarlanmışlardır. Bu nedenle birbirlerinin içinde bulundukları durumu daha iyi anlayabilmekte, zaman zaman birkaç replikle de olsa birbirlerini desteklemektedirler.

Oyunda Nora'nın bakıcısı, Kristine, Krogstad, Nora ve Thorvald evlilik konusundaki farklı hikâye ve bakış açıları ile bu temanın oyun içinde geniş bir perspektifle işlenmesine neden olurlar. Benzer biçimde, kadın erkek arasındaki ilişkiler de geniş bir perspektifte ele alınır: Nora - Thorvald; Dr. Rank - Nora; Kristine - Krogstad eksenleri sosyal yaşamın farklı alanları içine giren, farklı tercih ve yönelişlerle belirlenen ilişkiler olarak karşımıza çıkar. Her iki tarafın da mutlu olduğu, ideal bir evliliğin nasıl olması gerektiği, kadının bireyselleşmesi, özgür iradesini kullanabilmesi konularına *Denizden Gelen Kadın* ne kadar cevap veren bir oyunsa, *Bir Bebek Evi* o denli soru soran bir oyundur. Nora'nın sırrının ortaya çıkmasıyla Thorvald'da önce ahlaktan yana, Krogstad'dan gelen ikinci mektup üzerine ise Nora'dan yana görülen tavır değişikliği erkeğe özgü bencilliğin de ele alındığı bir bölüm olarak karşımıza çıkar. Nora'nın içinde yaşadığı bebek evinden sadece kendisini alarak çekip gitmesi Ibsen yazınının modernist dönemini başlatmaz, tüm tiyatro tarihi için bir dönüm noktası oluşturur. Nora sadece süs bebeği olmayı reddetmez, bir anne ve bir eş olmayı da reddeder. Bu, 1879 yılı için ancak bir erkek tarafından hayal edilebilecek bir başkaldırı ve bir özgürlük arayışıdır.



Emil Poulsen, Helmer Bir Bebek Evi, Dünya prömiyeri Det Kongelige Teater, Danimarka 1879⁵⁰

Oyun, oynandığı dönemde büyük yankılar uyandırır. *Bir Bebek Evi* din, ahlak ve tutucu toplum kurallarının estetiği olan idealist sanat anlayışı ile gerçekçilik arasındaki savaşımın başladığı kültürel bir anı temsil eder. Ibsen, bir kesim için istenmeyen insan olurken, bir diğer kesim için öncü olmanın saygınlığıyla kutsanan bir yazar halini alır. Oslo'da yayınlanan *Aftenbladet* gazetesinin 9-10 Ocak 1880 tarihli nüshalarında *Bir Bebek Evi* üzerine iki makale yayınlanır. Makaleleri yazan Fredrik Petersen, Kristiana Üniversitesi'nde teoloji profesörü olan ve dini yaşayış olduğu kadar idealist estetik ve toplumun tutucu görüşlerinin de savunucusudur. *Bir Bebek Evi* yüzünden Ibsen'i ağır bir dille suçlayan Petersen makalesinde şöyle der:

(...) Toplumun ilahi bir yaratıcılığa ve din ile toplum tarafından iyi ve güzel olarak belirlenenlere bağlı kalınmasına

150 <http://ibsen.net/index.gan?id=11998&subid=0>

ihtiyacı vardır (...) Bir Bebek Evi'nin en bariz hatası ulaşmadan yoksun olmasıdır. Bu haliyle üzerimizde sıkıntılı bir ruh hali bırakan bu eserin derin bir çirkinlik barındırdığını söylemek durumundayız¹⁵¹.

Diğer taraftan *Social-Demokraten* adlı Danimarka gazetesinde "I-n" imzasıyla yazılan bir makale idealist-gerçekçi karşıtlığının diğer kanadım temsilen şu satırlara yer verir:

Bu oyunda hayatımız, her gün içinde olduğumuz günlük hayatımız sahne üzerine konup yargılanıyor. Kadın öz-gürleşmesi konusunda bu kadar cesur ve güçlü bir söylemi olan başka bir dramatik veya daha poetik bir eserle karşılaşmadık¹⁵².

Bu tartışmalar süregitsin 1885 yılı sonunda Havelock Ellis'e yazdığı mektubunda,

insanların Ibsen'imizi daha iyi anlamalarını sağlamak için bir şeyler yapmam gerektiğini hissediyorum.¹⁵³

diyen Elanor Marx, 15 Ocak 1886'da Great Russell Street'teki dairelerinde Nora dinlemeye "layık görülen" az sayıda davetlinin huzurunda bir okuma tiyatrosu düzenler. Henriette Frances Lord çevirisinin kullanıldığı eserde Nora'yı Elanor Marx, Thovald'ı birlikte yaşadığı Edward Aveling, Krogstrad'ı Bernard Shaw okurlar. O gecedен sonra orada toplanan bu küçük ama önemli kalabalık Ibsen ile kurdukları ilişkiyi Marx'la, Sosyalizm'le kurdukları ilişkiler için kullandıkları -izm takısıyla tanımlarlar¹⁵⁴ *Bir Bebek Evi*'nden sonra Ibsen, Ibsenizm'e dönüşür ve ortaya çıkan bu hareket Bernard Shaw'un *Quintessence of Ibsenism* (Ibsencililiğin Özü) adlı eserinin yazılacağı ortamın zemininin oluşmasını sağlar.

151 T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, S.226

152 T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, s.228

153 Erol Durbah, A Century of Ibsen Criticism, Aktaran: J. McFarlane, (ed.), The Cambridge Companion to Ibsen, s.233

154 Bkz: Agy., s.231-233

4. HORTLAKLAR (1881)

Ibsen'in *Hortlaklar*'ı yazma sürecine ait pek çok belge ve doküman günümüze kadar korunmuştur. *Hedda Gabler*'de olduğu gibi pek çoğunun üzerinde tarih yoktur. Oyunu Roma'da olduğu dönemde yazan Ibsen, 18 Haziran 1881 tarihinde Danimarka'daki yayıncısı Frederik Hegel'e gönderdiği bir mektupta şöyle der:

Bu ayın başında uzun zamandır aklımda olan bir oyuna başladım. Masamdan kalktığım an yazmam için beni geri çağıran bir oyun bu... Bitmiş halini Ekim gibi sana gönderebilmeyi diliyorum. Oyunun adını sana daha sonra yazarım. Bugünlük yalnızca "üç perdelik bir aile dramı" yazdığımı söyleyebilirim¹⁵⁵.

Ibsen, üzerinde birçok düzeltmeler olan oyunun ilk metnini 23 Eylül'de bitirir. Bu kopya günümüze ulaşmamıştır. Bitirdikten sonra oyunu yeniden yazmaya koyulan Ibsen, el yazmalarına ilk perde için 25 Eylül - 4 Ekim, ikinci perde için 13 -20 Ekim, üçüncü perde için ise 21-24 Ekim tarihlerini düşer. Oyunu Hegel'e gönderdikten kısa bir süre sonra, 23 Kasım 1881'de aşağıdaki notu gönderir:

Hortlaklar'ın belli çevrelerde alarm zilleri çalması çok muhtemel. Bence calmali da. Eğer bunu başaramazsa, bu oyunu yazmama hiç gerek olmadığını düşüneceğim¹⁵⁶.

Hortlaklar, Ibsen'in beklediği alarm zillerini oldukça güçlü biçimde çaldıran bir oyun olur. İlk baskısı Kopenhag'daki Gylden-dalske Boghandels Forlag yayınevi tarafından 13 Aralık 1881'de on bin adet yapılan kitap Ibsen'i daha önce hiç yaşamadığı bir nefret ve kızgınlık fırtınasıyla karşı karşıya bırakır. Oyunda kiliseye ait değerlere saldırmaları, özgür aşkı savunması, ensest ve frengi gibi tabulara dokunması Ibsen'i tartışmaların odağına yerleştirir. Kitabın yarattığı çalkantılar satışını da etkiler. Elde kalan kitapların tümü yayıncıya geri gönderilir. Çoğu kitapçı raflarında böyle bir

155 Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=471&subid=0>

156 Agy

kitap olduğu için utanır ve 1884'e kadar yeni bir baskıya ihtiyaç olmaz¹⁵⁷. Ibsen, 22 Aralık 1881'de Almanca çevirmeni Ludwig Pas-sarge'ye gönderdiği mektupta aşağıdaki satırları yazmıştır:

Yeni oyunum İskandinavya'da büyük gürültü kopardı. Bana ulaşan gazete ve mektuplar oyunu ve beni aşağılayan satırlarla dolu. Bu sıralar oyunu hiçbir Alman tiyatrosunun kabul edeceğini düşünmüyorum. İskandinav ülkelerinde de belli bir süre geçtikten sonra oynanabileceğine güç-lükle inanıyorum¹⁵⁸.

Bütün İskandinavya basın ve edebiyat dünyasından sadece iki kişi Ibsen'e destek verir: Björnson ve Brandes. Georg Brandes makalesinde *Hortlaklar*'ın Ibsen'in en iyi oyunu olup olmadığının tartışılabilirliğini ama kesinlikle en soylu oyunu sayılması gerektiğinin altını çizer. Bu makaleyi okuyan Ibsen 3 Ocak 1882'de Brandes'e şu satırları yazar:

Hortlaklar hakkında yazdığınız zekice ve son derece destekleyici makalenizi okumaktan büyük mutluluk duydum. Bana kalırsa makalenizi okuyan herkesin gözleri açılacak ve yeni kitabımla ne demek istediğimi anlayacaklar. Tabi bunda, oyunda ele aldığım gerçeği görmek isteyip istemediklerinin büyük önemi olacak¹⁵⁹.

Aralarında Kopenhag'daki Det Kongelige Teater ve Stokholm'deki Nye Teatern und Dramaten'in de bulunduğu İskandinavya'nın çoğu büyük tiyatrosu oyundaki gerçeği görmek istemediklerinden oyunu sahnelemeyi reddederler. Diğer Ibsen oyunlarından farklı olarak *Hortlaklar* dünya prömiyerini Avrupa dışında, Amerika'da yapar. Oyun, ilk olarak 20 Mayıs 1882'de Chicago'daki Aurora Turner Hall'da sahnelenir. Bu, aynı zamanda bir Ibsen oyununun

157 Agy

158 Bkz: e-kitap: Henrik Ibsen, *Ghosts, A familiy Drama in Three Acts*, Çevirmen: William Archer, s.2 <http://books.google.com.tr/books?id=QmeoouL-8RAC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

159 Agy., s.2

Amerika'daki ilk gösterimidir. Chicago'daki İskandinav göçmenlerden oluşan bir seyirci topluluğuna oynanan oyun Norveççe aslından sahnelenir. Bayan Alving rolünde Danimarkalı oyuncu Helga von Bluhme vardır. Diğer oyun kadrosu Danimarkalı ve Norveçli amatör oyuncular tarafından oynanır.

1883 yılında İskandinavya'da sahnelenmeye başlayan oyunun ilk gösterimi 22 Ağustos akşamı Helsinborg'daki August Lindberg tiyatro topluluğu tarafından gerçekleştirilir. Lindberg oyunu hem yönetir, hem de Oswald rolünü oynar. Bunu Kopenhag ve Stokholm izler. Oyunun Norveç'te ilk sahnelenmesi ise 17 Ekim 1883'te Moilergadens Theater'de yapılır. Oldukça iyi eleştiriler alan oyun 1883 sonlarında yetmiş beş kereden fazla sahnelenir. 1887'de Berlin, 1890'da ise Paris'te sahnelenir. 1885 ve 1888 yıllarında İngilizce'ye çevrilen oyunun ilk İngiltere gösterimi 13 Mart 1891 tarihinde yapılır. 1884'te Almancaya çevrilen oyun, 1889'da Fransızca, 1891'de Rusça, Çekçe ve Polonyaca, 1894'de Katalanca ve 1895'te Portekizce'ye çevrilir. *Hortlaklar* Türkiyeli seyircileriyle ilk olarak 1928 yılında Muhsin Ertuğrul çevirisi ile İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosunda buluşur. Oyun, 1960'ta ise Şaziye Berrin Kurt çevirisi ile Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğünce sahnelenir¹⁶⁰.

Oyunun başlıca karakterleri Yüzbaşı Alving'in dul eşi Helene Alving, oğlu Oswald, Helene Alving'in eski aşkı Rahip Manders, Helene Alving'in kocasının adına yaptırdığı çocuk yuvasının işlerini yapan marangoz Engstrand ve Alving'in hem yardımcısı hem de kocasının gayrimeşru kızı Regina'dır.

Bayan Helena Alving, toplumun önde gelen isimlerinden Yüzbaşı Alving'in dul eşidir. Sevmediği bir adamla evlenen Bayan Alving kısa süre içinde kocası tarafından evdeki hizmetçiyle aldatılır. Evi terk edip Manders'e giden Alving, Manders tarafından eve geri gönderilir. O günden sonra ölü bir evlilik yaşamaya başlayan Alving, bir kez daha aldatıldıktan sonra kendini tamamen işe verir. Kendi mutsuzluğunu ve toplum içinde saygın bir yeri

160 M. And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, s. 669

olan kocasının içyüzünü sergilemekten kaçınır. Kadınlara zaafı olan, alkolik kocasıyla ilgili gerçeklerin üstünü örter. Kocasının hizmetçilerle düşüp kalkmasını görmemesi ve babasına benzemesi için oğlu Oswald'ı henüz altı-yedi yaşlarında bir çocukken yatılı okula gönderir. Böylece oğlunu koruduğunu düşünen Bayan Alving, kendisini çalışmaya verir ve ailenin bütün işlerin yönetimini ele alır. Kocasının adını yaşatmak için bir çocuk yuvası yaptırır. Engstrand'ın yapımını üstlendiği bina oyunun başladığı günün ertesi günü açılacaktır. Paris'te yaşayan bir ressam olan Oswald, bu açılış için eve dönmüştür.

Oyun, Ibsen'in diğer oyunlarında olduğu gibi ikincil oyun kişilerinin söyleşimleriyle başlar. Aslında Yüzbaşı Alving'in gayrimişru kızı olan Regina, Engstrand'ı babası sanmaktadır. İkili arasında geçen diyaloglarda Engstrand, kentte denizciler için açacağı yerde Regina'nın kendisine yardım etmesini ister. Regina'yı kendi çıkarları doğrultusunda kandırmaya çalışırken, evladın babasına karşı görevlerinin altını çizer. Ancak hem Regina, hem de Bayan Alving, Engstrand'ın planlarına karşıdır. Diğer taraftan kent yaşamına özenen Regina, Oswald'la Paris'e gitme planları yapmaktadır.

Kilisenin rahibi aynı zamanda evin de finans işleriyle ilgilenen Rahip Manders de açılış için eve gelir. Bayan Helene Alving gençliğinde Rahip Manders'e âşık olmuş, henüz bir yıllık evliyen kocası tarafından aldatılınca evi terk edip sevdiği adama gitmiştir. Ancak Manders, artık evli bir kadın olan Helene'yi reddetmiş, kocasıyla birlikte olması gerektiğini söyleyerek eve geri dönmesini sağlamıştır.

Açılıştan bir gece önce çocuk yuvası yanar. Tanrısal bir iyilik için yapılan binanın sigortalanmaması gerektiğini söyleyen ve buna engel olan Manders çıkan yangınla finans işlerini yürüten kişi olarak kendi itibarı için endişelenir. Bu yüzden Engstrand'la gizli bir anlaşma yaparak yangını üstlenmesini ister. Karşılığında Engstrand'ın yapmayı planladığı denizciler evi için para vermeyi taahhüt eder.

Diğer taraftan açılış için eve gelen Oswald annesine Paris'teki bohem yaşamı sırasında frengiye yakalandığını açıklar. Hastalığı son aşamaya geldiğinde Regina'nın kendisini ölüm yolculuğuna çıkaracak morfini sağlayacağını ummaktadır. Ancak Regina'nın Paris'te yaşamak üzerine kurduğu hayaller Oswald'ın hastalığını öğrenmesiyle yıkılır. Genç kız bu hedefini kendi başına gerçekleştirmeye karar vererek oradan ayrılır. Bütün çabalarına rağmen oğlunu, babasının etkisinden kurtaramadığını düşünen Bayan Alving, Oswald'a babasının nasıl bir insan olduğunu ve hastalığı onun yüzünden kapmış olabileceğini anlatır. Bütün olan biten sonunda oğluna yardım etmek için aşırı dozda morfin verip vermeme kararı Bayan Alving'e düşer. Oğlunun son dileğini yerine getirmeyi seçen Bayan Alving morfini temin eder. Oyun gün doğarken sona erir. Morfinin etkisiyle sayıklayan Oswald'ın 'güneşi ver bana anne, güneşi...' ¹⁶¹ sözleriyle oyun biter.

Francis Ferguson, *The Plot of The Ghosts: Thesis, Thriller and Tragedy* adlı makalesine *Hortlaklar*'ı:

Bir tragedya olarak okumada zorlandığım çünkü baş oyun kişinin hiçbir şekilde bir uyanış yaşamadığım

belirterek başlar. Joan Templeton, Ferguson'un bu düşüncesine Ibsen'in tragedyasının Sofokles tarzı bir tragedya olmadığını, kahramanın yaptıklarının sonradan farkına varıp, bir uyanış yaşadığı herhangi bir anın bulunmadığını belirtir. Trajik aksiyonun, bir kadının âşık olmadığı ve kendini aldatan bir adamla evliliğinden çok toplumun gözünde itibar kaybetmemek için böyle bir adamla birlikte yaşamaya devam etmesinden kaynaklandığının altını çizer ¹⁶². Bernard Shaw ise "*Nora Helmer'in evini terk edip gitmesine çok kızanlar, Bayan Alving'in evden çıkıp gitmemesini haklı görmek zorundadırlar*" ¹⁶³ der. Gerçekten de Shaw bu tesbitinde haklıdır. Ibsen, *Hortlaklar*'ı, *Bir Bebek Evi* için yapılan eleştirilere cevap

161 Henrik Ibsen, *Hortlaklar*, İmge Kitabevi, Ankara 2001, s.100

162 J. Templeton, *Ibsen's Woman*, s.149

163 B. Shaw, *Ibsencilik*in Özü, s, 57

olarak yazdığını belirtir¹⁶⁴. Dönemin feminist kadınları ise oyunu heyecanla karşılamıştır. Bunlardan biri olan İsveçli feminist Sophie Adlesparre “*Nora’nın ardından Bayan Alving’in gelmesi gerekiyordu*”¹⁶⁵ diyerek bu düşüncesini belirir. Bayan Alving, Nora’yı eleştiren topluma ters düşmemek, itibarını kaybetmemek için mutsuz ve yalanlarla üstü kapatılmış evliliğine sahip çıkar görünür ve bunun sonucunda hem kendinin, hem de oğlunun hayatının yıkıma sürüklenmesine neden olur. Nora ile açılan idealist-gerçekçi tartışmasına Rahip Manders karakteri ile cevap veren Ibsen, din adamının ne kadar çıkarıcı, bencil ve ikiyüzlü olabileceğini ortaya koyarak Tanrısal olanı göğün yedi kat yukarısından alıp yerkabuğunun üzerine bırakır.

Bernard Shaw, *Ibsenciliğin Özü* adlı çalışmasında oyun hakkında atılan gazete manşetlerine ve eleştiri yazılarına geniş yer ayırır. Buna göre *Hortlaklar* dönemin gazetelerinde aşağıdaki yanlıları bulmuştur:

*Ibsen’in Hortlaklar adlı oyunu kesinlikle onun en kötü oyunudur... Bu iğrenç bir temsildir... Modern tiyatroyu lanetlemeyi amaçlayan bu oyun hem kendisini hem de diğerlerini kasıtlı olarak zehirlemektedir. Açık bir lağım; bandajlanmamış iğrenç bir yara; toplumun gözü önünde sergilenen pis bir eylem; bütün pencereleri ve kapıları açık bir cüzamlı evi... Açık bir pislik... Toplumun değerlerini hiçe sayan hayvana dönüşmüş Kotzebeu. İğrenç bir kinizm... Ibsen’in melankolik ve pis dünyası... Tamamen tiksindirici ve kokuşmuş... Leş gibi kokan büyük bir terbiyesizlik... Edebi leş... Acayip tehlikeli bir dert (Daily Telegraph, başmakale) İğrenç şekilde müstehcen ve dine küfreden... Karakterler ya kendi içlerinde çelişkili ya da ilginç olmayan ve tiksindirici (Daily Chronicle)*¹⁶⁶

164 J. Templeton, Ibsen's Woman, s. 146

165 Agy., s.146

166 B. Shaw, Ibsenciliğin Özü, ss. 60-61

Aynı dönem Ibsen hakkında söylenenler ise aşağıdaki gibidir:

*Egoist ve beceriksiz (Daily Telegraph), Çılgın bir fanatik... Çılgın ve tuhaf bir insan... Sadece sürekli olarak pis değil, aynı zamanda acınacak halde sıkıcı (Truth) Kasvetli bir tür hortlak, gece el yordamıyla korkular arayan, buruşmuş gözlerinde güneş ışığı canlı dans ettiğinde aptal bir baykuş gibi göz kırpan birisi (Gentlewoman) Zührevi Hastalıklar Hastanesinin estetik öğretmeni (Saturday Review)*¹⁶⁷

Bu yorumlara karşılık Ibsen'in İngiltere'deki en önemli savunucularından olan William Archer, 8 Nisan 1891 tarihinde Pall Mall Gazetesinde çıkan, *Hortlaklar ve Maymun Gibi Sesler Çıkmak* adlı makalesinde Ibsen'i yerden yere vuran eleştirmenlere cevap verir. *Hortlaklar, Bir Bebek Evi* ile başlayan Ibsenciliğin saflarının netleştiği bir oyun olarak tiyatro tarihindeki yerini alır.

5. BİR HALK DÜŞMANI (1882)

Ibsen'in, yayıncısı Hegel'e gönderdiği 23 Kasım 1881 tarihli mektuptan, yazarın *Bir Halk Düşmanı*'ni yazma fikrine *Hortlaklar*'ı yazmadan önce sahip olduğu anlaşılır. *Hortlaklar*'ı baskıya gönderirken kaleme aldığı bu mektubunda Ibsen şöyle demektedir:

*Aklımda yazılmayı bekleyen dört perdelik bir komedi var. Hortlaklar'ı yazmaya girişince onu bir kenara bıraktım. Zira Hortlaklar yazılmak için neredeyse beni tehdit ediyordu*¹⁶⁸.

Şubat 1881'de Ibsen'i Roma'da ziyaret eden Lorentz Dietrichson, Past Times adıyla yazdığı anılarında o döneme de yer vererek şunları kaleme alır:

¹⁶⁷ Agy., S.62

¹⁶⁸ Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=470&subid=0>

*Bir Halk Düşmanı'nda ele alacağı konu 1881 baharında olgunlaşmıştı. O dönemki konuşmalarımızın hemen hemen hepsinde henüz yazmadığı halde dile getirdiği bir oyundu*¹⁶⁹.

Ibsen, *Bir Halk Düşmanı'nı* yazmaya 1882 baharında başlar. Oyunu Roma'da yazmaya başlayan Ibsen, yazlarını geçirdiği Gos-sensass'ta tamamlar. Uzun zamandır aklında şekillendirdiği oyunu kısa sürede yazan Ibsen, 21 Haziran'da Hegel'e gönderdiği mektupta şöyle demektedir:

*Yeni oyunumu dün tamamladım. Oyun beş perde ve adı da Bir Halk Düşmanı. Komedi mi yoksa dram mı olduğuna hala karar veremedim. Birçok komik öge içermesine karşın bunların arkasında ciddi bir düşünce var*¹⁷⁰.

Oyunu tamamlamasının ardından metni yeniden yazan Ibsen oyunun son halini 9 Eylül 1882 tarihinde yayıncısına gönderir. *Bir Halk Düşmanı*, 28 Kasım 1882 tarihinde on bin adet olarak yayınlanır. *Hortlaklar*'dan sonra yayınlanan ilk eser olan *Bir Halk Düşmanı* halktan karışık tepkiler alır. Ancak oyunun tiyatrolardan aldığı tepki büyük ölçüde olumludur. *Hortlaklar*'da olanın aksine İskandinav tiyatroları *Bir Halk Düşmanı'nın* sahnelemek için sıraya girerler. Oyunun prömiyeri 13 Ocak 1883'te Christiania Theatre'da yapılır. Johannes Brun tarafından yönetilen oyunda Dr. Stockmann karakterini Arnoldus Reimers canlandırır. 24 Ocakta Bergen'de, 5 Şubat'ta Helsingfors'taki Svenska Teatern'de oynanan oyun, 3 Mart'ta Stokholm, 4 Mart'ta Kopenhag'da sahnelenir. İlk Londra prömiyerini ise 14 Haziran 1893'de yapar. Bu topluluk daha sonra Amerika'ya turneye gider. *Bir Halk Düşmanı*, B. Danışmend çevirisiyle İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarının 1961 sezonunda sahnelenmiştir¹⁷¹.

Bir Halk Düşmanı, Stockmann'ların evinde başlar. Dr. Stockmann küçük bir Norveç kasabasının kaplıca doktorudur. Stockmann

169 Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=470&subid=0>

170 Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=470&subid=0>

171 M. And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, s. 654

ailesi, karısı Bayan Stockmann ve öğretmen kızı Petra'nın yanı sıra on üç ve on yaşlarında Eilif ve Morten adlı iki erkek çocuktan oluşur. Doktorun ağabeyi, Belediye Başkanı, Polis Müdürü, Kaplıca Yönetim Kurulu Başkanı olan Peter Stockmann ve Stockmann'ların kayınpederi Morten Kill ailenin diğer bireyleridir. Bunlara ek olarak, Halkın Postası gazetesinin yazı işleri müdürü Hovstad, aynı gazetenin çalışanı Billing, gemi kaptanı Horster ve basımevi sahibi Aslaksen diğer oyun kahramanlarıdır.

Oyun Stockmann'ların evinde bir yemek sahnesiyle açılır. Muhalif bir gazete olan Halkın Postası'nda makaleler de yazan Dr. Stockmann gazeteden arkadaşları ile yemekten sonra ağabeyi Peter Stockmann gelir. Bayan Stockmann'ın tedirginliği ve ağabey kardeş arasındaki söyleşimlerden gazete ve gazeteye yazı yazanların, kasabanın idari birimlerinin başında olan Peter Stockmann'la çatışma halinde oldukları anlaşılır. Peter Stockmann, gazetede yazılan yazılardan, gazetede bulunanlar da Peter Stockmann'ın özelinde devletin uygulamalarından rahatsızdır. Dr. Stockmann'ın beklediği mektubun gelmesiyle taraflar keskinlesin Kaplıca suyundan örnek alıp üniversiteye analize gönderen Dr. Stockmann, suyun insan sağlığını tehdit edecek düzeyde kirli olduğunu öğrenir. İlk perdenin sonunda Dr. Stockmann, ağabeyi dışındakiler için bir kahramandır.

Ancak kaplıca kasaba için büyük bir gelir ve şöhret kapısıdır. Kirliliğin büyük ölçüde zehirli bataklıktan geldiğini söylerken gazetenin sahibi Hovstad, kaplıca projesinin baştan beri yanlış bir proje olduğunu, yönetimdekilerin bir punduna getirerek kaplıcayı olması gereken yere değil, turizme olumlu etkisi olacak bir yere yaptıklarını belirtir. Artık gazetenin üzerine gidebileceği bir konu vardır. Bu konu gündeme gelince daha önce Dr. Stockmann'ın yanında olan kasabanın burjuva sınıfından Aslaksen desteğini çekenlerin başında gelir. Kasabanın Mülk Sahipleri Derneğinin başkanı olan Aslaksen, "doğrudan doğruya bağımlı olduğumuz kişilere muhalefet edilmez" diyerek ayrışmanın fitilini ateşler. Ardından belediye meclisine girme planları yapan Billing de ona katılır.

Dr. Stockmann ve Peter Stockmann'ın söyleşimleriyle gerilim tırmanmaya başlar. Başta kardeşinin sunduğu rapora ikna olmayan Peter Stockmann, daha sonra söylemini şu şekilde sertleştirir:

Dr. Stockmann: *Görüş hakkım yok mu?*

Başkan: *Resmi görevli olarak diyorum, dikkat et. Dışarıdan bir özel kişi olsan o başka. Ama kaplıca tesislerinin bir memuru olarak üstlerinin görüşüne aykırı herhangi bir görüş bildirmeye izin yoktur*¹⁷².

İkili arasında oyunun başından beri kurulan bilim adamı ve devleti temsil eden otorite karşıtlığı hak ve özgürlüklerin tartışıldığı bir alan yaratılmasını sağlar. Diğer taraftan Stockmannların evinde de denge değişmeye başlamıştır. Tutumlu bir kadın olan ve sürekli ekonomi yapmaya gayret eden Bayan Stockmann için kocasının bu kahramanlığı onun işinden olmasına neden olabilecek büyük bir risktir. Parasızlık çektikleri eski işsizlik günlerine dönmeyi istemez. Bu yüzden kocasını suçlar. Petra ise babasının tarafındadır. Annesini sadece kendilerini düşündüğü için suçlayan Petra için babası “*adam gibi adamdır*”¹⁷³.

Petra'nın babasına düşkünlüğü, gazeteyi çıkaran Hovstad tarafından da bilinir. Genç kızla arasında bir yakınlaşma olan Hovstad'ın babasının makalesini basma nedeninin onun davasına inanmaktan çok kızını etkilemek olduğu ortaya çıkınca Petra ile Hovstad arasında gerilim yaşanır. Diğer taraftan Petra, Hovstad'ın İngilizce'den çevirmek için kendisine verdiği öyküden Hovstad'ın inanmadığı şeyleri, birini ya da birilerini etkilemek için yapabilecek zihniyette bir insan olduğunu anlar. İkili arasında soğuk rüzgârlar eserken Peter Stockmann, Hovstad'a kardeşinin makalesini basmamasını, onun çocukluğundan beri çok düşünmeden heyecanla hareket eden biri olduğundan bahseder. Hemen onun ardından gelen Bayan Stockmann da aynı şeyi isteyerek, makaleyi basması

172 Henrik Ibsen, Bir Halk Düşmanı, Çev: Yılmaz Onay, Hacan Yayınları, Ankara 1985, s.

halinde Dr. Stockmann'ın işten atılacağını ve kendisinin düşünmesi gereken üç çocuğu olduğunu söyler. Üstüne üstlük, karısına göre Dr. Stockmann kolayca etki altında kalan biridir. Öte yandan Dr. Stockmann'ın yapılmasını gerekli gördüğü iyileştirme çalışmaları çok yüksek maliyet gerektiren işlemlerdir. Dr. Stockmann'ın kahramanlığı giderek sarsılmaya başlar. Bu gelişmelerin sonucu olarak Hovstad, Dr. Stockmann'ın makalesi yerine, ağabeyi Peter'in konunun üstünü örtbas ettiği bildirisini yayınlar. Bunun üzerine Dr. Stockmann onları sadece kendilerini düşünen evcil kadınlara benzeterek gerekirse kapı kapı dolaşarak makalesini dağıtacağını söyler. Bu söz karısı üzerinde de etkili olur ve kocasının arkasında olduğunu söyler. Dr. Stokmann, makalesini kaptan Horster'ın binasındaki büyük salonda okuyacaktır. Halk birer ikişer toplanmaya başlar. Başkan, Aslaksen, Billing ve Hovstad'ın gelmesiyle durum hiç de Dr. Stoksmann'ın düşündüğü gibi gelişmez. Kasabanın ileri gelenleri olan bu insanlar Dr. Stockmann aleyhine konuşunca, doktor beklediği alkış sesleri yerine 'halk düşmanı' olarak yuhalamanmaya başlar.

Beşinci perdenin başında ise durum tamamen değişmiştir. Dr. Stockmann, evin dışına toplanan halkın kendilerine attığı taşlardan 'düzgün' olanları oğlanlarına miras bırakmak için ayırmaktadır. Bu sırada ziyaretlerine gelen kaptan Horster de verdiği destek nedeniyle işinden olmuştur. Gelen mektupla ev sahibinin evden çıkmalarını istediği ortaya çıkar. Bu haberin hemen ardından Peter Stockmann, işten atıldığını bildiren notu iletir. Altı ay kadar sessiz kalır, sonra birkaç pişmanlık mesajı yayınlarsa kamuoyunun tepkisinin kalkacağını kendisinin de görevine geri dönebileceğini söyler. Başkanın bildiği bir gerçekle ikisi arasındaki gerilim yeniden tırmanır. Başkan, kasabanın önde gelenlerinden Katrin'in babası Morten Kiil'in vasiyetine Dr. Stockmann'ın ailesini de dâhil ettiği haberini almıştır. Başkan'a göre kardeşi kendisinden hoşlanmayan Morten Kiil'in gözüne girebilmek için kaplıca suyuyla ilgili işi tasarlamıştır. Kaplıca suyunu kirlettiği öne sürülen tabakhane'nin sahibi Morten Kiil ise ölüme yaklaştığı o günlerde şehre pislik

saçan biri olarak anılmak istemediğinden ailesini adını temize çıkarmak için Katrin ve çocuklara kalacak olan parayla kaplicanın hisselerini satın almıştır. Dr. Stockmann'a giderek durumu anlatan Kiil, kendisinden sorumluluk sahibi bir baba olarak davranmasını ister. Aksi halde karısı ve çocuklarına bir kuruş bile para gelmeyecektir. Finalde Dr. Stockmann kararını değiştirmez. Öğlanları da okuldan alıp öğretmen kızı Petra'nın yardımıyla Horster'in kendilerine yaşamaları için verdiği salonda okutacak, onları özgür bireyler olarak yetiştirecektir. Böylece özgür ve tutarlı bireyler olarak büyüyecekler ve onlar sayesinde bugün kendisine halk düşmanı dedirten yapı değişime uğrayacaktır. Oyun bu düşünceyle sona erer.

Ibsen, *Bir Halk Düşmanı*'yla *Hortlaklar*'da kendisine yöneltilen eleştiri ve gösterilen tutuma hem cevap verir, hem de kafa tutar. Ibsen'in Nora ile kurduğu, Regina ile geliştirdiği 'yeni kadın' tipini burada Petra ile sağlamlaştırıldığı görülür. Her iki yaşıtından da farklı olarak Petra toplum içinde saygın bir meslek sahibi, ekonomik özgürlüğü olan, kendi düşünce ve görüşlerini topluma rağmen savunmaktan çekinmeyen özgür bir kadın modelidir. Bununla birlikte, Bayan Stockmann'ın dönem kadının iyi çizilmiş bir örneği olarak oyundaki yerini aldığı görülür.

6. YABAN ÖRDEĞİ (1884)

Ibsen'in *Yaban Ördeği* ile ilgili ilk çalışmalarına ait notlar 1882-83 kışına rastlar. Ancak oyunu yazmaya Nisan 1884'de başlar. Yazma sürecine ait farklı sahnelere yönelik birçok not vardır. Bunlardan birinde Ibsen şunları yazmıştır:

Yaban ördeği metaforu: Yaralandıkları zaman hızla suyun dibine dalarlar, dik kafalı şeytanlar gibidiler ve dipte buldukları bir şeye gagalarıyla tutunurlar. Ama iyi bir av köpeğiniz varsa ve su derin değilse işler değişebilir. Hedvig

*bir yaban ördeği... Bir aşk acısı değil, bir aile acısı da değil, sadece evin içindeki durum*¹⁷⁴

Ibsen, 20 Nisan 1884'te ilk perde üzerinde çalışmaya başlar. Oyun 13 Haziran'da tamamlayan Ibsen, Danimarka'daki yayıncısı Frederik Hegel'e şu notu iletir:

*Sana yeni oyunumu dün tamamladığımı bildirmekten büyük mutluluk duyuyorum. Beş perdelik bir oyun ve tahmin edebildiğim kadarıyla 200 sayfadan oluşacak. Belki biraz daha fazla... Şimdi bütün oyunu temize çekmem gerekiyor... Bu biraz zaman alacak çünkü diyalogları elden geçirme ihtiyacı duyuyorum. Her şey yolunda giderse oyun Eylül ortası eline geçer. Oyun politik, sosyal ya da milli duygularla ilgili değil. Sadece aile yaşamını anlatmayı amaçlıyor... Şüphesiz bazı tartışmalar yaratacak ama kimseyi karşısına almayacağına eminim*¹⁷⁵.

Haziran sonunda Ibsen Roma'dan ayrılarak Gossensass'a gider ve sonraki dört ayı burada geçirir. Suzannah ve Sigurd Norveç'e gittikleri için çoğunlukla yalnızdır. Oyunun son halini yazmaya başlar. Sonunda 2 Eylül 1884 tarihinde bitmiş oyun metnini Hegel'e gönderir. Bu seferki mektubunda oyunun adını da koyduğu görülür:

*Mektupla birlikte sana "Yaban Ördeği"nin de son halini gönderiyorum. Son dört aydır her gün üzerinde çalıştım. Öyle ki bittiği için onu özlüyorum. Birçok zayıflığa rağmen oyundaki karakterler benim için çok kıymetli oldular. Neredeyse bütün bir mevsimi baş başa geçirdik diyebilirim. Umarım onlar da geniş okur kitlelerine ulaşır, iyi arkadaşlar bulur, iyiliklerle karşılaşır*¹⁷⁶.

Oyunun ilk baskısı 11 Kasım 1884'te Frederik Hegel'in sahip olduğu Gyldendalske Boghandels Forlag yayınevinden 8000 nüsha

174 <http://ibsen.net/index.gan?id=469&subid=0>

175 <http://ibsen.net/index.gan?id=469&subid=0>

176 Agy

olarak yapılır. Kopenhag ve Oslo'daki kitapçılarda satılmaya başlanan oyun karşısında okuyucular ve eleştirmenler bir şaşkınlık yaşar. Henrik Jaeger bu durumu şu sözlerle aktarır:

Halk, oyuna nasıl tepki vereceği konusunda kararsızdı. Benzer biçimde ortalıkta diğerlerinden ayrılan eli yüzü düzgün bir eleştiri yazısı da yoktu. Oyun hakkında çıkan yazılar birbirini destekler nitelikte değildi¹⁷⁷.

Ibsen, bu duruma hazırlıklıydı. Yayıncısına gönderdiği mektupta bu konudaki düşüncelerim şöyle açıklıyordu:

Bu oyunun benim dramatik yolculuğum içinde ayrıcalıklı bir yeri var. Çünkü metot olarak önceki oyunlarımdan farklı... Bu konuda detaya girmeyeceğim. Nasıl olsa eleştirmenler bu farklılıkları bulacaklardır. Umarım, tartışmaya ve yorumlamaya geçecek bir ortam oluşur¹⁷⁸.

Yaban Ördeği, Ibsen'in sembolist döneminin başlangıcı olarak kabul edilir. Etkili semboller kullanması okuyucuları açısından çabuk anlaşılamayacak bir değişikliktir. Buna rağmen oyunun satışları gayet iyi gider. 1 Aralık 1884'te İkinci baskısını yapan oyun bu defa 2000 adet basılır.

Yaban Ördeği ilk olarak 9 Ocak 1885 tarihinde Bergen'deki Den Nationale Scene'de sahnelenir. Gunnar Heiberg tarafından yönetilen oyun büyük başarı kazanır. İki gün sonra Oslo'da sahnelenir. Aynı ay içinde Stokholm ve Kopenhag'da da sahnelenen oyunun 1888'de Berlin, 1889'da Bern, Dresden, 1891'de Paris'te sahneye konulur. Oyun 1890 yılında İngilizce'ye çevrilir ve ilk İngiltere gösterimi 5 Mayıs 1894 tarihinde Londra'daki Royalty Theatre'de gerçekleştirilir. 1885'te İsveççe, 1887'de Almanca, 1892'de Rusça, 1893'te Fransızca ve 1894'te İtalyanca'ya çevrilen oyun, Şaziye Berrin Kurt çevirisiyle Türkçe olarak yayınlanır.

¹⁷⁷ Agy

¹⁷⁸ <http://ibsen.net/iudex.gan?id=469&subid=0>

Oyun, aynı çeviriyle 1936 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenir.

Oyunun başlıca kişileri şunlardır: tüccar, sanayici ve madenci olan Haakon Werle, Werle'nin oğlu Gregers, yaşlı Ekdal, Ekdal'ın fotoğrafçı oğlu Hjalmar Ekdal, eşi Gina, on dört yaşındaki kızları Hedwig, kâhya Bayan Soerby, Doktor Relling. Beş perdelik oyunun ilk perdesi Werle'nin, sonraki dört perdesi Hjalmar Ekdal'ın evinde geçer.

Hjalmar Ekdal, karısı Gina ve kızları Hedwig ile hem stüdyosunun hem de evinin olduğu, ayrıca içinde tavşanların olduğu geniş bir terasın bulunduğu bir binada yaşamaktadır. Hjalmar'ın karısı Gina, eskiden Gregerslerin evinde hizmetçi olarak çalışmıştır. Ekdal ailesi maddi sıkıntı çeken ama mutlu bir aile, Hedwig ise babasına çok düşkün, babasının sevgisini hiçbir şeye değiştirmeyecek bir kızıdır.

Saf ve iyi niyetli bir insan olan, akıllı kötülüğe çalışmayan Hjalmar ile çocukluk arkadaşı olan Gregers'in bir davette karşılaşmalarıyla geçmişin perdeleri aralanır. Gregers'in babası ile konuşmasıyla ise bazı gerçekler açığa çıkmaya başlar. Werle'nin de suçlu olduğu bir arazi meselesi nedeniyle teğmen Ekdal cezaya çarptırılmış, hapis yatmış ve askerlikten atılmıştır. Çıktığında tümüyle yıkık bir adamdır. Şimdi ise Werle'nin yazı işlerini yapmakta ve karşılığında para kazanmaktadır. Werle ise hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam etmiş, üzeri kapatılan bu olayı geçiştirmiştir. Ancak Gregers babasının bu tutumunun ve gerçeklerin farkındadır. Geçmişte Yaşlı Ekdal'ı kurtaramadığı için suçluluk duygusu çekmektedir. Werle'ye göre doğruluk hastalığına yakalanmış olan ve sürekli içinde bir suçluluk duygusu yaşayan oğlu kendisine değil, annesine çekmiştir. Ona göre annesinin ona tek mirası bu ipe sapa gelmez özelliklerdir. Gregers ise gerek aksi karakteriyle, gerek evlilik dışı ilişkileriyle annesini vaktinde çok üzen babasının, annesinin ölümünden de sorumlu olduğunu düşünür. Werle'ye göre oğlu her zaman annesinin tarafını tutan, annesinin yönlendirmesiyle

kendinden uzaklaşmış biridir. Geçmişteki bu olaylar nedeniyle baba oğlun arası açıktır. Werle'nin Hjalmar'la evleneceği sırada ona destek olup atölye ve ev ile ilgili masrafların tümünü karşıladığını öğrenen Gregers babasını hepten sorgulamaya başlar. Bu sorgulamasında gerçekleri ortaya çıkarmak istemesinin asıl nedeni vakitinde Yaşlı Ekdal'i kurtaramamış olsa da, Hjalmar'ı babasının üstünü örttüğü gerçeklerden korumaktır. Gregers, Hjalmar'ın mutlu olduğu ama tümüyle yalanlardan örülü hayatına gerçeğin ışığını düşürmek istemektedir. Bu gerçek küçük Hedwig'le ilgilidir. Gregers'e göre Hedwig Hjalmar'ın değil Bay Werle'nin kızıdır. Bu durum hem Werle hem de Hedwig'de olan bir göz kusuruyla belirginleşir. Gina, Hjalmar'la evlenmeden önce Bay Werle ile birlikte olmuş ancak bu konuyu Hjalmar'dan saklamıştır. Geçmişte yaşanan bu ilişki ortaya çıkınca Gina çocuğun kimden olduğunu bilemediğini söyleyerek babalık konusuna tam bir netlik getirmez. Ancak böyle bir ihtimalin ortaya çıkması Hjalmar'ın Hedwig'e olan yönelişini tümüyle değiştirmesine yetecektir.

Hjalmar, öğrendiği bu gerçeğin etkisiyle Hedwig'in kendisiyle özdeşleştirdiği yaban ördeğini öldürmek ister. Hjalmar, Werle'nin hala para yardımı yaptığını öğrenip, Gina'yla tartışır. Bu arada Bayan Sorbie ile yeni bir evlilik arifesinde olan Bay Werle yine bütün bu olan bitenden etkilenmeden hayatına devam etmekte, emeklilik hayatını yeni eşiyile birlikte dağlarda geçirmeyi planlamaktadır. Yaşlı Ekdal'ı yönlendirerek bir mektupla Yaşlı Ekdal'ın artık yazı işi için gelmesine gerek kalmadığını, kendisine her hafta yüz kron vermeye devam edeceğini iletir. Ancak parayı Hedwig'in üzerine devretmiş, vicdanını temizlemek istercesine kendi kızı olduğu düşündüğü genç kızı maddi koruması altına almıştır. Bu gelişmelerin ardından Hjalmar, Hedwig'in kendinin değil Werle'nin kızı olduğuna inanır. Bu düşüncesinden sonra Hedwig'e olan tutumunda gözle görülür bir değişim olur. Tüm bu olan biten sonunda istenmeyen bir yaban ördeği olduğuna inanan Hedwig, Yaşlı Ekdal'ın tüfeğiyle yaşamına son verirken Hjalmar pişmanlık içinde kızının arkasından gözyaşı dökmektedir.

Bernard Shaw, *Ibsenciliğin Özü* adlı çalışmasında Ibsen'in *Halk Düşmanı*'ın yazdıktan sonra kaba ideallerden vazgeçerek, ruhla ilgili hassas ve ince konuları yazmaya başladığına dikkat çeker¹⁷⁹. Oscar Brockett, Ibsen'in son dönem oyunlarının tümünde olduğunda gibi *Yaban Ördeği*'nde de sıradan basit konulara (Yaban Ördeği'ndeki ördek gibi) gerçek anlamları dışında bir anlam vererek dramatik aksiyonun anlamını geliştirdiğini söyler. Brockett, insan hayatındaki bu tür gizemli güçlerin simgeci tiyatronun en büyük temalarından biri olacağının altını çizerek, Ibsen'den sonra yazılan hemen hemen tüm oyunlarda, tiyatronun bir eğlenceden çok bir tartışma alanı, bir düşünce aktarıcısı olarak algılanmasının Ibsen etkisi olduğunu öne süren Brockett, «*Ibsen oyunlarının geçmişle bağların kopmasına örnek ve yeni yollar arayan yapımcılar için bir başlangıç noktası olduğunu*» belirtir¹⁸⁰.

7. ROSMERSHOLM (1886)

Ibsen, 1885 yılının Haziran-Eylül arasındaki dönemi on bir yıllık bir ayrılıktan sonra Norveç'te geçirir. Rosmerholm ile ilgili ilk planlarını 1884-85 kışında Norveç'e yaptığı ziyaretlerde şekillendirir.

Bu açıdan Rosmersholm, Ibsen yazarlığında Norveç etkisinin görüldüğü bir oyun olarak değerlendirilir. İsveçli şair Cari Snoilsky'ye yazdığı bir mektupta oyundan bahseden Ibsen, şunları söyler: “*Bugünlerde tamamen yeni oyunumla meşgulüm. Bu oyunu geçen yaz Norveç'te geçirdiğim günlerden beri aklımda taşıyorum*”¹⁸¹.

Ibsen oyuna ilk olarak *Beyaz Atlar* adını verir. 1885'i 1886'ya bağlayan yılbaşında yazdığı bir notta oyunu bu adla yazıp, konusundan kısaca bahseder. Son halini vermeden önce oyunu üç kere baştan yazan Ibsen, son kopyasında oyunun adını *Rosmersholm* olarak değiştirir. Dört perdelik oyunun ilk perdesini 15-28 Haziran arasında kaleme alan Ibsen, ikinci perdeyi 1-12 Temmuz, üçüncüyü 15-24

179 B. Shaw, *Ibsenciliğin Özü*, s. 67

180 Bkz: O.Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s.495

181 Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=468&subid=0>

Temmuz ve son perdeyi 26 Temmuz - 4 Ağustos tarihlerinde yazar. Oyunun el yazmasını tamamladığı tarih ise 27 Eylül 1886'dır.

Rosmersholm ilk baskısını 23 Kasım 1886'da yapar. Kitap, Frederik Hegel'in sahibi olduğu Gyldendalske Boghandels Forlag yayınlarından 8000 adet basılarak Kopenhag ve Oslo kitapçılarına dağıtılır. Oyun hakkında ilk yorumlar *Yaban Ördeğine* yapılanlardan çok daha karışıktır. Norveç'deki eleştiriler oldukça yüzeysel ve zayıftır. Buna karşılık oyun, Danimarka ve İsveç'te görece daha büyük ses getirmiştir. Yankı uyandırmaktan uzak eleştiriler kitabın yeni bir baskı yapmasını engeller ve oyun Ibsen'in 1898-1900 yıllarında toplu oyunları basılana kadar okuyucuya ulaşmaz.

Rosmersholm'un prömiyeri 17 Ocak 1887 tarihinde Bergen'deki Den Nationale Scene'de yapılır. Gunnar Heiberg tarafından yönetilen oyunda Rebekka West rolünü Didi Heiberg, Johannes Rosmer'i ise Nicolai Halvorsen canlandırırlar. Seyirciler oyunu büyük bir coşkuyla karşılamamakla birlikte sert eleştiriler de getirmezler. Aynı yıl içinde oyun Oslo, Berlin, Gothenburg, Stockholm ve Helsinki'de de sahnelenir. Oyunun Kopenhag'daki Det Kongelige Teater tarafından geri çevrilmesi Ibsen'i oldukça kızdırır. Almanya'daki ilk gösterimi aynı yılın 6 Nisan akşamında yapılan oyunun İngiltere'deki ilk gösterimi 23 Şubat 1891 tarihinde Londra'daki Vaudeville Theatre'de gerçekleşir. Bu gösterilerin çoğu başarısızlıkla sonuçlanır. Oyun, 1889 yılında İngilizce, 1887'de Almanca, 1892'de Hollandaca, 1893'te Fransızca ve 1904'te Rusçaya çevrilir. Türkçe baskıları 1981 yılında Şaziye Berrin Kurt çevirisiyle yapılan oyun 2007'de Beliz Güçbilmez, Bilge Rovesti çevirisiyle tekrar yayınlanır.

Rosmersholm'un oyun kişileri, Rosmersholm malikânesinin sahibi, toplumun saygın bir ailesine mensup, eskiden kilisenin de bakımını üstlenen bir rahip olan John Rosmer, malikânede yaşayan Rosmer'in ölen eşinin bakıcısı Rebecca West, Rosmer'in kayınbiraderi ve bölgedeki dil okulunun yöneticisi Dr. Kroll ve malikânenin kâhyası Bayan Helseth'dir. Rosmer geçmişte rahiplik görevi

üzerinden insanlığı yücelteceğine inanan birisidir. Bu görev için en uygun kişi olduğuna inanmaktadır. Oyunun başlangıcında karısı Beata'nın kendisini değirmenden atarak intihar ettiği bilgisi verilir. Beata'nın çocuğu olmadığı için akli dengesini kaybettiği, iki yüz yıldır bölgenin önemli ailelerinden olan Rosmer soyunun devamını sağlayamayacağını düşündüğü için canına kıydığına inanılır. Rebecca West, Beata'nın ağabeyi Doktor Kroll'un vasıtasıyla genç kadının hasta bakıcısı olarak Rosmerholm'da yaşamaya başlar. Tutkulu ve hırslı bir yapısı olan Rebecca, Beata'yı etkisi altına alır. Bay Rosmer'e her istediğini yaptırabilmek için Beata'dan kurtulması gerektiğine inanır. Diğer yandan hiç hesapta yokken Bay Rosmer'e âşık olduğunun farkına varır. Rosmer de genç kıza âşıktır ama bu duygusunun karşılığı olduğunu bilmez. Aralarındaki yakınlaşma Beata tarafından hissedilir. Bunun üzerine Beata, giderek daha mutsuz ve histerik olmaya başlar. Çocuk doğuramadığı için kendisini işe yaramaz olarak gören Beata, birbirini seven iki kişinin arasında olduğunun da farkındadır. Kocasına kendisinin veremediklerini Rebecca'nın verebileceğini düşünür. Rebecca, Bay Rosmer'i muhteşem bir kariyere taşıyabilecek yapıdadır. Rebecca, evi terk etmeye kalktığı zaman Beata onu durdurarak, Bay Rosmer'le evlenmeleri gerektiğini söyler. Bunun üzerine Bay Rosmer'in en büyük düşmanı olan radikal bir gazetenin editörüne bir mektup yazar. Rosmer hakkında her duyulana inanılmaması gerektiğini, hakkındaki olumsuz söylemlerin haber yapılmamasını ister. Mektubunda kendisine bir şey olması halinde kocasının sorumlu tutulmamasını da belirten Beata Rosmer değirmenden atlayarak hayatına son verir. Oyun Beata'nın ölümünün ardından yas ortamında başlar.

Kız kardeşinin ölümünden sonra uzun zaman Rosmersholm'e uğramayan Dr. Kroll, radikallere karşı siyasete girmeye karar verir ve Rosmer'in de desteğini ister. Ancak Rosmer, Rebecca'nın etkisiyle eski düşüncelerinden uzaklaşmış, radikal düşüncelere yakınlaşmış durumdadır. Geçmişte öğretmeni olan idealist bir ateist olan Ulrik Brendel'den de etkilenmiştir. Bu yeni haliyle Bay

Rosmer, Dr. Kroll için bir dönektir. Kroll'un Rosmer'le kendi saflarına çekmek için konuştuğu bir sırada Ulrik Brendel de eve uğrar. Rebecca, radikallerin çıkardığı Işıldak adlı gazetenin sahibi Bay Mortensgraard'e uğrayacak olan Brendel'e kolaylık sağlanması için bir not yazar. Daha sonra bu nottan haberdar olan Kroll, özgürleşme söyleminin ateşli savunucusu haline gelen Rosmer'i uyarak evinde haberi olmayan olayların yaşandığını belirtir. Diğer yandan kız kardeşinin, Rosmer ve Rebecca'nın aşklarını özgürce yaşayabilmeleri için intihar ettiğini de öğrenmiştir. Karısının hasta olduğuna ve bu sebepten öldüğüne inanan Rosmer için bu inanılması güç bir durumdur. Rosmer'i çocukluklarından beri tanıyan Kroll onun kolayca etki altında kalan biri olduğunu yüzüne vurur. Gerçekleri öğrenmek için Mortensgraard'le konuşmasını salık verir. Mortensgraard de Rosmer'in kendi saflarında olduğunu gazetesinden ilan etmek istiyordur. Kasabanın önde gelenlerinden birinin kendi saflarına katılması onları daha güçlü kılacaktır. Rosmer de kendisindeki değişimin herkes tarafından bilinmesini istemektedir. Bu yüzden gazetede çıkacak ilanda kili-seden ayrıldığının ve artık ateist olduğunun da yazılmasını ister. Ancak Mortensgraard buna karşı çıkar. Onun ihtiyacı olan Hıristiyan bir figürün desteğinin olmasıdır. Tüm bu konuşmalar sürerken Beata'nın vaktinde yazdığı mektubun konusu ortaya çıkar. Bu bilgiyle birlikte Dr. Kroll'un kendisine söylediklerinin doğru olduğunu anlayan Rosmer, soluğu Rebecca'nın yanında alır. Karısının ölümünden kendini suçlu tutan Rosmer'in içinde bulunduğu durumu gören Rebecca, Dr. Kroll'un da olduğu ortamda her şeye kendisinin sebep olduğunu itiraf ederek ona masumiyetini geri verir. Rosmer, Kroll'la birlikte evden ayrıldıktan kısa bir süre yalnız olarak geri döner ve söz konusu itirafı neden yaptığını sorar. Rosmersholm'da daha fazla kalamayacağını düşünen Rebecca evi terk etmeye hazırlanmaktadır. Bu sırada genç kadını gerçekten sevdiğini anlayan Rosmer ona evlenme teklif eder. Ancak Rebecca bu teklifi kabul etmez. Çünkü Beata'nın yaşadığı acı sonu paylaşmak istememektedir. Diğer yandan Rebecca için Rosmer'in kaybettiği

ideallerine ve inancına yeniden ulaşmasından daha önemli bir şey yoktur. Bu noktaya kadar aksiyon grafiğinde büyük iniş çıkışların olmadığı oyunda birden hızlı bir aksiyon gelişimi yaşanır. Rosmer'in yeniden inançlı biri olması için Rebecca'nın kendini kurban etmesi gerekmektedir. Bir kefaret gibi gördüğü bu dileği yerine gelirse tekrar inançlı bir insan olabileceğini düşünmektedir. Rebecca bu isteği kabul eder. Önlü arkalı değirmene doğru yürürler. Değirmene geldiklerinde Rosmer de sevdiği kadınla birlikte ölüme atlamaya karar verir. İntihar eylemini bir evlilik gibi gören ikili, "bir olduklarını" söyleyerek kendilerini değirmenin sularına atarlar.

Joan Templeton, Ibsen'in Rebecca West ve Rosmer karakterlerini yaratırken Kontes Ebba Piper ve İsveç'in ünlü şairlerinden olan Carl Snoilsky'den etkilendiğini öne sürer. Ebba Piper, Stokholm sosyetesinin liberal düşünceleri olan, edebiyatla ilgilenen ve adı bir skandalla anılan 'yeni kadın' modelidir. Teyzesi Baroness Ruuth, Carl Snoilsky ile evlidir. İsveç akademisinin on sekiz üyesinden biri olan Snoilsky iki yüz yıllık geçmişinde birçok önemli askerlerin ve ülke yönetiminde görev almış kişilerin olduğu bir aileye üyedir. 1871 yılında büyük başarı kazanan şiir kitabını çıkardıktan sonra derin bir mutsuzluk dönemine giren Carl Snoilsky yazı yazmayı bırakır. 1879 yılında o günün koşulları için bir skandala imza atarak boşanma davası açarak karısının yeğeniyle İtalya'ya kaçar. Carl Snoilskynin boşanmasından bir yıl sonra İtalya'da evlenen çift geçirdikleri uzun balayında Ibsen'le tanışırlar. Carl Snoilsky, yeniden yazmaya başlar, Piper ise bir seyahat kitabı kaleme alır. 1881'de Hortlaklar üzerine çıkan ateşli tartışmalar sırasında Carl Snoilsky, Ibsen'e destek verir.

Francis Bull, Ibsen'in baş oyun kişilerini nadiren yalnız yaşayan biri olarak tasarladığının altını çizerek, özgürlüğüne düşkün, tutkulu, bu uğurda zaman zaman acımasız olabilen kadın tipini yaratmada Ebba Piper'dan etkilendiğini öne sürer. Ancak Rebecca West karakterinde Ibsen, karakteri derinleştirmekten çok bir değişime uğratmayı tercih etmiş, böylece toplumun tutucu ahlak düzeni

içinde hem erkek, hem de kadına bir yer olamayabileceğini gözler önüne sermiştir.

8. DENİZDEN GELEN KADIN (1888)

Denizden Gelen Kadın, Ibsen'in "Münih Trilogyası" olarak adlandırılan oyunlarının ilkidir. Trilogyanın diğer oyunları *Rosmersholm* (1886) ve *Hedda Gabler*'dir (1890). Diğer iki oyundaki intiharla biten sonlarının aksine *Denizden Gelen Kadın* mutlu sonla biter. Erol Durbach bu özelliğinden dolayı bu oyunun Ibsen'in en az inandırıcı ve en 'hafif oyunu olduğunu söyler. Maurice Valency ise mutlu sonun Ibsen için beklenmedik bir geri çekilme olduğunu belirterek finalin inandırıcı olmadığını altını çizer. Özellikle son perdenin hayat belirtisi olmayan bir sakinlik taşıdığı görüşündedir. Bir diğer eleştirmen Bjorn Hemmer ise Ibsen'in oyunu mutlu sonla bitirmesinin altında bir ironi yahut belirsizlik yatma düşüncesi olduğunu söyleyerek ironi ve belirsizliğin modernizmin ana estetik düşünceleri olduğunu ve bu yüzden *Denizden Gelen Kadın*'daki modernitenin, modernist ideologları ve Romantik idealistleri kızdırdığını söyler. Tüm bu eleştiriler üzerine değerlendirmesini yapan Toril Moi, *Denizden Gelen Kadın*'ın değerinin altında değerlendirilerek göz ardı edilen bir oyun olduğunu belirtir¹⁸². Moi'nin de belirttiği gibi Ibsen, her açıdan modernist oyunu olan *Bir Bebek Evi*'nde evlilik kurumuna yönelik sorduğu soruların bir kısmını son modernist oyunu olan *Denizden Gelen Kadın*'da yanıtlar. Oyunun yazılış öyküsü Ibsen'i bu soruların tam da odağına itecek türdendir.

1867 yazını Danimarka'da bir sahil kasabası olan Saeby'de geçiren Ibsen bu kasabada yaşamış yazar Adda Ravnkilde'nin hikâyesini duyar. Ravnkilde, yazar olmak ister. Bunun için sıkışıp kaldığı kasabadan ayrılmalı, dışarıdaki hayatı yakından gözlemlemelidir. Ancak kocası buna izin vermez. Bir eş olarak karısının

182 Bkz: Toril Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy ss.294-300

hayatını kendisine adanması gerektiğine inanır ve bu yönde baskı yapar. Ravnkilde bu baskıya dayanamaz ve yirmi bir yaşındayken intihar eder¹⁸³. Ravnkilde'nin evini, mezarını ziyaret eden, yazılarını okuyan Ibsen genç kadın hikâyesini oyununa taşır.

Orijinal adı *Fruen Fra Havet* olan *Denizden Gelen Kadın* beş perdelik bir oyundur. Ibsen ilk perdeyi 10-16 Haziran, ikinci perdeyi 21-28 Haziran, üçüncü perdeyi 2-7 Temmuz, dördüncü perdeyi 12-22 Temmuz, beşinci perdeyi 24-31 Temmuz 1888 tarihlerinde kaleme almış, 25 Eylül'e kadar üzerinde çalışmaya devam edip daha sonra basılması için Münih'e yollamıştır. *Denizden Gelen Kadın*, 28 Kasım 1888 tarihinde Kopenhag'da on bin adet basılır. Kitap karışık geri bildirimler alır. Bazıları inandırıcı bulurken bazıları da mutlu sonundan dolayı *Rosmersholm*'dan daha pozitif bulurlar.

Oyunun ilk sahnelenişi 12 Şubat 1889 günü iki ayrı tiyatrodadır: Weimar'daki Hoftheater ve Christiana Theater. Christiana Theatre'de oyunun yönetmeni Bjorn Bjornson'dur. Dr. Wangel ve Ellida rollerini Sigvard ve Laura Gundersen paylaşırlar. Ibsen'e çekilen bir kutlama telgrafından anlaşıldığına göre oyun büyük beğeni kazanmış ve çok alkış almıştır. Oyun, aynı yıl içinde Kopenhag, Helsingfors, Stockholm ve Berlin'de de sahnelenir. 1890-91 yıllarında iki farklı çeviri üzerinden İngilizceleştirilen *Denizden Gelen Kadın*, Londra prömiyerini 11 Mayıs 1891 tarihinde yapar. 1888-89 ve 1894 yıllarında üç ayrı çeviri üzerinden Almancaya, 1892'de Fransızcaya, 1888'de İsveççeye, 1891 ve 1896 yıllarında Rusçaya, 1894 yılında İtalyancaya ve 1910 yılında Finceye çevrilmiştir¹⁸⁴. Oyun, bu tarihlerden çok sonra, 2006 yılında Beliz Güçbilmez ve Ümmühan Kahraman Güneş tarafından Türkçe'ye çevrilir.

Bernard Shaw'ın "*Denizden Gelen Kadın*'ın konusu hayal edilebilecek en şiirsel konudur"¹⁸⁵ dediği oyun, küçük bir sahil kasabasında Dr. Wangel'in ailesi içinde kurulmuştur. Başlıca oyun kişilerinin orta yaşlarını süren Dr. Wangel, kızı Bolette'den ancak

183 Bkz: Joan Templeton, Ibsen's Woman ss.194-195

184 J.McFarlane, (ed.), The Cambridge Companion to Ibsen, s. xxiii

185 B. Shaw, Ibsencilik Özü, s. 77

birkaç yaş büyük olan ikinci karısı Ellida, Yapı Ustası Solness'te yirmilerinin başında karşımıza çıkan bu oyunda sekiz, on yaşlarında bir çocuk olan Hilda, karısının eski arkadaşı ve Bolette'nin bir zamanlar öğretmenliğini yapmış olan Arnholm, hastalıklı ve çelimsiz bir heykeltıraş olan Lyngstrand'dır. Bunlara ek olarak kasabaya bir tiyatro kumpanyasıyla gelen ve kumpanyanın dağılması sonucunda orada yaşayan ressam, berber ve mızıka topluluğunun başkanı olan Ballested ve Ellida'nın gizli geçmişinin kahramanı Yabancı ve diğer oyun kişileridir. Bir rol kişisi olarak oyunda olmasa da, Dr.Wangel'in ölen ilk eşi, özellikle Bolette ve Hilda üzerindeki etkisi nedeniyle dramatik yapıyı yönlendirecek kadar güçlü bir oyun kişisi olarak değerlendirilmelidir.

Beş perdelik bir oyun olan *Denizden Gelen Kadın*, Bolette, Ballested ve Lyngstrand'ın söyleşimleriyle açılır. Serim niteliğindeki bu bölümde Ballested yapmayı planladığı resmin kompozisyonundan bahseder: Fiyord içinde bir kaya üzerinde “denizinden ayrı düşmüş ve tekrar denizine dönme yolunu bulamadığı için ölmüş”¹⁸⁶ bir denizkızı yapmayı planlamaktadır. Söyleşimlerin geçtiği verandayı Hilda ve Bolette ölmüş annelerinin doğum günü olduğu için süslemişlerdir. Dr. Wangel ve Arnholm oyuna dâhil olmasıyla kişiler arası ilişkilere ait detaylar belirginleşmeye başlar: Arnholm, Bolette'in eski öğretmeni, Ellida'nınsa uzun zamandır görüşmediği yakın bir dostudur. Hilda ve Bolette ile Ellida arasında kopuk bir ilişki vardır. Kızlar, anneleri sorulduğu zaman kastedilen Ellida olduğunu anlamazlar. Ellida ise kızların olduğu verandada oturmaz, daha çok çardakta vakit geçirir. Benzer biçimde kızlar çardağa uğramazlar. Dr.Wangel ile Ellida arasındaki evlilik, evin iki kızını kapsamayan, aile genelinde değil, iki kişinin özelinde yaşanan bir evliliiktir.

Mevsim her ne olursa olsun hergün mutlaka deniz kenarına giden, havanın uygun olduğu mevsimler yüzen Ellida ile deniz arasındaki ilişki metinde çeşitli göndermelerle tamamlanan sık

186 Henrik Ibsen, Ibsen Oyunları - I, Deniz Yayınları, Ankara 2006, s. 11

dokunmuş bir ilişkidir. Bu göndermelerden ilki Ellida'nın adıyla ilgilidir: Ellida'nın babası, kızına Hıristiyan geleneklerinden gelen bir isim koymak yerine ünlü bir Viking gemisinin adını vermiştir. Yine babasının, deniz fenerini çalıştırıp orada yaşaması denizin Ellida'nın geçmişindeki öneminin ortaya çıkması bakımından anlamlıdır. Bununla birlikte Ellida, insanların suda yaşamayı terk ettikleri için mutsuz olduklarını söyleyecek kadar denize tutkundur. Oyunda Ellida'nın bu tutkusu şu sözlerinden anlaşılır:

Arnholm: *Ee iyi de, Kara hayvanıyız biz.*

Ellida: *Ben hiç öyle düşünmüyorum.*

Arnholm: *Karada yaşamıyor muyuz?*

Ellida: *Öyle olması gerektiğini düşünmüyorum. İnsanlar kendilerini daha en baştan denizde yaşamaya alıştırsalardı, daha doğrusu denizle iç içe yaşamaya, şu anda olduğumuzdan daha kusursuz olurduk. Yani daha mutlu ve daha iyi... (...) Evet. Acı gerçek bu. Ve bence insanlar içgüdüsel olarak bir sorun olduğunun farkındalar. Hayatları boyunca bunu gizli bir pişmanlık, sürekli bir ıstırap olarak taşıyorlar. İnan bana... İnsanın yeryüzündeki mutsuzluğunun kökeninde bu yatıyor. İnan bana bu böyle¹⁸⁷.*

Ellida'yı denize bağlayan, onun her gün deniz kenarına gitmesini sağlayan asıl gerçek bu tutkudan daha farklı bir olayın sonucudur. Arnholm ile söyleşimlerinde üstü açılan bu gerçek, Ibsen oyunlarında sıkça görülen bir durumun, geçmişte yaşanmış bir olayın gölgesinin oyunun şimdisine düşmesi şeklinde tasarlanmışın Ellida, henüz genç bir kızken limana gelen Amerikan gemisindeki denizcilerden biriyle (*oyundaki Yabancı*) yakınlaşmış, ilk görüşte birbirlerine tutkuyla bağlanan ikili kendi aralarında yüzük takıp sonra yüzükleri denize atarak kutsadıkları, ritüelistik bir evlilik yapmışlardır. Ellida evlenmeden önce bu gerçeği Dr.Wangel'le de paylaşmış ancak Yabancı'nın kuzeye giden bir gemiyle kaçtığından

bahsetmeyip, intihar ettiğini söylemiştir. Dr. Wangel'in karısına daha iyi geleceğini umduğu açık deniz kıyısındaki bir şehre taşınma planı üzerine Ellida, hiçbir şeyin kendisine iyi gelmeyeceğini, sorunun kendi içinde olduğunu söyler. Dahası sakladığı gerçeği kocasına açıklar. Kocasını ile söyleşimlerindeki tavrı ve konuşmanın niteliği oldukça önemlidir. Açık, net ve korkusuzca konuşan Ellida kocasına geçmişte sevdiği adamı ve onunla neler konuştuklarını anlatırken yine deniz ve denize ait imgelerden kurulu bir dünyanın tanımını yapar gibidir:

Wangel: Ne konuşuyordunuz peki?

Ellida: Fırtınalar hakkında, durgun deniz hakkında... Denizlerdeki kapkara geceler hakkında... Denizin üzerinde sabah ışıklarının parıldamaya başladığı o güzel sabahlar hakkında... Yine de en çok balinalardan, yunuslardan ve kayaların üzerine çıkıp güneşlenen foklardan konuşurduk. Martılardan, kartallardan ve diğer deniz kuşlarından bahsederdik. Ne müthiş değil mi? Bütün bunlardan konuşurken sanki o deniz kuşlarına, deniz hayvanlarına dönüşürdük karşımda. (...) Ben de kendimi onlardanmışım gibi hissederdim¹⁸⁸.

Ellida kendini, geçmişteki ilişkisini denizle özdeşleştirmiştir. Denizden ayrı olmak, karada olmak kendine ait olmayan bir dünyada nefes alıp vermek gibidir. Eşinin konuşmalarını sağduyu ve anlayışla dinleyen, doktorluktan gelen mesleki eğilimle ona yardım etmek isteyen bir tavırla dinleyen Dr.Wangel, karısının bu açıklamaları üzerine ona haber vermeden yürüttüğü planını açıklar: Dr. Wangel, karısının eski ve kayıp sevgilisinin Arnhold olacağını düşünmüş, bu düşünceyle Arnhold'a bir mektup yazarak onu davet ederken “burada sizi özleyen biri var” notunu düşmüştür. Dr. Wangel'in karısını kastederek yazdığı bu satırı Arnhold içten içe gönül verdiği Bolette olarak okur. Böylece oyunun alt olay dizisinin şekillendiği aks belirginleşir.

188 H. Ibsen, Ibsen Oyunları - 1, s. 53

Bolette, annesinin ölümünden sonra babasının yeniden evlenene kadar evle ilgilenmek durumunda kalan, gerekli sorumlulukları üzerine almış bir genç kızdır. Babasından henüz küçük bir kız çocuğuyken ileride okumak için söz almış ancak annesinin ölümüyle bu söz otomatikman gerçekleşmemiştir. Kendisinden birkaç yaş büyük Ellida'nın sürekli depresif ve mutsuz hallerinin babasını da üzdüğünü düşenen Bolette babası için üzülmekte, onu üzdüğü için Ellida'dan uzaklaşmaktadır. Ellida kendini deniz ve denize ait imgelerle özdeşleştirirken tüm sıkışmışlığı içindeki Bolette kendini bahçedeki göletin içindeki balıklar kadar çaresiz hissetmektedir:

Bolette: *Hayatımızın şu göletin içindeki sazanlardan farkı yok. Hemen burunlarının dibinde açık denize geçerken yolu sığ sulara düşmüş vahşi balıkların yaşadığı körfez olmasına rağmen, zavallı, evcil, balıklar bütün bunlardan habersiz yaşıyorlar. Hiçbir zaman onlar gibi olamayacaklar¹⁸⁹.*

Ibsen, Ellida gibi Bolette'i de iki erkek arasında kalmış olarak kurgular. Bunlardan biri sanatla ilgilenen, heykeltıraş olmak isteyen Lyngstrand'dır. Yaşadığı bir gemi kazası sonrada soğuk suda geçirdiği gece nedeniyle ciğerleri zayıflamış, Dr.Wangel'in dediğine göre dünya üzerinde çok zamanı olmayan bu genç adam Bolette'den gelecekte birlikte olmaları konusunda söz alır. Ancak kurguladığı bu geleceği Bolette'nin değil kendi çıkarlarına göre planlamıştır. Bolette, yakın zamanda öleceğini düşündüğü Lyngstrand'a ileride kendisiyle olacağına dair söz verir. Ama bu sözü nasılsa gerçekleşmeyeceğini bildiği için vermiştir.

Diğer taraftan, eşinin kendisine anlattıkları sonucunda Arnholm ile ilgili kuşkularında yanıldığını anlayan ve bunu Arnholm'a söyleyen Dr.Wangel'in sözlerinden Arnholm, Bolette ve kendisi hakkında düşündüklerinin kendi kuruntusu olduğunu anlar. Bunun üzerine Bolette'yle yaşadığı kasabanın dışına çıkmak,

189 H. Ibsen, Ibsen Oyunları - I, s. 64

üniversiteye gitmek, gerçek hayatın nasıl olduğunu öğrenmek üzerine konuştukları günlerden birinde ona evlenme teklif eder. Bolette'nin genel olarak evlilik üzerine düşünceleri ve bu teklifi değerlendirirken geliştirdiği düşünüş ve yönelişler incelemeye değerdir. Her iki adam farklı dinamiklerden geliştirdikleri evlilik teklifleriyle kadının içinde bulunduğu durumun iki farklı örneği olurlar.

Öte yandan, Lyngstrand karakterinin oyunda önemli bir işlevi daha vardır. Ellida ile yaptığı söyleşimlerde kendisinin hastalıklı bir insan olmasına neden olan başından geçen deniz kazasını anlatır. O kazada boğulan bir denizciyle ilgili anlattıkları Ellida'nın kanını dondurur: Buna göre denizci sevdiği kadının bir başkasıyla evlendiği haberini gazeteden okumuş, gazeteyi parçalara ayırdıktan sonra gidip karısını geri almaya yemin etmiş ama yolda geçirdiği bir kazada büyük ihtimalle boğulmuştur. Lyndstrand'ın gördüğü adam, Yabancı, oyunun üçüncü perdesinde Wangel'lerin bahçesine gelir.

Karşısında Yabancı'yı gören Ellida allak bullak olur. Oyunun bu bölümüne kadar özgür irade, evlilik gibi konulardaki düşüncelerini çeşitli söyleşimlerde belirtmiş olan Ellida, Dr.Wangel ile Yabancı arasında bir seçim yapmak zorunda kalır. Yabancı ona bir gün süre verir, ertesi gün geldiğinde onu götüreceğini söyleyerek gider. Üçüncü ve dördüncü perdede Ellida ve Dr.Wangel arasında kadının özgürleşmesi, birey olarak özgür iradenin kullanılabilmesi, evlilik vb. gibi konularda oyunun yazıldığı çağın çok ötesinde diyalogların geçtiği sürükleyici bir atmosfer vardır. Ellida'nın tüm mantıklı sözlerine rağmen, Yabancı'nın kendisini tıpkı deniz gibi çektiğinden bahseder. Dr.Wangel ile olan evliliğinin yanlışlıklarından söz eder. Evliliğini gözden geçirerek doğru olanın Yabancı'yla gitmesi olduğuna karar verir. Karı koca arasında bu konuşmaların yapıldığı bir an Bolette ve Hilda yanlarına gelir. Dr. Wangil'in üstü kapalı biçimde Ellida'nın bir süre başka bir yere gideceğini söylemesi o ana kadar çocuksu huysuzluklarıyla oyuna çocuksu sevimliliği beraberinde getiren Hûda'yı üzer. Hûda'nın beklemediği üzüntüsü karşısında şaşırان Ellida, Bolette'in

verdiği sürpriz cevapla evliliği hakkındaki muhakemesini yeniden gözden geçirir. Bolette'in dediğine göre Hilda, baştan beri ondan sıcak bir yakınlık beklemekte, kendisini sevmesini istemektedir.

Oyun Yabancı'nın ertesi gün gelip Ellida'ya kararını sormasıyla doruk noktaya ulaşır. Dr. Wangel'in karısına bir engel olmaktan vazgeçip, onun gitmesine göz yumarak özgür bırakması Ellida'nın yanında kalmasını sağlar. Yabancı, Wangellerin bahçesinden yalnız başına ayrılırken Ellida ve Dr.Wangel arasında 'modern' bir evliliğin tazeliği yaşanmaktadır. Diğer taraftan oyunun diğer ekseninde Bolette burjuva toplumunun şekillendirdiği bir evliliğe doğru adım adım ilerlemektedir. Oyun böyle bir noktada son bulur.

Toril Moi, Ibsen'in *Denizden Gelen Kadın* ile gerçek anlamda ilk modernist oyunu olan *Bir Bebek Evi*'nin sonunda sorduğu 'mutlu bir evlilik nasıl olmalıdır?' sorusunu kısmen de olsa cevapladığı bir oyun olarak niteler. Ibsen'in olgunluk döneminde yazdığı en mutlu oyun olan *Denizden Gelen Kadın*, opera ve edebiyatın iki önemli eseriyle de bağlantılar taşır.

Bunlardan ilki Wagner'in *Uçan Hollandalı* operasıdır. Norveç fiyordlarındaki Ellida'nın, kendisinin de anlayamadığı bir tutkuyla bağlı olduğu yarı hayalet yarı gerçek denizcisi ile gerçek aşkı bulmak için dünyanın bütün okyanuslarını dolaşmaya çıkan diğer denizci, *Uçan Hollandalı*, tematik yakınlıklar gösterir. Ellida gibi, Wagner'in kadın kahramanı Senta da gizemli denizcinin hayalini kurar. Bir gün kaptan olan babası yanında *Uçan Hollandalı* ile gelir ve Senta hayalini kurduğu denizcinin o olduğuna inanarak denizcinin evlenme teklifini neşe içinde kabul eder. Bir takım yanlış anlamalar sonucunda Senta'nın kendisine sadık kalmadığını düşünen Uçan Hollandalı, hayalet gemisine binip gider. Bağlılığını göstermek isteyen Senta bir tepeden atlayarak intihar eder. Onun kendini kurban edişinin asaleti *Uçan Hollandalı*'nın ruhu üzerindeki lanetin kalkmasını sağlar ve opera iki sevgilinin ruhlarının mutlulukla cennette yükselmesiyle biter. Wagner'in bu operası ilk olarak 2 Ocak 1843 tarihinde Dresden'de sahnelenir. Aynı dönemde

Denizden Gelen Kadın'ı yazmakta olan ve yirmi yıldır Almanya'da yaşayan Ibsen'in bu önemli operadan habersiz olması akla uzak bir ihtimaldir. Zira *Yaban Ördeği*'nde de Hedvig, eski deniz kaptanının bir zamanlar tavanarasında *Uçan Hollandalı* adında bir şey sakladığını söyler. Toril Moi, bu karşılaştırma sonucunda Ibsen'in *Denizden Gelen Kadın*'da Wagner'in idealist yorumuna karşı planlı biçimde ironik bir yorum getirerek ünlü besteciden ne kadar farklı olduğunu ortaya koyduğu yönünde bir değerlendirme yapar¹⁹⁰.

Denizden Gelen Kadın'ın tematik ve sembolik yakınlık taşıdığı diğer eser Hans Christian Andersen'in *Küçük Denizkızı* masalıdır. Andersen'in öyküsünde saf ve masum denizkızı on beşinci yaşgününde masallardan dinledikleri yeryüzüne gidip geri geleceklerdir. Ancak en küçük denizkızı geri dönmek istemez, yeryüzünde görüp âşık olduğu prensle kalmak ister. Bunun üzerine kızın büyükannesi deniz büyücüsüne gider. Deniz büyücüsü küçük denizkızının kuyruğu alıp istediği bacakları verir ancak bir şartı vardır. Denizkızı sesini kaybedecektir. Aşk uğruna bu zor şartı kabul eden kız bacaklarına kavuşur kavuşmaz prensin yanına gider. Ancak prens kızın konuşmadığını fark edince ona kardeşi gibi davranmaya başlar. Prens bir prensesle evlendiği gece denizkızı her adımda büyük acılar çekerek sabana kadar dans eder, Eğleniyor-muş gibi görünen kızın dansı ve kahkahaları kalbinde sakladığı aşk uğruna kendini kurban etmekten başka bir şey değildir. *Uçan Hollandalı*'da olduğu gibi *Küçük Denizkızı*'nda da âşık genç ve masum kadın ölüme gider. Ibsen'in bu iki eserdeki kadının aşkı uğruna kendini kurban etmesine yaklaşımı farkı ve daha derin bir noktadan gerçekleşir. Ibsen sadık/sadık olmayan kadın kavramları üzerinden düşüncesini şekillendirir. Lynstrand'ın anlatımında denizcinin kendi aralarında evlendikleri karısının bir başkasıyla resmi nikâhla evlendiğini gazeteden okuduktan sonra sadakatsiz kadın olarak nitelemesi, sadakatin evlilik kurumu içinde tartışmaya açılan bir konu halini alması bakımından önemlidir¹⁹¹. 1888'de yasal

190 T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy s. 298

191 Bkz: Agy., ss 298-300

yolla boşanmanın geçerli olmaya başladığı Batı dünyasında Ibsen bir bakıma romantik kadın kahramanların nasıl geride kaldığını ve ne gibi bir değişimden geçmeleri gerektiğini de göstermektedir.

9. HEDDA GABLER (1890)

Hedda Gabler, Ibsen'in yurtdışında yazdığı son oyun olarak dikkat çeker. Aynı zamanda yurtdışında basılan son oyunudur. Ibsen, Hedda Gabler'i 1889 yılının yaz aylarını geçirdiği Gossensass'da planlamaya başlar. Bu, aynı zamanda Emilie Bardach'la tanıştığı yazdır. Ibsen incelemecileri Bardach ve Gabler arasında bir esinlenme olduğu konusunda ikiye ayrılırlar. Kesin bir bilgi olmamakla beraber Gabler'in sosyetik tavırları Bardach anlatılarını akla getirir.

Hedda Gabler üzerine birçok not, plan, çizimler vardır. Ancak bunların çoğunun üzerinde tarih bulunmaz. Ibsen'in dört perdelik bu oyununun ilk perdesine tarih atmamış, ikinci perdeyi 6-15 Eylül, üçüncüyü 16-28 Eylül ve dördüncü perdeyi 30 Eylül-7 Ekim tarihleri arasında yazmıştır. Ibsen'in Kopenhag'daki yayınevinin sahibi August Larsen'e gönderdiği mektupta oyunun tamamlandığı tarihin 16 Kasım olduğu görülür.

Yazım aşamasında oyuna ilk olarak Hedda adını veren Ibsen, daha sonra bu adı *Hedda Gabler* olarak değiştirir. Oyunun Fransızca çevirmeni Moritz Prozor'a 4 Aralık 1890 yılında yazdığı mektubunda oyunun adını düzenlerken niçin Tesman'ı değil de Gabler'i kullandığı konusunda "Hedda'nın kişiliğinin 'kocasının karısı' olmaktan çok babasının kızı olduğunu belirtmek" istediğini söyler¹⁹². Mektubunun sonlarına doğru oyunla ilgili olarak,

bu oyunda 'problem' dediğimiz konularla ilgilenmeye ağırlık vermedim. Buradaki ana hedefim insanı tarif edebilmek. Belli koşullar ve toplum genel hükümleri altında kişinin ruh

192 J. Templeton, Ibsen's Woman, s.205

*hali, yönelişi, duygulanımı ve bunun alinyazısına etkisini ortaya koymak istedim*¹⁹³

diye belirtir.

Ibsen'in karakterin psikolojisine dikkat çekmek istediği bu eser ilk olarak 31 Ocak 1891 gecesi Münih'te sahnelenir. Sonraki birkaç hafta içinde Berlin, Helsingfors, Stockholm, Kopenhag ve Oslo'da sahnelenen oyunun İngiltere'deki ilk gösterimi 20 Nisan 1891 tarihinde yapılır. *Hedda Gabler*'in yabancı dillere çevrildiği yıllara bakıldığında oyunun büyük çaplı bir ilgi uyandırdığını söylemek yerinde olur. 1891'de iki farklı çeviri üzerinden İngilizce ve üç farklı çeviri üzerinden Almancaya çevrilen oyun, aynı yıl Hollandaca ve Rusçaya, 1892'de Fransızca, 1893'de İtalyanca, 1894'de

İspanyolca ve 1895'de Portekizce'ye çevrilir¹⁹⁴. Hedda Gabler, 1944 yılında Şaziye Berrin Kurt, 1957'de Tunç Yalman, 2007'de Beliz Güçbilmez ve Bilge Rovesti tarafından Türkçe'ye çevrilir. Oyun, Tunç Yalman çevirisi ile 1957 yılında Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğünce sahnelenir¹⁹⁵.

Başlıca oyun kişileri, Hedda Gabler, eşi George Tesman, halası Juliana Tesman, Hedda'nın eskiden de arkadaşı olan Thea Elvsted, uğruna kocasıyla yaşadığı evi terk ettiği Eilert Lövborg, yargıç Brack ve hizmetçi Berta'dır. Oyun Hedda ve George'nin çıktıkları uzunca halayından dönmesiyle başlar. Berta ve Juliana gece geç gelen ve henüz uyanmamış olan yeni evlileri beklemektedirler. Juliana, oğlu gibi bağlı olduğu yeğenini karşılamaya limana gitmiş, ancak Hedda'nın bavullarından kendisine yer kalmadığı için onlarla beraber dönememiş, bir tanıdık vasıtasıyla eve gelebilmiştir. Juliana, kız kardeşi Rina ile yaşamaktadır. Çok hasta olduğundan yeğenini karşılamaya gidemeyen Rina Hala, yeğeni için işlediği terlikleri göndererek bu karşılamaya dolaylı olarak katılır. Her

193 Bkz: <http://ibsen.net/index.gan?id=466&subid=0>

194 J. McFalane The Cambridge Companion to Ibsen, s. xxiii

195 M. And, Elli Yılın Türk Tiyatrosu, s.669

iki kadın için de öksüz büyüyen yeğenlerinin onlar için ne kadar değerli olduğu bellidir.

Hedda, henüz sahneye çıkmadan ne denli baskın bir karakter olduğu hissedilir. Onun istek ve kuralları ailenin emektar yardımcısı Bertha'yı tedirgin edecek boyuttadır. Bertha, “*Genç hanımın isteklerini yerine getiremeyeceğim diye aklım çıkıyor*”¹⁹⁶ diyerek bu tedirginliğini belli eder. Benzer bir tedirginliğin Juliana'da da olduğu sezilir. Juliana, “*birlikte sokağa çıkacak olurlarsa Hedda ondan utanmasın diye*”¹⁹⁷ yeni bir şapka ve şemsiye almıştır. Gerek Bertha, gerekse Juliana'daki bu duygunun altında sınıfsal farklılık bilinci yatar. Juliana, yeğenine evlendikten sonra oturacağı evi alabilmek için kardeşiyle kendisinin yıllık maaşlarına ipotek koymak durumunda kalmıştır. Hedda ise emekli bir general kızıdır. At binmesi, kıyafetleri, tavırları burjuva toplumunun sınıfsal yapısı içinde üst tabakaya ait olduğunun göstergeleridir. Onun, “alıştığı bir yaşam tarzı” vardır ve Tesman'ın halaları, gelinlerine bu hayatı aratmamak için ellerinden geleni yapmaya çalışırlar. Diğer taraftan Hedda, kıymetli bir elmas broş gibidir. Girdiği ailenin saygınlığını arttıracak, eşini ayrıcalıklı kılacak biridir. Hala ile yeğen arasındaki konuşmalar Hedda'nın bu değerini ortaya koyar:

Bayan Tesman: (...) Hedda Gabler'i elde eden sen oldun, güzel Hedda Gabler'i. Etrafında onca talibi varken!

Tesman: (mırıldanarak ve kendinden emin gülümseyerek) Benim yerimde olmak isteyen bir sürü yaşıttım olduğunu biliyorum.¹⁹⁸

Hedda'nın sahneye girişiyle evliliğin ve Hedda'nın farklılıkları anlaşılmaya başlanır. Hedda kocasına aşkla bağlı değildir. Bu evlilik yirmi dokuz yaşındaki genç kadının hayatının artık durulması gerektiği ve yaşının geçtiğini düşünerek, kötünün iyisi denilebilecek bir eş seçmesiyle şekillenmiştir. Beş altı ay süren halayları

196 Henrik Ibsen, Ibsen Oyunları II, Deniz Yayınları, Ankara 2007, s. 121

197 Agy., s. 24

198 Agy., s. 125

boyunca kocası sürekli olarak akademik çalışmalarına devam etmiş, Hedda ise sıkıntılı günler geçirmiştir. Tesman ve Gabier değil hayat arkadaşı, normal arkadaş olarak bile görülmezler. Hedda için kocasıyla ilgili her şey sıkıntılı, onun akrabalarıyla ilgili her şey angaryadır. Bunu sessiz sakin içinde yaşamayı tercih etmez, söz ve tavırlarıyla belli eder. Juliana'ya "siz" diye hitap eder, onun güneş girsin diye açtığı perdeleri kapatır, koltuk üzerindeki şapka ve şemsiyeyi Bertha'nın sanarak yaşlı kadının kalbini kırar. Ölüm döşeğindeki Rina Hala ile ilgili haberleri duymak bile istemez, kocasının ziyaret önerisine yanaşmaz. Hedda ne kadar nobransa, Bayan Elvsted o kadar nazik ve sevecendir.

Ibsen, ikincil kadın ve ikincil erkek roller olan Bayan Elvsted ve Eilert Lövborg'u sık dokunmuş ilişkiler içinde ele alır: Tesman ile geçmişte bir gönül ilişkisi yaşamış olan Elvsted, Hedda'nın da eski okul arkadaşıdır. Benzer biçimde Hedda'nın geçmişte sevgilisi olan Lövborg, Tesman'ın akademideki rakibidir. Bunlara ek olarak Elvsted ile Lövborg arasında işlenen duygusal ilişki bu dört oyun kişisini geçmiş ve oyunun geçtiği zaman diliminde farklı duygu durumları üzerinden konumlanmalarını beraberinde getirir. Elvsted, Hedda'ya göre daha uysal ve anlayışlı çizilmesine karşın ondan daha cesur bir oyun kişisidir. Kendinden yaşça büyük kocasının çocuklarına öğretmenlik yapan Lövborg'a olan aşkı yüzünden, Lövborg'un gitmesiyle evi terk edip sevdiği adamın peşinden gitme cesaretini göstermiştir. Buna karşılık Hedda, yaşı geçmek üzere olduğu için evde kalmamak uğruna sevmediği bir adamla evlenmeyi tercih etmesiyle Elvsted'den farklılaşır. Oyun içinde farklı durumlar üzerine yapılan söyleşimlerde Hedda, Elvsted'in eylemlerine şaşkınlıkla yaklaşması bu farklılıktan beslenir. İki kadın arasındaki bu tavır farklılıklarını Ibsen, Hedda'ya kadın dünyasına ait olmayan uğraşlar yükleyerek güçlendirir. Hedda'nın silah merakı bu uğraşlardan biridir.

Oyunun diğer önemli rol kişisi yargıç Brack'tır. Çapkın bir adam olan ve kur yapmaktan çekinmeyen yargıç Brack ile Hedda arasındaki söyleşimler evlilik dışı bir ilişki imasını taşır. Hedda'nın

bu imaları cevaplandırırken aşk duymadığı kocasına gösterdiği sadık tavır bir çelişki gibi yansır. Benzer biçimde eski sevgili Lövborg'a da ne geçmişte, ne de oyunun geçtiği dönemde feminen bir duygu göstermez. Anne olma fikrine de uzaktır. Geçmişte Lövborg'la birlikte olmamak için ilişkisini bitiren, kocasıyla cinsel ilişki yaşamadığı tavır ve sözlerinden belli olan Hedda, frijit bir kadın portresidir. Brack'ın ilgisinden rahatsız olmaz ama ona karşılık vermez. Lövborg'un kendisini unutamamış olmasını ister ama onunla birlikte olmaz. Kocasınıysa Elvsted'den kıskanmaz bile... Dahası, her ikisine ileride birlikte olabilecekleri imasında bulunmaktan kaçınmaz. Hedda sadece Elvsted'in güv ve uzun saçlarına sinir olur. Elvsted'in feminitesini güçlendiren saçları Hedda'ya müthiş rahatsızlık verir.

Lövborg'un, Elvsted'in desteği ve ondan aldığı ilhamla yazdığı kitap hem Hedda hem de Tesman için istenmeyen bir ayrıntıdır. Hedda için vaktinde sevgilisi olan adamın başka bir kadından ilham almasının kanıtı, Tesman için ise profesörlük yolunda yeğâne rakibi olan Lövborg'un kendisine karşı elde ettiği güçlü bir avantajdır. Henüz elyazması halinde olan bu kitap, Yargıç Brack'ın düzenlediği bekârlığa veda partisinin olduğu gece kaybolur. Herkesin sarhoş olduğu bu gecede Tesman, Lövborg'un yolda düşürdüğü kitabı bulur. Ölüm döşeğindeki Rina Halasını son bir kez görebilmek için kitabı Hedda'ya bırakarak evden ayrılır. Ardından Lövborg eve uğrar. Kaybettiği saygınlığını geri sağlayacak ve büyüklük onuruyla Elvsted ile ilişkilerinin geleceği bakımından da önemi olan kitabın kaybolması nedeniyle perişandır. Bu halinin bir nedeni de Elvsted'in bu kitabı çocuğu gibi görmesidir. Bir daha yazılması mümkün olmayan bu kitabın kaybolmasıyla Lövborg'un düşlediği geleceğe erişmesi de imkânsız bir hal alır. Hedda, Lövborg'un bu tükenmişliğine çekmeceyi açıp kitabı ona teslim ederek son verebilecekken bunu yapmaz. Onun yerine teselli niyetiyle bir silah hediye eder. Hediye ettiği aslında ölümün kendisidir. Oyunun sonunda Lövborg'un kendini vurduğu bu silah, yargıç Brack'ın Hedda'nın silahlara olan yakınlığı ve fark ettiği

silah kılıfı nedeniyle hemen çözdüğü bir ilişki olur. Oyunun finalinde Tesman ve Elvsted dağılan kitabın sayfalarını yeni bir gelecek düzenler gibi sıraya koyarlar. Bu Tesman'ın karısı Hedda'yı bir kenarda bıraktığı ilk andır. Hedda, “bütün sıkıntılarını gidermek” vaadiyle kendisine kur yapan Brack'la karşı karşıya kalır. Diğer yandan, Brack'ın silahı kendisinin vermiş olduğunu bilmesi, durumunu zora sokmaktadır. Brack'a söylediği,

*Her halükarda bana hükmedeceksiniz. Her şey arzularınıza ve taleplerinize kalmış. Eh, yani bir köle! Köle! Olamaz! Buna katlanamam! Asla!*¹⁹⁹

sözleriyle duygularını dile getiren Hedda bir anda ortadan kaybolur ve babasından kalma silahla kendini şakağından vurarak intihar eder.

Hedda Gabler, yayınlandığında *Hortlaklar* sonra en olumsuz eleştirileri alan oyun olur. Oyun hakkında erken dönem eleştirilerin çoğu anlaşılmasız olmasına yöneliktir²⁰⁰. Günümüzde Ibsen gerçekçiliğinin en yüksek noktası olarak kabul edilen bu oyunun anlaşılmasına neden olan şey Ibsen'in kullandığı dildir. Diyalogların fazla gerçekçi olması, baş oyun kişisini inandırıcılıktan uzaklaştırmıştır. Oslo'da yayınlanan *Morgenbladet* gazetesinin edebiyat eleştirmeni oyunu Hedda'yı, “yazarı tarafından kadın formunda yaratılan ve gerçek dünyada karşılığı olmayan bir yaratık” olarak tanımlarken, *Aftenposten* gazetesinde çıkan bir eleştiri yazısında ise “*Hedda Gabler*'i ne anlayabiliyoruz ne de ona inanabiliyoruz. Bildiğimiz hiç kimseye benzemiyor” denilmektedir. İngiltere'de yayınlanan *Fortnightly Review*'da ise Hedda'nın ‘imkânsız’ bir kadın olduğu, bu sebeple Norveçli ve Almanyalı ‘gerçek’ kadınlarının Ibsen'e kızmaları gerektiğine değinilir. Oyunun Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk sahnelenişinin ardından New York *Times*'te yayınlanan bir eleştiri yazısında ise Ibsen'in Hedda'sının

199 H. Ibsen, Ibsen Oyunları II, s. 234

200 J. Templeton, Ibsen's Woman, s.204

Journal of Mental Science'da yayınlanmak üzere tasarlanmış patalojik bir vaka olduğu belirtilir²⁰¹.

Hedda Gabler'in önemi sonraki yıllarda anlaşılır. Bazı incelemelere göre Hedda Gabler, gerçekçiliğin başyapıtıdır. Jens Arup, seyirci ya da okuyucuların içlerinde Hedda'ya karşı eyleme geçme dürtüsü hissettiklerinden söz eder. Ona göre Hedda başka anlamlar üzerinden okunamayacak kadar gerçektir. O doğuştan kötüdür. O Hedda'dır ve Hedda olduğu için böyledir.

10. YAPI USTASI SOLNESS (1892)

Ibsen'in uzun yıllar yurtdışında yaşadıkdan sonra Norveç'e döndüğünde yazdığı ilk oyun olan *Yapı Ustası Solness* yazarın en otobiyografik oyunu olarak kabul edilir. Ibsen de bizzat bu kabule katkıda bulunup yarattığı Solness karakterinin yazdığı bütün oyun kişileri içinde kendine en çok benzeyen oyun karakteri olduğunu söyler²⁰².

Üç perdelik bu oyunun orijinal adı *Bygmester Solness*'tir. Türkçe'de Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları tarafından, 1946 yılında basılan oyunun çevirmeni Avni Givda'dır. Oyun, bu çeviri ile 1971-72 sezonunda Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğünce sahnelenmiştir²⁰³.

Oyunun büyük bölümü yapı ustası Halvard Solness'in evinde, finali ise evinin yakınında bir açıklıkta geçer. Oyundaki başlıca kişiler yapı ustası Halvard Solness, eşi Aline Solness, yanlarında çalışan yaşlı mimar Bay Knut Brovik ve teknik ressam oğlu Ragnar Brovik, Knut Brovik'in yeğeni ve Ragnar'ın nişanlısı Kaja Fosli, yakın bir kasabadaki doktorun kızı Hilda Wangel ve Bayan Solness'in doktoru Herdal'dır.

Halvard Solness orta yaşı geride bırakmış bir yapı ustasıdır. Gençlerin onun yerini alacağından, içindeki ecinilerden, Tanrı ile yapacağı hesaplaşma ve bu hesaplaşma sonucunda alacağı cezadan

201 Bkz:Agy. s.205

202 Agy. s. 261

203 M.And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, s.697

korkan Solness burjuva ekonomik düzeni içinde giderek zenginleşmiş biridir. Brovikler, Halvard Solness'in yanında çalışan kişilerdir. Geçmişte Halvard'ın patronu olan Brovikler, onun sonradan zenginleşmesiyle maddiyat-güç dengesindeki tersine değişim sonucunda onun yanında çalışan kişiler haline gelmişlerdir. Bir başka deyişle Solness eski patronunun patronu konumundadır. Oyun, ömrünün son günlerini yaşamakta olan Knut Brovik'in, Solness'ten oğlu Ragnar'ın kendi başına çalışabilmesi için gerekli olan referans mektubunu yazmasını istemesiyle başlar. Kendine güveni olmayan ama çizimleri o kadar da kötü olmayan, hatta bir çizimi için müşteri bile bulan Ragnar, Solness için yanından ayırmaması gereken biridir: Gençlerin yerini kapacağından endişe duyan Solness, bu endişesi yüzünden kendine çok da güveni olmayan Ragnar'ı potansiyel rakibi gibi görmekte, bu yüzden yanından ayırmak istememektedir.

Sağlığı iyi olmayan ve eğer bu referans mektubunu vermezse gözü açık öleceğini söyleyen Knut Brovik'in yalvarmaya varan ricalarına Solness aldırış etmez. Ragnar'ın yanından ayrılmamasını istemesinin bir diğer nedeni aynı zamanda muhasebe işini de gören Kaja'dır. Bu durum, oyunda Solness'in şu sözleriyle karşılık bulur:

*Solness: Öyle ise Ragnar'ın kafasından o budalaca düşünceleri çıkartmalısınız. Eğer istiyorsanız onunla evlenin, (tonunu değiştirir) Demek istiyorum ki, yanımdaki iyi işi bırakmasına mani olun. Çünkü ancak bu suretle sizi yanımda alıkoyabilirim Sevgili Kaja (iki eliyle onun başını tutar ve fısıldar) Çünkü görüyorsunuz sizsiz yapamam. Her gün yanımda bulunmalısınız.*²⁰⁴

Oyundaki iki genç kızdan biri olan Kaja, "Sizinle burada kalmalıyım, mutlaka kalmalıyım. Sizden ayrılamam. İmkânı yok... İmkânı yok..."²⁰⁵ sözlerinden de anlaşılacağı gibi Halvard Solness'e tutku derecesinde bağlıdır. Oyunun hemen başında verilen bu ilişkiye ait detaylar Bayan Solness'in ikili arasındaki durumu sezdiği

204 Henrik Ibsen, Yapı Ustası Solness, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., Ankara 1944, ss. 14-15

205 Agy. 17

ve Kaja'nın varlığından pek de hoşnut olmadığı imasıyla derinleştirilir. Bu yakınlık, oyuna Bayan Solness ile birlikte dâhil olan Doktor Herdal'ın gözünden de kaçmaz. Bu çıkarımını Solness'e de açar. Ancak daha birkaç dakika önce Kaja'ya ne kadar bağlandığını ve bu yüzden Ragnar'ın gitmesine engel olduğunu söyleyen, hatta Kaja'yi Ragnar'dan kıskanan Solness ilişkisi yalanlar. Dahası, Ragnar'ı yanında tutabilmek için Kaja'ya iş verdiğini söyler. Genç kız işe başladıktan sonra *“bir akıntıya kapılır gibi”* kendisinden etkilenmiş, bu etkilenme neticesinde arkası dönük bile olsa Solness'in bakışlarından etkilenip yanına yaklaştığında titreyip ürpermeye başlamıştır. Doktor ve Solness'in konuşmalarında Solness'in geçmişi ve kişiliği hakkında önemli bilgiler verilir. Doktor Herdal, Solness'in şanslı bir insan olduğunun altını çizer ve *“baykuş yuvası eski korkunç şato”* olarak tanımladığı Bayan Solness'in baba evinde çıkan yangının işlerini nasıl açtığından bahseder. Halvard onunla hemfikir değildir. On iki sene önce yaşanan bu yangın ve ardından gelen felaketler (ikiz erkek çocuklarının ölmesi) karısını perişan etmiştir. Fakat Doktor, Halvard'ın şanslı biri olduğu konusunda ısrarcıdır. Ona, *“harabelerin üzerinde yükseldiğini”, “işe başladığı zaman fakir bir köylü çocuğu olduğunu şimdi ise meslektaşlarının başında bulunduğunu”* söyleyip şansının gerçekten de *“çokyaver gittiğini”* belirtir. Bu sözleriyle Solness'in derin korkusunu tetikler: Şansının tersine dönmesi. Solness bu korkusunu şöyle dile getirir:

Solness: *Korkuyorum. Günün her saati korkuyorum. Çünkü ergeç baht bir gün mutlaka dönecektir. (...) Biliyorum. O günün yaklaştığını duyuyorum. Herhalde birisi “bana bir fırsat verin” demeyi akıl edecek. Sonra hepsi onun peşine takılarak “Açıl! Çekil! Yer ver! Yer Ver!” diye bağıracaklar. Evet, göreceksiniz doktor, gençlik çok yakında kapımı çalacak²⁰⁶.*

Tam bu anda gençlik gerçekten de kapıyı çalar. Oyunun diğer genç kız karakteri Hilda Wagnel oyuna dâhil olur. Hilda Wangel aralarında iş ya da aile ilişkisi olan diğer oyun kişilerinin dışında tamamen yabancı biridir. Halvard Solness'i henüz 12-13 yaşında, Solness tarafından inşaatı yapılan kilisenin açılışında görmüştür. Vertigosu olan Solness hayatında ilk defa yüksek bir kuleye tırmanarak, açılış için geleneksel çelengi kilisenin kulesine geçirdiği gün onu hayranlıkla izleyen Hûda'nın hafızası Solness'inkinden çok daha güçlüdür. Solness aniden gelen neşeli ve özgür ruhlu havası hemen anlaşılan bu esrarengiz genç kızı tam olarak hatırlayamamakta ama söylediklerinin doğruluğunu sorgulamadan ona inanmaktadır. Öyle ki, kilisenin yapıldığı kasabanın doktoru olan Hûda'nın baba evine açılış sonrası gittiğini, bir ara genç kızla odada yalnız kaldıklarını, ona belinden sarılıp öptüğünü ve on yıl sonra kendisinin prensesi olacağını ve ülkesini ona vereceğini söylediğini hatırlamaz. Ama bunları yapmış olduğuna hemen inanır. Parası ve eşyası olmayan, sadece üzerindeki ve bir kat elbisesi olan Hûda'nın yatacağı odanın hazırlanmasını ister. Böylece ilk defa evde üç tane çocuk odası olduğu ortaya çıkar. Eşi ile ilgili yapılması gereken her şeyi “vazifesi” olarak tanımlayan Bayan Solness bu davetsiz misafirin yatacağı yeri vazifesi gereği hazırlar.

Hûda'nın gelişiyse kişiler arasındaki ilişkilerde de değişiklikler olur. Doktor ve eşi tarafından sezilen ve Ragnarlarla arasında bir problem olma noktasına gelen Kaja birden gözden düşer. Bunda kuşkusuz Hûda'nın kadınsı manevraları da etkilidir. Kaja'nın Solness üzerindeki etkisini hemen hissedenden Hilda, onun işini kendisinin yapabileceğini söyler. Diğer taraftan Solness'in kuleye tek başına çıkmasını yücelterek onun kimseye ihtiyaç duymadan tek başına çalışabileceği fikrini aklına sokar. Böylelikle yaşlı Brovnik'in yalvara yakara istediği referans mektubunun yazdırılmasını sağlar.

Hilda, Solness'in prensesidir. Aralarındaki ilişki hem kadın erkek arasındaki hayranlık-çekim ekseninden, hem de baba-çocuk ekseninden beslenir. Hilda için Halvard, kimsenin çıkamayacağı yükseklerle tek başına çıkabilen güçlü, özgür, koruyucu bir

adamdır. Halvard için ise Hilda beklediği gençliktir. Hilda'daki gençlikten gelen dinamizm, hayal dünyası, başkaldıran özgür yan Solness'e çok çekici gelir. Ragnar'ın gitmesiyle gençlerin yerini kapacağı korkusundan da kurtulan Solness, giderek daha kuvvetli biçimde Hûda'nın yönlendirmesi altına girer. Diğer yandan Hûda için hem şimdiki, hem de taşınılacak olan evde çocuk odasının ayarlanması, Halvard'ın açık açık "*şimdilik bizim çocuğumuz olursunuz*" sözünü Hûda'nın garipsemeden kabul etmesi ilişkinin diğer boyutunu oluşturur. Bu boyut ikili arasındaki cinsel çekimin üstü kapalı inşa edildiği bir arka plan gibi metnin dokusuna siner.

Tüm bu dengeler içinde Solness ve eşi Aline ile arasında hem bir yüzeysellik hem de buna tezat derin bir bağlılık vardır. Solness'in sadakatsiz yanı ve genç kızlarla olan özel ilişkileri Bayan Solness'in gözünün önünde gerçekleşen ama görmezden gelerek sessiz kaldığı olaylardır. Bu konuya ilginç biçimde tepkisizdir. Üçüncü perdenin sonunda giydiği beyaz elbiseye kadar hep siyahlar giyen, depresif ve hastalıklı bir yapısı olan Aline Solness baba evinin yanması, ardından çocuklarını kaybetmesinden sonra donmuş gibidir. İçinden yaşam geçen bir tek cümlesi yoktur. Belki de bu yüzden tavrında evlilik içinde olması beklenmeyen bir ön kabul vardır. Bunun en önemli nedeni uzun zamandır ölü bir evlilik yaşamakta olmalarından kaynaklanır. Karı koca arasındaki ilişkinin detaylarında bir yangın ve ölmüş iki erkek evlat belirleyicidir. Halvard, karısının aile evinin bacasında gördüğü çatlağın ev için yanma tehlikesi oluşturma ihtimaline rağmen sessiz kalmış, geniş arazi üzerine kurulu evin yok olması halinde o topraklar üzerine yapıp satacağı evlerin hesabını yaparak bir bakıma karısını yıkıma götüren yangını planlamıştır. Ailesine ait her şey ve tüm anıları yanan Bayan Solness bu olayın ardından depresyona girer. Ancak felaketin büyüğü yangından sonra gerçekleşir. Henüz emzirmekte olduğu ikiz erkek çocukları onun sütünden zehirlenerek hayatlarını kaybederler. Çocukların ölümü, karı - kocayı birbirinden kadın erkek olarak uzaklaştırırken, acıyı paylaşan insanlar olarak yakınlaştırır. Evliliklerinde aradan geçen yıllar ve yaşanan olayları

birlikteliklerinin, cinselliğin olmadığı, daha çok görev, sorumluluk ve vicdan duygularıyla örölü bir iklime taşınmasına neden olmuş gibidir. Halvard kendisinin ‘canlı’ olmasına rağmen “ölü bir kadına zincirle bağılı olduğunu”²⁰⁷ söyler. Karısının yapıcı ve istidatlı yanını (çocuk büyötmeyi) hayata geçiremediğı için üzüölürken, Bayan Solness ona karşı ‘vazifelerini yerine getirme konusunda tizizliğı elden bırakmaz. Ancak burada Halvard yanlış bir çıkarım yapmaktadır. Çocuklarının kaybı yüzünden perişan olduğunu düşündüğü karısının bu kaybı yorumlayışı hiç de öyle değildir. Ona göre böyle şeyler “Tanrı’nın takdiridir ve insan böyle hallerde sadece boyun eğmeli ve şükretmelidir”²⁰⁸. Bayan Solness’e göre, “hayatta insan kalbini asıl parçalayan küçük kayıplardır”²⁰⁹. Onun için bu kayıp, yangında kül olan dokuz oyuncak bebeğidir. Çocuklulğundan beri ‘baktığı’, evliyken de ara ara ‘kalbinin altında taşıdığı’ bu bebekleri kurtarmak kimsenin aklına gelmemiştir. İşte çocuklarından çok, bebeklerinin annesi olan Aline Solness’i yıkan asıl acı budur. Bundan haberi bile olmayan ve karısını yeniden sağlığına kavuşması amacıyla baba evine benzeyen bir evi yapan Halvard’ın karısını tanımadığını söylemek yanlış olmaz. Buna karşılık çocuklarını kaybetmek Halvard için daha yıkıcı olmuştur. İşe ilk olarak kilise yapımı ile başlayan Halvard Solness çocukların ölümünden sonra Tanrı’dan uzaklaşır ve “içi sıcak yuvalar” yapmaya başlar. Hûda’nın onu kulede gördüğü gün oraya çıkma nedeni Tanrı ile konuşup artık onun için kilise yapmayacağını söylemektir. Hûda’nın Solness üzerinde giderek güçlenen etkisi oyunun finaline yaklaşıldığında iyice kuvvetlenir. Ragnar’in gitmesine izin vererek korkularını yenme konusunda bir adım atmış olan Solness, heyecanla bağılı olduğu genç kadının telkinlerine yenik düşer. Onun kendisini yeniden güçlü görmesini ister. Kuleye çıktığında Tanrı’ya onun prensesi olduğunu fısıldayacak ve aşağı indiğinde onu kollarına alıp herkesin içinde öpecektir. Hûda’nın tüm coşkusuyla

207 H. Ibsen, Yapı Ustası Solness, s. 109

208 Agy., s. 103

209 Agy., s. 103

körüklediği bu olay Bayan Solness'i tedirgin eder. Ama eşinin kuleye çıkmasını önlemek için caydırıcı bir şey yapmaz. Kalabalığın heyecanlı bakışları altında kuleye tırmanıp çelengi asan Solness aşağıya dönüp halkı selamlar. Yere indiğinde prensesini öpmeyi planlayan Solness, Hûda'nın atkısını sallayarak onu heyecanla selamlarken aniden düşerek ölümle kucaklaşır. Solness'in ölümü onu Hûda gözünde başarısız yapmaz. Aksine ona duyduğu hayranlık güçlenir. Oyun, Hûda'nın "*Fakat ta en tepeye çıktı. Havada harp sesleri duydum. Ustam benim! Ustam benim!*"²¹⁰ sözleriyle biter.

Yapı Ustası Solness ilk olarak 7 Aralık 1892'de Londra'daki Haymarket Tiyatrosunda Norveççe aslından okuma tiyatrosu olarak sahnelenir. 19 Ocak 1893 yılında Berlin'deki Lessing Tiyatrosu'nda prömiyer yapar. Ardından Trodheim'de sahnelenen oyun, aynı yılın Mart ayında ise Kopenhag ve Oslo'da sahnelenir. Şubat 1893 tarihinde Chicago'da Norveççe sahnelenen oyun aynı yılın Mart ayında bu kez İngilizce olarak sahnelenir. Oyunun Londra prömiyeri 20 Şubat 1893'de Trafalgar Square Tiyatrosunda yapılır.

Ibsen'in son dönem oyunlarının ilki olan *Yapı Ustası Solness* ile bu dönem yazılan - aynı zamanda yazarın son oyunları olan diğer üç oyun olan *Biz Ölümler Uyanınca*, *Little Eyolf* ve *John Gabriel Borkman* arasında bir bağlantı vardır. Her oyun tematik olarak birbirine bağlıdır. *Yapı Ustası Solness* dörtlü bir seri olarak değerlendirilen bu oyunların ilki, "*dramatik bir epilog*" alt başlığıyla verilen *Biz Ölümler Uyanınca* ise sonuncusudur. Bu tespit Ibsen tarafından da doğrulanmış bir gerçektir. Bu gerçek, yazarın 1909 yılında *Yapı Ustası Solness'in* Fransızca çevirisini yapan Count Moritz Prozor'a yazdığı bir mektuptan da anlaşılır:

*Serinin epilogla sonlandığını söylemekle haklısınız. Yapı Ustası Solness bu serinin ilk oyunudur. Bu konuda daha fazla detay verip sizi yönlendirmek istemiyorum. Bütün yorum ve değerlendirmeleri size bırakıyorum*²¹¹.

210 H. Ibsen, *Yapı Ustası Solness*, 133

211 T. Moi, *Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy* S.321

Ibsen, dört oyunun baş oyun kişisini üstün yetenekli insanlar olarak tasarlamıştır: Mimar, yazar, yatırımcı ve heykeltıraş. Her dört oyunda da bu oyun kişilerinin başarıları özel hayatlarındaki bir yıkım üzerinden yükselir²¹². Yapı Ustası Solness'de başarısının karısının harcanmış mutluluğu üzerine kurulu olması bu duruma bir örnektir. İncelemeciler Ibsen'in bu örneği kendi hayatından aldığı konusunda birleşirler.

İlk Ibsen biyografisinin yazarı Henrik Jaeger, *Yapı Ustası Solness* için "*Ibsen'in hayatının dökümü*"²¹³ der. Yazarın bizzat kendisi de bunu doğrular. Oyunu yazma hazırlıklarına 1889'da Gossenssas'da geçirdiği yaz başlayan Ibsen'in aynı günlerde hayatında on sekiz yaşındaki Emilie Bardach da vardır. Ibsen henüz oyununu yazma sürecinde şöyle der:

*Biliyor musunuz yazmakta olduğum oyun kendini benden önce varediyor. Tabii ki kaba hatlarıyla... Bu oyunda sıkı sıkıya koruyacağım bir şey var. Bir deneyim: bir kadın karakter... Çok ilginç... Cidden çok ilginç... Yine bir parça şeytanlık baharatı olacak içinde.*²¹⁴

Ibsen'in bu satırlarda heyecanla anlattığı kadın kahraman Emilie Bardach'tır. Bardach, aralarında bir yakınlaşma olmaya başladığında Ibsen'e onunla evlenmek istemediğini söyler. Daha sonraları Ibsen, "*benden bir parça koparmak istemiyordu. Ama oyunum için ben ondan kopardım*". Emilie Bardach, *Yapı Ustası Solness* yazılırken Ibsen'in esinlenmesini sağlamış, yazarın kısa süren yoğun alakasını birden ve net biçimde kesmesinin ardından mektup yazan Bardach, bu mektuplardan birini Hûda'ya gönderme yapacak biçimde "*Orangia Prensesi*" olarak imzalar²¹⁵.

212 Bkz: Kenneth Muir, *Overviews and General Studies* (1959 tarihli makale), Lawrence J. Trudeau (Ed.) *Drama Criticism Vol 2*, Gale Research Inc., Detroit, 1992, ss.276-277

213 H. Jaeger, *Henrik Ibsen, A Critical Biography*, Çev: William Morton Payne, A.C. McClurg & Co., Chicago 1901, s. 154

214 Kenneth Muir, *Overviews and General Studies* Lawrence J. Trudeau (Ed.) *Drama Criticism Vol 2*, s. 277

215 Bkz: Agy. s. 277

Oyun ile Ibsen'in hayatı arasındaki diğ er biyografik baē Halvard ile Aline'nin evliliklerinin Ibsen ile Suzannah Thoresen'in evliliklerini  aērıştırmasıdır. İleri yaşlarını çeşitli hastalıklar ve doktorlarla geçiren, doēumdan sonra kocasıyla birlikte olmak istemediēini s ileyen ama onu hep bir  ocuk gibi kollayan, aralarında özel bir baē bulunan Suzannah Thoresen, bu özellikleriyle Aline'i  aērıştırmaktadır. Ibsen'in en otobiyografik oyunu olarak diēerlerinden ayrılan *Yapı Ustası Solness*, dramatik yapı bakımından da önceki oyunlardan farklıdır.

Toplumun Temelleri, Bir Bebek Evi, Hortlaklar, Bir Halk Düşmanı, Denizden Gelen Kadın ve Hedda Gabler'deki Antik Yunan tragedyalarından beri Batı tiyatrosunun oyun yapısı olan aksiyonun karakterlerin üstü kapalı bir gerçek üzerinden saēladığı  ıkarla şekillenmesi durumu *Yapı Ustası Solness*'te g r nmez²¹⁶. Bilginin a ıēa çıktığı bir nokta yoktur. Tam tersine Ibsen, bu durumu derinleşt irir. Halvard'ın gençlik aşısı gibi g rd ēē  Hûda'nın gelişinden itibaren onu adım adım  l me y nlendiriş i, ölümünden sonra bile pişmanlık yerine hayranlık duyması oyunda merak unsurunun sonuna kadar taşınmasını beraberinde getirir.

Yapı Ustası Solness'i diēer oyunlardan ayıran bir diēer  zellik, Ibsen'in tekrarlanan birincil oyun kişisi Hilda Wangel'dir. Hilda, Ibsen yazınında “*metinlerarası lineer deēişim gösteren*”²¹⁷ tek oyun kişisidir. *Denizden Gelen Kadın*'da ve *Yapı Ustası Solness*'te Doktor WangePin kızı olan Hilde Wangel'in sevimli huysuzluēu ve merakları ile oyunda komik rahatlama anları oluştururken, *Yapı Ustası Solness*'te genç bir kız olarak karşımıza çıkararak kışkırtıcı yapısıyla oyunda giderek artan tedirgin edici ve tekin olmayan bir atmosferin yaratılmasını saēlar.

Diēer taraftan, Ibsen'in, *Yapı Ustası Solness*'te, Halvard, Aline ve Hilda arasında kurduēu iliş iler aēının bir benzerini ilk oyunlarından *Catiline'de* de kurduēu görülür. *Catiline'de* de oyunun erkek

216 J. Templeton, Ibsen's Woman s.268

217 Agy. s. 264

kahramanı, alışkanlığa dönüşen evliliğinde kendisini kollayan karısı Aurelia ile tehlikeli bir kahramanlık yolunda onu kışkırtan genç bir kız olan Furia arasında kalır²¹⁸. Ibsen'in farklı yazarlık dönemlerine denk gelen iki oyun arasındaki bu benzerlik, Yapı Ustası Solness'te görülen sembolik eğilimle farklı bir dramatik algı içinde şekillenir.

Bu sembolik etkileri 1959 yılında yazdığı makalesinde ele alan Kenneth Muir, Ibsen'in kendisini Solness yerine koyarak, Solness'in ilk binaları olan kuleli kilise yapılarının yazdığı ilk şiirsel oyunları sembolize ettiği çıkarımını yapar. Solness'teki kadar baskın olmasa da yaşlandıkça Ibsen'de ortaya çıkan, genç oyun yazarlarının yerini alacağı kaygısının oyuna birkaç kat güçlenmiş olarak yansıdığını belirten Muir, Ibsen'in oyunun Fransa'daki gösterimi öncesinde yaptığı değerlendirmelere de yer verir. Bu değerlendirmesinde Muir, Ibsen'in, Solness ile Hilda arasındaki aşkın gerilim taşıyan bir ilişki olduğu konusunun üzerinde özellikle durduğunu ve oyunun sonunda Solness'in üzerinden düşerek öldüğü kulenin bu aşkı sembolize ettiğini söylediğini belirtir. Makalesinde evin yanmasının sembolik anlamı üzerinde de duran Muir, oyundaki yangın ile Solness'in iş yaşamındaki başarısı arasındaki ilişkinin bir sanatçının başarılı olmak için ödemesi gereken bedellerin bir sembolü olduğunun altını çizer²¹⁹. Sonuç olarak, Ibsen oyunlarında geçmişte yaşanan olayların gölgesi o kadar uzundur ki oyunun geçtiği günün de üzerine düşer.

11. BİZ ÖLÜLER UYANINCA (1889)

Ibsen, son oyunu *Biz Ölüler Uyanınca*'yı planlamaya 1897 yazında başlar. Georg Brandes'e yazdığı 3 Haziran 1897 tarihli mektubunda oyunla ilgili olarak şunları demektedir:

218 Agy. S..270

219 Bkz: Kenneth Muir, *Overviews and General Studies* Lawrence J. Trudeau (Ed.) *Drama Criticism* Vol 2., s 278

Benim kıymetli dostum, 27 yıl yurtdışında özgür ve liberal bir havayı teneffüs ettikten sonra içimde değişmeyen tek şey memleketimle olan bağım. Ama... Ama... Ama... Neresi benim memleketim? Memleketimi nerede bulabilirim? Ben her zaman denize sürüklendim... Yazmayı planladığım bir oyun var. Henüz tam olarak şekillendirmedim²²⁰.

Bu mektup, oyunun hemen başında uzun yıllar yurtdışında yaşadıkten sonra ülkesine dönen ve orada olmayı sorgulayan Prof. Rubek ile Ibsen'i kendi ülkelerinde yersiz yurtsuz hissetmeleri bakımından yakınlaştırması açısından ilginçtir.

Ibsen, üç perdelik bir oyun olan *Biz Ölüler Uyanınca*'nın ilk perdesini 22 Şubat - 31 Temmuz, ikinci perdesini 2-23 Ağustos, üçüncü perdesini 25 Ağustos - 21 Eylül tarihleri arasında yazar. Oyun, aynı yılın Kasım ayında yayıncıya gönderilmeye hazır hale gelir. Oyunun ilk adı *Ölüler Uyanınca*'dır. Ibsen, daha sonra oyunun adını *Biz Ölüler Uyanınca* olarak düzeltir. Alt başlık olarak da 'üç perdelik dramatik epilog' notunu düşer. Danimarka'da yayınlanan *Politiken* gazetesi 'epilog' sözünden yola çıkarak, Ibsen için "bu oyunda son sözlerini söyleyen yazar dramatik çalışmalarını tamamlamıştır"²²¹ yorumunu yapmışlardır. Ancak Ibsen, gazetede bu yorumu yalanlar. 12 Aralık 1899 tarihli *Verdens Gang* gazetesine verdiği röportajda şöyle der:

Bu aceleyle, düşüncesizce yapılan bir yorum. Epilog terimini kullanmamın benim özelimle hiçbir ilgisi yok. Oyuna epilog dememin nedeni, bu oyunun Bir Bebek Evi ile başlayan oyunlarımın son halkası olmasıdır. Bu oyunlar aktarmak istediğim deneyimlerden oluşuyorlar... Hepsinde ortak olan bir şeyler var. Hepsi bir bütünü tamamlıyor... Kast ettiğim bu bütünün tamamlanmış olduğuydu. Eğer bundan sonra bir şeyler yazabilirsem, yazacağım yeni

220 <http://ibsen.net/index.gan?id=459&subid=0>

221 <http://ibsen.net/index.gan?id=459&subid=0>

*şeyler daha farklı bir bağlam ve muhtemelen daha farklı bir formda olacak*²²².

Politiken gazetesinin aceleyle ve düşünmeden yaptığı yorum doğru çıkar ve *Biz Ölümler Uyanınca* Ibsen'in son oyunu olur. İlk baskısı 22 Aralık 1899'da Frederik Hegel ve oğlunun sahip olduğu Gyldendalske Boghandels Forlag Yayınevi tarafından yapılır. 12000 adet basılan kitap, hemen 2000 baskı daha yapar.

Biz Ölümler Uyanınca'nın seyirciyle ilk buluşması 16 Aralık 1899'da Londra'daki Theatre Royal'da okuma tiyatrosu olarak gerçekleştirilir. Oyun düzeninde sahnelenmesi ise 26 Ocak 1900'de Stuttgart'taki Hoftheater'de yapılır. Bunu, Oslo, Helsingfors, Kopenhag, Stockholm ve Berlin gösterimleri izler. Bu gösterimlerde oyunun başarılı olabilmesinin ne denli güç olduğu anlaşılır. Edvard Brandes'in Det Kongelige Teater'daki prodüksiyon üzerine yaptığı yorumda "*aktörler çok zayıf kalmıştı*"²²³ ibaresi dikkat çeker. *Biz Ölümler Uyanınca*'nın barındırdığı çatışmalar bir oyuncu için inandırıcılık ekseninde verilmesi çetrefilli durumlar içerir. Hep bir merak ögesini taze tutması gereken Irene, sanat, yaşam, aşk, göçmen olma, bireysellik ve yaşlılık ekseninde sıkışıp kalmış Prof. Rubek başta olmak üzere oyun kişileri psikolojik derinlikleriyle öne çıkar.

Oyunun konusu kısaca şöyledir: Ünlü bir heykeltıraş olan Profesör Rubek ve karısı Maia uzun yıllar yurtdışında yaşadıkdan sonra Norveç'e geri dönmüşlerdir. Üç perdelik oyunun ilk perdesi bir kaplıca otelinde geçer. Oyun, vatanlarına geri dönmekten mutlu olup olmamak üzerine bir söyleşimle açılır. İkisi de mutlu görünmezler. En son dört yıl önce gelen Maia her şeyin değişmiş olduğundan söz eder. Profesör Rubek "Kıyamet Günü" adını vereceği bir başyapıt yapma düşüncesindedir. Bu başyapıtında "*ölüm uykusundan uyanmış bir kadını*"²²⁴ betimleyecektir. Sanat, sanatçı ve sanat

222 Bkz:Agy

223 Agy

224 H. Ibsen, Ibsen Oyunları I, s. 163

eseri üzerinde kısa söyleşimlerden sonra evlilik konusu açılır. Maia kocasının kendini hiçbir zaman “vaad ettiği yüksek dağlara” çıkarmadığı için hayal kırıklığı yaşamaktadır. Rubek ise Maia’yı hiçbir zaman yüksek dağlara çıkabilecek bir kadın olarak hiç görmemiştir. Aralarındaki evliliğin bir alışkanlığa dönüştüğü anlaşılır.

Rubek, yanlarına gelen Otel Müdürü’ne geceleri bahçede dolaşan kadın ve arkasında onu takip eden kişiden söz eder. Üzerinde mayosu olduğunu söylediği kadını beyaz, onu takip eden gölgeyi de siyah olarak tanımlayan Rubek gördüğünün hayal mi, gerçek mi olduğunu ayırt edememiştir. Müdür onu doğrular. Bu kişiler Madame de Satow ve refakatçisidir. Derken yanlarına ayı avcısı Ulfheim gelir. Ulfheim’in av köpeklerini beslemek için Maia’yla birlikte gitmesinin ardından Profesör Rubek ile geceleri dolaşan gizemli kadın arasındaki söyleşimler başlar. Madame de Satow, Irene’dir.

Irene, Rubek’in gençlik yıllarındaki sevgilisi ve mankenidir. Kendini bir ölü olarak tanıtan Irene, bir gün Rubek’e haber vermeden gitmiştir. Rubek, Irene’in kendisini neden bir haber vermeden bırakıp gittiğini sorgular, Irene, önce o zamanlar meteliksiz olan Rubek’le mutlu olamayacağını düşündüğü için gittiğini söyler. Aradan geçen zamanda bir Amerikalı diplomat ve altın madenleri olan bir Rus’la evlenen Irene’nin iki eşi de ölmüştür. Doğmuş, doğmamış bütün çocuklarının da öldüğünü söyler ve bundan dolayı Rubek’i sorumlu tutar. Rubek için bir köle gibi çalışmış, gençliğini, güzelliğini ona sunmuştur. Rubek ise ‘tek ilham kaynağım’ dediği bu kadına bir kez bile dokunmamıştır. Bu hareketiyle Irene’nin ruhunun ölmesine sebep olmuştur, Irene, Rubek ve karısının kuzeye bir deniz yolculuğuna çıkacaklarını duyunca dağlara gitmeleri gerektiğini söyler. Hep daha yükseğe gitmeleri gerektiğini de ekler. Rubek ise Irene’nin de gelip gelmeyeceğini merak etmektedir. Bu sırada Maia gelir ve deniz yolculuğuna gitmekten vazgeçtiğini, Ulfheim’in de dediği gibi dağlara gitmek istediğini söyler. Oyunun ikinci perdesinin başında da Ulfheim’le birlikte dağlardan döner. Rubek’le evlilikleri bir hapisaneyi andırmaktadır. Rubek, Irene’yle, Maia da Ulfheim’le olmak istemektedir. Bunun üzerine

Maia, Irene'ye giderek Rubek'e ancak kendisinin yardım edebileceğini söyler, Irene ise çocuğum dediği Kıyamet Günü heykelini görmek istemektedir.

Heykeldeki halinden gençliğindeki ruhu yeniden yakalayabileceğini düşünmektedir. Ancak işler düşündüğü gibi gelişmez. Rubek zaman içinde heykelin kompozisyonunda değişiklikler yapmıştır, Irene aradığı ruhu heykelde bulamaz. Artık tek yol kalmıştır, dağların en yüksek tepelerine çıkmak. Ne var ki bu defa Rubek onu bırakma niyetinde değildir, Irene Maia ve ile birlikte kendileriyle yaşamasını önerir, Irene için Maia ile birlikte yaşamak kabul edilebilir değildir.

Diğer taraftan, Ulfheim, Maia'yı rahat bırakmaz. Bundan sonraki hayatını onunla geçirme konusunda kararlıdır. Rubek'ten ayrılmak Maia için özgür olmakla eşdeğerdir. Maia ile Rubek karşılıklı konuşarak bu fikirlerini birbirlerine söylerler. Böylece herkes kendi yoluna gider. Oyunun sonunda Maia ve Ulfheim yani bir geleceğe hazırlanır. Rubek ve Irene ise hayalini kurdukları yüksek dağlara çıkarlarken çığın altında kalıp hayata veda ederler.

İKİNCİ BÖLÜM

Henrik Ibsen Oyunlarındaki Kadın Karakterler Toplumsal Cinsiyet Kalıpyargıları Açısından İncelenmesi

1. Evli Kadınlar

*Fırtınalara göğüs germek, savaşım la dolu bir yaşam;
bunlar nedir ki, kolay işler...*

*Ama beni düşün, saatlerin o kadar uzun geçtiği
bu yıkık yuvada oturan beni düşün.*

*Savaşımın ne olduğunu bile bilmeyen,
eylem ateşinin kıvılcımını bile görmemiş olan beni düşün.*

*Burada oturan, geçmişini anımsamaktan korkan
ve hiç unutamayan beni düşün...*

Agnes (Brand)

Üç döneme ayrılan Ibsen tiyatrosu toplumun kalıp yargıları ve dönemin kadın algısına karşı mücadele vermeyi göze alan, özgür birey olma yolunda cesur davranan kadınlarla, toplumun dayattığı sınırlar içinde kalarak aynı cesareti gösteremeyen kadınlarla doludur. Her Ibsen oyununda hali hazırda sürmekte olan ya da geçmişte kalan ancak etkilerinin oyunun dramatik yapısına etki ettiği bir evlilik vardır. Agnes (Brand), Solveig (Peer Gynt), Gina

Ekdal (Yaban Ördeği), Nora Helmer (Bir Bebek Evi), Hedda Gabler (Hedda Gabler), Bayan Elvsted (Hedda Gabler), Maia Rubek (Biz Ölümler Uyanınca), Aline Solness (Yapı Ustası Solness), Bayan Stockmann (Bir Halk Düşmanı), Ellida Wangel (2. eş, Denizden Gelen Kadın) Ibsen'in bu kitapta ele alınan oyunlarındaki evli kadın karakterleridir. Ibsen oyunlarındaki evlilikler yaş, evliliğin kuruluş biçimi, kadınların ait olduğu toplumsal sınıf bakımından farklılıklar gösterir. Agnes ve Solveig bu kadınların en gençleridir. Çocukluktan genç kızlığa geçişte düzenlenen dini tören Solveig için evlenmesinden hemen önce yapılmıştır. Nora, Hedda Gabler, Bayan Elvsted, Ellida Wangel ise genç evli kadınlardır. Bu grup kadınların en büyüğü olan Hedda Gabler 29 yaşındadır. Aline Solness, Bayan Stockmann ve Maia Rubek ise yaşça en büyük evli kadınları oluşturur.

Oyunların yazılış sıralarına göre baktığımızda ilk dönem oyunlarının evli kadınları Agnes ve Solveig halk kesiminden, sonraki iki dönemin evli kadınlarından Nora Helmer, Hedda Gabler, Maia Rubek, Aline Solness, Bayan Stockman ve Ellida Wangel burjuva sınıfındandır. Bunların arasında Ellida Wangel ve Bayan Elvsted kocalarının ikinci eşleri olmaları ve eşleriyle aralarındaki büyük yaş farkı nedeniyle diğerlerinden ayrılır. Ellida Wangel, eşinin büyük kızından birkaç yaş büyük, Bayan Elvsted ise eşinden yirmi yaş küçüktür. Buna ek olarak Bayan Elvsted, kocası oyun içinde bulunmayan tek evli kadındır. Halk sınıfından olan Gina Ekdal da ayrıcalıklı bir evli kadın profilidir. Evli kadınlar içinde çalışma yaşamına en yakın kadın olan Gina, geçmişte zengin iş adamı Bay Werle'nin evinde hizmetçiymiş onunla bir ilişki yaşar. Bu nedenle onun evliliği de tıpkı Nora'da olduğu gibi geçmişte saklı kalan bir sır barındırır.

Ibsen'in evli kadın karakterleri arasında Solveig, âşık olduğu adamla birlikte yaşamak için evden kaçmasıyla diğerlerinden ayrılır. Solveig'in yönelişinde diğer evli kadınlarda görülmeyen safılıkta bir aşk vardır. Anne babasından çekinen uysal bir kız olan Solveig, Peer'le birlikte yaşamak için evini terk eder. Aralarında

bir nikâh töreni gerçekleşmemesine rağmen evli bir kadının kocasına karşı sorumluluklarını ömrü boyunca yerine getirir. Dağdaki kulübelere onun geri dönmesini bekler ve bu süre zarfında ona sadık kalır. Ibsen'in ilk dönem yazarlığının öne çıkan iki oyunu olan *Brand* ve *Peer Gynt aynı zamanda* Brand'in ve Peer'in annelerinin de oyun kişisi olarak oyunda yer almaları bakımından diğer oyunlardan ayrılır. Brand ve Peer'in annelerine karşı tutumlarıyla, eşlerine karşı tutumları birbirinin devamı niteliğindedir. Brand, annesine gösterdiği katı tutumu Agnes'e de göstermeyi sürdürürken, annesinin sorumluluk almaktan uzak, özgür ruhlu, neşeli oğlu Peer, Solveig'e karşı aynı havai tutum içindedir. Bu iki oyunu diğerlerinden ayıran bir diğer özellik Ibsen'in kadın karakterlerine verdiği isimlerde saklıdır. Agnes ve Solveig, 'Güneş Yolu' anlamına gelen isimlerdir²²⁵. Templeton bu bilgiden hareketle, Agnes'in Brand'in koyu ve karanlık dünyasını aydınlatıp ısıttığı, Solveig'in de maceradan maceraya sürüklenen Peer'e bir yıldız gibi kendisine açılan doğru yolu gösterdiği yorumunu yapar²²⁶.

Ibsen'in evli kadınları arasındaki bir diğer farklılık annelik konusunda ortaya çıkar. İki de üçer çocuk sahibi olan Nora ve Bayan Stockmann'ın eşlerine duydukları sevgi diğerlerine göre daha belirgindir. Agnes ve Gina Ekdal'ın çocukları oyun içinde, Elida Wangel ve Aline Solness'in çocukları ise oyunun başladığı zamanın öncesinde ölmüşlerdir. Hedda Gabler, Bayan Elvsted, Maia Rubek ise doğum yapmamış evli kadınlardır. Bu grup içinde Bayan Elvsted, evliliğinde eşinin çocuklarının sorumluluğunu üstlenmiştir.

Ibsen oyunları 19. yüzyıl evli kadınlarının geniş bir profilini sunar. Bu evlilikler Nora, Ellida Wangel, Bayan Elvsted gibi o dönem görülen evlilik yapılarına uygun ama onları sorgulayan, yeni, gerçek bir evlilik arayışı uğruna kendi özgür iradeleri doğrultusunda davranma cesareti gösteren kadınlar içerdiği gibi, Agnes, Solveig, Bayan Stockmann gibi bu sorgulamayı yapmaktan uzak, kaderci eğilimler gösteren karakterleri de barındırır. Nereden

225 J. Templeton, *Ibsen's Woman*, s. 91

226 Bkz: Agy., ss. 91

bakılırsa bakılsın, Ibsen’in evli kadın karakterleri eleştirel gerçekçi bir anlayış içinde yaratıldıklarından, olan ve olması gerekenin görünürlüğü konusunda anlamlı verilerle donatılmışlardır. Yalnızca 19. yüzyıl dünya gerçeği hakkında değil, evli kadının günümüzde, ülkemizde, tiyatromuzdaki durumu üzerine çok mekânlı ve çok zamanlı değerlendirmeler yapmak mümkündür. Ancak bunlardan önce Victoria Dönemi olarak da adlandırılan 19. yüzyıl evlilik anlayışı ve aile yapısına bakmak ve Ibsen’in evli kadın karakterlerini bu bilgiler ışığında değerlendirmek yerinde olur.

19. yüzyıl aile yapısı Fransız Devrimi’nden sonra kamusal ve özel alanlar arasındaki sınırların kalkmasıyla başlayan ‘yeni bir insan’ inşası, ‘yeni bir aile’ ve ‘yeni bir kadın’ arayışıyla şekillenmeye başlar. Zira özgürlük, eşitlik, kardeşlik söylemiyle devrimi birlikte gerçekleştiren iki cinsiyet, devrimin sonuçlarını eşit olarak paylaşamamışlardır. Burjuva devrimi gerçekleşir gerçekleşmez kendi burjuva ahlak anlayışını kurmuş, kadın ve erkeğe verilen rollerle evlilik kurumunu da yeniden şekillendirmiştir.

Bu sürecin zemininde, dönemin dinamik yapısıyla, toplumun değer yargılarının, ahlak anlayışının, gelenek ve törelerin statik yapısı arasındaki çatışma etkili olur. Kadın, gerek ev içi, gerekse ev dışında hayalini kurduğu özgür bireyi oluşturacak zemini bulamaz. Bunun yerine yeni roller, yeni sorumluluklarla donatılır. Evli kadının toplum içindeki yeri giderek katılaştan bir tutumla değişim geçirmeye başlar. Leonore Davidoff’un *“bugün bile tamamlandığı kesinlikle söylenemeyecek bir süreç”* olarak tanımladığı bu dönem evliliklerinde, eski yasadaki *“karı koca birdir - o da kocadır”* düşüncesinin burjuva sınıfındaki evli kadınlar için aynen korunmaya devam ettiği görülür²²⁷.

Burjuva dönemi evli kadın değişen toplumdaki yeni rol ve sorumluluklarının altında yeni bir ‘Ev’ tanımı yatar. 19. yüzyıl İngiliz romantizmi bireycilik nedeniyle kaybolan duygu zenginliğinin

227 Leonore Davidoff, *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002 s. 112

yeniden canlandırılması için gözlerini aile içine çevirir. Bunun sonucunda kadın ve çocuklar masumiyetin merkezi olarak kabul edilerek aranan duygu zenginliğinin kaynakları olarak öne çıkarlar. Böylelikle orta sınıf aile yaşamı, kadın ve çocukları koruyan, güvenli, 'dünya'nın pisliklerinden uzak, masumiyetin kapalı mekânı olan bir Ev fikrine kavuşmuş olur²²⁸. Bu evin içindeki aile, aynı zamanda devletlerin gücü ve insanlığın ilerlemesinin garantisi ve sivil toplumun çekirdeğidir²²⁹.

Ibsen'in, büyük tepki çeken ve yankı uyandıran oyunu *Hortlaklar*' da toplumsal düzenin önde gelen temsilcilerinden Rahip Manders evi şöyle tanımlar:

Manders: *Ama ben bekâr evlerinden söz etmiyorum. 'Ev' demekle aile hayatını, yani bir erkeğin karısı ve çocuklarıyla birlikte yaşadığı yeri kastediyorum*²³⁰.

Ibsen, *Biz Ölümler Uyanınca*'da Maia Rubek, kocasıyla girdiği aşğıdaki söyleşimde ev kelimesine vurgu yaparak bu konudaki tercihini ortaya koyar.

Maia: (...) *O şirin yeni evimizde ne kadar rahat ve mutlu olacağımızı bir düşün...*

Prof. Rubek: *Şirin yeni yuvamız demek daha doğru olur herhalde...*

Maia: *Ben "ev" demeyi tercih ediyorum, lütfen böyle diyelim*²³¹.

Evin mahremiyeti ve masumiyetiyle kutsanan evlilik kurumu yalnızca kadın ve erkek arasında yapılmış sivil bir sözleşme değil, aynı zamanda dinsel ve siyasal yanları olan bir kurumdur. Kilisede ve rahip huzurunda baba, oğul ve kutsal ruhun şahitliğiyle kıyılan

228 Bkz: Leonore Davidoff, *Feminist Tarih*yazımında Sınıf ve Cinsiyet, Ayşe Durakbaşı (Yayına hazırlayan), Çevirenler: Zerrin Ateşer, Selda Somuncuoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 52

229 Bkz: P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) *Özel Hayatın Tarihi*, s. 109

230 H. Ibsen, *Hortlaklar*, s. 34

231 H. Ibsen, *Ibsen Oyunları -1*, s. 139

evlilikler dinsel bir kabul ardından meşruiyet kazandığından, dinin anlam ve eylem alanı içinde yapılanırlar. Ibsen, *Brand*'da evliliğin bu yönünü sivrilterek koca sevgilisini Tanrı sevgisinin bir tezahürü olarak ele alır.

Brand: (...) *Sen O'nu (Tanrı'yı) sevgili bir baba gibi görebilirsin. Onun bağrına sığınabilir, yorulduğun zaman ona yaslanarak dinlenebilirsin. Sonra tanrısal ışığın gözlerinde parlamasıyla mutlu ve daha güçlü olarak bana iner ve yeni atılımlarla beni yükseltirsin. Böyle bir birlik, evliliğin ruhu, özüdür. Biri savaşmalı, kutsal eseri korumalı, öteki de yaraları sarmalıdır. İnsan ancak o zaman pek haklı olarak "İkimiz de bir gövdeyiz" diyebilir. Dünyaya sırtını çevirip de varlığını tehlikeye koyduğun ve beni karım olarak izlediğin andan beri görevin budur*²³².

Dinle kutsanan ailenin bir diğer özelliği ekonomik bir kurum olmasıdır. Aile servetinin korunması, aktarılması, çoğaltılması gibi hesaplar bu ekonomik yapının ana unsurlarıdır. "*Aile toplumsal işleyişin 'görünmez eli', ekonominin 'gizli tanrısı', kimi zaman da siyasi demokrasinin bağrındaki fesat odağı olarak kamusal ve özel alanların belirsiz sınırında*"²³³ bulunur. Devletin idare edilmek için yasalara ihtiyaç duyması gibi, aile kurumu da ayakta durabilmek için toplumun ahlak kurallarına, geleneklere, dinle belirlenen kurallara ve törelere gereksinim duyar. Tüm bu faktörlerle şekillenen evlilik birliğinde erkeğe evin dışında bir hayat sunulurken, kadın evin içine mahkûm edilir. Töre ve gelenekler toplumsal cinsiyet kalıpyargıları olarak çalışarak, cinsiyet ve yaş kavramları üzerinden işleyen bir sosyal mekanizma halini alır.

Ibsen'in evli kadın karakterleri bu koşuta uygun olarak evin içinde konumlanmış kadınlar olarak öne çıkar. Evi oluşturan fiziki koşulların diğerlerine göre silik kaldığı Agnes ve Solveig'in yaşam alanları evleridir. Nora, Hedda Gabler, Aline Solness, Bayan

232 H. Ibsen,, İki Oyun: Peer Gynt - Brand, s. 94

233 P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) Özel Hayatın Tarihi, s. 121

Stockmann ise mutlak biçimde ev içinde konumlanmış evli kadınlardır. Bu kadınların yer aldıkları *Bir Bebek Evi*, *Hedda Gabler* tümüyle, *Yapı Ustası Solness* son perdesi dışında tamamen evde geçen oyunlardır. Yine bu kadınlardan Nora, evlilik yoluyla ev hapsi yaşayan bir eş olarak sahte mutluluğuyla öne çıkar. Nora'nın evin dışına çıkmak için kapıyı çarpıp gitmesi, döneminde pek çok kadın için heyecan verici olduğu kadar bir o kadar da yadırganan bir eylemdir.

Hedda Gabler ise daha sahneye girmeden evin düzeninde kendini belli eder. Ev, yeni ve asil hanımının beğenilerine göre düzenlenmiş, evin hizmetçisine bu genç kadının yeni kuralları sıkı sıkıya öğretilmiştir. Hedda'nın sahneye girer girmez çektiği perde, evin soğuk duvarları arasında zoraki bir evliliğin yaşanmakta olduğunun bir göstergesi gibidir. Aynı oyundaki Bayan Elvsted ise duygularının peşinden koşan, bu uğurda evliliğin ve toplumun kurallarına karşı gelen yapısıyla Hedda'yla taban tabana zıt çizilmiş bir evli kadın olarak karşımıza çıkar. Evli kadının yaşam alanının ev olarak çizildiği oyunların yaşça en olgun evli kadını olan Aline Solness ise solgun bir evliliğin hayalete döndürdüğü kadın kahramanıdır. Kadın ile erkek arasındaki duygusal ve cinsel bağların tümüyle koptuğu bu evlilikte kocasıyla kendisini bağlayan yegâne bağ geçmişteki evlat kaybından kaynaklanan ortak acıdır. Kocasının genç kadınlara olan ilgisinin farkında olan Bayan Solness bu durumu problem etmez ve bir bakıcı gibi eşini sağlığına özen gösterir.

Ibsen'in evli kadınları içinde *Yaban Ördeği'nin* kadın karakteri Gina Ekdal kocasının fotoğrafçı dükkânında ona yardım etmesiyle ev dışı bir alanı eşiyile paylaşır. Bunda Gina'nın hizmetçilikten gelmesi ve burjuva sınıfına ait olmamasının payı büyüktür. Gina Ekdal'ın evliliği, Werle'lerin burjuva evliliğinin ne kadar ikiyüzlü olduğunun adeta bir kanıtıdır. Evlilik dışı ilişkileriyle karısını hayata küstüren ve onun mutsuzluk içinde ölümüne sebep olan Bay Werle'nin evin hizmetçisi ile kurduğu cinsel ilişki 19. yüzyıl burjuva evliliği içinde sıklıkla görülen dönemsel gerçeklerdir. Michelle

Perrot evin patronu ile hizmetçi arasında gelişen bu türden ilişkilerin dönem içindeki yaygınlığına dikkat çekerek bu durumda kalan hizmetçi kadınların ortadan yok olmaları ya da “sessizlik içinde kabahatlerini unutturmalarının”²³⁴ beklendiğinin altını çizer.

Ibsen’in bu durumu ele aldığı bir diğer oyun *Hortlaklar*’dır. Oyunun genç kadın karakteri Regina, Yüzbaşı Alving’in evin hizmetçisi ile kurduğu ilişkiden dünyaya gelir. Regina’nın annesi ile marangoz Ensgstrand arasındaki evlilik *Yaban Ördeği*’ndeki Gina ve Hjalmar arasındaki evliliği çağırıştırır. Her iki evlilik de toplumun kutsallaştırdığı evlilik kurumunun görünmez kabuğuyla bir takım pislikleri gizleyen bir yapı halini aldığını ortaya koyar.

Burjuva evinde görevli hizmetçiyle cinsel birliktelik kurup evlilik dışı çocuğu olan bir diğer kişi de Ibsen’in kendisidir. Yaşamöyküsünde de gördüğümüz gibi, Grimstad’da çalıştığı eczanenin sahibi Reimann’ların hizmetçisi Else Sophie Birkedal’den bir oğlu olan Ibsen, oyunlarında ele aldığı bu konuyu bizzat yaşamıştır. Bu ilişkiden sonra Ibsen toplumsal yargılara takılmadan hayatına devam eden, Else Sophie Birkeladen işinden olmuş ve bakmak zorunda olduğu oğluyla beraber Grimstad’ı terk etmiş ya da Perrot’nun bu durumda kalan kadınları tanımlarken belirttiği gibi “başının çaresine bakmak”²³⁵ zorunda kalmıştır.

Toplumsal eleştirisi ağır basan *Bir Halk Düşmanı*’nda oyunun geçtiği mekânlar yalnızca evle sınırlı kalmasa da Bayan Stockmann’ın yönelişleri evle ilgili düzenlemeler tarafından belirlenir. Bayan Stockmann’ın dünyası yemek konusunda dakik olan eşinin yemeğinin hazırlanması, çocukların bakımı ve geleceğiyle ilgili kaygılarla örülüdür. Kocasının haklı eylemine destek verme konusunda tereddüt yaşamasının altında bu kaygılar yatar. Kızı Petra’nın da etkisiyle bu tereddütlerini yenerek toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının dışına çıkıp eşine destek veren Bayan Stockmann diğer evli kadın karakterlerden farklı olarak eşinin özel kalemi gibi de

234 P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) Özel Hayatın Tarihi, s. 196

235 Agy., s. 196

görünür. Onun yazışmalarını takip eder, mektuplarıyla ilgilenir. Bu yüzden diğer evli kadınlarda görülmeyen bir sosyallik içinde ele alınmıştır: Topluca yenen yemekler düzenler, eşini çevresinde olan bitene yakın ve ilgili, çevresindekilerle söyleşim halindedir.

Ibsen'in evin dışında da kendine ait bir yaşam alanı olan ve bu alanda bireysel yönelişini gerçekleştiren tek evli kadın karakteri *Denizden Gelen Kadın*'daki Ellida Wangel'dir. Ellida, kocasından ayrı olarak her gün deniz kenarında zaman geçirir, uygun mevsim aralığında saatlerce yüzer. Bu özelliği bakımından Ellida Wangel, bireysel bir aktivitesi olan tek evli Ibsen karakteridir. Buna ek olarak, Ellida Wangel Ibsen'in en mutlu evli kadınıdır. Kocasını ve sevgilisini arasında bir seçim yapma noktasında ele alınan Ellida Wangel, bu haliyle burjuva dönemi evlilik kalıplarını alt üst eder. Kocasını Dr. Wangel'in bu durum karşısındaki tutumu, karı koca arasında geçen söyleşimler, günümüz dünyası için bile oldukça modern ve yenilikçidir. Sonraki bölümde detaylarına ineceğimiz bu özel evlilikte Ellida Wangel ev içinin görünmezliğini kıran, onu görünür kılan ve dahası tartışmaya açan bir evli kadın olarak bizi selamlar.

Mekânı ev olmayan bir diğer evlilik *Biz Ölümler Uyanınca*'da karşımıza çıkar. Prof. Rubek ile eşi Maia arasındaki söyleşimler tümüyle evin dışında, bir sahil otelinde geçer. Oyun içinde Tautnitz Gölü yakınlarındaki villalarının kısa bir tarifi yapılsa da karı ve kocanın her ikisi de ev dışında konumlanmışım Çift arasındaki evlilikleri üzerine geçen söyleşim 19. yüzyıl gerçekliğinde eşine az rastlanır türdendir:

Prof. Rubek: Çünkü her anlamda özgür ve bağımsız olduğunu bilmek ve bir insanın isteyebileceği her şeye en azından yüzeysel olarak sahip olmakta insanı mutlu eden bir şeyler var.

Maia: Evet, öyle. Böyle gittiği sürece tabii... Ama problemlerimizle ilgili anlaşmaya vardığımız gün ne söz verdiğini hatırlıyor musun?

Prof. Rubek: Evlilik konusunda, evet... Bu senin için zor bir meseleydi Maia.

Maia: Ben de seninle yolculuk edecek, hayatım boyunca yurt dışında yaşayacak, canım ne isterse onu yapacaktım, öyle anlaşmıştık²³⁶.

Ibsen'in mahremiyet duvarları dışında kurduğu, tarafların yaşça olgun olduğu bu evlilikte eşler rutin bir evlilik hayatını karşılıklı sonlandırıp mutlu olacaklarına inandıkları insanlarla yeni hayatlar kurmayı rahat bir sohbet konusu olarak ele alırlar. Eşlerin birbirlerine özgürlüklerini hediye ettikleri oyun Maia'nın özgürlük şarkısıyla kapanır. *Denizden Gelen Kadın*'a görünmezliği kırılan ev düşüncesi, *Biz Ölümler Uyanınca*'da tamamen ortadan kalmıştır.

Leonore Davidoff, aile ve evin dışarıya kapalı ve görünmez kılınmasının temelinde cinsiyet ve yaş kavramlarının olduğunu belirtir²³⁷. Bu koşuta uygun olarak 19. yüzyılda gelişen yeni aile modelinde kadın ve erkek, cinsiyetlerine göre evin içinde ve dışında olacak şekilde konumlanıp bu konumlarına uygun görevlerle donatıldılar. Ev içinde konumlanan kadının öncelikli görevleri, kocasına mutlak bir itaatla boyun eğip onu mutlu etmek, çocuklarını toplum ve devlet için sağlıklı bir yurttaş olarak yetiştirmek olarak belirlenir. Bunun yanı sıra evli kadının bir diğer görevi evlerin düzenini sağlamaktır²³⁸. Bu görevler, dinsel yönlendirme ve telkinlerle desteklenerek kadın ve çocuğun ev içindeki konumunu sağlamlaştırır. Bu geniş çaplı kabul, o dönemde böyle anılmasa da elbette toplumsal cinsiyet kalıpyargıları tarafından şekillenmiştir. Ibsen oyunlarında evli kadının annelik görevi, dönemin gerçekliğine uygun olarak ele alınır Ancak Ibsen'in bu konuyu toplumun geleneksel algısı içinde doğallaşan bir toplumsal yapılanma birimi olarak ele almadığı görülür. Evlilik konusunda olduğu gibi, anneliği de tartışmaya açar. Kaldı ki, bu konu bugün bile söz konusu doğal kabulleri korumaktadır. Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları

236 H. Ibsen, Ibsen Oyunları-1, s. 144

237 Leonore Davidoff, Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet, s. 52

238 Marilyn Yalom, Evli Kadının Tarihi, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2002, s. 181

ve annelik hakkındaki çeşitli tabular konuyu hâlihazırda dokunulmaz kılar. Fakat annelik de tartışılabilir dahası, tartışılması gereken bir kavramdır. Ne var ki, toplum değişmesine izin vermediği konuların tartışmaya açılmasının da önünü tıkar. Ibsen'in annelik üzerindeki tüm tabulara rağmen geliştirdiği cesur söylem bu açıdan bakıldığında son derece önemlidir.



Edgar Degas (1834-1917), Benelli Ailesi²³⁹

Ibsen'in kurguladığı evliliklerde çocuk konusu hep çok önemlidir. Dramatik aksiyonu yönlendiren bir işlevi olan bu yan temayı Ibsen, oyunlarda birbirinden farklı şekillerde ele alır: *Brand*'da Agnes, evli bir kadın olarak kocasına itaat ederek onun sözünden çıkmadığı için çocuğunu kaybeder. Nora'nın en büyük korkusu kendindeki yalan mikrobunu üç çocuğuna bulaştırmaktır. *Yapı Ustası*'nda Bayan Solness küçük yaşta kaybettiği oğullarının

239 239 <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/degas-edgar-bellelli-family-185860-854759.html>

ölümüyle donuklaşıp kocasıyla arasındaki evliliği fiili olarak bitirmiştir. *Rosmersholm*'de ise John Rosmer'in ilk eşi çocuk doğurmadığı için intihar ederek kocasını sağlıklı ve ona çocuk verebilecek genç Rebecca'ya bırakır. Hedda Gabler ise tutkunun olmadığı zoraki evliliğini halk önünde meşrulaştıracağını bildiği için çocuk konusunun açılmasına bile dayanamaz. *Bir Halk Düşmanı*'nda Bayan Stockmann çocuklarının geleceğinden endişelendiği için eşinin işinden olma pahasına doğru olanı savunmasını engellemek ister.

Ibsen, evlilik üzerinde erkek kahramanlarına da söz hakkı verir. *Yaban Ördeği*'nde evlilik üzerine konuşan Hjalmar, Gregers ve Dr. Relling arasındaki söyleşim, evlilikte çocuğun önemli olduğu düşüncesiyle sonuçlanır:

Gregers: *Henüz hiçbir evliliğin kuruculuğunu yapmadım sanırım. (...) Ama sağlam kurulmamış çok evlilik gördüm. Bu tür bir evliliğin insanları nasıl bir yıkıma sürüklediğini yakından gözlemleme fırsatını buldum.*

Hjalmar: *Bu yüzden bir erkeğin ruhsal gücü yıkılabilir. En korkuncu bu...*

Relling: *Ben doğru dürüst bir evlilik yapmadım hiç, onun için bu konuda bir yargıya varamam. Ama bildiğim bir şey var, o da gerçek bir evlilikte çocukların önemli olduğu²⁴⁰.*

Yapı Ustası Solness'te Halvard Solness ise Hûda'yla eşi hakkında konuştuğu bir sırada çocuk yetiştirmenin önemini şu sözlerle anlatır:

Solness: *Küçük çocukların ruhlarını kurmak, öldürmek, Hilda. Çocuk ruhlarını tam muvazeneli, asil, güzel kalıplarda kurmak... Onların dimdik, olgun insan ruhları haline yücelmelerini sağlamak... Aline'nin istidatı böyle bir alanda idi²⁴¹.*

240 H. Ibsen, *Yaban Ördeği*, s. 121

241 H. Ibsen, *Yapı Ustası Solness*, s. 75

Bu toplumsal kabule uymakla görevli olan Victoria dönemi eş ve annelerinin ev içindeki manevi rehberler olarak onurlandırdığı görülür²⁴². Ancak bu onurlandırmanın altında katı bir koşul vardır: Kadınlar erkeklere bağımlı olduklarını asla unutmamalıdır.

Ibsen, toplumun kadına verdiği bu görevi *Hortlaklar*'da Rahip Manders üzerinden şu sözlerle dile getirir:

Manders: *Bu dünyada isyancı bir ruh mutlu olmayı arzular sadece. Neyimize bizim mutlu olmak? Olmaz! Bize düşen görevimizi yapmak, o kadar. Ve sizin üstünüze düşen görev ise kendinize eş olarak seçtiğiniz ve kutsal bir bağla bağlandığınız insana sadık olmaktır*²⁴³.

Evli erkek, koca ve baba kimliğiyle aile içinde mutlak gücü temsil etmektedir. Bu yapının ülkemizde hâlihazırda geçerli olduğunu burada belirtmek yerinde olacaktır. Böyle bir aile düzeni içinde genç kızlar ana babalarının evlerindeki baba denetiminden kocalarının denetimine geçip sürekli evin içinde konumlanırken, aynı zamanda yaşamları boyunca bir erkeğin himayesinde tutulmuş oluyorlardı. Dönem, koca ve babayı güçlendiren düşüncelerle örülüydü. Bu düşünce ağına katkısı olan isimlerin öne çıkanlarından biri olan Kant, babanın sahip olduğu gücü, kadının doğurganlıktan gelen doğal gücünün üstünde konumlayarak soyun babadan geçmesinin önemine dikkat çekmekteydi. Kant'a göre baba, soyadını vererek çocuğunu toplumsal yaşam alanına dâhil ediyor, böylece bu hukuki doğum, tek ve gerçek doğum olarak kadının biyolojik doğurganlığının üzerinde konumlanıyordu²⁴⁴. “Çocuk sadece kendi ailesine ait değildi, o, ulusun ve ırkın geleceği, yarının üreticisi, üreyicisi, yurttaşı ve askeriydi”²⁴⁵. Annesinden hayat, babasından kimlik alan çocukların iyi yetişmesinin arkasında böyle geniş bir toplumsal sorumluluk vardı. Çocuğun aileye değil, topluma

242 Marilyn Yalom, *Evli Kadının Tarihi*, ss.182-183

243 H. Ibsen, *Hortlaklar*, s. 38

244 P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) *Özel Hayatın Tarihi*, s.127

245 Bkz: Agy., s. 157

ait olma söylemi günümüz Avrupa toplum yapısının da temelini oluşturur. Çocuk üzerinde sorumluluğu yalnızca anne babalarına vermeyen ve onun bir birey olarak tüm toplum tarafından sahiplenilmesini olanaklı kılan bu yapı, modern birey anlayışının da temelini oluşturur.

Bu sebeple, *Bir Bebek Evi*'nde Nora'nın kocasından habersiz borç aldığıın ortaya çıkması yalnızca Torvald'ın değil aynı zamanda toplumun da affedemeyeceği bir hatadır. Nora'nın bu hatasını ilginç kılan ise onun kocasından sadece bir gerçeği gizlemek, bir sahteciliğin üstünü örtmekle kalmayıp, bu eylemini kocasını ev içindeki mutlak otorite kılan en önemli iktidar aracı para üzerinden yapmış olmasından kaynaklanır.

Nora'nın bu eylemi özünde evli erkeğin para üzerinden kurduğu otoriteye karşı düzenlenmiş bir sabotaj olarak değerlendirilebilir. Zira 19. yüzyıl evlilik yaşantısında kocanın otorite zeminini para teşkil eder. Bu yüzyılın sonuna kadar süren erkek egemen aile yapısının temel belirleyicilerinin başında, evlilikte erkeğin paranın sahibi ve yöneticisi olması geldiği görülür. Kaldı ki, *“orta ve üst sınıf ailelerinde kadının para kazanması beklenmiyordu. Kadını hanımefendi kılan, ücret karşılığında çalışmak zorunda olmamasıydı”*²⁴⁶.

Bu durumu doğrular biçimde, Ibsen'in burjuva aile yapısı içinde çizdiği evli kadınlarının hiçbirinin çalışmadıklarını görürüz. Burjuva sınıfına ait Hedda Gabler, Aline Solness, Bayan Stockmann, Maia Rubek, Ellida Wangel çalışmayan evli kadınlardır. Evlilikte para otoritesini kıran yanıyla Nora çalışmayan bir ev kadını olarak karşımıza çıksa da, Krogstrad'dan aldığı borcu kapatabilmek için geçmişte gizli saklı kopyalama işi yaptığını söyler²⁴⁷. Burjuva sınıfına ait olmasalar da Agnes ve Solveig'in de çalışmadıkları görülür. Gina'nın evle aynı çatı altında kurulu fotoğrafçı dükkânında eşine yardımı dışında çalışan evli kadına rastlanmaz. İleriki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alacağımız Ibsen oyunlarındaki çalışan

246 Marilyn Yalom, *Evli Kadının Tarihi*, s. 181

247 H. Ibsen, *Ibsen Oyunları - II*, s. 27

ve iş arayan kadınlar dönem gerçeklerine uygun olarak genç kızlar, dullar ve hizmetçiler olarak karşımıza çıkar.

Ibsen, oyunlarında paranın kocanın idare ve sorumluluğu altında olduğunu açık biçimde ortaya koyar. *Bir Bebek Evi*'nde Nora ile kocası Torvald arasında geçen söyleşimler 19. yüzyıl evliliğinde para ve erkek otoritesine örnek teşkil eder niteliktedir. Bütün dramatik kurgunun para kavramı üzerinden kurulu olduğu *Bir Bebek Evi*, Ibsen'in oyunları arasında para kavramının en öne çıktığı oyundur. Nora'nın ilk repliği parayla ilgilidir. Eşyalarını taşıyan hamala para verip “*üstü kalsın*”²⁴⁸ der. Paranın üstünü alması hamalın emeğinin karşılığı olmasından çok, Nora'nın hamal ile olan ilişkide parayı elinde tutan, dolayısıyla otorite sahibi kişi konumunda olma özlemi olarak yorumlanabilir. Torvald ile Nora arasında geçen aşağıdaki söyleşim ise dönem evliliklerinde eşler ve para arasındaki ilişki düzenini de ortaya koyar:

Torvald: (...) (cüzdanını çıkarır) *Nora, bil bakalım elimde ne var?*

Nora: *Para!*

Torvald: (Ona biraz para verir) *Sen ev işleri ve Noel için ne kadar para gerektiğini bilmediğimi mi sanıyorsun?*

Nora: (Parayı sayar) *Teşekkür ederim, sağol Torvald bu beni uzun zaman idare eder.*

Torvald: *Öyle olmalı!*²⁴⁹.

Ibsen oyunlarında israfından dolayı azar işiten bir diğer evli kadın ise *Brand*'daki Agnes'tir. Küçük oğlu hayattayken kutladıkları Noel'in güzelliğini Brand'ın azarlamalarıyla birlikte anar.

Agnes: (...) *Önceki Noellerde beni israfımdan dolayı azarlardın. Her yanda yanan mumlar, yeşillikler, süsler, Noel ağacında oyuncaklar vardı*²⁵⁰.

248 H. Ibsen, Ibsen Oyunları -II, s. 9

249 H. Ibsen, Ibsen Oyunları -II, s. 14

250 H. Ibsen,, İki Oyun: Peer Gynt - Brand, ss. 97-98

Ibsen oyunlarında Bayan Solness, Bayan Stockmann, Hedda Gabler'in aileleri eşlerinden daha varlıklıdır. Halvard Solness, eşinin aile evini bir punduna getirip yakarak o arazi üzerinde yapıp sattığı evlerle zengin olmuştur. Dr. Stockmann işten atılınca kârısı ve çocukları için Bayan Stockmann'ın babası Morten Kül'in onları vasiyetine aldığı haberiyle rahatlatır. Ancak kaplıca suyunu kirlettiği öne sürülen tabakhanenin sahibi Morten Kiil öldükten sonra şehre pislik saçan biri olarak anılmak istemediğinden bu parayla kaplıcanın hisselerini satın alarak damadı üzerinde otorite kurmaya çalışsa da başarılı olmaz. Ibsen oyunlarında evlilik kurumu içinde eşler ve para dengesinde kurulan en ayrıksı ilişki şüphesiz *Hedda Gabler*' de karşımıza çıkar. Bir general kızı olan Hedda kocası George Tesman'ın ailesinden daha varlıklı bir aileden gelmektedir. Bu durum onun giyiminden, alışkanlıklarından ve özlemle andığı şık piyanosundan anlaşılır. Hedda'nın maddi üstünlüğü oyunun açılışında Tesman'ın halası Juliana'nın tedirginliğinden de sezilir. Bu durum Hedda'nın asi yapısıyla birleşince onu aile içinde otorite figürü haline getirir. Öyle ki Hedda, normal koşullarda tam bir itaatla bağlı olması gereken kocasına kendince uygun gelecek planları yapar. Yargıç Brack'la arasında geçen aşağıdaki söyleşim bu durumu örnekler:

Brack: *Ama diğer insanlar gibi sizin de yaşarken yapmanız gereken bir şeyler, bir sorumluluğunuz falan yok mu Madam Hedda?*

Hedda: *İlgimi çekecek bir şey mi yani? (...) Kimbilir nasıl bir şey olabileceğini. Ama bazen düşünüyorum da... Neyse bir işe yaramaz.*

Brack: *Olabilir belki bir söyleyin.*

Hedda: *Belki Tesman'ı politikaya sokabilirim diyecektim. (...)*

Brack: *Ama bunun size ne faydası olur ki? Yani böyle bir şeye uygun olmadığı halde, onu o tarafa çekmenin ne anlamı olabilir?*

Hedda: *İçim sıkılıyor da ondan.*

Brack: *Bakın Madam Hedda. Bunu yapabilmek için önce çok zengin bir adam olması lazım.*

Hedda: *İşte gördünüz mü yine o içine düşmüş bulunduğum zarif yoksulluk²⁵¹.*

Öte yandan para, farklı biçimler üzerinden evliliklerin çeşitlenip karmaşılaşmasına da neden olur. Taşınır, taşınmaz mallar, ticari girişimler, hâlihazırdaki işler, aile servetleri ya da maddi refah vaad eden bir gelecek hayali stratejik evliliklerin kurulmasında etkilidir. Genellikle erkeğin yaşça büyük, kadının ise genç ve güzel olduğu bu tarz evliliklere 19. yüzyılda sıkça rastlanır. *Denizden Gelen Kadın*'da Ellida Wangel - Dr. Wangel evliliği ile *Hedda Gabler*'deki Bayan Elvsted ile kocası arasındaki evlilik bu yapıdaki evliliklere örnektir. Bunun yanı sıra yaşça büyük evli erkeğin genç sevgilileriyle evlilik dışı ilişki kurduğu görülür. Hedda Gabler'de yargıç Brack'ın Hedda'ya açıkça yaptığı teklifler, *Yapı Ustası Solness*'te Halvard Solness'in Kaja ve Hilda, *Yaban Ördengi*'nde Bay Werle ve Gina, *Hortlaklar*'da Yüzbaşı Alving'in evin genç hizmetçileri arasındaki ve nihayetinde Ibsen'in Emilie Bardach ile girdiği ilişki toplumda büyük yaşta erkek ile genç kadınlar arasında genel kabul gören bir birliktelik formunun varlığına işaret eder. Bu tür evlilik ve ilişkilerin dönem içinde ne denli yaygın olduğunun bir diğer göstergesi, kocasından habersiz aldığı borcu kapatmak için gizli saklı iş arayan Nora'nın da böyle bir ilişkinin hayalini kurmandan anlaşılır:

Nora: *(...) Bazen para kazanmak için aklıma hiçbir fikir gelmezdi. O zaman buraya oturup, yaşlı bir adamın bana âşık olduğunu hayal ederdim²⁵².*

Paranın miras yoluyla aktarılabilirliği evlilikte gözetilen bir diğer önemli ayrıntıdır. Ibsen'in yaşamöyküsünün ele alındığı bölümde anne ve babasının evliliklerinde de gördüğümüz gibi, erkek çocuğu olmayan bir babanın mirası, kızlarına değil, damatlarına

251 Bkz: H. Ibsen, Ibsen Oyunları II, ss. 168-169

252 H. Ibsen, Ibsen Oyunları - II, s. 27

kalıp onlar tarafından idare ediliyordu. Damatlar miras yoluyla elde ettikleri para veya işi yönlendirirken eşlerinin fikrini almaya gerek görmezlerdi. Böylece erkeğin aile içindeki otorite olma durumu babadan oğla, kayınpederden damada geçiyor, erkek cinsiyetin para ile kazandığı bu konum, kadını ona tabi kılıyor, ona uyma zorunluluğu getiriyordu. Ibsen, bu durumu Brand'da, Brand'ın annesinin oğluna verdiği bir nasihat üzerinden örnekler:

Anne: (...) Soyunun koruyucusu olacaksın. Nasıl ki babadan oğla geçe geçe sana gelinceye kadar hep öyle oldu; sende de dileğim bu. Hiçbir şeyin kaybolmamasına, eksilmemesine ve paylaşılmamasına özen göster. Mirasını çoğalt ya da çoğaltma o senin bileceğin iş. Ama en önemli şey, onu senin koruyabilmen²⁵³.

Eşler arasındaki bu hiyerarşik düzende açık ara önde konumlanan erkek sadece evliliğin maddi varlıkları üzerinde değil, karısı üzerinde de oldukça güçlü haklara sahipti. Michelle Perrot, bu dönem evliliklerinde kişilikler ve roller üzerine yazdığı makalesinde kocanın, “*karısının dostluklarını, dışarı çıkışlarını, gidiş gelişlerini ve mektuplarını*” denetleme hakkından bahseder. Kocasının haberi olmaksızın eve konuk kabul edemez, eve yapılan ziyaretleri kocasından saklayamaz, onun haberi olmadan para işlerini yönlendiremez, borç alıp veremez²⁵⁴. Evli kadının en önemli ve birincil görevi kocasının dediklerini yerine getirmek, onu mutlu etmek ve ona boyun eğmektir. Kadının toplumsal cinsiyet kalıpyargıları ile şekillenen bu görevleri tüm tek tanrılı dinlerde aynıdır. Benzer biçimde koca ve babanın görevleri de aynı görüşle şekillenir. Bu düşüncenin altında kitaba başlarken ele aldığım mitolojik öyküde karşımıza çıkan kadın doğasının günaha ve kötülüğe yatkın olması görüşü yatar.

253 H. Ibsen,, İki Oyun: Peer Gynt - Brand, s. 46

254 Bkz: P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) Özel Hayatın Tarihi, Cilt 4, Çev: Ali Berktaş, ss.140-151

Bu durumu Ibsen'in farklı oyunlarında, farklı oyun kişileri üzerinden örneklemek mümkündür. İlk dönem oyunlarından *Brand*, evli erkeğin otoriter söylemlerinin yoğun olarak görüldüğü bir karakterdir. Brand, oyunda birkaç kere eşi Agnes'e görevlerini hatırlatır. Bu hatırlatmayı büyük ölçüde din üzerinden yapan Brand için evli kadının kocasına karşı sorumlulukları Tanrısal bir görevdir. Zira kadın Tanrı'yı babası gibi sevmeli, o sevgiyle kocasına yönelmelidir. Baba, Tanrı, koca üçgeninde sıkışıp kalan Agnes, Brand'dan şunları işitir:

Brand: *Seni seviyorum.*

Agnes: *Senin sevgin çok katı!*

Brand: *Çok mu katı?(...) Sen benim karımsın. Senin üzerinde tam bir hak iddia edebilirim: Tanrı'nın buyruğuna boyun eğeceksin²⁵⁵.*

Rosmersholm'de çocukları radikallere katılan Kroll, aile içindeki dengelerde meydana gelen liberal eğilimler karşısındaki şaşkınlığını belirtirken evlilik ve cinsiyet konusuna da göndermeler yapar.

Kroll: *Kimin aklına gelirdi ki böyle bir şey. İtaat ve kurallara yönetilen evimde şimdiye kadar hep tam bir ittifak olmuştur. (...) Her gün benim büyük küçük bütün fikirlerimi kabul eden karım, çocukların tarafını tutmaktan hiç çekinmedi. (...) Evet, sevgili John, zamanın ruhu, gölgesini ev hayatımın ve işimin üzerine düşürüyor²⁵⁶.*

Bir Bebek Evi'nde Kristin Linde ile Nora arasındaki söyleşimlere ise evli bir kadın için kocasından izin almadan bir şey yapmanın imkânsızlığı sinmiştir:

Linde: *Ama Nora bunu nasıl yapmış olabilirsin ki? Piyan-godan falan mı kazandın?*

Nora: *(Küçük görerek) Piyango'dan mı? Ne alakası var?*

255 H. Ibsen,, İki Oyun: Peer Gynt - Brand, s. 116

256 H. Ibsen, Ibsen Oyunları - II, s. 251

Linde: *E nereden aldın o zaman? Çünkü borç almış olamazsın.*

Nora: *Olamaz mı? Neden?*

Linde: *Çünkü bir kadın kocasının izni olmadan borç almaz²⁵⁷.*

Hortlaklar'da ise Bayan Alving evliliğin gereklerini yerine getirmek, payına düşen görevleri yapmak pahasına ödediği bedelleri ortaya koyarken gerek sahne, gerek gerçek yaşamda bu konuda seslerini yükseltmemiş pek çok kadının evin duvarları ardında korunmuş saklı hayatlarının kapılarını aralar. Evliliğinin birinci yılında evden kaçtığı, sonrasında oğlunu evden uzakta okuttuğu için Rahip Manders'in çeşitli suçlamalarına göğüs geren Bayan Alving, sonunda dayanamaz ve yıllarca evinin görünmez duvarları arasında sürdürdüğü evlilik yaşamının gerçeklerini şu sözlerle ortaya koyar:

Bn. Alving: *(...) Kimsenin çocuğumun ne biçim bir babası olduğunu öğrenmemesi için çırpınıp durdum. Herkesin onu nasıl takdir ettiğini siz de gayet iyi bilirsiniz. Kimse onun kötü bir davranışta bulunacağına ihtimal vermezdi. Görünüşteki yaşam biçimi namus ve şerefine hiçbir leke bulaşmıyordu. (...) Kocamın dışarıda olduğu zaman yaptığı çapkınlıklara katlandım Bay Manders. Ama ne vakit, asıl rezalet burada, bu dört duvar arasında patlak verdi. (...) Bu evde çok acı çektim. Geceleri onu evde tutmak için... Yukarıdaki odasında birbiri ardınca içtiği kadehlere eşlik ederek mutlu bir eş rolü oynamak zorundaydım. Onunla saatlerce beraber olmak, içki içip dostça konuşmak, onun kaba saba şakalarını sineye çekmek, sonunda da yatağına götürüp yatırmak için onunla kavga etmek zorundaydım... Her gece...²⁵⁸*

Ibsen oyunlarındaki bir diğer evlilik yaşamı aktarımı Peer Gynt'in annesi tarafından yapılır. Aase'nin evliliğinde yaşadıklarını yazgısı olarak kabul ettiği görülür:

²⁵⁷ Agy., s. 24

²⁵⁸ H. Ibsen, *Hortlaklar*, s. 43

Aase: (...) Kocam içer içer serseri serseri dolaşırdı. ılınca harcamalarla bütün servetimizi, güneşte yağ eritir gibi eritti. Bense küçük Peer'imle evde yalnız kalırdım. Benim için yapılacak şey, kocamın halini unutmak, hiçbir şey dşnmemekti; çünkü çok gszdm. Kocamla mücadeleye gücüm yetmiyordu; hem de çok iyi yrekliydim. İnsan yazgısına karşı çıkamaz ki...²⁵⁹

Ibsen oyunlarındaki evli kadınlar, evlilik kurumunun kendilerine verdiği bu görevlerle zaman zaman uyum, zaman zaman da çatışma içinde olmuşlardır. Her iki durumda da Ibsen'in, evli kadının içinde bulunduğu gerçeklik üzerinden dönemin erkek egemen evlilik algısını eleştirdiği görülür. On dokuz yıllık evliliği boyunca bu kurallara uyan *Hortlaklar'* da karşılaştığımız dul Bayan Alving bu tutumu sebebiyle sadece kendi hayatını harabeye çevirmekle kalmaz, dolaylı da olsa oğlunun ölümüne yol açar. Hedda Gabler, başlarda küçümsediği Bayan Elvsted kadar cesur davranamayıp toplumsal kurallara uyar, sevmediği bir adama sadık kalır. Hedda'nın başka bir hayatı deneyimlemeye arzusunun olması ama bunu gerçekleştirmedeki cesaretsizliği öylesine derindir ki, genç kadın içinde bulunduğu aciz durumdan bambaşka bir cesaret üretilip hayatını sonlandırır. Nora ve Ellida (Denizden Gelen Kadın) ise boyunduruk altında birer tutsak olmak yerine zgr bir kadın olmanın öncüleri olurlar. Onların karşısında Bayan Solness'in (Yapı Ustası) edilgen ve vazgeçmiş hali küflenmiş bir burjuva evliliğinde soğuyup katılaşan donuk bir yaşam olarak karşımıza çıkar. Bayan Solness oyun boyunca 'görev' kelimesini dilinden düşürmez. Onun bu tavrı zaman zaman gln bir hal alır. Hilda ile aralarında geçen söyleşim bu duruma bir örnektir:

Hilda: Yeni eve taşınacağınıza sevindiniz mi?

Bn. Solness: Sevinmem gerek çünkü Halvard yle istiyor.

Hilda: Herhalde yalnız onun istemesi yeter sebep değil?

Bn. Solness: *Hayır hayır Bayan Wangel, onun her istediğine boyun eğmek benim vazifemdir*²⁶⁰.

Bu tartışmaların çok dışında kalan, *Biz Ölümler Uyanınca*'daki Profesör Rubek'in eşi Maia Rubek ise mutlu olmadığı bir evlilikten eşinin rızasıyla özgürlüğünü alarak ayrılırken kendi hür iradesini kullanır.

Nora ve Ellida Wangel'in cesaretlerinin, Maia Rubek'in aykırılığının ne denli çarpıcı olduğunun anlaşılmasında o dönem evliliklerinde kocanın karısı üzerindeki haklarının hangi boyutlara vardığını görmek aydınlatıcı olacaktır. Michelle Perrot, kocanın, karısı üzerindeki hakları örneklerken bu dönemde akıl hastanesine kapatılan kadınlarla ilgili ilginç bir tespitte bulunur. Perrot, 19. yüzyılın sonlarında koca, baba ve patron olmak üzere erkeklerin talebiyle tımarhaneye yatırılan kadınların sayısında, yüzyıl başına göre %80'lik bir artış olduğunun altını çizerek Eşlerinin tımarhaneye kapatılmasını isteyen kocalar üçte birlik bir orana sahiptir²⁶¹. Bu bilgi ışığında daha önce okuduğumuz *Bir Bebek Evi*'nin yazılış öyküsünün, kişiye özel bir olay olmadığı aksine toplumsal çapta bir olay olduğu ortaya çıkar. Bu açıdan yaklaşıldığında *Bir Bebek Evi*'ne konu olan Laura Petersen Kieler'in hikâyesinin o dönemde büyük artış gösteren bir sosyal olayı da örneklediği söylenmelidir. İşte Nora'yı evin dışında bekleyen hayatın böylesine gri ve karmaşık bir dokusu vardır.

19. yüzyıl evlilik anlayışında belirgin olan bir diğer özellik eşlerin duygusal bir nedenden çok sınıfsal bir düzenlemeyle bir araya gelmelerinden kaynaklanır. Bu dönemde evliliğin oluşmasında tutku ve aşk göz önüne alınmaz. Dahası tehlikeli bulunur. Dönemin etkili düşünürlerinden Hegel'in aileye yaptığı vurgu bu açıdan önemlidir. Hegel, aile kurumunu devletin ve düzenin temelini oluşturarak aileyi 'doğal ahlakın kefi' kabul eder²⁶². Böylece evlilik

260 H. Ibsen, *Yapı Ustası Solness*, s. 102

261 P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) *Özel Hayatın Tarihi*, s. 130

262 Agy., s. 96

ailenin temelini oluşturan doğal kurum olarak aşk ve tutkudan çok ahlak üzerinden anlamlandırılan bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Bu konudaki en çarpıcı ve katı tanımlardan biri *Yaban Ördeği*'nde yaşlı Bay Werle ile ikinci evliliğini yapmaya hazırlanan Bayan Soerby'den gelir:

Bayan Soerby: *Evet, öyle de denebilir. Hiç duygularıyla davranmadım. Kendini sokağa atmak istemeyen bir kadın duygularıyla davranmayı göze alamaz*²⁶³.

Ibsen, oyunlarında kadın karakterler üzerinden farklı evlilik gerekçeleri ortaya koyan, bu yolla evlilik kurumunu çeşitlendiren bir yazardır. Bu evlilik şekilleri arasında *Peer Gynt*'de Solveig'in tavrı, yukarıdaki paragrafta sözüne ettiğimiz dönemsel gerçeğe zıt karakterdedir. Solveig'in Peer'e gelip onunla yaşamaya karar verdiğini açıkladığı sahnede aşkı bir güneş gibi parlar. Solveig'in aşağıdaki özgüven ve kararlılık dolu söyleminin arkasında aşktan aldığı güç yatar:

Solveig: *Küçük kardeşime beni istediğini söylemişsin. O bana haber getirdi. Rüzgârlar bana başka haberler de getirdi. Senden söz eden annen, hayallerim, uzun gecelerim, yalnız geçen günlerim hepsi bana buraya gelmemi söylüyordu. Orada yaşamım sönüyordu. İstediğim gibi ne ağlayabiliyor ne de gülebiliyordum. Senin içinden geçenleri bilmeden buraya geldim. Başka türlü davranmama olanak kalmamıştı.*

Peer: *Ya baban duyarsa?*

Solveig: *Ne derse desin. Benim için dünya yüzünde ne ana ne baba var artık hiç kimse kalmadı.*

Peer: *Solveig, sevgilim onların hepsini bana gelmek için mi bıraktın?*

263 H. Ibsen, *Yaban Ördeği*, s. 124

Solveig: Evet. Sen hepsinin yerini tutacaksın. Benim arkadaşım ve tesellim olacaksın. (Ağlayarak) Kuşkusuz küçük kardeşimden, babamdan, annemden ayrılmak benim için çok güç oldu²⁶⁴.

Solveig'in aksine *Denizden Gelen Kadın*'da Ellida Wangel'i kendinden yaşça büyük kasabanın saygın doktoru Dr. Wangel'le evliliğe iten neden aşk değil paradır. Ellida Wangel evliliğini şu sözleriyle gerekçelendirir:

Ellida: (...) Asıl gerçek şu: Sen bir gün çıkageldin ve beni satın aldın.

Wangel: Satın almak! Seni satın aldım ha?

Ellida: (...) Ben de pazarlığı kabul ettim. Kendimi sana sattım. (...) Ben öyle çaresiz, öyle şaşkın, öyle kesin bir biçimde yalnızdım ki... Pazarlığı kabul etmem bütünüyle normaldi. Kalkıp gelmiş ve hayatımı garanti akma almayı teklif ediyordun ne de olsa. (...) Ben senin evine kendi özgür irademle gelmedim. (...) Evet, öyle, sana gelmeyi kendim seçmedim.²⁶⁵

Ibsen, oyunlarındaki evliliklerin nedenlerini her zaman bu kadar doğrudan yapmaz. Bazen de *Bir Bebek Evi* ve *Hedda Gabler*'de olduğu gibi evli kadın ile ona yakın ikincil kadın karakter arasındaki söyleşimlerin konusu olarak bize sunar. Kimi zaman bir dertleşme, kimi zaman bir merakın giderilmesi için gerçekleşen bu söyleşimler kadınların evlenme nedenlerinin çeşitlendirilmesi bakımından da bir zenginlik sağlar.

Ibsen, *Bir Bebek Evi*'nde bu çeşitlemeyi Kristin Linde ile Nora üzerinden yapar. Linde ve Nora arasındaki söyleşimin doğasında uzun zamandır görüşmeyen iki eski arkadaşın ayrı kaldıkları döneme yönelik merakları, yer alır:

264 H. Ibsen,, İki Oyun: Peer Gynt - Brand, s. 248

265 H. Ibsen, Ibsen Oyunları -1, ss.101-102

Nora: (...) Anlat bakalım. Senin kocanı sevmediğin doğru mu gerçekten? Neden onunla evlendin?

Bayan Linde: O zamanlar annem hayattaydı. Yatalak ve yardıma muhtaçtı ve ben de iki erkek kardeşime bakmak zorundaydım. Onun için de teklifini reddedecek durumda değildim.

Nora: Tabii, haklıymışsın. O zaman zengin miydi?²⁶⁶.

Bu söyleşimden de anlaşılacağı gibi Kristin Linde'nin evliliği tutku ve aşk nedeniyle değil, zorunluluk sonucu şekillenmiş, daha rahat bir yaşam elde etme amacıyla yapılmış bir evliliktir. Ancak bu kararıyla geçmişte kalan bir sevgilinin de hayatını alt üst eder.

Üçüncü perdenin başında geçmişte kendisiyle mutlu bir evlilik hayali kuran Krogstad'a bu durumu şu sözlerle açıklar:

Bayan Linde: Başka yolu yoktu. Senden ayrılmak ve bana hissettiklerine bir dur demek zorundaydım.

Krogstad: Öyleyse bu kadardı... Bütün bunlar para içindi...

Linde: Yardıma muhtaç bir annem ve iki kardeşim olduğunu unutma. Seni bekleyemezdik Nils, o zamanki planların umutsuz göründü bana²⁶⁷.

Michelle Perrot, 19. yüzyıl evliliklerini tanımlarken bu evliliklerin "akrabalar (çöpçatan teyzeler), dostlar, yakınlar (rahip) tarafından yürütülen ve bütün etkenlerin ince ince tartıldığı bir pazarlık"²⁶⁸ olduğunun altını çizer. Eş seçimi bu pazarlık mantığına göre yapılır. Bu seçimi yaparken kadın hür iradesini kullanamaz. Ailesinin uygun gördüğü kişiyle evlenmek zorundadır. Ibsen'in anesinin de sevdiği gençle değil, ailesinin istediği Knud Ibsen'le evlenmesi gibi dönemsel gerçekler Ibsen'in oyunlarında da karşımıza çıkar. *Hortlaklar*'da Bayan Alving'in evliliği bu duruma bir örnektir. Bayan Alving evlilik hikâyesini Manders'e şu sözlerle aktarır:

²⁶⁶ H. Ibsen, Ibsen Oyunları -II, s. 21

²⁶⁷ Agy., s. 85

²⁶⁸ P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) Özel Hayatın Tarihi, s. 144

Bayan Alving: (...) Şurası kesin ki evlenirken hiç de kendi başıma karar almış değildim.

Manders: Öyleyse en yakınlarınıza, annenize ve teyzelerinize danıştınız. En doğrusu da buydu zaten.

Bayan Alving: Evet, annem ve iki teyzem benim yerime karar verdiler. Böyle bir evlilik önerisini reddetmenin büyük bir aptallık olacağını öylesine kafama koydular ki inanamazsınız. Annem yaşayıp da bütün o büyük umutların neye dönüştüğünü görseydi!...

Manders: Sonuçtan kimse sorumlu tutulamaz. Her neyse, söylenmesi gereken şey şu: Kocanızla beraberliğiniz tamamen kanun ve düzen sınırları içindeydi.

Bayan Alving: Ah, kanun ve düzeni Dünyada çekilen tüm acıların altında bunlar var işte!²⁶⁹

Hedda Gabler ise diğer evli kadınlardan bambaşka bir gerekçeyle evliliğe adımını atar. Hedda'yı evliliğe götüren gerçekler yargıç Brack'la söyleşimlerinde ortaya çıkar. Kocasına âşık olup olmadığını soran yargıca “Şu iç bayıltıcı sözcüğü kullanmasak”²⁷⁰ diyerek evliliğinin temelinde aşk olmadığını belirten Hedda, “sadece artık dans etmekten yoruldum”²⁷¹ diyerek toplumda kabul gören düzenli bir aile hayatını ilerleyen yaşı nedeniyle kaçırmak istemediğini de ortaya koyar. Hedda'nın en temel evlilik gerekçesinin altında George'un yalnızlığına karşı duyduğu acıma duygusu ile George'u avutmak için düşünmeden ve öylesine söylediği bir villada yaşama isteği yatar. Hedda evliliğinin temelindeki bu gerçeği yargıç Brack'a şu sözlerle açıklar:

Hedda: George Tesman'la yakınlaşmamızı sağlayan bu villa oldu. Yani nişanlanmamızın, evlenmemizin, balayına gitmemizin ve her şeyin nedeni...²⁷²

269 H. Ibsen, Hortlaklar, s. 50

270 H. Ibsen, Ibsen Oyunları - II s. 167

271 Agy., s. 167

272 Agy. s. 167

Ibsen, son oyunu *Biz Ölümler Uyanınca*'da geleneksel evlilik modelini Maia'nın masalsı sözleriyle özetler.

Maia: (...) Bir zamanlar annesi ve babasıyla çok fakir bir hayat süren aptal bir kız varmış. Sonra bu sefaletin ortasına güçlü ve saygın bir senyör gelmiş. Kızı kollarına almış (...) ve onu uzaklara çok uzaklara götürmüş²⁷³.

Gördüğümüz gibi Ibsen oyunlarında evlilik kurumunun ve evli kadınların bu kurumla kurdukları ilişkinin büyük rolü vardır. Ibsen, farklı toplum sınıflarından kadınları, farklı evlilik modelleri ve tutumları içinde geniş bir yelpazede ele alarak 19. yüzyıl evli kadının içinde bulunduğu durum ve hayalini kurup mücadelesini verdiği yeni bir hayat özlemi içinde ele alır. Bu özlemi gerçekleştiren başka kadınlar da vardır. Bunlar geçmiş zamanın evli, oyun zamanının dul kadınları ile geleceğin evli kadınları olarak oyun zamanının evlenme arifesindeki genç kızlarından oluşur. Sonraki bölümler bu kadınlarla ilgilidir.

2. Dullar

*Bütün gençliğini başkaları için feda etmiş
bir kadında görkemli bir şey vardır.*

Kroll/Rosmersholm

Ibsen oyunlarındaki geniş kadın karakter ağının önemli bir kolu oyunlardaki dul kadınlardan oluşur. Ibsen, bu kadınlar üzerinden hem dönem gerçekliğini çarpıcı biçimde verip 19. yüzyıl kadın dünyasının dul kadın yaşantısını aydınlatırken hem de oyunlarının dramatik dokusunu zenginleştirir. *Hortlaklar*'da Bayan Alving, *Bir Bebek Evi*'nde Kristin Linde, yine aynı oyunda dadı Anne, *Peer Gynr*'in annesi Aase, Brand'ın annesi ve *Yaban Ördeği*'ndeki Bayan Soerby bu kitap kapsamına giren oyunlardaki dul kadınlar

olarak karşımıza çıkarlar. Bu kadınlardan Bayan Alving burjuva sınıfına aitken, Kristin Linde, Bayan Soerby ve Anne halk tipi kadınlardır. Aase ve Brand'ın annesi ise köy kökenli dul oyun kişileri olarak karşımıza çıkar.

Oyunlarında evli kadınları eşleriyle birlikte kurdukları ilişki içinde kurgulayan Ibsen dul kadınları, dul erkekler, geçmişte kalan sevgililer ya da ölen kocanın ardından duyulan nefret duygularıyla ele alır. Bu açıdan bakıldığında Bayan Alving'in geçmişte üstü kapalı bir aşk yaşadığı Rahip Manders, Kristin Linde'nin eski aşkı ve oyun içinde bir ilişki yaşama eğiliminin olduğu Bay Krogstad, Bayan Soerby'nin ikinci evliliğini yapmaya hazırlandığı yaşlı Bay Werle dui kadınlarla ilişki halinde ele alınan diğer oyun kişileridir. Kadınlar gibi, Werle ve Krogstad da duldur. Anne ve Aase kocalarını iyi sözlerle anmazlarken, Brand'ın annesi kocasının cenazesi henüz evden çıkmamışken yasal olarak kendine düşmesi mümkün olmayan mirası, evliliği uğruna tükettiği en güzel yıllarının bedeli olarak çalmakla meşguldür. Oyunlarda karşımıza çıkan bu yapıları detaylandırmadan önce dönemin dul kadınlarının içinde bulunduğu duruma kısaca bakmamız yerinde olur.

Dullar ile evli kadınlar arasındaki en büyük fark dul kadınların para ve kamusal alanlarla kurduğu ilişki farklılığıdır. Evlilik bölümünde de bahsettiğimiz gibi, kadın kimliğinin oluşumunda medeni halin ayırıcı ve belirleyici bir özelliği vardır. Evli kadının tamamen kocasının himayesine girmesi buna karşılık erkeğin yurttaşlık ve mülk üzerinden kamusal ve özel alanda kadın üzerinde iktidar odağı haline gelmesiyle evli kadın sorumlu bir birey olmaktan çıkarılır. Sadece “*doğal efendilerini izledikleri sürece*”²⁷⁴ devingen olabilen bu kadınların aksine bekâr ve dul kadınların daha fazla sorumluluğa sahip olduğu görülür²⁷⁵. Alt ve orta sınıftaki dullara, küçük iş yerlerinin hava parasını alma ve ölen kocalarının işlerini sürdürme gibi haklar tanınır. Diğer taraftan mülk üzerinde de, az da olsa, denetim hakları vardır. Bu haklarıyla dullar erkek

274 Leonore Davidof, *Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, s. 210

275 P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) *Özel Hayatın Tarihi* Cilt 4, s. 128

otoritesinin dışına çıkmış yaşamlarıyla pratikte kısmen yaşansa da teoride karşılığı bulunmayan bir güçle donanırlar. Para idaresini ve aile işini devam ettirme gücüyle ev duvarlarını aşan kamusal alanda çalışma imkânı bulan bu kadınların 19. yüzyıl edebiyatının farklı yazarları tarafından, farklı şekillerde ele alındıkları görülür.

Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın 19. yüzyıl edebiyatındaki kadın yazarları inceledikleri *The Mad Woman in the Attic* adlı çalışmalarında bunun örneklerine rastlamak mümkündür. Gilbert ve Gubar, Jane Austen yazınındaki dul kadınlar üzerine yaptıkları değerlendirmede bu kadınların zaman zaman tehlikeli ve baskıcı bir tutumla ele alındıklarına dikkat çekerler. Bunun böyle olmasında Jane Austen'in dul kadınları metnin dokusu içine çoğunlukla ötekileştirerek ele almasının önemli olduğunun altını çizerler²⁷⁶. Dönemin ev içine hap-solmuş kadınları seslerini yükseltmezken, evdeki patriarkal yapının dışında kalarak belli bir güç kazanan bu kadınların söylem gücünün Austen metinlerinde özel bir önemi olduğunu belirtirler. İngiliz burjuva sınıfına ait bu dul kadınlar, ailelerindeki genç kızları zaman zaman âşık olmadıkları zengin ve kendilerinden yaşça büyük erkeklerle evlenmeleri için yönlendirirken, onlara para yardımı yaparak otoritesini güçlendirerek erkeği taklit etmesiyle ötekileştiği, zaman zaman da mevcut ataerkil düzene karşı seslerini yükselterek dillendirilemeyen bir hak arayışının metne taşıdıklarını belirtirler.²⁷⁷

Ibsen yazınındaki dul kadınlar toplumsal gerçeklik olarak aynı özelliklere sahip olsa da, dramatik kurgu içinde bir güç odağı olarak karşımıza çıkmazlar. Ibsen'in bu kategorideki en ünlü oyun kişisi şüphesiz *Hortlaklar*'daki Bayan Alving'dir. Ondokuz yıl evli kalan ve on yıldır dul olan Bayan Alving bu kategorideki kadın karakterler arasında baş oyun kişisi konumundaki tek kadındır. Bayan Alving daha eşi hayattayken ona katlanabilmek için ev içinde kendine yeni bir uğraş alanı açarak aile işlerini yürütmeye başlar.

276 Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven 2000, s. 170

277 Agy., ss.170-181

Kocası öldükten sonra evin para idaresi ailenin ve bir yerde toplumun da hamisi olan Rahip Manders üstlenir.

Bayan Alving'i diğer dul oyun kişilerinden ayıran önemli özelliklerin başında onun çalışmak için iş aramak durumunda olması ve devam ettirebileceği güçlü bir aile işi, gerçekte öyle olmasa da, saygın bir soyadına sahip olması gelir. Burjuva sınıfına ait bu ayırıcı özellikler birer avantaj gibi görünse de Bayan Alving, içinden çıkmaya bir türlü cesaret edemediği toplumsal yargılarla örülüdür. Bu toplumsal yargılarla çatışmamak, onlarla ters düşmemek için yaptığı planların sonunda yıkıma uğrarken bu yargıların gölgesini birer hortlak gibi hissetmeye başladığını şu sözleriyle ifade eder:

Bayan Alving: (...) Yavaş yavaş hepimizin birer hortlak olduğunu düşünüyorum Bay Manders. Anne babalarımızın ruhları bizim içimizde yaşamakla kalmıyor, bunun yanı sıra öldü sayılan her türlü inanç ve düşünce de yeniden ortaya çıkıyor. Bunlar içimizde uykuya yatmış gibi; varlıklarından haberdar bile değiliz; ama yine de onlardan kurtulamıyoruz. (...) Hortlaklar bütün dünyayı sarmış... Her yerde... Kum gibi kaynıyorlar. Bizse aydınlıktan öylesine korkuyoruz ki, hepimiz...²⁷⁸

Toplumsal yargıların nesilden nesile aktarıldığı iması Bayan Alving'in sözlerinin can alıcı noktasını oluşturur. Bayan Alving'i, geçmişte olan bitenin üzerini kapamak, bu gerçekleri toplumdan saklamak için planlar yapıp, bu planları uygulayarak geçmişin etkisini bugüne taşır. Aydınlığın farkına varıp cesurca davranmak yerine ondan korkarak koyu bir karanlığı devam ettiren Bayan Alving bir bakıma bu hortlakların yaratıcısı konumundadır. Onun çelişkisi yapması gerekenleri bildiği halde bunları yapmamasından kaynaklanır. Sonuç olarak topluma karşı yenik düşerek geçmiş bilgisinin gölgesini kendi ve oğlunun hayatları üzerine düşürmüştür.

Diğer taraftan Bayan Alving, karşı cinsle yakınlaşma içinde olan bir dul değildir. Her ne kadar vaktinde kendi sevgisine karşılık vermeyip, onu yeniden kocasına geri gönderdiği için Manders'e kırgınlık duysa da aralarındaki duygusal ilişki yeniden başlamaz. Boyut değiştirerek tuhaf bir güven ilişkisine dönüşür. Manders, din adamı kimliğine ihanet ederek dul Bayan Alving'in parasını kendi çıkarları uğruna kullanır, Bayan Alving ise geçmişte kendisini yüzüstü bırakan ve hâlihazırda onu iyi bir anne ve eş olmadığı için suçlayan Manders'e çaresizce güven duyar. Bu çaresizlik dul da olsa kadının kamusal alanda var olabilmesi için bir erkeğe duyduğu ihtiyacın tipik bir göstergesidir.

Ibsen oyunlarındaki diğer önemli dul kadın *Bir Bebek Evi*'nde karşımıza çıkar. Kristin Linde'nin oyundaki varlığı Nora ve Krogstad'ın daha geniş biçimde anlaşılmasını sağlar. Nora'nın eski arkadaşısı olan Kristin, onun geçmiş yaşamına yönelik bilgiler verip, oyunun şimdisindeki tavırlarıyla bir karşılaştırma yapılmasını sağlarken, buraya kadar hiç değinmediğimiz bambaşka bir kadın dünyasının kapılarını aralar: Çalışmak zorunda olan kadın. Yıllar sonra Nora'nın karşısına çıkmasındaki amaç da Torvald'ın kendisine müdürü olduğu bankada bir iş bulması ricasıdır. Linde, kocasından para kalıp kalmadığını soran Nora'ya "*içimizde yaşatacağımız bir acı bile kalmadı*"²⁷⁹ diyerek, hayatını şu sözlerle özetler:

Linde: *Sonra her bulduğum işte çalışmaya başladım. Önce küçük bir dükkânda sonra küçük bir okulda, sonra da öyle devam etti. Son üç sene boğaz tokluğuna çalıştım*²⁸⁰. (...) *Keşke düzenli bir iş bulacak kadar şanslı olsam. Ofis işi mesela...*²⁸¹ (s. 22) *Çalışacak bir iş yok ve ben aramaya mecburum. Yaşamak zorunda olan biri zamanla bencilleşiyor. Bana şanssızın açıldığını söylediğinde, buna inanman*

279 H. Ibsen, Ibsen Oyunları -II, s. 18

280 Agy., s. 21

281 Agy., s. 22

*zor ama sadece senin adına değil kendi adıma daha çok sevindim*²⁸²

Nora'yla söyleşimlerinde onun tüm çocuksuluğuna karşın kendisini ihtiyarlamış hissettiğini söyleyen Linde, yaşadığı zor hayattan fiziken ve ruhen yıpranmış bir kadın tipi çizer. Bu durum oyunun hemen başında Dr. Rank'la olan söyleşiminde şu şekilde karşımıza çıkar:

Dr. Rank: (...) Herhalde merdivenlere sizin yanınızdan geçtim Bayan Linde?

Linde: Evet, ben yavaş çıkarım, merdivenlerle pek aram yok.

Dr. Rank: Ah! Biraz direnciniz mi zayıf?

Linde: Hayır, galiba kendimi fazla yoruyorum.

Dr. Rank: (...) O zaman herhalde şehre bizim eğlencelerimizle biraz neşelenmeye geldiniz?

Linde: İş aramak için geldim.

Dr. Rank: Çok çalışmanın tedavisi bu mu?

Linde: Yaşamak zorundayız Doktor Rank²⁸³.

Kristin Linde'nin üç yıl önce dul kaldığı düşünüldüğünde içinde bulunduğu bu yorgunluğun derecesi daha net anlaşılır. Bayan Alving gibi burjuva sınıfına üye olmayan, bu yüzden de maddi açıdan zorluk çeken Kristin Linde'nin, Bayan Alving'den daha cesur, daha özgüvenli davrandığı görülür. Eski sevgilisi Krogstad'la yeniden birlikte olma yolunda söyleşimler yapan Kristin Linde, bu söyleşimlerinde Nora'nın peşine düştüğü özgür birey olmanın işaretleri vardır. Kristin'in aşağıdaki sözleri bu durumu bize örnekler niteliktedir:

Linde: Ben birileri bana anne desin istiyorum ve senin çocuklarının da bir anneye ihtiyacı var. Bizim de birbirimize... Seninle birlikteyken her şeye cesaret edebilirim²⁸⁴.

282 Agy., s. 22

283 Agy., s. 30

284 Agy., s. 88



*Agnes N. Dehn (Bayan Linde) Bir Bebek Evi,
Dünya prömiyeri Det Kongelige Teater, Danimarka 1879²⁸⁵*

Bayan Linde benzer bir kararlılığı, Krogstad'a geçmişin hesabını gördükleri sahnede de gösterir:

Krogstad: *Bütün bunlar bu yüzden miydi? Bedeli ne olursa olsun, arkadaşım korumak için mi? Bana dürüstçe söyle, bunun için mi?*

285 <http://ibsen.net/index.gan?id=11998&subid=0>

Linde: Nils, kendisini bir defa başkası için satan kadın ikinci kere aynı şeyi yapmaz²⁸⁶.

Bu konuşmanın ardından Linde, “birbirlerini tanımak zorundalar ve aralarındaki bu gizlilik ve riyakârlıkla bu mümkün değil”²⁸⁷ diyerek Krogstad’ın Torvald’a yazdığı mektubu ortadan kaldırmaktan vazgeçer. Nora’ya yapacağı asıl iyiliğin olan bitenin üstünü kapatıp sürmekte olan yalan hayatı korumak değil, onun gerçek bir kimliğe, gerçek bir evliliğe ve yaşama ulaşmasında yardımcı olma düşüncesi yatar. Bu yönelişi ile Kristin Linde, Bayan Alving’in ardından Ibsen oyunlarında dramatik aksiyon üzerinde doğrudan etkisi olan dul kadın karakter olarak karşımıza çıkar. Başka bir deyişle Nora’yı, Bayan Alving olmaktan kurtarır.

Ibsen oyunlarında dul kadın - dul adam birlikteliğinin bir diğer örneği *Yaban Ördeği*’nde karşımıza çıkar. Bu birlikteliğin tarafları Bayan Soerby ve Bay Werle’dir. Bay Werle ile evlenme hazırlığında olan Bayan Soerby’de Kristin gibi burjuva sınıfına ait değildir. Bu nedenle kâhya olarak çalışmış, hayatını böyle idame etmiştir. Relling’in “*Bay Werle çok içen bir adam değildir. Eşini dövdüğü görülmemiştir kocanız gibi*”²⁸⁸ sözlerinden ilk kocasının içkiye düşkün ve şiddet uygulayan biri olduğu anlaşılır. Uzak bir veri gibi görülse de Bayan Soerby’nin ilk kocası ile Ibsen’in babası arasında bu konuda benzerlikler olduğunu belirtmek gerekir.

Bayan Soerby’nin söylemleri Bayan Linde’ye göre daha tutucu olsa da, evlilik konusundaki yaklaşımı onunkine paralellik gösterir. Bayan Linde ve Krogstad’ın birbirleri hakkındaki bütün gerçeği bilerek yeniden bir şeylere başlamaya hazırlanmaları gibi Soerby ve Werle de evlilik kararı almadan önce her şeyi açık yüreklilikle konuşurlar. Bayan Soerby, bu konuyu Gina’ya şu sözlerle aktarır:

Bayan Soerby: Sanırım en iyisi benim yaptığım gibidir Gina. Werle de kendisiyle ilgili hiçbir şeyi benden gizlemedi. Bu

286 Agy., s. 89

287 Agy., s. 89

288 H. Ibsen, *Yaban Ördeği*, s. 123

ikimizi çok yakınlaştırdı. Şimdi benimle açık açık konuşabiliyor. Oysa buna hiç olanak bulamamış. Bu yaşam dolu adam, gençliğinde, yaşamının en güzel yıllarında hep gözdağı dolu azarlar işitmek zorunda kalmış²⁸⁹.

Bayan Soerby'nin geçmişte karısına mutsuz bir evlilik yaşatan, Gina'yla girdiği ilişkiyle sadakatsizliğini ev içine taşıyan Werle'yi o güne kadar hiç anlaşılmamış biri olarak tanımlaması ilginçtir. Bay Werle'nin burjuva sınıfından bir erkek olmasından kaynaklanan dokunulmazlığı, onu geçmişte de, oyunun şimdisinde de bir şekilde anlaşılır hale getirme çabasıyla sonuçlanır. Burada Soerby'nin yaptığı geçmişe ait bir gerçeğin üzerini örtme tutumu Bayan Alving'i akla getirir.

Bayan Soerby ile Bayan Linde arasında bir diğer paralellik her ikisinin de oyunda saklı olan gerçeğin ortaya çıkmasında kilit rol oynamalarından kaynaklanır. Nora-Torvald evliliği gibi Gina-Hjalmar evliliğinde de evli kadın, geçmişe ait bir gerçeği kocasından saklamaktadır. Ancak Soerby bu gerçeğin ortaya çıkmasında Bayan Linde kadar planlı davranmaz. Werle ile geçireceği yaşlılık günlerini anlatırken söyleyiverir. Bu onun tesadüfen verdiği bir bilgidir. Bayan Soerby'nin ikinci evliliği ile ilgili hayalleri bir erkeğe adanmışlığı da içerir:

Bayan Soerby: (...) Belki çok şanslı olduğumu düşünüyorsunuz, bir bakıma öyle ama bana verdiğimden fazlasını almıyorum gibi geliyor. Onu hiçbir zaman bırakmayacağım. Yakında eli kolu bağlı kaldığında, ona benden başka yardım edecek hiç kimse yok. (...) Bir iş adamı için bunun ne demek olduğunu tahmin edersiniz. Elimden geldiğince kendi gözlerimi onun uğrunda kullanmaya çalışacağım²⁹⁰.

Biz Ölümler Uyanınca'da evlendikten sonra dağlarda yaşayacaklarını söyleyen Prof. Rubek ve gençlik aşkı Irene gibi Bayan Soerby ve Werle de Ibsen'in evlendikten sonra dağlarda yaşayacaklarını

289 Agy., s. 125

290 Agy., s. 125

söyleyen çiftlerinden biri olurlar. Ibsen oyunlarında ilk olarak *Brand* ve *Peer Gynt*'le görülen evli çiftler ve yüksek tepeler imgelemi bu çiftlerle tamamlanır. Prof. Rubek ve Irene geç yaşta yakaladıkları mutlulukları yaşamak için dağa giderken çığın altında kalarak ölmelerine karşın Ibsen, Bayan Soerby ve Werle'yi bekleyen yeni hayatın nasıl olduğu hakkında bir bilgi vermez.

Ibsen oyunlarındaki bir diğer dul kadın *Bir Bebek Evi*'nde karışımıza çıkan dadı Anne'dir. Ibsen, Anne'in evliliği hakkında metin içinde bir bilgi vermez. Geçimini sağlamak için çocuklarını terk etmek zorunda kalan Anne, Nora'nın karşı karşıya kaldığı çocuklarını terk etmek durumunda kalan kadının oyun içindeki modelidir.

Ibsen oyunlarında kentte yaşayan dul kadınlara ek olarak köy kökenli dul kadınlara da rastlanır. Bu kitap kapsamına giren Ibsen oyunlarında Brand'ın annesi ile Peer Gynt'in annesi Aase, köy kökenli dul kadınlardır. Her iki kadın da bulundukları yerin varlıklı insanlarıyla evlenmişlerdir. İkisinin de birer oğlu olan bu kadınlar çocuklarıyla kurdukları ilişki biçimiyle birbirlerinden ayrılırlar. Kocasını ölür ölmez paralarını çalan Brand'ın annesi dinsel kuralları ve gelenekleri hiçe sayan bu hareketi nedeniyle Brand'ın öfkesini kazanır. Anne oğul arasındaki bu gerilim annenin ölümüne kadar devam eder. Buna karşılık Peer Gynt'in annesi ile Peer arasında sıcak bir iletişim vardır. Aase zaman zaman oğluna haylazlığı nedeniyle kızsada, yeri geldiğinde onu yere göğee koyamaz. Dahası Peer, Aase için evin erkeğii konumundadır. Geçimleri ve gelecekleri konusunda Peer'den beklentileri vardır. Peer Gynt'in babası da Ibsen'in babası gibi servetini koruyamamış, içkiye düşkün bir adamdır. Aase evliliğinin geçirdiğii süreçleri ve Peer'den beklentilerini şu sözleriyle aktarır:

Aase: Talih mi? O artık çoktandır bu topraklarda yetişmez oldu! Baksana, gücün kuvvetin yerinde, sapsağlam bir çocuksun, üstelik de yakışıklı. Kopenhag rahibi, oradaki prensler arasında bile senin kadar zekisini görmediğini söylemişti! Bu sözünden dolayı baban da, o da delinin

tekiydi işte, ona bir at armağan etmişti! Bu da yetmiyor-muş gibi, bir de kızak vermişti... Hey gidi günler hey! O zamanlarda herkes bizim her şeyimize hayran hayran bakardı. Büyük rahipler, subaylar, bütün ileri gelenler bizim evden çıkmazlar, yer içer eğlenirlerdi. Ne var ki insanlar asıl felaket zamanında belli olur. Baban hamallık etmeye mecbur olduktan sonra, sırtında yük yollara düştüğü anda, burada her şey sessizliğe büründü. Evimizin semtine uğrayan, kapımızı çalan bile olmadı. Evet evet, sen büyüdün. Güçlü ve kuvvetli bir adam oldun. İhtiyar hasta anana destek olmalısın artık. Bağımıza bahçemize bakmalısın. Elimizde kalan son birkaç parça malı idare etmelisin. Tanrı bilir ki şimdiye kadar bana hiç yardımın dokunmadı. Evde tembel tembel pinekleyip duruyorsun. Ateşin karşısına uzanıp külü karıştırmaktan başka bir şey yapmıyorsun. Dışarıda hangi topluluğa girersen gir, kızları ürkütüp yanından kaçıırıyorsun. İşin gücün köyün serserileriyle didişip durmak... Senin yüzünden el âleme rezil oldum.²⁹¹

Ancak Aase'nin Peer'den beklentileri gerçekleşmez. Peer'in Hagstad çiftliğindeki düğünü basıp gelin Ingrid'i kaçırmayı üzerine ellerindeki son mallar ceza olarak Hagstad'lara verir. Ölünceye kadar evlerinde yaşamalarına izin verilen Aase, dul bir kadın olarak iyice umutsuz bir duruma düşer. Yine de bu dünyadan hiçbir şaysız göçüp giderken oğlu yanında olduğu için mutludur.

Brand'ın annesi ise bu mutluluğu tadamadan ölür. Ibsen'in işlediği ilk dul kadın karakterlerden olan Brand'ın annesi, kendisini diğer dul kadın karakterler arasında öne çıkaran eylemini şu sözlerle açıklar:

Anne: Bu yaşamın gidişatı: İnsan malı ve mülkü kanı pahasına satın alıyor. Ben ona daha yüksek bir bedel verdim: Bütün gençlik yaşamımı yok pahasına sattım. Ona verdiğim şeyi artık bir daha elde edemedim. Bütün insanların

291 H. Ibsen,, İki Oyun: Peer Gynt - Brand, ss. 171-172

aşk dedikleri o şey, belleğimde hafif ve parlak, kimi kez güzel, kimi kez de anlamsız bir şey olarak kaldı. Babamın öğütlerini hatırlıyorum: “Şu gündelikçinin oğlunu bırak, ötekini al; sıska olmasına bakma, akıllı bir delikanlı, elindekini günden güne arttıracacağı kesin” demişti. Babamın dediğini yaptım. Ama çok geçmeden aldanmış olduğumu anladım. O elimizdekini hiçbir zaman arttıramadı. Bunu yapan bendim: Öldükten sonra o kadar tasarruf ettim, o kadar para biriktirdim ki, artık bugün muradıma ermiş sayılırım²⁹².

Brand’ın annesinin bu sözlerinden o dönemde yaşayan çoğu kadın gibi sevdiği değil, ailenin uygun gördüğü kişiyle evlendiğini anlarız. O, kocasından çaldığı paraları yaşanmamış hayatının bedeli olarak alır. Bu eylemiyle Ibsen’in toplumsal yargılara kafa tutacak sonraki dönem kadınlarının uzak bir öncüsü olarak değerlendirilebilir.

3. Genç Kızlar

*Artık benim de bir hayatım olacak.
Beni atlayıp geçtiğine inandığım hayat,
bana da uğrayacak..*

Bolette

19. yüzyılda genç burjuva kızlarının tek bir gelecek planı vardı: İyi bir evlilik yapmak, çocuk doğurmak, evlerine ve kocalarına bağlı olarak bu çocukları büyütmek. Burjuva aile yapısı içinde bir genç kızın evlenip çocuk sahibi olmasından ölümüne kadar geçen süre evin duvarları arasında akıp gider. Çalışma kapsamına giren Ibsen oyunlarında hiç değinilmeyen drahoma konusu genç kız ile evlilik arasındaki en önemli engellerden biridir. Burjuva sınıfına ait olmayan ve bu parayı denkleştirmeyi başaramayan genç kızların bir kısmı bakıcı veya hizmetçi olarak çalışmaya başladılar. “Bu

292 Agy., s. 49

kızlardan pek azı, çeyiz düzmelerine ya da kocalarıyla iş kurmalarına yetecek kadar biriktirebiliyordu. Bir kaç hizmet ettikleri sınıftan ya da daha güçlü bir ihtimalle alt orta sınıftan erkeklerle evlenmiş, bazıları da üst sınıftan erkeklerce metres olarak tutulmuşlardı.”²⁹³

Genç kızları dönemin kadın algısından farklı düşünmek mümkün değildir. Onlarda ev içindeki mahrem hayatın parçası olup babalarının boyunduruğu altındadırlar. İleride kendilerini bekleyen görevlerin hepsi ev ve aileyle ilgili olduğu için eğitimlerine önem verilmez, eğitim almalarına gerek duyulmazdı. Bunun yerine evleninceye kadar olan eğitimlerini annelerinden alır, “yaşam bilgisi ve sosyete hayatı sırlarını” öğrenirlerdi. Fransız burjuvazisinde üst tabakaya ait kızlar *Ecole des meres* veya *Le Foyer* gibi “ev kadını okullarına” gitme şansı buluyordu²⁹⁴.

Burjuva sınıfına ait bir genç kız günlerini kendisini bekleyen ev kadını rolüne hazırlanmakla geçiriyordu. Nişanlılık döneminde evlenince kullanacağı ev çamaşırları ve kişisel eşyalarını hazırlayan genç kız bu süre içinde çeyizini tamamlamakla uğraşırdı. Genç erkekler ise sadece kendi çamaşırlarını hazırlamak durumundaydı. Elbette bu hazırlık erkeğin ailesindeki kadınlar tarafından gerçekleştiriliyordu.²⁹⁵

Genç kızların eğitimi konusundaki ilk kıpırdanmalar Mary Astell’in 1694 yılında yazdığı *A Serious Proposal to the Ladies* ile başladı. Astell bu kitabında bir ütopya kurarak, “kadınların dünyadan elini eteğini çekmiş bir halde, bir arada, mutlu ve çalışkan bir masumiyet içinde yaşadıkları, dinle ilgi olmayan bir manastır”²⁹⁶ hayal ediyordu. Astell kitabında, “kadınlar kendileri için düşünmeyi öğrenmeli, sürekli erkeklerin yargısına güvenmek yerine kendi zihinlerini ve becerilerini geliştirmeli”²⁹⁷ diyerek kadınlara ‘ciddi bir öneride’ bulunuyordu. *Thoughts on Education* adlı çalışmasında ise

293 L. Davidoff, *Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, s. 138

294 Bkz: P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) *Özel Hayatın Tarihi*, s. 251

295 Bkz: Agy., ss.252-259

296 Margaret Walters, *Feminizm*, Dost Yayınları, Ankara 2005, s.46

297 Agy. S. 44

bu düşüncesini ortaya koyan Astell'e, "kadınlar da erkekler kadar yeteneklidir ve onlara gereken tek şey "onları eğitip geliştirecek" sağlam bir eğitimidir"²⁹⁸ diyerek aydınlanmanın eşiğindeki topluma bu konuda öncülük ediyordu. Dönemin genç kızlarının durumuna eleştiren ve kadınlara "iyi bir koca bulmanın ötesinde bir sanat öğretilmediğinden" yakınan Astell, *Some Reflections Upon Marriage* adlı çalışmasında "kadınların gelecekleri ne olursa olsun, eksiksiz bir eğitim sağlayacak kadın okullarının gereğini" tartışıyordu. Bu okulların evlenmemiş kadınlar için bir yaşam alanı açabileceği gerçeği Astell'in heyecanlandırıan bir konuydu. Mary Astell'in girişimleri büyük ölçüde başarılı oldu. Burjuva sınıfından hatırlı dostlarının bağışlarıyla çok sayıda okul yapıldı. 1729'a gelindiğinde Westminster bölgesinde yüz otuz iki okul vardı. Astell'in bu girişimi, *Denizden Gelen Kadın*'da Bolette'nin okumakla ilgili hayalleriyle birlikte ele alındığında, dönemde hala tazeliğini koruduğu görülür. Bunda kadınlar için örülen katı dünyanın hemen çözülemeyecek kadar sert ve sıkı ipliklerle dokunmuş olmasının payı büyüktür. Henrik Ibsen, oyunlarında çizdiği genç kız karakterleriyle bu düğümleri gevşeten, farklı alternatifleri örnekleyen, özgür, cesur, yaşadıkları küçük kasabaların dışındaki büyük dünyanın gerçeklerini öğrenme açlığı çeken rol modeller yaratmıştır.

Genç kızlar Ibsen oyunlarında geniş yer tutan bir diğer kategoridir. *Rosmerholm*'de Rebecca West, *Denizden Gelen Kadın*'da Dr. Wangel'in büyük kızı Bolette Wangel, *Hortlaklar*'da Regina, *Yapı Ustası Solness*'te Hilda Wangel ve Kaja Fosli, *Bir Halk Düşmanı*'nda Petra Stockmann bu kitabın kapsamına giren oyunlardaki genç kızlardır. Hepsi evlenme çağında olan bu kızlardan Petra Stockmann dışındakiler evlilik arifesinde veya bir ilişki içinde kurgulanmıştır. Bu ilişkilerdeki tercih, tutum ve kararlarıyla birbirinden farklılaşan genç kızların her birinin farklı birer eleştirel gerçekçilik içinde tasarlandığı görülür.

298 Agy. S. 45

Baş oyun kişisi olmakla diğerlerinden ayrılan Rebecca ile Ibsen'in tek, dul erkek, baş oyun kişisi John Rosmer arasındaki ilişki ile *Yapı Ustası Solness*'te Hilda Wangel ile Halvard Solness arasındaki ilişki diğerlerinden farklıdır. Bu ilişkiler sonu yıkımla biten ilişkilerdir. *Rosmersholm*'de Rebecca ve John Rosmer birlikte intihar ederler, *Yapı Ustası Solness*'te ise Halvard Solness'in Hilda karşısındaki zafiyeti ölümüne yol açar. Bu açıdan yaklaşıldığında Rebecca West, Ibsen oyunlarının hayatını kaybeden tek genç kız olarak karşımıza çıkar.

Rebecca, John Rosmer'in hasta karısı Beata'nın bakıcısı olarak, Beata'nın ağabeyi Kroll tarafından eve getirilir. Ne var ki Beata'nın intiharından sonra da evde yaşamaya devam eder. Oyunun hemen başında Kroll, Rebecca'nın, John Rosmer'le evlenmesinin uygunluğundan bahseder. Kroll'a göre "*nadir bulunan iyi kalplilerden*" olan Rebecca ile dul eniştesinin evliliği gayet uygundur. Kroll ile Rebecca arasındaki söyleşim şu şekilde gelişir:

Kroll: *Bayan West, kaç yaşında olduğunuzu sorsam ayıp eder miyim?*

Rebecca: *En son doğum günümde yirmi dokuz olduğumu söylemekten utanıyorum Bay Kroll. Neredeyse otuz oldum.*

Kroll: *Gördünüz mü? Ya Rosmer, o kaç yaşında? Bir bakayım, benden beş yaş genç, o zaman kırk üç falan olması lazım. Bence çok uygun...*

Rebecca: *Şüphesiz çok uygun olurdu. Artık şu meseleyi kapatıp yemeğe oturalım mı?*²⁹⁹

Rebecca evlenmek için yaşının geçmekte olduğu endişesi yaşadığı için böyle bir yöneliş içindedir. Rebecca bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Rebecca: *Durun! (...) Size söylediğimden bir yaş büyüğüm ben. (...) Yirmi beşinci doğum günüm geçtiğinde, evlenmemiş*

genç bir kız olmak için fazla yaşlı olduğumu fark ettim ve yaşımdan bir yaş eksik söyleyerek bunu çözdüm.

Kroll: Sizin gibi özgür düşünceli bir kadın, evlilik yaşı gibi önyargılara dikkat ediyor ha!

Rebecca: Aptalca ve komik olduğunu biliyorum ama kurtulamadığımız bir takım sosyal önyargılar olabiliyor. İn-sanız sonuçta³⁰⁰.

Ibsen, *Rosmersholm*'un fonuna koyduğu radikaller ve muhafazakârlar arasındaki, yeni - eski tartışması Kroll, Rebecca ve John Rosmer'i farklı kutuplara iter. Rebecca ve Rosmer radikaller tarafında, Kroll ise muhafazakârlar safındadır. Bu ayrılıklar sonunda başta her ikisinin evlenmesini isteyen Kroll, Rebecca'ya karşı şüpheli bir yaklaşım içine girerek, eniştesini genç kadın konusunda dikkatli olmaya çağırır. Çünkü Rebecca onun arkasından işler çeviriyordur.

Rebecca'nın çocuğu olmadığı için giderek hırçınlaşıp, içine kapanan Beata'yı sağlığına kavuşturup çocuksuz bir kadın olarak *Rosmersholm*'de olmaması gerektiği fikrinden vazgeçireceği yerde, bu konuda hiçbir şey yapmayarak Beata'nın adım adım intihara yaklaşmasına seyirci kaldığının ortaya çıkması üzerine Rebecca'nın söyledikleri, onun diğer Ibsen genç kızlarından ayrılan kişilik yapısının detaylandırılması bakımından önemlidir:

Rebecca: Herhalde bunu soğukkanlı bir hesapla yaptığımı söylemiyorsunuz! Ben artık farklı bir kadını, bunu size her zamanki halimle söylüyorum ve ben bir insanın içinde iki ayrı arzunun aynı anda olabileceğine inanırım. Öyle ya da böyle, Beata'yı uzaklaştırmak istedim ama yine de bunun gerçekleşeceğini hiç düşünmedim. Her adımda tehlikeye atılıp riske girdim. İçimde bir sesin ağlayıp, "Daha ileri gitme! Bir adım daha atma! Dediğini duyar gibiydim. Ama duramıyordum da. Sanki hep biraz daha fazlasına cüret etmem gerekiyordu. Önce küçük bir adım. Sonra

300 Agy., s. 320

*bir adım daha... Ve sonra hep bir tane daha... Ve sonunda oldu. Her şey böyle böyle rayından çıktı işte*³⁰¹.

Rebecca, Ibsen'in iyi ve kötüyü içinde barındıran ve bunların her ikisinin etkisiyle devinen bir oyun kişisi olarak karşımıza çıkar. Rebecca için salt iyi denemeyeceği gibi, salt kötü demek de kolay değildir. Özellikle oyunun finalinde vicdanına yenik düşüp ve Rosmer'e duyduğu aşka boyun eğerek onunla birlikte ölüme yürümesi Rebecca'nın tuhaf biçimde yüceltilmesini sağlar. Rebecca'nın içindeki kötü, iyiye mağlup gelmiştir. Hilda Wangel (Yapı Ustası Solness) ise bu dengeyi kendi lehinde tutmayı başaran yapısıyla Rebecca'dan ayrılır.

Hilda, sadece kendi anlatısına dayanan ancak Halvard Solness'in hiç hatırlamadığı geçmiş bilgisiyle oyuna girdiği andan finale kadar aksiyon yönelişinin belirleyicisidir. Aslında Hûda'nın ima ettiği geçmişte aralarında olan öpüşmenin bedeli olarak Halvard'dan ülkesini istemesi, Prenses Hilda olabilme hayali Halvard'ın sonunu getirecektir. Hilda, Halvard'dan nasıl etkilendiğini şu sözlerle açıklar:

Hilda: *Çok ihtişamlı çok heyecan verici bir şeydi. Bütün dünyada bu derece yüksek bir kule kurabilecek başka bir yapıcı bulunabileceğine inanmıyordum. Sonra onun ta tepesinde sizin, bizzat sizin durmanız... Başınız dönmeden, gözleriniz kararmadan. Her şeyden ziyade işte asıl bu düşünce, insanın başını döndürüyordu*³⁰².

Bu konuşmadan da anlaşılacağı gibi Halvard Solness, Hûda'nın çocukluk anısıdır. Ibsen'in oyunlar arası geçişi bulunan tek oyun kahramanı olan Hilda Wangel, çocukluğunu *Denizden Gelen Kadın*'da, genç kızlığını *Yapı Ustası Solness*'te yaşar. Halvard Solness'in geçmişteki öpüşmelerinden on yıl sonra onu kendi *portakalistan ülkesinin* prensesi yapacağını söylemesi, genç kızın bu süreyi kendisine verilmiş vaadle geçirmesi ve öpüşmelerinin onuncu

301 Agy., s. 329

302 H. Ibsen, *Yapı Ustası Solness*, s.39

yılında çıkıp gelmesi onun kararlı yapısını ortaya koyar. Hûda'nın bu kararlılığı, Solness'i hiç hatırlamadığı bir olaya inanmasını sağlayacak kadar güçlüdür. Ibsen, Hilda'yı yırtıcı bir kuş olarak simgeler. Aşağıdaki söyleşimler, bu duruma örnekler:

Solness: *Hilda, siz ormanların yabani kuşlarına benziyorsunuz.*

Hilda: *Hiç de değil. Çalılar arasında saklanmaya alışık değilim.*

Solness: *Doğru sizde daha ziyade yırtıcı kuşları hatırlatan bir hal var.*

Hilda: *Bu benzetiş bence daha yerinde. Niçin yırtıcı bir kuş olmayayım? Ben de neden, tıpkı onlar gibi ava çıkmayayım? İstedğim avı sırtına pençelerimi geçirebilirsem, niçin kaldırıp götürmeyeyim? Neden ona istediğimi yapmayayım?*³⁰³

Hilda'nın bu özgür ve yırtıcı yapısı onun istediğini almasına, Halvard'ın da hayatını kaybetmesine neden olacaktır. Bayan Solness'le yakınlaştıktan sonra bir ara evi terk etmeye karar verse de, Halvard'ın vazgeçirmesiyle yeniden eski kararlı haline döner. Hilda Wangel, *Yapı Ustası Solness'teki* en baskın oyun kişisi ve Ibsen genç kızlarının en yırtıcısıdır. Bu kategorideki kızlardan en sesizlerinden biri olan Kaja, *Yapı Ustası Solness'teki* diğer genç kızdır.

Kaja, 19. yüzyıl evlilik anlayışına uygun olarak ailesi tarafından evlenmesi uygun görülen dayısının oğlu Ragnar Brovik ile uzun bir nişanlılık yaşamaktadır. Ancak Kaja, Ragnar'dan çok Halvard'la kurduğu ilişki ile dikkat çeker. Kaja içinde bulunduğu durumu şöyle aktarır:

Solness: *Bütün bunlara sebep olan sizsiniz değil mi? Saklamayın, evlenmek istiyorsunuz.*

Kaja: *Ragnar'la nişanlılık dört yıl oldu... Ragnar'la da-yım öyle istiyorlar, tabii boyun eğmem lazım.*

303 Agy.s.87-88

Solness: Kaja, Ragnar'ı azıcık olsun sevmiyorsunuz, ha?

Kaja: Bir vakitler ona çok düşkündüm buraya size gelmeden önce... (...) Pek iyi biliyorsunuz artık sevdiğim tek bir kişi var. Bütün dünyada tek bir kişi... Başkasını sevemem.³⁰⁴

Ancak Kaja, Hilda gibi yırtıcı bir karakter değildir. Onun oyuna dâhil olmasıyla Kaja geri plana atılır. Halvard'ın ilgisini kaybeden ve Ragnar'la evlenmekten başka çaresi olmayan Kaja, dayısı tarafından belirlenen bir evliliği yaşayacak, içinde fırtınalar kopsa da dönemin kadın algısı içinde kendine verilen görevlere uygun davranacak bir evli kadın adayı olarak Ibsen kadınları arasındaki yerini alır.

Kaja ile benzerlikler gösteren bir diğer genç kız *Denizden Gelen Kadın*'daki Bolette Wangel'dir. Bolette, annesinin ölümünden sonra evin kadını rolünü üstlenmiş, kardeşi Hilda'nın bakımı, babası Dr. Wangel'in ihtiyaçlarıyla ilgilenmiştir. Babasının yeniden evlenmesine rağmen üstlendiği görevleri yerine getirmeye devam eder. Ancak hem annesinin yerine geldiği, hem de kendi görev alanının yeni sahibi olduğu için Ellida'dan hoşlanmaz.

Bolette'nin en büyük tutkusu okuyabilmek ve yaşadıkları küçük kasabadan kurtulup büyük kente gidebilmektir. Bu isteğini metinde belirgin olarak karşımıza çıktığı yerler Arnholm ile söyleşimlerinde görülür. Aşağıdaki alıntılar Bolette'nin bu düşüncelerine örnekler:

Arnholm: Genelde bu tür (botanik) kitaplar mı okuyorsunuz?

Bolette: Evet, vakit bulabildiğim zamanlarda tabii. Ev işleri çok zamanımı alıyor.

Arnholm: Peki annen, üvey annen yani, ev işlerinde yardım etmiyor mu sana?

Bolette: Hayır bu benim işim. Ne de olsa babamın yalnız olduğu iki yıl boyunca evi çekip çeviren bendim. Sonra da bırakmadım.

Arnholm: Ama bir yandan da okumaya bu kadar düşkünsün.

Bolette: Evet. Bulduğum bütün eğitici kitapları okuyorum. İnsan dünyada neler yaşandığını bilmek istiyor. Neredeyse bütün olup bitenlerden uzak yaşıyoruz burada³⁰⁵. (...)

Arnholm: Söyler misin Sevgili Bolette... Burada, gerçekten de özlemini duyduğun bir şey var mı?

Bolette: Sadece buradan çekip gitmek. (...) Bir de daha çok şey öğrenebilmek. Var olan her şey hakkında bilgi sahibi olabilmek³⁰⁶.

Tüm bu aydınlık istek ve arzularına karşı Bolette bunları tek başına yapma cesaretini kendinde bulamaz.”(...) Ben de öyle çok kararlı, isteklerinin peşinden giden biri değilim. Babama çekmişim,”³⁰⁷ diyerek hayatı boyunca aynı yerde yaşayan babasıyla kendini özdeşleştirir. Bolette’nin evi terk edememesinin bir diğer nedeni babasını yalnız bırakmak istememesidir. Ellida’nın babasını hiç anlamadığını ve onu içten içe üzdüğünü düşünen Bolette, babası ve kendi arasında tercih yapmak noktasında ele alınmıştır. Babayla kurduğu ilişkinin Bolette’nin tercihlerindeki rolü büyüktür. Kendinden çok onu düşünen, ona destek olan yanıyla *Bir Halk Düşmanı*’ndaki Dr. Stockmann ve kızı Petra arasındaki ilişkiyi akla getirir. Ancak Petra’daki özgüven Bolette’de yoktur. Öğretmen olan Petra belli bir maddi özgürlüğü sağlayan yanıyla Bolette’den daha kararlı bir portre çizer. Annesinin hayatta olması ve ev içinde sorumluluk gerektiren rollerin onun tarafından gerçekleştiriliyor olması Petra’yı daha da özgür kılar. Diğer taraftan Bolette için durum farklıdır. Bolette kendi içindeki çelişkili durumu şu sözlerle bize anlatır:

Bolette: (...) Kendimi de düşünmem gerektiğini biliyorum. Kendime bir iş bulsam iyi olur. Babama bir şey olursa güvenilebileceğim kimsem yok. Zavallı babacığım onu bırakıp

305 H. Ibsen, Ibsen Oyunları I, s. 64

306 Agy.,s. 65

307 Agy., s. 66

gitmeye korkuyorum. (...) Babam için endişeleniyorum. (...)
*Zavallı babam, bazı şeylere karşı o kadar zayıf ki!*³⁰⁸

Bolette, babasını hem eleştirir, hem de ona benzediğini söyleyerek kendi çaresizliğini de bir bakıma onaylar. Bu ifade baba komundaki bir erkeğin “zayıf” olarak nitelendirildiği devrim niteliğindeki repliklerden biridir. Bolette, istediği hayatı yaşamak için aradığı gücü kendinde değil, geçmişte öğretmeni olan ve duygusal bir yakınlık hissettiği Arnholm’de bulur. Arnholm’üm evlilik üzerinden Bolette’e vaad ettiği yeni hayat, *Biz Ölümler Uyanınca*’da Prof. Rubek’in Maia’ya evlilik öncesi verdiği sözü anımsatır. Tıpkı Maia gibi Bolette’in de hayalini kurduğu dış dünyanın kapılarını bir erkek açacaktır. Bolette ile Arnholm arasında geçen söyleşim bu durumu örnekler:

Arnholm: *Dışarıdaki dünyaya dalıp öğrenmek istediğin her şeyi öğrenmek, özlemini duyduğun ne varsa hepsini gerçekleştirip daha mutlu bir hayat sürmek ister misin Bolette? Ne dersin?*

Bolette: *İyi de bu mümkün değil ki! Babam yapmıyorsa ya da yapamıyorsa, kime güvenebilirim ki ben?*³⁰⁹

Ibsen’in, Bolette ile Arnholm’u geçmişte öğretmen-öğrenci, oyunun geçtiği günde iki arkadaş, gelecekte ise karı-koca olacakları bir ilişki düzleminde ele aldığı görülür. Bu ilişki düzleminde Arnholm’ün evlilik teklifi her ne kadar Bolette için hayallerine ulaşmanın bir yolu gibi görünse de, kullandığı söylem erkek egemen bir evlilik hayatının tasviri gibidir.

Arnholm: *(...) Senin dünyaya karışmanı ve kendine bir hayat kurmanı sağlamak için elimden ne gelirse yaparım. Hem güvende, hem bağımsız olmanı, ne öğrenmek istiyorsan onu öğrenmeni sağlamaya çalışırım. Geleceğini garanti*

308 Agy., s. 67

309 Agy., s. 117

*altına alırım. Benim için sadık, güvenilir, iyi bir arkadaş olursun. Bundan emin olabilirsin*³¹⁰.

Bu söylem üzerine Bolette'nin evliliği kabul etmeyeceğini anlayan Arnholm'un genç kıza "dışarıdaki dünyayı tanımaktan vazgeçiyorsun, özlemini duyduğun şeyleri yaşamaktan vazgeçiyorsun..."³¹¹ sözleri genç kızın kendisine karşı duygular, kendisinin ona olan sevgisi gibi kadın ve erkek arasında evliliği doğal kılacak ruhsal ve cinsel çekimden arındırılmıştır. Bu haliyle Arnholm'un Bolette'e vaad ettiği evlilik teklifi her ne kadar duygu dolu gibi görünse de duygulardan arındırılmış kuru bir pazarlıktır. Arnholm, Bolette'i ikna etmede bu konuda bir adım daha atarak, kendisini seçmesi halinde yaşaması muhtemel hayatın ipuçlarını Bolette'e aşağıdaki sözlerle anlatacak ve bir bakıma bir gözdağı olan bu sözlerle genç kıızı evliliğe ikna edecektir:

Arnholm: *Öyleyse bir gün baban göçüp gittiğinde, bu dünyada yapayalnız ve çaresiz kaldığında; ya da sevmediğin halde evlendiğin birinin karısı olmak durumunda kalınca...*

Bolette: *Ah orası öyle... Bütün söylediklerinizde haklısınız. Ama yine de bilmem belki de...*

Arnholm: *Belki de ne?*

Bolette: *Belki de o kadar imkânsız değildir. Belki bana önerdiğiniz şeyi kabul etmek.. (...)*

Arnholm: *Bolette, evet mi yani!*

Bolette: *Evet, galiba evet diyeceğim. (...) Dünyayı tanıyacağım. Yaşayacağım. Bana söz verdiniz!*³¹²

Bolette'nin bu seçiminde Arnholm'a duyduğu sevgiden çok, toplumun kadın için ördüğü cinsiyetçi kalıpyargıları tek başına yıkamayacağı gerçeğinin yattığını söylemek yanlış olmaz. Bolette'nin bu seçiminde bir 19. Yüzyıl genç kıızı olarak içinde bulunduğu çaresizliğin payı büyüktür. Bolette tüm özlemleri, engelleri

310 Agy., s. 120

311 Agy., s. 120

312 Agy., s. 121

ve tercihleriyle Ibsen tarafından detaylı çalışılan genç kız oyun kişisellerinden biri olarak akıllarda kalır.

Ibsen oyunlarında yaşadıkları küçük yerden, farklı yerlere gitme fikrinin görüldüğü bir diğer genç kız *Hortlaklar*'daki Regina'dır. Bolette gibi Regina da bu hayal ve isteklerini tanımlama konusunda dönemine göre cesur davranırsa da, bunu tek başına gerçekleştirmek yerine, evlilik yoluyla yapmayı planlamasıyla Bolette'le aynı çaresizliğin içinde olduğunu işaret eder. Ancak Ibsen, Regina'yı Bolette'den ayıran kuvvetli farklılıklar çizmiştir. Bunların başında sınıf farklılığı gelir. Bolette burjuva sınıfına üye bir karakterken, Regina, burjuva sınıfından Yüzbaşı Alving'in evin hizmetçisiyle girdiği ilişkiden olan gayrimeşru kızıdır. Bu özelliğiyle diğer tüm Ibsen genç kızlarından ayrılan Regina gerçek babasının kim olduğunu bilmez, kaba saba, eğitimsiz ve çıkarıcı bir marangoz olan Egstrand'ı babası zanneder. Bu yanıyları Regina 19. yüzyıl burjuva dünyasının farklı gerçeklerini bünyesinde taşıyan kompozit bir karakterdir.

Bolette'le arasındaki bir diğer fark Regina'nın çalışan bir genç kız olmasından kaynaklanır. Bayan Alving'in evinde onun sağ kolu olarak çalışan Regina, akıllı ve dik başlı bir karakterdir. Sağlam bir baba-kız ilişkisi olmadığı için sorumluluk da hissetmez. Aksine annesi hakkında ileri geri konuşan Engstrand karşısında tavrını annesinden yana koyması, onun hakkında söz söyletmemesiyle baba figüründen çok anneye yakın olduğu anlaşılır. Bolette gibi yaşadığı yerin dışında, kentte bir hayat özlemi çeken Regina da bunu gerçekleştirmek için sadece iş arama konusunda desteğe ihtiyaç duyar. Bu konuda seçici davranır, ne istediğinin ayrımındadır. Egstrand'ın kentte yaşama teklifini kabul etmez. Kendi istediği biçimde bir yaşam ortamı sağlamak için olanaklar yaratmaya çalışır. Bu yanıyları Bolette'den net bir biçimde ayrılır:

Regina: *Aslında kentte yaşamayı çok istiyorum. Burası öyle ıssız ki... Bu dünyada yalnız olmanın ne demek olduğunu siz kendiniz de biliyorsunuz Bay Manders. Gerçi kendimi*

*övmek gibi olacak ama becerikli ve çalışkanımdır. Kentte benim çalışabileceğim uygun bir yer biliyor musunuz?*³¹³

Regina, konum olarak Bayan Alving'in olmak istediği kadını imleyecek şekilde biçimlendirilmiştir. Bayan Alving'de olmayan kararlılık ve engel tanımama Regina'da fazlasıyla vardır. Bu uğurda kendi kendine Fransızca bile öğrenir. Mücadeleci ve kararlı bir yönelişi vardır ve önünde maddi olanaksızlıktan başka bir engel yoktur. Bu engel Bayan Alving'in Regina'nın babasının Yüzbaşı Alving olduğunu açıklamasıyla ortadan kalkar. Bu gerçeğin ortaya çıkmasıyla oyunun başında annesine söz söyletmeyen Regina aniden bu konudaki tutumu değiştirerek, annesi için, “*demek annem de o biçim kadınlardan biriymiş*”³¹⁴ diyerek annesine karşı toplumun değer yargıları üzerinden yaklaşır. Kendisini bir efendi kızı gibi yetiştirmedeği için Bayan Alving'i suçlar. Kent'e gitme planlarının arasında Oswald'la evlenip onunla Paris'e gitme ihtimalinin artık gerçekleşemeyeceğini anlar. Frengiye yakalanan Oswald'ın evden ayrılamayacağını ve evde kalması halinde onun bakımından sorumlu olacağını anlar. Regina limana gitmek üzere evden ayrılırken oyuna şu sözlerle veda eder:

Regina: (...) *Bu taşrada oturup bütün ömrümü bir hastaya bakmakla geçiremem hayır. (...) Yoksul bir kız güzelliğinin değerini bilmeli; yoksa ne olup bittiğini bile anlamadan kendini kolayca kapı önünde buluverir. Benim içimde yaşama sevinci var Bayan Alving! (...) Size yalnızca şunu söyleyeyim; gün gelecek, ben de kibar insanlarla birlikte şampanya içeceğim!*³¹⁵

Bolette'de karşılaştığımız baba düşkünlüğünün görüldüğü bir diğer genç kız oyun kişisi *Bir Halk Düşmanı*'ndaki Petra Stockmann'dır. Babasının içine girdiği davada onun en büyük destekçisidir. Petra'nın yönelişlerinde akıl ve dürüstlük öne çıkar. Amcasının babasına haksızlık yapmasına tahammül edemez. Benzer

313 H. Ibsen, Hortlaklar, s. 19

314 Agy., s. 94

315 Agy., ss.91-92

biçimde eşinin işini kaybetmesinden korkan annesini bencil davranıp sadece kendilerini düşündüğünü söyleyerek suçlar. Petra'nın cesur ve ateşli bir söylemi, inatçı ve kararlı bir yapısı vardır. Hovstad'la aralarında bir flört olduğu anlaşılan Petra, onun babasının makalesini basmasının ardındaki nedeninin, babasına inanmaktan çok, kendisinin gözüne girmek olduğunu anladığında tepki verir. Petra'nın verdiği bu tepkiyi Ibsen şu satırlarla bize aktarır:

Petra: *Gördünüz mü? Seçtiğiniz bu görev sahiden harika değil mi? Çarpıtılmış gerçeklerin gün ışığına çıkmasını ve yeni yürekli görüşlere yol açılmasını sağlamak; hatta sırf, korkusuzca öne atılıp, haksızlık edilmiş bir adamdan yana söze sarılmak bile başlı başına büyük bir iş.*

Hovstad: *Hele özellikle o adam, yani nasıl desem...*

Petra: *O adam böylesine dürüst, namuslu ve haklı olunca değil mi?*

Hovstad: *Özellikle o adam sizin babanız olunca demek istedim.*

Petra: *Bu nedenle öyle mi? (...) Sizin için en ön planda bu var öyle mi? Davanın kendisi değil, gerçeğin kavgası da değil, o babanın ateşli büyük çabası da değil ha? (...) Sizi suçlayışım, babama karşı dürüst davranmamanız yüzünden. Babamla konuşurken gerçeğin kavgası ve kamunun mutluluğu sizin için en önde geliyordu, değil mi? Siz hem babamı, hem beni aldatmış oluyorsunuz. Kendinizi adadığınız davanın adamı değilsiniz siz. İşte bunu bağışlayamıyorum. Asla!³¹⁶*

Petra Stockmann, Ibsen'in kamusal alanda yer bulmuş tek genç kız oyun kişisidir. Petra'nın en büyük hayali ne daha büyük bir kente gitmek, ne iyi bir evlilik yapmaktır. Bunlar yerine Petra bir okul açmayı düşler. Sosyal statüsünün farklılığı hayallerine ve ateşli söylemine de yansır. Petra, babasına destek vererek onu idealist ve romantik mücadelesini başlatan oyun kişisidir.

Babasıyla karşılaştırıldığında realist karakteri iyice ortaya çıkan Petra, bu özelliği ile oyunda ele alınan toplumsal çürümüşlüğün ortaya çıkmasında etkili bir güç, ateşli bir savunucu olarak annesine de örnek teşkil eder. Kızının rüzgârına kapılıp ondan etkilenen Bayan Stockmann da tıpkı kızı gibi eşine engel değil, destek olmaya karar verecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kadın Dünyası

Annelik ve Kadın

Ibsen'in insanlık bilgisi en iyi kadın karakterlerinden anlaşılır. Onun iç gözlemlerinin gücü hayranlık uyandırıcıdır. O, kadınları, kadınların kendilerini bildiklerinden bile daha iyi bilir.

James Joyce

Ibsen'in geniş bir çerçevede ele aldığı annelik kavramını toplumsal cinsiyet kalıpyargıları açısından ele almadan önce 19. yüzyıl toplumlarında bu konuda ne gibi kalıpyargıların olduğuna bakmak yerinde olur. Evlilik konusunu ele alırken belirttiğimiz gibi, annelik kavramı 19. yüzyıl burjuva toplumunda 'yuva' kavramıyla birlikte ruhsal ve duygusal alanda güç kazanır. Bunun arkasında "kadınlığın her zaman bir aile bağlamında değerlendirilmesi ve kadının ahlaki değerlerin idealleştirilmiş taşıyıcısı haline getirilmesinin"³¹⁷ payı büyüktür.

Anneliğin bu yüzyılda yüceltilmesinin altında çocuk algısındaki değişimin büyük rolü vardır. Michelle Perrot, 19. yüzyılda çocuk olgusunun, daha önce hiç olmadığı oranda ailenin odağına yerleştiğini belirtir³¹⁸. Bu dönemde çocuk her türlü yatırımın ana

317 L. Davidoff, Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet, s. 242

318 P. Aries, G. Duby (hazırlayanlar) Özel Hayatın Tarihi, s.155

hedefi haline gelir. Duygusal olduğu kadar ekonomik bir anlamı da olan çocuk, bağı olduğu ailenin geleceği, ailenin zamana karşı mücadelesinin devamını sağlayan bir varoluş garantisidir. Bu dönemde kurulan çoğu aile şirketinin isimlerini ailenin soyadından alması bu duruma örnek teşkil eder. 19. yüzyıl evlilik anlayışını anlatırken belirttiğimiz babanın soyadının önemi, annelik görevinin de önemini ortaya koyar. Annenin aile adının aktarılmaması ve soyun baba üzerinden geçmesi kadınların geçirdiği toplumsal dönüşümün de bir işaretidir. Bu yüzyıllar içinde gerçekleşen bir dönüşümdür. Kökleri Batı Avrupa'da 1000 yılı dolaylarında ortaya çıkan kandaş toplumlarda ad vermeye ilişkin örflere kadar giden bu dönüşüm, kadının o dönemdeki yeri konusunda önemli bir gösterge olmakla birlikte gelişen dünya düzeni içinde ne gibi bir değişim gösterdiğinin anlaşılması bakımından da ilginçtir.

İngiltere'de Normandiyalıların fethinden önce görülen bazı yerlere belli başlı kadınların isimlerinin verilmesi geleneği, kadının toplum içindeki yüksek konumunun bir belirtisidir. 9. ve 10. yüzyıllarda Batı Avrupa'da ana adından veya ana soyundan türeyen adların çokluğuna dikkat çekerek bunun kadının toplumsal konumdaki yüksekliğinin bir göstergesi olduğu belirtilir. Ana soyunu gösteren isim kullanımı 11. yüzyıldan itibaren gerilemeye başlar. Bu gerilemenin 15. yüzyıla kadar devam ettiği görülür. Feodalizmle başlayan, kilisenin hızla ördüğü erkek dünyası içinde servet ve iktidarın belli sülalelerde toplanmasıyla kadının toplum içinde yüksek bir yerde olduğu kandaş topluluklar hızla çözülerek dağılır. Onların yerine kurulan yeni toplumsal düzende ata soylu sülaleler ortaya çıkar. Bu sülaleler kök salıp zenginleşerek itibarlar sahibi olunca, aile reisinin karısından unvan ve saygınlık kazandığı eski uygulamalara rastlanmaz. Saygınlık, servet, kudret ve toplumsal konum artık doğušta ata soyundan sağlanmakta ve o soydan aktarılmaktadır. Bu şartlarda baba, büyükbaba vs. ile ilişkiler önem kazanmaktayken, anne soyu ilgili ilişkilerde bir gerileme yaşanmaya başlanır. Maddi yönelimler ve zihniyetteki değişim nedeniyle 12. yüzyıldan itibaren ata soyadı kullanımı giderek

önem kazanırken, ana soyadı kullanımı azalarak yok olmaya başlar. 19. yüzyıl burjuva toplumunda anne soyadının kullanımı tümüyle yok olmuştur.³¹⁹

Soyun baba üzerinden aktarımı çocuklarla mümkün olup bu çocukların aileye katılması, aile şirketinin bir sonraki nesilde de devam etmesini olanaklı kılıyordu. Ibsen'in yayıncısı Frederik Hegel'in yayınevinin '*Hegel ve oğlu*' ibaresi duruma bir örnektir. Aile şirketi, babanın soyadı ve oğulları ile temsil edilirken, anne ve kız çocuğunun yeri şirket tabelası değil, evdir. Onlar evin içindeki görevleriyle baş başa bırakılmışlardır. Toplumsal cinsiyet kalıplarlarının kadın ve erkek cinsi ev içi-ev dışı konumlamasının tipik bir göstergesi olan bu durum, annelik kavramına da aynı kısıtlayıcı algı ile yaklaşılmasını sağlar. Bu algı içinde bir annenin rolü, ailenin maddi, manevi değerlerini geleceğe taşıyacak çocuğun bakıcılığını yapmaktan ibarettir.³²⁰

Annenin çocuğun bakımıyla ilgili en temel görevleri arasında çocuğunu o günün standardına göre temiz tutmak, günlük bakımını yerine getirip düzenli biçimde beslenmesini sağlamaktır. Görevini aksatan anneler toplum tarafından hoş karşılanmazlar. 17. yüzyılda çocuğuna kötü bakan bir annenin ceza mahkemelerinde iyi hal durumunu ortadan kalkması bu durumun toplumdaki yerleşikliğinin anlaşılması açısından önemli bir göstergedir.³²¹

Diğer taraftan dönemde çocuk ölümlerine sıkça rastlanılır. Araştırmalar, yaşanan bu ölümlerin çoğunlukla bebeğin karyolasında ya da annesinin yanında uyurken boğulmasıyla meydana geldiğini ortaya koyar. Bu dönemde çocukla ilgili her sorunda sorumluluğun annede olduğu görülür. Anne, çocuğunun sakatlığından, erken ölümünden, kişilik bozukluğundan sorumlu olan

319 Bkz: Sheila Margaret Pelizzon, *Kadının Konumu Nasıl Değişti?*, Çev: İhsan Ercan Sadi, Cem Somel, İmge Yay., Ankara 2009, ss. 61-62

320 Georges Duby, Michelle Perrot (Ed.) *Natalie Zemon Davis, Arlette Farge (Bölüm Editörleri), Kadınların Tarihi Cilt 3*, Çev: Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2005, s.44

321 Agy., s.44

tek kişidir.³²² *Hortlaklar'da* Bayan Alving ve *Bir Bebek Evi'nde* Nora Helmer'in de oyunun kurgu evreninde bu suçlamalara maruz kaldıkları görülür.

Çocuğunun bebeklik dönemini sağlıklı biçimde atlatan anneyi yeni bir görev beklemektedir: Çocuğun eğitimi. Anne çocuğun eğitiminden sorumlu olan tek kişidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında annelik üzerine yazılan kitapların sayısındaki artış bu duruma örnek teşkil eder³²³. 'Tavsiye edebiyatı' olarak adlandırabileceğimiz bu türdeki eserler genel hatlarıyla çocuğun doğumu ve bakımından başlayarak annelik görevlerinin sıralandığı yapıtlar olarak karşımıza çıkar. Yüzyıl başlarında daha çok rahipler tarafından kaleme alınan bu kitapların temel odağı çocukların ruhani duygularının sağlamlığı ve iyi ahlaklı olmaları üzerine kuruludur. Yüzyılın ikinci yarısında ise doktorlar ve öğretmenlerin de bu tür kitaplar yazmaya başladığı görülür. 1884 yılında yazılan *A Few Suggestions to Mothers on the Management of Their Children*³²⁴ bu kitaplara bir örnektir. Kadınların sağlam bir bilgi ve talimatlar edinmeden çocuk büyütmemesi gerektiğinin altının çizildiği bu kitaba göre, kulaktan dolma bilgiler erken bebek ölümlerine neden olur.³²⁵ Kadını özgür bir birey olması yolunda eğitime konusunda uzun süre çekimser kalan toplum, çocuk bakımı söz konusu olduğunda kadını eğitmeye başlar. Ancak bu eğitimin niteliği toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının aktarımı üzerine kuruludur. Bu nedenle söz konusu bu kitaplar toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının da birer aktarım aracı görevini görmektedir. Bu durum özellikle kız çocuklarının eğitimi üzerine yazılan kitaplarda karşımıza çıkar.

19. yüzyılın tanınmış eğitimcisi von Raumer'in 1857 yılında yazdığı *Kız Çocukların Eğitimi* adlı çalışması bu türden kitaplara bir örnektir. Raumer, çocukların cinsellikle ilgili sorduğu soruların

322 Bkz: Agy. ss.45-46

323 Judith Flanders, *inside The Victorian Home*, W. W. Norton & Company, New York 2004, s.50

324 Çocuk Bakımı Konusunda Annelere Tavsiyeler (

325 Agy., s. 51

nasıl cevaplanması gerektiğinin üzerinde durduğu bu çalışmasındaki önerileri, 19. yüzyılda genç kızların eğitiminde gözetilen yargıları temsil etmesi bakımından ilgi çekicidir. Van Raumer'ın bu konudaki önerileri şöyledir:

(...)

Bazı anneler bana göre çok yanlış davranarak, kızlarının aile içindeki bütün ilişkileri, hatta cinsel ilişkileri bile bilmeleri gerektiği düşüncesiyle, onları ancak evlendikten sonra karşılaşacakları şeyler konusunda da bilgilendirmeye çalışıyorlar. Bu görüş, Rousseau'dan sonra bu Des-sau'lu insanseverlerin gözünde de en itici, en kaba davranış olarak görülmektedir. Bazı anneler ise küçük kızlara, bu ilişkiler konusunda, biraz büyüdüklerinde yalan oldukları ortaya çıkacak şeyler söylerler. Bu da doğru değildir. Bu türlü şeylerden çocukların yanında asla bahsedilmez ya da en azından onların meraklarını çekecek şekilde imalı bir şekilde söz edilmemelidir. Mümkün olduğunca, bırakın bebekleri meleklerin getirdiğine inansınlar; bu, bazı yerlerde olduğu gibi, çocukların leylekler tarafından getirildiğine inanmalarından daha iyidir. Annesinin gözleri önünde yetişen bir çocuk bu tür sorular zaten sormaz. Hatta lohusa yatağında yatan annesine bile sormaz. Biraz daha büyünce çocukların dünyaya nasıl geldiğini soran kıza şu cevap verilmelidir: "Anneye çocuğu sevgili Tanrımız verir, her çocuğun cennette koruyucu bir meleği vardır; biz yetişkinler büyük bir mutluluk yaşarken o da görünmeden görevini yapar. Tanrının çocuğu nasıl verdiğini bilmene gerek yok, öğrensende zaten anlamazsın". Bu tür bir cevap çoğunlukla yeterli olur; annenin görevi kızlarının kafasını iyi ve güzel şeylerle meşgul ederek bu gibi kötü şeyler düşünmelerine izin vermemektir. Anne en azından bir kez sert bir dille, böyle şeyler öğrenmek iyi değil, bir daha bunları sakın ağzına alma, diyerek kızını uyarmalıdır. Terbiyeli

*yetiştirilmiş bir kız, bundan sonra bir daha bu tür şeylerden söz edildiğini duyduğunda utanacaktır*³²⁶.

Alman sosyolog Norbert Elias, Raumer'in çocuklarla bu konulardan neden söz edilmemesi gerektiğine ilişkin değerlendirmelerine herhangi bir açıklama bulunmadığına dikkat çeker. Raumer önerilerini rasyonel gerekçelerle desteklemez. Elias'a göre onun bu önerilerinin arkasında muhtemelen "*kızların temiz ruhlarını mümkün olduğunca uzun bir süre koruma*" inancı yer alır.³²⁷ Raumer'in öneri ile kız çocukları utanma ve sıkılma duygularının daha çocuk yaşta öğrenmeye başlayacak böylece masumiyetin saflığı küçük yaşlardan içlerine işleyecektir. Raumer'in son derece ciddi ve dindar biri olduğunu belirten Norbert Elias, onun kız çocukların yetiştirilmesi konusundaki önerilerini akılcı bir bakış açısıyla değil, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının pekiştirilmesi yönünde yaptığının altını çizer. Bu tavsiyeler sayesinde kız çocuklarının bu gibi şeylerden ürkmeleri sağlanacak, üzerlerinde utanma, korku, sıkılma ve suçluluk duyguları yaratılabilecektir. Bu duygular toplumsal standartlara uygun davranışlar geliştirilmesi açısından önemlidir.³²⁸ Michelle Perrot, kız çocuklarının yetiştirilmesindeki bu 'özen'i annelik görevi üzerinden okuyarak annenin kızını evlendirme görevine dikkat çeker. Burjuva dünyasında sıkça görülen balo ve kabullerin, piyano ve nakış derslerinin hedefi budur.

Perrot'ya göre kız çocuğunun eğitilmesinde kadınların tutucu ve bellek koruyucu rolüne dayalı bir süreklilik zinciri yaratılır. Anne ile kızı arasındaki bu zincirde çeyiz sandığının da önemine dikkat çeken Perrot, bu sandığın kültürel ve duygusal içeriğinin evlilik konusu üzerindeki simgesel değerine vurgu yapar.³²⁹ Anne ile kızı arasında oluşan bu bağ nedeniyle kız çocuklar anneye hem daha yakın hem de bağımlı hale gelirler. Perrot, "*annelerinin yerini*

326 Norbert Elias, *Uygarlık Süreçleri* Cilt I, Çev: Ender Ateşman, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, ss. 292-293

327 Agy., s. 293

328 Agy., s. 294

329 P. Aries, G. Duby (*hazırlayanlar*) *Özel Hayatın Tarihi* Cilt 4, s. 167

doldurmaları beklenen” büyük kız çocuklarının annenin yokluğunun ve ölümünün acısını çektikleri konusundaki yorumu Denizden Gelen Kadın’da Bolette’in durumunu akla getirir.

Diğer taraftan anne ile erkek çocuk arasındaki ilişkide de eğitimin büyük önemi vardır. Ancak erkek çocuğun eğitiminde ileriye kuracağı evlilik için gerekli olan donanım ile ilgilenilmez. “Babalar, oğullarının eğitiminde devreye girerek burjuva çevrelerinde öğretmenlik, işçi ailelerinde ekip şefliği veya çırağını yetiştiren usta rolünü üstlenirler”³³⁰. Anne, kızını ev içinde bir hayata hazırlarken, erkek çocuk ev dışındaki yaşantının gelecekteki yönlendiricisidir. Toplum “iyi annelerden”, “iyi erkekler” yetiştirmelerini bekler.³³¹ Annelerin görevi kız ve erkek çocuklarını bu sorumlulukla yetiştirmektir.

İngiliz şair Coventry Patmore’nin karısı Emily’nin ne kadar mükemmel bir kadın olduğunu anlattığı *Evdeki Melek*³³² adlı şiiri 19. yüzyıl kadınlarının hepsini bu ortak algı içine yerleştirir. Patmore’un şiirinden iki sene sonra John Ruskin *Of Queen’s Garden* adlı makalesinde erkek ve kadın arasındaki farklılıklar üzerinde durarak kız çocuklarının gerçek birer eş olarak yetiştirilmesi gerektiğinin önemi üzerinde durur ve ancak böyle yetiştirilen kadınların eşlerine yardımcıları olabileceklerini vurgular. Ruskin’e göre kadın akıllı olmalıdır ancak aklını kendini geliştirmek için değil, kendinden vazgeçebilme, kendinden feragat edebilme konusunda kullanılmalıdır. Kadının alacağı eğitim de kendisini geliştirmek için değil, kocasını mutlu etmek için yapılmalıdır. Dahası, “iyi bir kadının yolu güllerle kaplıydı. Ama bu güller ancak kadının atacağı doğru adımlardan sonra açıyordu”³³³. Anne, hem bu kadını yetiştirmek, hem de bizzat bu kadın olmak zorundaydı. Bu görevleri yerine getirmeyen kadınlar, suçlu eş, suçlu anne olarak ilan ediliyor sadece kendi onurlarını değil, eşlerinin onurunu da ayaklar

330 Agy., s. 164

331 Bkz: Gisela Bock, *Avrupa Tarihinde Kadınlar*, Literatür Yay., İstanbul 2004, S.105

332 Lionel Lambourne, *Victorian Painting*, Phaidon Pres Inc., New York 2010, s. 377

333 Agy., s. 377

altına alınmasına da neden oluyorlardı. Ibsen işte böyle bir dünya algısı içinde annelik konusunu ele alır.

Oyunlarında kadın ve annelik arasında farklı ilişki türleri kuran Ibsen bu temayı 19. yüzyıl kadın algısı üzerinden dönemin toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını eleştirmekte bir enstrüman olarak kullanılır. Ibsen, bu enstrümanı çok yönlü olarak kullanarak kadın ile ilgili toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına farklı açılardan yaklaşıp onları derinleştirir. Bu yüzden Ibsen oyunlarında çok sayıda anne figürü olmasına karşın, anne kimlikleri birbirine benzemez. Kocasının tercihinin oğlunun ölümüne neden olacağını bilmesine rağmen sesini çıkarak gücü olmayan Brand'ın Agnes'i, çocuklarını terk eden Nora Helmer, oğlunun evden uzakta büyüten Bayan Alving (Hortlaklar), kendisiyle birlikte doğmamış çocuklarını da öldüren Hedda Gabler, *Little Eyolf*'daki "çocuklarının ölmesini isteyen Rita Allmers,"³³⁴ Ibsen'in farklı anne kimliklerinden bir kaçıdır.

Ibsen, annelik temasını oyunlarında çok katmanlı olarak ele alır. Bu kitap kapsamına giren Ibsen oyunlarındaki anne karakterleri, *Bir Bebek Evi*'nde Nora Helmer, *Hortlaklar*' da Bayan Alving, *Yaban Ördeğinde* Gina Ekdal, *Bir Halk Düşmanı*'nda Bayan Stockmann, *Brand'da* Agnes ve Brand'ın annesi, *Peer Gynt*'de Aase, *Yapı Ustası Solness*'te Aline Solness, *Denizden Gelen Kadın*'da Elida Wangel'dir. Bu karakterlerin yanı sıra annelikle ilintili diğer kadın karakterler arasında anne olmayı kesin biçimde reddeden Hedda Gabler, doğurganlığın gücünü gizli bir silah gibi kullanan Rebecca West (Rosmersholm), yine üzeri örtük bir annelik özlemi çeken Christine Linde de (Bir Bebek Evi) bu kapsamda ele alınacak dikkat çekici figürlerdir.

Ibsen'in kadın karakterleri ile annelik arasında çok katmanlı yapının ilk halkası anne-çocuk ilişkisinin oyun içinde görüldüğü grupta ortaya çıkar. Bu gruba giren anneler *Bir Bebek Evi*'nde Nora Helmer, *Hortlaklar*'da Bayan Alving, *Peer Gynt*'de Aase, *Yaban*

334 Sally Ledger, Ibsen, the New Woman and the Actress, Angelique Richardson, Chris Willis (ed.), The New Woman in Fiction and in Fact (Fin-de-Siecle Feminisms), Palgrave Macmillan, New York 2002, s.86

Ördeği'nde Gina Ekdal ve *Bir Halk Düşmanı'nda* Bayan Stockmann'dır. Nora Helmer ve Bayan Alving'in çocuklarıyla kurduğu ilişkiler, daha sonra göreceğimiz gibi, aksiyon yönelişine çeşitli biçimlerde yön verir.

Annelik konusunda bir diğer katman çocuklarını oyun içinde ve/veya öncesinde kaybeden annelerden oluşur. Bu gruba giren annelerden *Yapı Ustası Solness'te* Aline Solness ikiz erkek çocuklarını, *Denizden Gelen Kadın'da* ise Ellida Wangel oğlunu oyunun geçmişinde kaybetmişlerdir. Brand'ın karısı Agnes oğlu Alf'i oyunun içinde, Gina Ekdal kızı Hedwig'i, Bayan Alving de oğlu Oswald'i oyunun finalinde kaybederek çocuk acısı yaşayan anneler arasına katılırlar.

Ibsen'in annelik temasını şekillendirirken kullandığı bir diğer katman anne eksikliğidir. Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarından çok psikolojik sonuçların gözlendiği bu gruba giren oyun kişileri, *Bir Bebek Evi'nde* Nora Helmer, *Rosmerholm'da* Rebecca West, *Hedda Gabler'de* Hedda Gabler, *Denizden Gelen Kadın'da* Dr. Wangel'in ikinci karısı Ellida ve kızları Bolette ile Hilda Wangel anneleri küçük yaşta ölmüş, bu nedenle babalarına yakın olan kadın karakterlerdir. Buna karşın Brand ve Peer Gynt ise babalarını kaybetmiş erkek oyun kişisidir. Hedda Gabler'de George Tesman ise her iki ebeveynini kaybetmiş, halaları tarafından büyütülen oyun kişisidir.

Bunların yanı sıra Ibsen annelik konusunu, anne olmayan ancak annelik üzerinden geliştirdikleri yönelişlerle önemli birer figür haline gelen Hedda Gabler ve Rebecca West üzerinden de işler. Hedda Gabler'in annelik konusuna nefrete varan mesafesi, Rebecca'nın ise anne olma yetisi üzerinden geliştirdiği yöneliş, birbirine tezat gibi görünse de her iki karakterin oyunun finalinde intihar etmesi onları ortak bir sonda buluşturur.

Annelik konusunda çocuk sahibi olamadığı için intihar eden Beata Rosmer de oyunda bir rol kişisi olarak karşımıza çıkmasa da, 19. yüzyıl toplumunda kadının çocuk doğurma görevinin ne

denli önemli olduğunun altını inen intiharıyla bu temanın işlenişindeki silik ama önemli göstergelerden biridir.

Buraya kadar genel bir sıralamasını yaptığımız Ibsen oyunlarındaki annelerin hepsi tematik bağlamda toplumsal cinsiyet kalıpyargıları açısından anlamlı veriler taşımaz. Bu durumun nedenlerinden biri Ibsen'in üç farklı yazarlık evresinin yazarlık eğilimi açısından taşıdığı farklılar olarak belirlenebilir. Manzum olarak yazdığı ilk dönem oyunları *Brand* ve *Peer Gynt* protagonistin erkek olduğu yapılarıyla diğerk oyunlarından ayrılır. Bu oyunlardaki kadın karakterler, sonrakiler kadar detaylı değıl, kadına ait bir durumu örnekleyen birer fotoğraf gibidirler. İçinde bulundukları durumu temsil ederler ancak bu durumla mücadele etmek için bir çaba gösteremezler. Aksiyon yönelişleri durağan olan bu kadın karakterlerden Agnes'in anne kimliği toplumsal cinsiyet kalıpyargıları ile mücadele eden yanıyla değıl, onları temsil eden yanıyla öne çıkar.

Diğerk taraftan *Bir Halk Düşmanı*'nda Bayan Stockmann, *Yapı Ustası Solness*'te Bayan Solness, *Denizden Gelen Kadın*'da Ellida Wangel'in anne kimlikleri toplumsal cinsiyet kalıpyargıları açısından anlamlı veriler taşımaz. Bu durumun başlıca nedeni Bayan Solness ve Ellida Wangel'in çocukları oyunun geçmişinde öldüğü için yaşayan bir anne kimliği taşımamalarından kaynaklanır. Ibsen her iki kadını da psikolojik bir problem altında kurgulamıştır. Çocuklarını kaybettikten sonra iyice eve kapanan Aline Solness çocuklarından çok yangında kül olan oyuncak bebeklerinin yasını tutan haliyle dengesiz bir psikolojik portre çizer. Ellida Wangel ise çocuğunun babası şüphe götürmez biçimde kocasıyken, ölen çocuğun gözlerinin giderek eski sevgilisinin gözlerine benzediğini söyleyerek, oğlunun kocasından değıl de sevgilisinden olduğuna inanmak ister.

Ibsen'in *Bir Halk Düşmanı* oyununda ele aldığı toplumcu gerçekçi konu Bayan Stockmann'ın anne kimliğini bir kişileştirme detayı olarak geri plana itecek kadar yoğun işlenmiştir. Tüm bunlara

ek olarak, Ibsen'in son oyunu *Biz Ölüler Uyanınca*'daki kadınların hiçbiri anne değildir.

Ibsen, anne oyun kişilerini toplumsal cinsiyet kalıpyargıları açısından anlamlı verilerle donatır. Bu verilerin en yoğun olduğu oyunlar, *Brand*, *Bir Bebek Evi* ve *Hedda Gabler*'dir. Bunların yanı sıra oyundaki baba karakterindeki yöneliş değişikliğinin anne üzerinden gerçekleştiği *Yaban Ördeği*'ni dolaylı bir gösterge sunması bakımından bu bölüme dâhil ediyorum.

Ibsen'in annelik temasını işleyişini oyunların kronolojik düzeni içinde ele aldığımızda karşımıza ilk çıkan Brand'in karısı Agnes olur. Agnes, Ibsen'in en acılı annelerinden biridir. Oğlunun hayatı ile kocasının idealleri arasında bir tercih yapıp çocuğunu kurtarabilecekken, kocasının kararına sessizce boyun eğip, evladının ölümüne tanıklık eder. Brand, oğlunun sağlığı için ideallerinden vazgeçmesi gerektiğini ilk duyduğunda duygusal bir tepki verip tercihini oğlunun hayatından yana kullanır. Agnes, onun bu kararını destekler. Karı koca arasında geçen söyleşimde Agnes, “*analık görevini yapmaya hazır olduğunu*”³³⁵ söyler. Ancak Gerd, Brand'in karşısına dikilip rahibin kaçtığını tüm kasabaya söyleyeceğini belirtince Brand, Gerd'i Tanrı'nın bir işareti olarak kabul edip fikrini değiştirir: Tanrı ondan dağda kalmasını istemektedir. Aksi halde bütün kasabanın gözündeki korkak biri olarak anılacaktır. Bu olay üzerine Brand, kilise yapmak için dolaylı biçimde çocuğunu kurban veren baba olarak karşımıza çıkar. Ona göre çocuk, anne babadan önce Tanrı'ya aittir ve eğer Tanrı istiyorsa çocuğunu geri vermeyi bilmesi gerekir. Brand'in bu kararı karşısında yalvarmalarına bir karşılık alamayan Agnes, uzun ve acı dolu bir tiradla içini döker. Agnes'in sözlerinde kocasına karşı çıkmayı aklından bile geçiremeyen, bir kadının çaresizliği yankılanır:

Agnes: *Kapalı, her şey kapalı. Unutmaya varıncaya kadar her şey. Yakınmaların üzerine bir kol demiri, acıların üzerine bir mühür, gökyüzü ve mezar kapısına birer kilit*

335 H. Ibsen, İki Oyun: Brand, Peer Gynt, s. 85

vurulmuş. Ben çıkmak istiyorum. Bu yalnızlığın dehşeti içinde soluk alamıyorum. Çıkmak mı? Nereye gitmek için? Yukarıda bana bakan sert bir göz yok mu? Kaçarken yüreğimin hazinesini de birlikte götürebilecek miyim? İstersen bu hüznün verici boşluğun dehşetinden kaçabilir miyim? (Brand'ın kapısına yaklaşır ve dinler). Yüksek sesle okuyor, beni duyamaz. Hiçbir huzur yolu, bir uyarı, bir teselli yok. Noel Tanrısı şimdi zenginleri dinlemekle meşgul, evlattan ve mutluluktan yana zengin olanları, onların ezgilerini dinliyor, oyunlarını ve danslarını seyrediyor. Noel sevinç saattir. Bana bakmıyor ve acı içinde zavallı bir ananın ne yaptığını görmüyor. (Sakınarak pencereye yaklaşır). Işık dalgaları onun uyuduğu karanlık köşeyi gecenin korku ve dehşetinden uzaklaştırsın diye bizi ayıran şu pencereyi açmayacak mıyım? Hayır, o orada değil. Hayır, Noel çocuk için tatil demek; evine gelmeye hakkı var; belki de şuracıktadır; annesinin kapalı penceresine vurmak için küçücük kolunu uzatmıştır. Sanki bir çocuk sesi duyar gibiyim. Alf, sana yardım için elimden hiçbir şey gelmiyor. Her yer kapalı. Baban her yeri kapadı. Alf, yavrum şimdi sana kapıyı açamam. Sen çok uslu bir çocuksun; sen ve ben hiçbir nedenle babanı incitmedik. Hadi! Sen yine indiğin gökyüzüne dön. Orada her şey ışık ve sevinç dolu... Çocuklar için de oynayacak yerler var. Hiç kimse seni ağlarken görmesin. Sen cama vururken babanın pencereyi kapamış olduğunu söyleme. Küçücük bir çocuk biz büyüklerin görevini anlayamaz. Onu üzgün gördüğünü, onun acısını duyduğunu söyle. Sana bir çelenk yapmak için kendi elleriyle güzel yapraklar topladığını söyle. Bak! Görüyor musun? Bunu o yaptı. (Kulak kabartır, düşünür ve başım sallır). Ah! Düş görüyorum. Ama bizi ayıran şu bölme bütünüyle gerçek. Yalnız her şeyi yok eden alevler onu devirebilir, duvarları, hapisanelerin kubbelerini yıkabilir, menteşeleri parçalayarak korkunç kilidi açabilir. Bütün bunlar olmalı ki, biz

de birleşebilelim. Bu ihtiyacı karşılamak için çalışacağım. Sessiz sedasız harekete geçeceğim. İrademi katılaştıracacağım. Ama bu akşam bayram akşamı... Geçen bayramdan ne kadar da farklı... Susss. Bayram çok güzel olmalı. Bütün hazinelerimi, bir mutluluğun, yıkılmış bir yaşamın bütün döküntülerini ortaya sergileyeceğim, bütün o hazineleri, sonsuz değerini yalnızca bir annenin anlayabileceği o servetleri ortaya dökeceğim.³³⁶

Agnes'in oğluyla hem vedalaştığı hem de dertleştiği bu tirad, birkaç açıdan ilginçtir. Tiradın ilk bölümünde Ibsen, Agnes'te derinden derine evi terk etme düşüncesini çizer. Bunu art arda sıralanan sorularla yaptırır. Ufak bir umudu ya da bireysel bir aydınlanma içine girse o evde bir dakika daha duramayacak, hemen çıkacak gibidir. Pencere pervazıyla kapı eşiği arasında gidip gelen Agnes'in çaresizliği ve sıkışmışlığı yoğun biçimde hissedilir. Bu bölümün ardından Agnes'in sözlerinde ağırlıklı bir din temasının görüldüğü Noel bayramı anlatılır. Agnes Noel bayramının mutlu çocukların olduğu evlerde yapıldığını, Tanrı'nın onları görürken acılar içindeki kendisi görmediğini söyler. Agnes'in bahsettiği mutlu çocukların Noel bayramı kutladığı evlerden biri de *Bir Bebek Evi*'nde Nora'nın evidir. Ancak Nora, mutlu bir hazırlık yaptığı Noel bayramından hemen sonra Agnes'in açamadığı kapıyı vurup çıkacak, Agnes, oğluna kavuşmak için Tanrı'nın 'göklerdeki evine gidebilmeyi' sessizce beklerken, Nora, Tanrı ve din konusundaki fikirlerini yeniden gözden geçirmek istediğini söyleyecektir. Ibsen, Agnes üzerinden 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının dönem kadını için ne denli kısıtlayıcı ve karşı çıkılamaz olduğunu bir durum tespiti içinde görmemizi sağlar. Bir sonraki adımında çok daha cesur davranacak, bu kalıpyargıları yerle bir eden önemli bir anneyi, *Bir Bebek Evi*'ndeki Nora Helmer'i tiyatro tarihine armağan edecektir.

336 Agy., ss. 117-118

Ibsen'in anne oyun kişileri düşünöldüğünde ilk akla gelen kuşkusuz Nora'dır. Nora ile çocukları arasındaki ilişki oyunun hemen başında kendisini hissettirir. İki erkek, bir kız çocuk sahibi olan Nora'nın çocuklarına aldığı hediyeler, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının da tipik birer göstergesidir. Nora, oğlu Ivar'a yeni bir takım elbise, bir kılıç ve bir at alırken, küçük oğlu Bob'a bir trampet, kızı Emmy'ye ise bir bebek ve bebek evi alır. Nora'nın oyunun birinci perdesinin hemen başında yaptığı bu seçimi Ivar ve Bob'un ev dışındaki aktiviteleri akla getirirken, kılıç ve at erkek dünyasına ait göstergeler olarak karşımıza çıkar. Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları açısından en önemli olan gösterge Nora'nın kızı Emmy'ye aldığı bebek ve bebek evidir. Hediye seçimindeki bu tercihiyle Ibsen gerçek *Bir Bebek Evi* içinde oyuncak bir bebek evi daha kurar. Bu kurgu içinde oyuncak evin 'hanımı' Emmy, geleceğin annelerindendir. Bu yüzden de Emmy'nin saf ve temiz biçimde yetiştirilmesi gerekir. Bu, Nora'nın kutsal ve onurlu annelik görevlerinden biridir.

Nora'nın anne kimliği başlangıçta oldukça neşelidir. Oyunun başında ailesine ve yanında çalışanlara hediyeler alan mutlu bir annedir. Kocasıyla söyleşimlerinde küçük bir kız çocuğunu andıran Nora bu haliyle Ibsen'in mutlu birkaç kadın karakterinden biridir. Bu mutluluğunun nedeni çocukları ve kocasıyla yaşadığı sözüm ona 'mutlu' hayattır. Yıllardır görmediği çocukluk arkadaşı Bayan Linde'yle söyleşimlerinde ne kadar mutlu olduğunun sık sık altını çizer. Aynı yaşta olmalarına rağmen, zor bir yaşam sürmüş olan Bayan Linde kendini yaşlı hissettiğini söylerken, Nora neşeli bir genç kız cıvıltısıyla onu dinlemektedir. Bayan Linde'nin dul kaldığını öğrendiğinde acımasızca davranarak annelik üzerinden ona karşı bir üstünlük kurar.

*Yani artık yapayalnızsın. Ne kadar acıdır kimbilir. Benim de üç tatlı yavrum var.*³³⁷

337 H. Ibsen, Ibsen Oyunları II, s. 18

sözleriyle arkadaşının yalnızlığı karşısında kendi anneliğini içten içe yüceltir. Nora ile Linde'nin ilk karşılaşmalarından söyleşimler Nora'nın mutluluğu, Linde'in yalnız ve zor hayatı üzerinden şekillenir. Nora'nın Kristin Linde'ye yaptığı mutluluk tarifi 19. yüzyıl evli kadınının mutluluk anlayışının da tipik bir göstergesidir.

Nora: (...) Şimdi hiç sıkıntım yok. Allahım düşünmesi bile harika Kristin. Sıkıntısız olabilmek, neredeyse sıkıntısız, çocuklarla oynayabilmek, evi güzel tutmak, her şeyi Torvald'ın sevdiği gibi yapmak!³³⁸

Kristin'le olan söyleşimlerde Nora'nın ilk başta çocuksuluk olarak algılanan tavırların ardından giderek üstü örtük bir aciziyet çıkar. Oldum olası bonkör olan, hayatın sert yanlarından önce babası sonra kocası tarafından korunan Nora, bebek evini ziyaret eden çocukluk arkadaşıyla evcilik oynuyor gibidir. Onun çocuksu tavrı Doktor Rank'ın gelişile daha da belirginleşir. Kristin'in getirdiği acıbadem kurabiyelerini Doktor Rank'a ikram eden Nora, Doktorun, Torvald'ın koyduğu kurabiye yasağını hatırlatmasıyla aniden küçük bir kız gibi davranmaya başlar. Bu tavırlarıyla Nora Torvald'ın karısından çok kızı gibidir.

Nora: Ah tamam hemen panikleme. Torvald'ın onları yasakladığını nereden bilecektin ki. Dışlerimi çürüteceğimden korkuyor. Sadece bir kere, o kadarlık değil mi Doktor Rank? (Doktorun ağzına bir tane verir). Sen de bir tane almasın Kristin. Ve ben de bir tane alayım, küçük bir tane, ya da en fazla iki tane. Çok mutluyum!³³⁹

Nora babasının evinde başlayan çocukluğuna kocasının evinde devam ediyor gibi görünür. Babasının kızı, kocasının ise hem kızı, hem karısıdır.

Çocuklarını "Allahın lütufları"³⁴⁰ olarak tanımlayan Nora'nın ilk annelik rolü dadıları Anne ile birlikte kartopu oynamaktan gelen

338 Agy., s. 28

339 Agy., s. 32

340 Agy. s., 35

çocuklarını karşılamasıyla görülür. Nora çocuklarıyla gerçekleştirdiği bu ilk eyleminde bebekleriyle oynayan büyük bir kız çocuğu gibidir. Ivar'ı dadısı Anne'den alırken “*Benim tatlı küçük oyuncak bebeğim*”³⁴¹ diyerek oyuncu anne imajını kuvvetlendirir. Çocuklarının üzerlerini değiştirip, çıkardığı elbiseleri etrafa fırlatan Nora, çocukları kucağına alıp onlarla dans ederek bu oyununa devam eder. Tertipli bir anneden çok, arkası toplanması gereken bir kız çocuğu var.

Buna karşılık Torvald'ın annelik vurgusu oyun dünyasının çocuksu coşkusundan çok, büyükler dünyasının sorumluluğuna dikkat çeker niteliktedir. Torvald, çocukların eve gelmesiyle cereyanda kalan konukları Doktor Rank ve Kristin'i alt kata indirirken “*Gelin Bayan Linde, buraya ancak bir anne katlanabilir şu anda*”³⁴² sözleriyle aynı zamanda baba olmanın konforunu da ortaya koymaktadır. Torvald'a göre şartlar ne kadar zor olursa olsun çocuklarla ilgili görevler annenin sorumluluğu altındadır. Böylece Ibsen Nora'nın çocuklarla birlikte görüldüğü ilk anda konuşulan kısa bir diyalogla karı koca arasındaki annelik konusuna farklı yaklaşımın temelini atar. Buna göre Nora için annelik çocuksu bir sevginin coşkun paylaşımı olarak görülürken, Torvald'a göre koşulların zorluğuna katlanılarak yerine getirilmesi gereken bir görevdir. Başka bir deyişle, Torvald annelik kurumuna dönemin toplumsal cinsiyet kalıpyargılarıyla yaklaşırken, Nora çocuksu aymazlığıyla bu kalıpyargıların farkında değilmiş gibi davranır.

Ibsen ufak bir diyalog düzeniyle kurduğu bu yapıyı bir saklama oyunuyla derinleştirir. Çocukların masanın altına saklanan Nora'yı bulmalarıyla sahne üzerindeki neşeli atmosferin en yüksek noktaya ulaştığı anda Krogstad'ın salona girmesiyle bu hava aniden dağılır. Krogstad'ın Nora'nın yaptığı imza sahteciliğinin farkında olduğu bilgisinin verildiği bu konuşma sonrası Nora'nın annelik eyleminde ilk farklılaşma ortaya çıkar. Oyuna devam etmek için eve gelen yabancı adamın gitmesini gözleyen çocuklar onun

341 Agy., s. 35

342 Agy., s. 35

salonu terk etmesinin ardından içeri girerler. Ancak Nora artık oyun oynamak istemez. Çocukları içeri, dadılarının yanına gönderir.

Bu tavır değişikliğinin hemen ardından Ibsen, karı koca arasında kurduğu sahne ile annelik kavramını bir kez daha dönemin toplumsal cinsiyet kalıpyargıları üzerinden tanımlar. Ibsen'in us-taca kurduğu bu sahnede Torvald, Krogstad'ı geçmişte yaptığı sahtecilik olayını eleştirirken farkında olmadan Nora'ya da ayna tutar. Çift arasındaki annelik kavramına yaklaşım farkı bu konuş-mada derinleşir. Nora, çocuklarını çok sevmenin sandığı gibi iyi bir anne olmak için yetmediğini anlar. Bu konuşmada Torvald'ın etkisinde kalan Nora çocuklarının iyiliği için onlarla oynamaya-cak ve hatta birlikte zaman geçiremeyecektir. Ibsen, çocuklara kötülük bulaştıran tek ebeveynin anne olduğu inanışını Nora'nın cılız bir sorusu üzerinden sorgular. Onun bu sorusu dönemin top-lumsal cinsiyet kalıpyargıları konusunda yaptığı ince bir eleştiri-dir. Karı koca arasındaki söyleşim, dönemin annelik algısına kü-çük ama etkili bir pencere açar. Torvald annenin görevlerini güçlü bir erkek söylemi içinde şöyle sıralar:

Torvald: (...) Bir yalan atmosferi bir evdeki bütün hayatı etkiler ve zehirler. Öyle bir evde çocukların aldığı her so-luk, kötülük mikrobu taşır.

Nora: Bundan emin misin?

Torvald: Canım, ben avukatlık hayatımda çok gördüm. Er-ken yaşta kötülüğe bulaşmış hemen herkesin hayatında hi-lekâr bir anne vardır.

Nora: Neden sadece anne diyorsun?

Helmer: Genelde annenin etkisi daha fazla. Ama tabii kötü bir babanın da etkileri benzer sonuçlar yaratır. Her avukat tanık olur buna. Bu Krogstad, şimdi, kendi çocuk-larını sürekli olarak zehirliyor. O yüzden ahlakı bozuk di-yorum. (...) Seni temin ederim benim için onunla çalışmak

*neredeyse imkânsız. O tür insanların yanında kendimi hasta hissediyorum.*³⁴³

Torvald'ın bu sözleri Nora için bir kırılma noktası oluşturur. Daha önce müsriflik konusunda Nora'yı babasına benzetirken kurduğu olumsuz ilişki burada zehirli bir hal alır. Aslında Ibsen burada annelik konusunu Nora üzerinden çift yönlü olarak ele almaktadır. Annesini hiç görmeyen ve çocuklarının dadısı Anne ve babası tarafından büyütülen Nora, bu haliyle anneleri olmayan ve babaları tarafından büyütülen Krogstad'ın çocuklarını da akla getirir. Krogstad'ın çocuklarını zehirlediği gibi o da babasının müsrifliğiyle zehirlenmiştir. Nora kendisi ile Krogstad arasındaki bu ilişkiyi hemen kurar ve kendisiyle oynamak için bekleyen çocuklarını bir kez daha refüze ederek dadısından onlarla ilgilenmesini ister. Bu eylemiyle Nora, çocuklarını zehirleme endişesi yaşayan bir anne olarak karşımıza çıkar. İçinde bulunduğu durumu şu sözlerle dile getirir:

Nora: *Çocuklarıma mikrop bulaştırmak mı? Evimi zehirlmek mi? Bu doğru değil. Doğru olamaz.*³⁴⁴

Birinci perdenin sonunda Ibsen, Nora ile Torvald arasında annelik üzerinden kurduğu görüş farklılığını böylece derinleştirmiş olur. Torvald, 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet kalıpyargılarıyla şekillenen ve anneliğin bir sevgi ilişkisinden çok eksiksiz yapılması gereken bir görev olduğunu düşüncesini temsil ederken, Nora bu aşamadan sonra giderek bu düzenle çatışan anneyi temsil edecektir.

İkinci perdenin başında Nora çocuklarını terk etmeyi yavaş yavaş düşünmeye başlayan bir anne olarak karşımıza çıkar. Nora ve dadısı Anne³⁴⁵ arasında geçen söyleşimlerde Ibsen çok katmanlı

343 Agy., s. 49

344 Agy., s. 50

345 Bir Bebek *Evi* 'nde Helmer'lerin evinde dadı Anne ve hizmetçi Helen vardır. Nora'nın aldığı Noel hediyelerinden evde birden fazla sayıda hizmetçi olduğu da anlaşılır. Bu kitap yazılırken kaynak olarak kullanılan Türkçe çeviride bir karışıklık söz konusudur. İngilizce çeviride 'nurse' ve 'maid' kelimeleriyle ayrılan bu iki kişi, Türkçe çeviride aralarındaki ayrım gözetilmeksizin "Hizmetçi" adıyla konuşturulurlar. Oysa ikinci perdenin başında "Hizmetçi" adı altında konuşan hizmetçi Helen değil, dadı Anne'dir.

bir dramatik yapı kurar. Bu katmanlardan ilki annelik kavramına sınıfsal bir açıyla yaklaşmasıdır, işçi sınıfına ait bir kadın olan dadı Anne'nin annelik hikâyesi kendi sınıfının koşullarını gözler önüne serer. Böylece Ibsen, 19. yüzyılın emekçi annelerinin durumu konusunda ufak bir kapı aralar.

Anne, çalışmak için çocuklarını başkalarına bırakıp, Nora'ya bakmaya başlamıştır. Anneliğin kutsandığı bir toplumda yaşamak için çalışmak zorunda bir anne olan Anne'nin çocuklarını terk etmesi, üst sınıfın çıkarları için göz ardı edilmektedir. Bu durum Ibsen'in annelik durumu üzerinden kapitalist ekonomik düzenin ikiyüzlülüğüne yaptığı ince bir gönderme olarak yorumlanabilir. Ancak Anne ile Nora arasındaki bu söyleşimin dramatik aksiyona hizmeti Nora'nın çocuklarını terk etme konusunda düşüncelerinin şekillenmeye başlamasıyla belirginleşir. Bu çok katmanlı sahnedeki söyleşimler şöyle gelişir:

Nora: *Çocuklar nasıl? (...) Beni mi soruyorlar?*

Dadı: *Biliyorsunuz anneleriyle birlikte oynamaya alışıklar.*

Nora: *Evet ama belki bundan sonra onlarla eskisi kadar sık birlikte olamam.*

Dadı: *Çocuklar küçükken her şeye çok çabuk alışırlar.*

Nora: *Öyle mi düşünüyorsun? Anneleri gitse yokluğuna da alışırlar mı?*

Dadı: *Allah korusun! Yokluk da ne demek?*

Nora: *Hep merak etmişimdir söylesene çocuğunu başkalarına bırakmaya gönlün nasıl razı oldu?*

Dadı: *Mecburdum, küçük Nora'nın dadısı olabilmek için.*

Nora: *Ama böyle bir şeyi yapmayı niye istedin ki?*

Anne'in Nora'yı da büyüten dadı olması, Nora'nın annesiz bir kadın olması nedeniyle dadısına olan duygusal yakınlığı bu sahnenin dramatik anlamı bakımından önemini artırır.

Dadı: Buradan iyi bir yeri nereden bulabilirdim? Baş dertte olan zavallı bir kızın buna minnettar olması lazım. Hem ayrıca o hayırsız adam benim için hiçbir şey yapmadı.

Nora: Ama kızın seni neredeyse unutmuştur.

Dadı: Hayır, aslında unutmadı. Kiliseye kabul töreninde ve evlendiğinde bana mektup yazdı.

Nora: Sevgili yaşlı Anne, bana çok iyi annelik etmiştin küçükken.

Dadı: Küçük Nora, zavallım, benden başka annen yoktu ki.

Nora: Benim yavrularımın da bir annesi olmazsa eminim sen... Of ne saçmalıyorum.³⁴⁶

Bu söyleşimin duygusal tonu anne-kız arasındaki sevgiyi anımsatır niteliktedir. Nora, aklındaki soruları annesi yerine koyduğu dadısıyla paylaşır. Artık Nora, hem çocuklarını terk etmeye niyetlenen *ama içten içe* onların kendisini unutmasından korkan bir anne, hem de aklındaki kaygılarla kendisini büyüten kadına sığınmış bir kız çocuğu gibidir. Bu konuşmanın hemen ardından gelen Kristin Linde ile Nora arasında geçen söyleşimde ise Linde'nin, Nora'ya babası üzerinden zarif ve güzel görünmek konusunda "*sana boşuna babasının kızı demiyoruz*"³⁴⁷ diyerek yaptığı olumlu referans, Torvald'ın başta yaptığı baba kız arasındaki benzerliğin etkisini güçlendirir.

Bu düşünceyi güçlendiren bir diğer etmen Doktor Rank'ın omurundaki tüberküloz hastalığının nedeninin babasının aşırılıkları ve korkunç bir adam olması eşleşmesiyle iyice yerleşir. Önceleri bir söylenti olan bu haber sahnenin devamında Doktor Rank tarafından doğrulanır. Doktor, "*babasının gençlik hovardalıkları yüzünden acı çektiğini*"³⁴⁸ söyler. Ibsen'in, dönemde yaygın olarak kullanılan kalıtım bilgisi vizelinden babadan çocuklara aktarıldığı bu kötücül olaylar Nora'nın anne kimliğinde belirgin bir tedirginlik

346 Agy., ss. 52-53

347 Agy., s. 54

348 Agy., s. 65

yaratır. Birinci perdede çocuklarıyla oynayan neşeli anneye oyunun geri kalanında bir daha hiç rastlanmaz.



Louise Phister (Dadı Anne ve çocuklar) Bir Bebek Evi, Dünya prömiyeri Det Kongelige Teater, Danimarka 1879³⁴⁹

Ibsen, üçüncü ve dördüncü perdede Nora'yı anne kimliğinden çok evli kadın kimliği ile ele alır. Bu sahnelerde Nora ilk başlarda çocuklarını kendi yalancığıyla zehirlememek için onlardan uzak duran anneden, kocasını sevmediğini onun yüzüne söyleme cesareti bulan eşe dönüşür. Kocasından bir anda ortada bırakılması, desteklenmemesi, dahası suçlanması Nora'nın kadın kimliğini sorgulamasına neden olur. Bu sorgulamada gerek Torvald, gerekse Nora annelik konusunu da hesaba katarlar.

Torvald, karısının Krogstad'dan aldığı borcun ve imza sahteciliğinin ortaya çıkmasıyla Nora'yı annelik üzerinden yaralar. Ibsen, Torvald'ın bu konudaki düşüncelerini şu sözlerle aktarır:

349 <http://ibsen.net/index.gan?id=11998&subid=0>

Torvald: *Ne korkunç bir uyanış! Bütün o sekiz sene boyunca, onurum ve neşem bildiğim kadın... Bir ikiye bölünmüş, bir yalancıymış, daha kötüsü, evet daha kötüsü bir suçlu! Ne kadar çirkin! Ne rezil bir davranış! Böyle bir şey olacağından şüphe etmem gerekirdi zaten. Babanın bütün o saçma sapan ilkeleri sana geçmiş. Din yok, ahlak yok, görev duygusu yok... (...) Senle ben, diğer insanların gözünde hayatımızı hiç değişmemiş gibi sürdüreceğiz. Sen benim evimde kalmaya devam edeceksin, her şeyin aynı devam etmesi için. Ama çocukları büyütme izni veremem; bu konuda sana güvenemem.*³⁵⁰

Torvald'ın bu sözlerinden hemen sonra Krogstad'ın Linde'yle başladığı yeni hayatın yarattığı olumlu havayla ortaya çıkan pişmanlık duygusuyla kaleme aldığı mektup gelir. Torvald, onurunu tehlikeye sokacak bu tehlikenin ortadan kalkmasıyla ani biçimde söylemini değiştirir ve yeniden eski mutlu günlerine geri dönmenin coşkusunu yaşar. Kocasından beklediği desteği almak bir yana, türlü çeşit suçlamalarla hayal kırıklığına uğrayan Nora'nın soğuk tavrını bir türlü anlamayan Torvald için artık her şey geçmişte kalmıştır. Nora ise sekiz yıllık evliliğinde daha önce hiç açılmamış hesapları teker teker kapatmak istemektedir. Nora, babası gibi olanın kendisi değil, Torvald olduğunun ayrımına varır. Babasından ve kocasından farklı olan düşüncelerini her ikisinden de saklayarak, onların istediği bir kız, bir çocuk kadın olduğunun farkına vardığı an tercihini kendinden yana kullanan Nora, böylece toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına da karşı çıkar. Toplum, toplumsal cinsiyet kalıpyargıları üzerinden babalarına benzeyen erkekler yetiştirmekte, kadınların bekârken babasına, evliyken kocasına itaat etmesi beklenmektedir. Nora, bu konudaki düşüncelerini ve çocuklarını terk edişini şöyle açıklar:

350 Agy., s. 103

Nora: Kusura bakma Torvald. Sana uygun bir eş olma konusunda beni eğitemeyeceksin. (...) Ve ben kimim ki senin çocuklarım yetiştireyim? (...)

Onları yetiştirmek için bana güvenemeyeceğini sen kendin söylemedin mi? (...) Yok, aslında çok haklıydın. Ben bu işe uygun değilim. Önce yapmam gereken başka bir şey var. Kendimi eğitmek, bunu denemek zorundayım.

Nora'nın toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına karşı çıkışı, kutsal evlilik kurumunun kendine yüklediği eş ve annelik rollerini bırakarak, bizzat "kendine karşı olan görevlerini" tercih etmesiyle gerçekleşir. Ibsen'in *Bir Bebek Evi* için yazdığı alternatif finalde Nora'nın evde kalışı eşine karşı duyduğu sevgiden değil, çocuklarını bırakamamasından dolayı olduğu görülür. Bu finalde Nora toplumun kendisine yüklediği görevlere ağır basan ve kendisini evi terk etme kararından döndüren annelik duygusuyla boyun eğer. Ibsen'in Almanya'dan gelen tepkiler üzerine yazdığı ikinci finalde ise Nora belli bir farkındalığa sahip olmasına rağmen çocuklarını terk edemeyen bir anne olarak tasarlanır. Bu haliyle Nora, Bayan Alving'i anımsatmaktadır.

Ibsen, Nora'nın düşüncelerini feministten çok hümanist bir yaklaşımla şekillendirirken tıpkı Nora gibi kendisi de çoğunluğu karşısına alır. Evini terk eden bir 19. yüzyıl annesiyle aile kurumunun erkek egemen yapısına büyük bir darbe vuran Ibsen, bu tercihiyle toplumda bir farkındalık oluşmasına öncülük eder. Toplumun 'yeni kadın' anlayışı adını Ibsen'den alır. Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına kafa tutan bu yeni kadınlar Nora'nın sahnelenmesiyle birlikte *Ibsenist* kadınlar olarak tanımlanır³⁵¹. Gail Marshall, kadın hakları savunucularına göre 'yeni', toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının savunucularına göre 'vahşi' olarak adlandırılan bu kadınların Ibsen ve Wilde'a çok şey borçlu olduklarını belirtir. Her iki yazarın kadın temasını eserlerinin merkezine almalarıyla

351 Sally Ledger, Ibsen, the New Woman and the Actress, Angelique Richardson, Chris Willis (ed.), *The New Woman in Fiction and in Fact (Fin-de-Siecle Feminisms)*, s.81

açılan tartışma alanından kadınların yeni bir kimlikle çıktıklarının altını çizer.³⁵²

Toplumun yerleşik değerlerine böylesine eleştirel bir gerçekçilikle yaklaşan Ibsen'in tiyatro üzerinden yarattığı toplumsal tartışmanın bir toplumsal hesaplaşmaya dönüşmesi Türk tiyatrosunda henüz benzerini yaşamadığımız önemli bir adımdır. Toplumumuzda hali hazırda kadın hak ve özgürlüklerinin baskı altında olduğu ve erkek şiddetinin ulaştığı ürkütücü boyutlar göz önüne alındığında Ibsen'in bu yaklaşımı tiyatromuzda henüz atılmamış bir adım ve yapılmamış bir hesaplaşmanın varlığına da işaret eder. Böyle tartışmaların tehlikeli sonuçlarından biri toplumun, öncü sanat insanlarını sindirme gücüdür. Söz konusu bu baskı ve sindirmeyi Ibsen de yaşar. Ancak Ibsen kendisine yöneltilen sert eleştiri ve suçlamalardan sonra geri çekilmez, aksine söylemini daha da sertleştirir. Bu tartışmalar sonucunda Ibsen'in bambaşka bir anne profilini sahneler taşır. Bu anne Bayan Alving'dir.

Bayan Alving'in *Hortlaklar*'daki ilk söylemleri Nora'yı çağırıştırır. Nora'nın oyunun sonunda söylediği aşağıdaki sözlerle Bayan Alving'in oyunun hemen başında söylediği sözler birbirini yansılar niteliktedir. İkisi de kitaplardan bahseder ve ikisi de konuya eleştirel biçimde yaklaşırlar.

Nora; (...) *Torvald, birçok insanın sana hak vereceğini gayet iyi biliyorum ve bazı kitaplarda da yazıyor bunlar ama ben artık çoğunluğun söylediklerine ya da kitaplarda yazanlara göre yaşamak istemiyorum. Her şeyi yeni baştan düşünmem ve anlamam lazım*³⁵³.

Bn Alving: *Kitaplar aklıma takılan pek çok düşünceye bir açıklık getiriyor ya da düşüncelerimin doğruluğuna olan inancımı artırıyor. Fakat beni şaşırtan ne, biliyor musunuz Bay Manders? Doğrusu bu kitaplarda yeni hiçbir şey*

352 Gail Marshall (ed.), *The Fin de Siecle*, Cambridge University Pres, Cambridge 2007, s.

353 Agy., ss. 109-110

*söylenmiyor. Herkesin düşündüğü ya da inandığı şeyler... Ama çoğumuz onları görmezden geliyor ve itiraf edemiyoruz kendimize. Farklılık burada işte...*³⁵⁴

Bayan Alving'in "Farklılık işte burada" sözleri, Nora ile arasındaki farklılığı da gösterir niteliktedir. Bayan Alving de, Nora gibi kitapların eskiyi muhafaza eden bir düzeni koruyan araçlar olduğunun farkındadır ancak o Nora gibi her şeyi yeni baştan düşünmek ve anlamak yoluna gidemez. Bunun yerine evin içinde bambaşka bir düzen kurar.

Ibsen'in *Bir Bebek Evi*'nin aldığı tepkiler üzerine yazdığı ve toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına daha sert eleştiriler getirdiği bu oyunda Bayan Alving, kocasının kötü yönlerini kapatmaya çalışıp, saygın bir baba imajı yaratır. Evliliğinin hemen başında evden kaçıp duygusal yakınlık duyduğu Manders'e sığındıktan sonra, onun toplumu temsil eden yargılarına boyun eğerek evine geri dönen Bayan Alving'in evliliğini şekillendiren ana unsur onun eş kimliğinden çok, anne kimliğidir. Nora'nın babasına benzediği için çocuklarını zehirleme korkusu Bayan Alving'de de görülür. Bayan Alving, oğlunun babasına benzemesinden korkup Nora'nın çocukları kendinden uzaklaştırması gibi, oğlu Oswald'ı evden gönderir. Baba oğul bir daha görüşmezler.

Bayan Alving bununla da kalmaz, kendi kafasında ideal bir baba figürü şekillendirerek, oğluna bu baba modelini anlattığı mektuplar yazar. Böylece gerçekliği olmayan sanal bir baba-oğul ilişkisi kurulmasını sağlayarak yalanlarla dolu bir dünyada Oswald için hem anne, hem baba rolünü üstlenir.

Bayan Alving'in anneliği oyun içinde çeşitli şekillere bürünür. Oyunun hemen başında, Alving'lerin evliliği hakkındaki gerçeklerden haberi olmayan ve Bayan Alving'i geçmişte yaptığı olayla yargılayan Manders'in gözünde Bayan Alving suçlu bir eş, suçlu bir annedir:

354 H. Ibsen, *Hortlaklar*, s. 22

Manders: *Bir anne olarak üstünüze düşeni yapmadınız; tıpkı bir eş olarak görevinizi bırakıp kaçmanız gibi... (...) Hep duygularınızın esiri oldunuz. Bu da sizin felaketinize yol açtı. Kural ve kanun dışı şeylere karşı zaaf içinde oldunuz. Teslimiyete hiç yanaşmadınız. Size sıkıcı gelen ne varsa en ufak bir rahatsızlık duymadan bir kenara atıveriyordunuz. Sorumluluklarınızı bir yük olarak görüyordunuz, onları sırtınızdan atmak kolayınıza geliyordu. Evinizin kadını olmak sizi tatmin etmiyordu. Bu yüzden kocanızı terk ettiniz. Daha sonra annelik göreviniz de sizi usandırdı. Bu defa yaptığınız şey Oswald'ı yaban ellere göndermek oldu.³⁵⁵*

Bu sözleriyle Manders, başta da belirttiğimiz 19. yüzyıl eş ve annelik görevlerini hiçe sayan bir kadına toplumun nasıl baktığını da ortaya koyar. Bu değerlendirmede baba ile ilgili negatif imaya rastlanmaz. Benzer biçimde Torvald, Nora'ya annelik görevlerini hatırlatırken kendi babalık görevleri konusunda tek laf etmez.

Baba ile çocuk arasındaki mesafeli ilişki, çocuğun tümüyle anne evreninin içine sokulup bir parçası haline getirilmesini sağlar. Toplumun gözünde Nora çocuklarını zehirleyen anneyken, Bayan Alving oğlunun içinde bulunduğu dağınık hayatının sorumlusu olan annedir. Bu sorumluluğunu yerine getirmeyip, çocuğuyla bir yabancı gibi olması nedeniyle Bayan Alving'i suçlayan kişi yine Manders'dir. Aşağıdaki ifadesiyle Manders dönemin toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının tipik bir temsilcisidir.

Manders: *İşte bu nedenle bir yabancı gibisiniz ona (...) Evet, yabancısınız. Başka türlü düşünülemez zaten. İşte, oğlunuzun ne hale geldiğini kendi gözlerinizle gördünüz. Artık kabul edin Bayan Alving; kocanız hakkında çok feci yanlışlar içindeydiniz. Bu gerçeği onun anısına bir yetimhane yaptırmakla kendiniz de teslim etmiş oluyorsunuz. Şimdiyse oğlunuza karşı ne kadar yanlış bir tutum*

355 H. Ibsen, Hortlaklar, s. 39

*içinde olduğunuzu kabul etmenin zamanı Bayan Alving. İş işten geçmeden Oswald'ı doğru yola çekebilirsiniz. Yeni bir sayfa açın artık hanımefendi, onu şeytanın izinden gitmekten kurtarmak üzere harekete geçin. (Parmağını uzatır) Çünkü gerçekten de bir anne olarak suçlusunuz... Ben bunu bilir bunu söylerim.*³⁵⁶

Manders, “oğlunuzun sonunda ne hale geldiğini gözlerinizle gördünüz” sözleriyle Bayan Alving’i suçlarken Oswald’ı da üstü kapalı biçimde eleştirir. Onun gözünde aile içinde sorumluluklarını öğrenerek büyüyen, aile işlerini yürüterek bu işlerin geleceğini garantileyen çocukları olması gereken Oswald, hala bir aile kuramamış, dolayısıyla topluma olumlu bir katkıda bulunamamış bireydir.

Manders, Oswald’la ilgili bu tespiti yapmasına yapar ama bunun sorumlusu çocuğunu yanlış şekilde yetiştiren Bayan Alving’dir. Oswald da bu konuda Manders gibi düşünmektedir. Üçlü arasında geçen çocuk yetiştirme konusundaki görüş ayrılığını Ibsen şu şekilde kurgular.

Manders: *Baba ocağından çok genç ayrıldınız sevgili Oswald.*

Oswald: *Evet. Kimi zaman erken gitmeseydim daha iyi mi olurdu acaba, diye kendi kendime soruyorum.*

Bn. Alving: *Daha neler! Bir delikanlının dünyayı erken tanıması onun için en uygundur; hele ailenin tek evladıysa... Anne babalarının dizinin dibinden hiç ayrılmamış ve alabildiğine şımartılmış çocuklara acıyorum doğrusu.*

Manders: *Bu tartışmaya açık bir konu Bayan Alving. İçine doğduğu sıcak yuva bir evlat için en uygun yerdir. Her zaman da öyle olmalıdır.*

Oswald: *Bay Manders’e katılıyorum.*

Manders: *Oğlunuzu göz önüne alın Bayan Alving. Evet, onun yanında da bunu konuşmamızda bir sakınca yok.*

*Oswald'ın durumuna bir bakalım şimdi. Yirmi altı-yirmi yedi yaşma geldi ama hala düzenli bir aile hayatının ne anlama geldiğini öğrenme fırsatı bulamadı.*³⁵⁷

Her ne kadar Bayan Alving, Oswald'ı babasına benzemesin diye ondan korumak için evden gönderdiyse de yukarıdaki sözlerinden de görüldüğü üzere bunu liberal bir kılıfla sunar. Bu yanııyla toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının temsilcisi Manders'le çatışan bir anne görünümü alır. Zira Bayan Alving kurduğu planlar sonucunda oğlunu şeytanın izinden giden biri haline getirmiştir.

Diğer taraftan Bayan Alving, anne kimliğini, eş kimliğinin üzerinde konumlar. Evliliğine katlanmasının nedeni olarak oğlu Oswald'ı öne sürer. Ama oğlunun saygınlığını koruyabilmek için babasına ait gerçeklerin ortaya çıkmasını ise istemez. Saygıdeğer baba imajını oğlu için koruma konusundaki hassasiyetiyle toplumun erkek cinsiyete gösterdiği ayrıcalığa destek verir. Bununla beraber Oswald'a yaklaşımında şefkatli bir annenin yanı sıra pragmatik bir programcıdır. Annelik Bayan Alving'e evliliği içinde kendine ait bir otorite alanı açmış, o da bu alanı kendi geliştirdiği planlara göre yönlendirmiştir. Oswald bu planların uygulanmasında kimi zaman Bayan Alving'in eşine karşı kullandığı silahı olmuştur. Bayan Alving bu yönelişini şu sözleriyle dile getirir:

Bn. Alving: *Kimsenin çocuğumun ne biçim bir babası olduğunu öğrenmemesi için çırpınıp durdum. (...) Oğlum için katlanmak zorundaydım. (...) Evde kocam ve diğerleri üzerinde mutlak bir otorite kurdum. Kocama karşı kullanabileceğim bir silahım vardı, anlıyorsunuz ya. Bu yüzden ses çıkarmaya cesaret edemedim. Oswald'ı işte bu olaydan sonra dışarıya gönderdim. Bu kokuşmuş evin havasını soludukça büsbütün zehirlenecekti.*³⁵⁸

Bayan Alving'in anneliği kullanış biçimi, Estela V. Welldon'un *Anne: Melek mi, Yosma mı?* adlı çalışmasında aktardığı günümüz

357 Agy., ss. 33-34

358 Bkz:Agy.,ss.42,43,44

dünyasından bir annenin düşünceleriyle benzerlik gösterir. Well-don'un aktardığı sözler şöyledir:

*Eğer ondan hamile kalırsam, denetimin kimde olduğunu öğrenmek ve bana saygı göstermek zorunda kalır, çünkü o zaman onun çocuğunu taşıyor olurum. Ondan nefret ediyorum, ama bunu göstermek istemiyorum. Onu gerçekten, derinden incitmek istiyorum ve hamile kalmanın bunun için en iyi yol olduğunu biliyorum, çünkü o zaman benden kurtulamaz.*³⁵⁹

Buradan da anlaşılabilceği gibi Ibsen hâlihazırda geçerli olan bir annelik kavramını 19. yüzyıl algısı içinde kurmayı başarır. Bayan Alving bir silah gibi kullandığı anneliği üzerinden hem kocasıyla, hem de oğluyla olan ilişkiyi kendi planları dâhilinde belirlemiştir. Ona göre kendisi sorumlu bir anne olarak oğlunu evden uzaklaştırarak onu kocasından korumuştur. Dahası ailenin ticari işlerini de yürütmeye başlamış böylece 19. yüzyıl aile yapısında evin mutlak otoritesi olan evin erkeğini evliliği içinde pasifize eden bir eşe dönüşmüştür.

Ibsen, Bayan Alving'i böyle çizerek 19. yüzyılın masum 'yuva' algısını yerle bir eder. Bayan Alving'in geçirdiği bu dönüşüm dönemin toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına taban tabana zıttır. Bu dönüşüm sonucunda Bayan Alving evli bir kadın olarak kocasına körü körüne itaat etme ve çocuğunu yetiştirme konusundaki asli görevlerinin ikisini de pratikte yerine getirmez. Bu görevleri üstü kapalı bir şekilde yapıyormuş gibi görünür. Böylece gerek evliliği süresince, gerekse kocası öldükten sonra dışarıya karşı önce saygıdeğer çift, sonra da saygın dul eş rollerini oynar.

Dönem algısıyla çelişkili bir başka durum Bayan Alving'in oğluna babasından maddi, manevi hiçbir mirasın kalmasını istemesidir. Babasının kirli mirasının oğlunu zehirleyeceğini düşünür. Oğlunu bu durumdan korumak için geliştirdiği takıntılı yöneliş sonucunda Yüzbaşı Alving'den kalan mirası onun anısına yapılacak

359 Estela V. Welldon, Anne: Melek mi? Yosma mı? (Anneliğin ilealleştirilmesi ve Alçaltılması), Çev: Semra Kunt Akbaş, Can Kurultay, Ayrıntı yay., İstanbul 2001, s. 36

yetimhanenin inşasında kullanır. Bu eyleminin ardında kocasını yüceltme değil, oğlunu koruma içgüdüğü vardır.

Ibsen, Bayan Alving'in ve *Denizden Gelen Kadın'daki* Ellida Wangel'in evliliklerinde paranın oynadığı rolü aynı şekilde tasarlamıştır. Ellida Wangel gibi Bayan Alving de kocasının parasının kendini satın aldığını söyler. Kendini satın alan kirli bu paranın oğlunun eline geçmesini istemez. "*Oğluma miras kalacak her şey benim mülkiyetimde olacak, bunda kararlıyım*" diyerek maddi aktarımın da kendi üzerinden yapılmasını planladığını ortaya koyar.

Bayan Alving'in parayı yönlendirme ve miras olarak bırakma planları 19. yüzyıl aile yapısında kadın için geçerli olan toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının dışındadır. Ama o, bu yargılarla rest çekme cesareti gösteremediği için Nora'nın temsil ettiği öncü kadınlardan biri olamaz, bir kurban haline dönüşür. Bu dönüşümde sürekli üzerini kapadığı geçmişin büyük etkisi vardır. Bu uğurda yeri geldiğinde kocasını bile savunur. Bu durum Oswald'ın bir çocukluk anısını anlatmasıyla ortaya çıkar.

Yüzbaşı Alving'in baba kimliği Oswald'ın hatırladığı bu yegâne çocukluk anısında belirir. Bu anıda Yüzbaşı Alving küçük oğluna zorla pipo içiren ve oğlunun girdiği zor durum karşısında keyiflenip kahkahalara boğulan kaba saba bir babadır. Bayan Alving, Oswald'ın Manders'e anlattığı bu anekdotu yalanlar. Oswald'ın hayal gördüğünü, böyle bir olayın hiç yaşanmadığını söyler. Ama Oswald yaşadığı şeyin gerçek olduğundan emindir. Olayı detaylandırarak kusmaya başladığında annesini ağlarken gördüğünü söyler.

Oswald'ın gözünde bütün bu olan biten babasının ona zaman zaman yaptığı şakalardan biridir. Manders ise bu olayı cinsiyet ayrımcı kimliğiyle yorumlayarak Yüzyaş Alving'i gençken deli dolu olan, hayatını dolu dolu yaşamış bir baba olarak anar ve Oswald'a böylesine saygıdeğer bir babanın soyadını taşımanın kendisini kamçılama gerektğini söyler.³⁶⁰ Manders'in bu yaklaşımı baba kimliğinin korunmasına tipik bir örnektir. Bayan Alving'in

360 Agy., s. 32

tüm planlarının aksine bu kimlik Oswald için de çok anlamlıdır. Oswald babasına karşı olan hislerini “*Babam için ne yapsam azdır*” diye dile getirir. Ancak bu sözler Yüzbaşı Alving’in baba kimliğinden, çok Bayan Alving’in satırlarıyla oluşan gerçekliği olmayan kurmaca bir babanın hatırasına söylenmiş sözlerdir. Bayan Alving bu mektupları yazmasını yine annelik görevi üzerinden şöyle gerekçelendirir:

Bn. Alving: *Görev duygusu ve çevre korkusu aklımı çeldi. Bu yüzden yıllarca oğluma hep yalan söyledim. Ah, ne korkak, ne korkak bir insanım ben!*³⁶¹

Ibsen *Bir Bebek Evi*’nde, Nora ve Doktor Rank ile babaları arasında kurduğu kalıtım ilişkisini *Hortlaklar*’da da Oswald ve babası üzerinden kurar. Ancak Ibsen, *Bir Bebek Evi*’nde Nora ile babasının müsriflikleri üzerinden kurduğu kalıtım bağı simgesel nitelikteyken Oswald ile Yüzbaşı Alving arasında tam anlamıyla biyolojik bir aktarım kurar. Yüzbaşı Alving çapkınlıklarından birinde kapıldığı frengi mikrobunu cinsel yolla karısı Bayan Alving’e bulaştırmış, Bayan Alving ise bu mikrobu plasenta yoluyla daha oğlu doğmadan Oswald’a aktarmıştır. Bu nedenle Oswald çocukluğundan beri hastalığın nörolojik yansımaları olan baş ağrıları yaşamaktadır. Paris’te olduğu zaman nörolojik ataklar halini alan bu ağrılar onun resim yapma yetisini yok edecek derecede güçlüdür. Oswald’ın hastalığını annesine açtığı sahne bu gerçeğin ortaya çıkması bakımından önemlidir. Anne, oğul arasındaki söyleşimlerle düzenlenen olan bu sahne şöyledir:

Oswald: (...) *Ünlü bir doktordu. Rahatsızlığımı tarif etmemi istedikten sonra bana bir yığın soru sordu; sorduklarının benim hastalığımla hiçbir ilgisi yoktu. Neyin peşinde olduğunu anlayamıyordum. Sonra dedi ki, “Doğduğun günden beri bu hastalığın tohumunu taşıyorsun”. Bunun adına «vermoulu» diyorlarmış.*

Bn Alving: *Ne anlama geliyormuş o?*

Oswald: Ben de anlamamıştım. Daha açık konuşmasını istediğimde o bunak herif ne dedi biliyor musun?

Bn. Alving: Ne dedi?

Oswald: “Babaların günahını evlatları çeker”

Bn. Alving: Babaların günahı mı?...

Oswald: O anda doktorun suratına bir tane patlatmamak için kendimi güç tuttum.

Bn. Alving: Babaların günahı!³⁶²

Oswald, babasının ne denli saygı değer biri olduğunu doktora göstermek için annesinin yazdığı mektupları götürür. Bayan Alving’in uydurma satırları doktoru da etkileyince Oswald hastalığa kendisinin farkında olmadığı bir hatasının bu duruma yol açtığına inanır. Bayan Alving, saygıdeğer bir koca yaratmayı başarmıştır ama Yüzbaşı Alving’in çapkınlıklarla geçen sorumsuz yanı Oswald’ın hastalığıyla hortlamıştır. Oyunun ikinci perdesinin sonunda yetimhanenin yanmasıyla Yüzbaşı Alving’in maddi mirası, üçüncü perdenin sonunda Oswald’ın ölümüyle de manevi mirası yok olur. Oysa Bayan Alving, kurduğu yetimhaneyle eskiye ait her şeyin tamamen kapanacağı, kocasına ait tüm maddi varlığın yetimhanenin şefkatli çatısından dışarı çıkıp oğlu ve kendisine ulaşamayacağı yeni bir hayat tasarlamıştır.

Ibsen, sonu yıkımla biten bu ana oğul ilişkisini bir tragedya düzeni içinde hızla yıkıma giden dramatik bir atmosferde kurar. Ibsen’in geçmişteki olayların acılarının şimdide çekildiği, bedellerinin şimdide ödendiği *Hortlaklar*’ın düzeni, bu zaman yapısıyla Sophokles tragedyalarına benzerlik gösterir. Ancak tragedya kahramanları birbirinden tümüyle farklıdır. *Kral Oidipus* tragedyasında Oidipus, bir dedektif gibi iz sürerek ortalıktaki kirli düzeni aydınlatmak için çaba harcarken Bayan Alving aynı titizlikle ortalıktaki olanca kirliliği örtme telaşındadır. Onun bu telaşının altında oğlunu korumak isteyen korkak bir anne vardır.

362 Agy.,s. 68-69

Ibsen'in kalıtımı simgesel bir aktarım aracı olarak kullanarak babadan çocuğa kötücül özelliklerin geçme düşüncesini uyandırdığı bir diğer oyunu *Yaban Ördeği*'dir. Bu oyunda Gina Ekdal ergenlik çağında bir genç kız olan Hedwig'in annesi olarak karşımıza çıkar. *Yaban Ördeği*, geçmişte olan bir olayın kocadan saklanmasıyla *Bir Bebek Evi*'ni, bu olayın ailedeki çocuğun ölümüne neden olmasıyla *Hortlaklar*'ı anımsatır. Ancak bunlardan farklı olarak Ekdal ailesi burjuva sınıfına ait değildir. Bu durum Gina ile Hedwig arasında geçen diyaloglardan da anlaşılır. Ibsen, yakın birer arkadaş gibi çizdiği anne kızı ikinci perdede seyirciyle tanıştırır.

Gina ile Hedwig arasındaki ilk söyleşimler gece kitap okumama üzerinedir. 19. yüzyıl aile yapısında evi çekip çevirmede kullanılan paranın idaresinin evin kadınında olduğu gerçeği Ibsen'in kurgusunda aynen karşılık bulur. Anne kızın bu konudaki konuşmaları şöyledir:

Gina: *Bugün tereyağına kaç para verdiğimiz aklında mı?*

Hedwig: *Bir kron altmış beş...*

Gina: *Sahi. Tereyağına çok para veriyoruz. Sosisle peynir için ne kadar harcamıştık? Bir bakalım... Jambon için... Toplam...*

Hedwig: *Birayı unuttun.*

Gina: *Sahi. Para hep bunlara gidiyor ama ne yapacaksın.*

Hedwig: *Öğlene sıcak bir şeyler yemedik babam evde yok diye.*

Gina: *Evet ama iyi ettik. Resimlerden sekiz buçuk kron aldık. Tam sekiz buçuk kron.*

Hedwig: *İyi para.³⁶³*

Anne kız arasında konuşmalardaki arkadaşça hava, bu ilişkiyi diğerlerinden ayırır. Gina, kızını yetiştirirken burjuva sınıfında olduğu gibi geleceğin annesini yetiştirme kaygısı taşımaz. Kaldı ki böyle bir kaygıyı taşıması da beklenemez. Geçmişinde hizmetçilik

yapan ve eğitimsiz bir kadın olan Gina bu duruma rağmen yaşadığı dönemin genel geçer kurallarına yenilmeden hayatta kalma mücadelesinde başarılıdır. Yaşlı patronunun tacizlerinden kurtulup sevdiği bir adamla evlenme şansı bulmuş, mutlu bir aile kurmayı başarmıştır. Anne arasındaki söyleşimler sıcaktır. Burjuva sınıfına üye olmayan, para sıkıntısı çeken Ekdal'ların evinde mutlu bir aile tablosu yaşanmaktadır. Bu tabloda öne çıkan ilişki baba kız arasındaki sevgi bağıdır.

Annesiyle ne kadar yakın olursa olsun, Hedwig için babasının yeri ayrıdır. Babasına hayranlık derecesinde bağlı olan ve onu neşelendirmek için planlar yapıp duran Hedwig ile babası arasındaki sıkı bağ trajik aksiyonun yönelişinde etkilidir. Aşağıdaki satırlar Hedwig'in yorgun ve mutsuz olan babasını neşelendirmek için nasıl çırpındığının ve baba kız arasındaki sıcak ilişkinin metin içinde ortaya çıktığı yerlerden biridir:

Hedwig: Flütünü getireyim mi baba?

Hjalmar: Hayır. Flüt, mülüt istemem. Bu dünyada sevinmek, neşelenmek benim neyime gerek. Yarın çalışacağım, tek yapacağım bu, yorgunluktan yere yıkılıncaya değin çalışacağım.

Hedwig: Sana bira getireyim mi baba?

Hjalmar: Hayır, hiçbir şey istemiyorum. Bira? Bira mı dedin?

Hedwig: Evet baba, güzel soğuk bir bira.

Hjalmar: Peki, ille getirmek istiyorsan bir şişe getir bakalım.

Gina: Haydi Hedwig, git getir. Belki neşemiz yerine gelir. (Hedwig mutfak kapısına doğru koşar).

Hjalmar: (Sobanın önündedir. Hedwig'i tutar, başını ellerine alır, göğsüne bastırır) Benim iyi yürekli kızım...

Hedwig: (Mutludur, gözlerinden yaşlar boşanır) Babacığım, sevgili babacığım.³⁶⁴

Ibsen, baba ve kız arasında yakın ilişkiyi *Denizden Gelen Kadın*'da Bolette ve Hilda, *Bir Halk Düşmanı*'nda Petra Stockmann'da yineler. Ancak yalnızca *Yaban Ördeği*'nde baba ile kızı arasındaki sevgi ilişkisini tek taraflı olarak bozarak genç kızı yıkıma sürükler. Böylece trajik aksiyonu Hjalmar'ın Hedwig'e karşı olan tutumunun değişmesiyle yaratır. Ancak bu yönelişin ardında geçmişte ait saklı gerçeğin ortaya çıkması yatar. Bu gerçeğin ortaya çıkması üzerine, *Bir Bebek Evi*'nde Torvald'ın Nora'ya annelik kavramı üzerinden getirdiği eleştiri, *Yaban Ördeği*'nde Hjalmar tarafından Gina'ya yöneltilir. Hjalmar'ın gözünde Gina'nın lekeli bir anneliği vardır. Bu durumu Ibsen, şu diyaloglarla bize aktarır:

Hjalmar: Üstelik sen, benim çocuğumun annesisin. Gerçeği benden nasıl gizlersin?

Gina: Aptallık ettim. Oysa çoktan söylemem gerekirdi.

Hjalmar: Evet, en başta söylemen gerekirdi. O zaman ne mal olduğunu bilirdim.

Gina: Söyleseydim, yine evlenir miydin benimle?

Hjalmar: Daha neler!

Gina: Bu yüzden söylemedim işte! Sana âşıktım, tutkundum sana! Biliyorsun! Kendimi mutsuzluğa sürükleyemezdim.

Hjalmar: Bu kadın Hedwig'imin annesi olacak bir de!³⁶⁵

Diğer taraftan *Yaban Ördeği*'nin kadın oyun kişileri, *Bir Bebek Evi*, *Hedda Gabler*, *Denizden Gelen Kadın*, *Biz Ölüler Uyanınca*, *Bir Halk Düşmanı*'nda gördüğümüz güçlü söylemleri olan, kararlı kadınlardan değildir. Oyundaki iki kadın Gina ve Bayan Soerby eğitimleri olmayan kadınlardır. Her ikisi de hizmetçilik yapmış olan bu kadınlar çevrelerindeki güçlü erkeklere yön veren kişiler olarak öne çıkarlar. Gina, sürekli olarak buluşundan bahseden ama bir türlü bunu gerçekleştiremeyen Hjalmar'ın en büyük destekçisidir. Yaşlı Werle'yle evlenmek üzere olan Bayan Soerby ise Hedwig adına düzenli aylık verilmesine ön ayak olarak onu yönlendiren bir kadın olarak karşımıza çıkar.

Gina ve Hedwig'i ayrıcalıklı kılan bir diğer konu, Hedwig'in babasının belirsizliğidir. Ibsen, geçmişe ait bu sırrın ortaya çıkmasında *Hortlaklar*'da olduğu gibi kalıtımı devreye soksa da oradaki kadar net cevaplamaz. Gina, çocuğun Bay Werle'den olduğu konusunda net bir bilgi vermez. Böylece körleşme üzerinden yapılan kalıtım vurgusu biyolojik olmaktan çok simgesel bir anlam taşır. Bu anlam üzerinden Hjalmar da, Yaşlı Ekdal da Hedwig'in doğumundan ve ölümünden sorumlu erkekler haline gelir. Hjalmar'ın kendisinin hayatının merkezine koyan kızına karşı gösterdiği tavır değişikliği, olduğuna inandığı mutlu aile babası imgesinin dağılması bir daha yakalanamayacak bir mutluluğun yok olmasına neden olur. Ibsen, *Hortlaklar* ve *Yaban Ördeği*'nin finallerini mutlak mutsuzluk üzerine kurar. Bunlardan ilkinde bir annenin, diğerinde bir babanın payı vardır.

Ibsen'in babayla olan ilişkiyi öne çıkardığı ve annelik konusundaki düşünceleri toplumsal cinsiyet kalıpyargıları açısından anlamlı verilerle donattığı bir diğer oyun kişisi *Hedda Gabler*' dir. Ibsen, oyun için yazdığı notlarda Hedda'yı "*anne olmak için yaratılmamış*"³⁶⁶ bir kadın olarak tanımlar. Evlilikte erkek merkezi aile yapısını alt üst eden Hedda, anne olma konusunda da dönemin evli kadından beklenen şekilde davranmaya çok uzaktır. Anne olmaktan fobi derecesinde korkar. Hedda ile Brack arasında geçen aşağıdaki söyleşim bu korkunun oyun içinde ortaya çıktığı ilk yerdir.

Brack: Sizi gerçekten heyecanlandıran bir şeyle hiç ilgilenmemişsiniz.

Hedda: Ciddi bir şeyle mi diyorsunuz?

Brack: Öyle de denebilir. Yani artık mümkün olan bir şey...
(...) Tamamen yeni bir sorumluluk küçük Madam Hedda!

Hedda: Hemen susun! Asla öyle bir şey olmayacak!

Brack: Eh, bir sene sonra görüşürüz...

366 Michael Meyer: Introduction to Hedda Gabler in Ibsen, Plays: Two, London 1990, s. 23, Aktaran: Sally Ledger, Ibsen, the New Woman and the Actress, Angelique Richardson, Chris Willis (ed.), The New Woman in Fiction and in Fact (Fin-de-Siecle Feminisms), s. 86

Hedda: Öyle görevlere, sorumluluklara hiç kulak asmam ben Bay Brack.

Brack: Niye sizin de diğer kadınların yapabildiği bir şeye ilginiz olmasın?

Hedda: Susun dedim size!³⁶⁷

Sally Ledger, Hedda'nın anne olma korkusunun intiharında karmaşık bir rol aldığını belirtir. Ledger, Hedda'nın annelik konusundaki duygusal eksikliğinin, onu 19. yüzyılın geleneksel kadınlık algısından keskin biçimde soyutladığının altını çizer. Çünkü bu dönemde annelik her kadının gerçekleştirmesi gereken duygusal bir hedeftir³⁶⁸. Bu yapının gelenekselleşmesinde toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının da rolü büyüktür. *Bir Bebek Evi'nde* Nora'nın kızı Emmy'e aldığı oyuncak bebek ve bebek evinde de görüldüğü gibi kız çocukları daha babalarının evinde anneleri tarafından kendi anneliklerine hazırlanırlar. Hedda'nın annesizliği ve bebeklerden çok babasının silahlarıyla haşır neşir olması, annelikle ilgili duygusal bir boşluğa, öldürme eylemiyle de duygusal bir yakınlaşmaya iter. Ibsen, Bayan Elvsted'i ise güçlü annelik duygularıyla donatır. Bayan Elvsted için binbir emekle temize çektiği Lövborg'un kitabı çocuğu yerine geçmektedir. Lövborg'un kitabı kaybetmesi üzerine onu, *biliyor musun Eilert, kitaba ve hayatıma yaptıklarının, benim çocuğumu öldürmenden farkı yok*³⁶⁹ sözleriyle suçlar. Bu konuda Lövborg ile Hedda arasında geçen söyleşimler Hedda'nın konuya ne denli uzak olduğunun bir göstergesidir. Hedda, Lövborg ve Elvsted'in kitap üzerinden kurduğu çocuk metaforunu anlamakta güçlük çeker. Hedda'nın bu konudaki kafa karışıklığını Ibsen şu satırlarla aktarır:

Lövborg: *Thea yaptığının bir çocuk öldürmekten farksız olduğunu söylemişti.*

Hedda: *Evet, öyle dedi.*

367 H. Ibsen, Ibsen Oyunları II, s. 169

368 S. Ledger, Ibsen, the New Woman and the Actress, Angelique Richardson, Chris Willis (ed.), The New Woman in Fiction and in Fact (Fin-de-Siecle Feminisms), s.86

369 H. Ibsen, Ibsen Oyunları II, s. 211

Lövborg: Ama bir çocuğu öldürmek bir babanın yapacağı en kötü şey değil.

Hedda: En kötüsü değil mi?

Lövborg: Hayır. Thea'nın duymasını istemeyeceğim kadar kötü bir şey diyorum.

Hedda: Neymiş o en kötü olan?

Lövborg: Farz edin ki Hedda, bir adam, çılgınca geçirilmiş bir gecenin ardından, çocuğunun annesine gelir ve der ki: Bak, şuraya gittim, buraya gittim ve çocuğu da birlikte götürdüm. Birlikte gezdik tozduk ve ben çocuğu kaybettim. Tamamen. Şeytan bilir nerede düştü, kimbilir kimlerin elinde.

Hedda: Ah, ama bütün bu olanlar bir kitap için mi?

Lövborg: Bu kitapta Thea'nın saf ruhu vardı.

Hedda: Evet, bunu anlıyorum³⁷⁰.

Hedda, çocukla ilgili metaforu anlamakta güçlük çekerken, Thea'nın saf ruhunun kitapta olduğunu ve bunun Lövborg için yamsal bir önemi olduğunu hemen anlar. Çocukla ilgili her şeyi vahşice ortadan kaldırmaya karar verir. Lövborg'a ileride ölümüne neden olacak silahı vererek babayı yok edecek, kitabı sobaya atıp yakarak anneyi de ortadan kaldıracaktır. Kitabı yakarken Hedda'nın ağzından dökülen sözler hınç doludur:

Hedda: Şimdi çocuğunu yakıyorum Thea. Seni ve kıvrıcık saçlarını... Senin ve Eilert'in çocuğunu. Yakıyorum onu, çocuğunu yakıyorum³⁷¹.

Clarissa P. Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar* adlı çalışmasında Hedda'nın ruhundaki üstü örtük vahşiliği ve ölüm oyununu içten içe acı çekmesiyle açıklar. Kocasına âşık olmadığını birkaç kez dile getiren Hedda için geçmişte duygusal bir yakınlık hissettiği Lövborg'un Thea'ya olan düşkünlüğü acı verici bir gerçektir. Hedda'nın

370 Agy., ss. 212-213

371 Agy., s. 214

bu gerçeğin simgelerini yok ederken Estes'in aşağıdaki tanımına uyan bir ruhsal yapı içinde olduğu düşünülmelidir. Estés şöyle der:

*Henrik Ibsen'in oyunundaki Hedda Gabler gibi, Vahşi Kadın da bir yandan dişlerini gıcırdatırken, bir yandan da "sıradan bir hayat" yaşayabilirmiş gibi davranır. Ancak, her zaman ödenecek bir bedel vardır. Hedda sinsice tutkulu ve tehlikeli bir hayatın içine sızar, eski sevgilisiyle ve ölümle oyun oynar. Dışarıdan bakıldığında şapkalar takmaktan ve kurumuş kocasının sıkıcı hayatına ilişkin dırdırlarına kulak vermekten hoşnutmuş gibi görünür. Bir kadın görünüşte nazik, hatta sinik olabilir, ama içten içe kanamaktadır*³⁷².

Diğer taraftan kendisinden bir çocuk beklendiği George'nin halası Julia tarafından Hedda'ya hissettirilir. Hedda'nın doğuracağı çocuk hasta kız kardeşini kaybeden Julia için de yeni bir uğraş olacaktır. Hedda, Julia'nın bu çok açık imasını bir çırpıda anlamayacak kadar konuya uzaktır. İki kadın arasındaki söyleşimde, 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet kalıpyargıları dâhilinde tasarlanmış, yalnız kalma korkusu taşıyan yaşlı ve bekâr bir kadın ile anne olmayı aklından geçirmeyen, kocasının yaşlı ve yalnız akrabasını evinde istemeyerek bu kalıpyargılarla çelişen genç bir kadın göze çarpar:

Julia hala: *Hasta kişilerle hemen dostluk kurulur. Hem benim yaşamam için de başka birine bakmam lazım. Allaha şükür bu evde de yaşlı halanızın elinin değeceği şeyler olur.*

Hedda: *Ah, siz burayı düşünmeyin.*

Julia hala: *Bir düşün, üçümüz birlikte ne kadar mutlu olurduk, eğer...*

Hedda: *Eğer?*

Julia hala: *Ah, önemli değil, her şey düzene girecek inşallah*³⁷³

372 Clarissa P. Estés, Kurtlarla Koşan Kadınlar, Çev: Hakan Atalay, Ayrıntı yay., İstanbul 2010, s. 294

373 H. Ibsen, Ibsen Oyunları II, s. 218

Toril Moi, Hedda'nın annelik konusuna olan mesafesinin kocasının ailesiyle, kendi ailesi arasındaki sınıf farkı üzerinden okuyarak, Hedda "her kadının yapabileceği bir şey" olan çocuk sahibi olmayı başardığı zaman kendisini herhangi bir kadın olarak göreceğini oysa öyle olmadığını bildiğini öne sürer. Moi, Hedda'nın kendi piyanosunu getirmek arzusu, Julia halanın şapkasını küçümsemesi gibi detayları "*onlar gibi olmak istememesi*" olarak değerlendirir. Yine Moi'ye göre halalarının sevgili yeğeni George Tesman yetişkin bir erkekten çok, üzerine titrenen nazlı bir erkek çocuk profili çizer.³⁷⁴ Rina halanın gönderdiği terlikleri büyük bir sevinçle karşılamasıyla rahatına düşkün, tembel bir ev erkeği izlenimi veren George bu haliyle Hedda'ya bir eş olmaktan çok, halalarının yaptığı gibi özenle bakılması gereken koca bir çocuğu andırır. Oysa Hedda'nın evde görmeye alışık olduğu erkek modeli general babasıdır.

Hedda, Lövborg'un da hayal ettiği gibi bir adam olmadığını onun ölümünde anlar. Lövborg'un kendini başından vurmadığını duyunca kendinden emin bir şekilde göğsünden vurmuş olduğunu söyler. Oyunun İngilizcesinde Lövborg'un kendini bağırsaklarından vurduğu belirtilir.³⁷⁵ Oyunu Norveççe aslından değerlendiren Toril Moi ise çözümlemesini yaparken Lövborg'un cinsel organından vurulduğunu belirtir.³⁷⁶ Her iki karşılık da Hedda'nın bu haberi aldığı anda iğrenmesini anlamlı kılar. Moi'ni çözümlemesi üzerinden düşünüldüğünde iğrenme refleksi Lövborg'un ölümüyle değil, Hedda'nın hiç barındırmadığı cinsellikle ilgili görünür. Bunun sonucu olarak kendini başından vurması, erkekle eşleştirilen aklı yok etmesi gibi algılanıp, bir erkeğin gösteremediği cesareti bir kadın olarak göstererek, kadınsılıktan tümüyle soyunduğu bir final olarak değerlendirilebilir. Hedda, şakağına sıkıdığı kurşunla annelik de dâhil olmak üzere toplumun bir kadından beklediği her şeyi öldürür.

374 Bkz: T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, ss. 316-317

375 Henrik Ibsen, Four Great Plays, Pocket Books, New York 2005, s. 300

376 T. Moi, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, s. 316

Ibsen'in *Bir Bebek Ev'i*nde Nora ve *Hortlaklar*'da Bayan Alving ile tiyatro sahnesine taşıdığı suçlu anneler, aralarında Augustus Egg'in de olduğu pek çok dönem ressamının tablolarına da konu ediliyordu. Bu sanat eserleri kadınların durumunun bir tartışma konusu haline dönüşüp savunulmasında önemli rol üstlenmiştir. Elanor Marx başta olmak üzere İngiliz sosyalist hareketinin Ibsen'e verdiği destek ve sahiplenme bu konudaki en önemli göstergelerden biridir. Bu yönelişin ardında kadın emeğinin kabulü ve bunun sermaye-emek tartışmalarının içinde değerlendirilmesinin önemi şüphesiz yadsınamaz. Bu dengede annelik, kadını hem hapis eden hem de ona özgürlüğünü veren bir emek kategorisine dönüşür.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında yapılan düzenlemelerle kadın özgürleşmesinin gerekçelendirildiği annelik kavramı, içinde barındırdığı birbirine zıt, iki toplumsal yönüyle 19. yüzyılda görülen kadın hareketlerine de yön verir. Bir grup feminist, burjuva sınıfı ağırlıklı olmak üzere evli kadınları ve anneleri kocalarına boyun eğmekle suçlarken, işçi sınıfında ait kadınlar anneliği sosyal hak arayışında bir araç olarak kullanırlar. Böylece kadınlar *"kadınların evrensel bağı olan ve bu bağa sahip tüm kadınların birbirine kenetlenmesini sağlayan"*³⁷⁷ annelik üzerinden seslerini duyurmaya başlarlar. İşçi kadınların hamilelik ve annelik konusunda yaşadıkları sıkıntıları dile getirdikleri mektupları 1915 yılında *"Maternity" (Annelik)* başlığı altında yayınlanmaya başlanır.³⁷⁸ Bu girişimlerin sonucu annelik yardımı, annelik izinleri, çalışan anneler için çocuk yuvalarının hayata geçmesi gibi adımlar atılır.

Kadınların bu mücadelesine Henrik Ibsen yarattığı kadın karakterlerle önemli bir destek verir. Toplum içinde genel kabul görmüş ve büyük bir doğallık kazanmış kadın sorunlarını birer insanlık durumu olarak ele alıp sayıları giderek artan kadın hakları savunucularına dolaylı bir destek verirken, konunun bir tartışma ortamına çekilmesini sağlayarak önemli bir farkındalığın gelişmesine de öncülük eder. Bu mücadelenin en önemli tartışmalarının

377 Agy., s. 107

378 Agy., s. 115

Ibsen'in evli kadın ve annelik temaları üzerine getirdiği çarpıcı yorumlarla başladığını söylemek yerinde bir tesbittir.

Evlilik Kurumu ve Kadın

Ibsen oyunlarına toplumsal cinsiyet kalıpyargıları açısından bakıldığında evlilik kurumunun, anneliğe oranla daha geniş bir veri alanı sağladığı görülür. Evlilik kurumunu her üç yazarlık evresinde ele alan Ibsen, annelik temasını işlerken olduğu gibi *Brand* ve *Peer Gynt*'de bunu bir fon olarak sergileyip durum tespiti yaparken, *Bir Bebek Evi*, *Hortlaklar*, *Denizden Gelen Kadın*, *Hedda Gabler*, *Biz Ölümler Uyanınca*'da bir tartışma konusu olarak ele alır. Oyunlarının hepsine evliliğe yakın mesafeden bakan ve konuyu değişik yönleriyle sahneye taşıyan Ibsen, *Bir Bebek Evi*, *Hortlaklar*, *Yaban Ördeği*, *Denizden Gelen Kadın*'da bu temayı yan oyun kişileri üzerinden de işleyerek daha geniş bir dramatik açılım sunar.

Ibsen'in evlilik konusunu tartışmaya açması, daha önce belirttiğimiz büyük tartışmaların ve kutuplaşmaların yaşanmasını sağlamış, bu tartışmalarla desteklenen dinamik kadın hareketi, yeni bir kadın profili yaratılmasında etkili olmuştur. Yaratılan bu yeni kadın kimliği sayesinde toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının katı biçimde işlediği evlilik kurumunda yeni bir evlilik anlayışının gelişmesi sağlanabilmiştir. Ibsen'in evlilik konusunda getirdiği yeni söylem yalnızca toplumsal yargıların katı tutumuna karşı olmakla kalmaz, yüzyıllara dayanan geçmişleri olan masallar ve halk söylencelerini de karşısına alır. Ibsen'in toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının birer aktarım aracı olan masal ve halk söylencelerinden farkı oyunlarındaki evlilikleri mutlu sonla bitirmemesinden kaynaklanır.

Evliliklerin mutlu sonla bitmesi “anonim masal ya da halk edebiyatı geleneklerinden başlayarak zaman, mekân farklılıklarına bakılmaksızın hemen her çağda ve dilde üretilmiş evrensel bir

formüldür".³⁷⁹ Ibsen bu formülü *Denizden Gelen Kadın* dışında hiçbir oyununda kullanmaz. Ibsen oyunlarındaki evliliklerin kuruluşunda ve parçalanmasında 19. yüzyıl kadınına çevreleyen toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının önemli rol oynadığını söylemek yerinde olacaktır. Bu kalıpların ilk göze çarptığı oyun Brand'dır.

Brand, kendisi için Eilard'ı bırakan Agnes'e kendisini bekleyen evliliğin nasıl bir evlilik olacağını ve bu evlilikte Agnes'ten beklediklerini son derece net cümlelerle ortaya koyar. Brand'ın evlilik teklifi gibi değerlendirilebilecek bu sözleri şöyledir:

Brand: *Benim isteklerim çok güç. "Ya hep ya hiç" onu bil; sıkışık anlarda sendeler ve fırtınada kazaya uğramış bir gemi gibi parçalanırsan, benden bir şey umma. Kendini feda etmeden kurtulamazsın. Yasa acımasızdır. Ölüme kadar dayanmak gerekir.*³⁸⁰

Bu sözleriyle Brand, evli kadını kendini feda etmesi gerektiğini açık açık söyleyen bir Ibsen karakterleri olur. Buna ek olarak Brand'ın evlilik anlayışında sevgi ve aşkın yeri yoktur. "*İnsanların aşk dediği şeyi anlamıyorum, anlamak da istemiyorum*"³⁸¹ diyen Brand bu söylemini,

*sevgi sözü kadar yalan çamurlarında sürünen hiçbir söz yok. Onu, irade yokluğunu örtmek için şeytanca kullanıyorlar ve böylece yaşam bir gösteriş oyununa dönüşüyor. Gittikleri yol dik ve sarp mı, sevgiyi öne sürüp geri dönüyorlar*³⁸²

sözleriyle güçlendirir. Tanrı sevgisinden başka sevgi olmadığına inanan Brand'ın gözünde insanın yapmak zorunda olduğu şeyler Tanrı'nın ondan istedikleridir. Bu nedenle oğluyla ilgili tercih yapmak zorunda kaldığında sevgiyi değil, görevi seçer. Başta annesi, karısı, çocuğu olmak üzere tüm insanlarla ilişkilerini bu

379 Deniz Tarba Ceylan, "Sıradan" Kadınların Yazarı Jane Austen, Sibel Irzık, Jale Parla (ed.), Kadınlar Dile Düşünce, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 60

380 H. Ibsen, İki Oyun: Brand-Peer Gynt, ss. 55-56

381 Agy., s. 61

382 Agy., s. 64

anlayış altında kuran Brand'ın dünyasında evli bir kadın kocasının dediklerinden çıkmamalı, ona itaat etmelidir. Buna karşı çıkan kişi annesi bile olsa katı tutumundan ödün vermez.

Brand'a karşı her zaman itaatkâr olan Agnes, kendinden beklenen her fedakârlığı yapar. Ailesinden ayrılır, yaz aylarında üç hafta güneşi az çok gören onun dışında havanın sert ve soğuk olduğu bir yerde mutluluktan çok hüznün kol gezdiği bir evde yaşamaya başlar. Bu tercihi Agnes'in kendi yönelişiyle yaptığı tek tercihtir. Brand'la evlendikten sonra kendi tercihleri doğrultusunda hareket etmez. Varlığını tümüyle kocasına adar. Bu öylesine koşulsuz bir adanmadır ki, Agnes oğlunun hayatta kalabilmesi için yaşadıkları sert iklimi terk edip etmeme konusundaki karar verilirken bile Brand'a dönerek, "*karınım, cesaretin varsa, emret, boryun eğceğim*"³⁸³ der. Brand'ın oğlunun ölümüne neden olacak kararını sessizce uygular. Hiçbir zaman kocasına karşı çıkmayan ve umutsuzluğa düştüğü zaman ona destek olup umut aşılayan Agnes, Brand için 'evdeki melek'tir.

Oğlunun ölümünden sonra evden, dolayısıyla Brand'ın buyruğundan, çıkmanın ne denli imkânsız olduğunu dile getiren Agnes, Brand'ın "*ya hep, ya hiç*" kuralına sonuna kadar uyar. Kocasına itaat etmenin güçlüğüne ölene kadar dayanır. Brand'ın idealist bir hayali gerçekleştirmek için kendi tercih ettiği hayatı ne pahasına olursa olsun yaşayabilme özgürlüğü düşünüldüğünde Agnes'in evliliği, 19. yüzyıl evlilik anlayışına uygun haliyle sonu ölüme açılan çaresizce yaşanmak zorunda kalınan ev hapsidir.

Ibsen, her ikisi de rahip olan Brand ve Manders (Hortlaklar) karakterleri üzerinden, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının etkilerini oyundaki kadın karakterler üzerine yansıtır. Brand, Agnes'e görevlerini sayarken Manders, Bayan Alving'i bu görevleri yerine getirmediği için suçlar. Ibsen böylece toplumsal cinsiyet kurallarının konulmasında ve uygulanmasında büyük etkisi olan kiliseyi de eleştirir. Bu öylesine sert bir eleştiridir ki Brand oyunun

383 Agy., s. 88

sonuna ölmek üzereyken sorularına cevap bulan huzurlu bir ruh taşımaz. “*Tam bir iradenin bir selamet kıvılcımına*” değip değmediğini sorar. Sorunun cevabını sahibi bilinmeyen bir sestten gelir: “Tanrı sevgi doludur”.³⁸⁴

Bu cevapla Ibsen, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının oluşumuna ironik bir açıyla yaklaşır. Tanrı sevgi doludur ama bu sevgi sadece görevlerini yerine getiren kullar için geçerlidir. Tanrı ile inanan kişi arasındaki bu ilişki evlilik kurumu içinde erkek ve kadın arasında kuruludur. Kadının bu ilişkiler ağını tek başına kırabilmesi o dönemin gerçekliğinde son derece zor bir olaydır. Ibsen böyle bir dünya düzeninin çaresizlik içinde olan kadınına bu zorluğu aşma gücünü kurgu evreninde vererek Nora’yı yaratır.

Nora’nın toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını çiğnemesi dramatik kurgunun ana çatışmasını oluşturur. *Hortlaklar, Denizden Gelen Kadın, Yapı Ustası Solness, Hedda Gabler, Biz Ölümler Uyanınca ve Yaban Ördeği’nde olduğu gibi Bir Bebek Evi’nde* de geçmişte olan bir olayın ortaya çıkmasıyla aksiyon yönelişinde değişiklik olur. Nora’nın kocasının sağlığı konusunda yaptığı tercih, Brand’in oğlu için yaptığıyla taban tabana zıttır. Bunun nedeni Nora’nın görevlerin kısıtlayıcı çemberini kırıp kendi iradesiyle bir karar alması ve bu kararı uygulamasından kaynaklanır. Bu haliyle Agnes’in gösteremediği cesareti de sergilemiş olur. Nora’nın attığı bu adımın ne denli büyük ve önemli olduğunu 19. yüzyıl burjuva toplumunda yaşamış olan kadınların tuttukları günlüklerden de anlamak mümkündür.

Judith Flanders, *Inside Victorian Home* adlı çalışmasında dönemin toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının da önemli bir göstergesi olan bu günlüklerden bir kaçına yer verir. Bunlardan birinin sahibi olan Beatrix Potter’ın üç yıl boyunca tuttuğu yüzlerce sayfalık günlüğünde yaşıtı olan tek bir arkadaşa rastlanmaz. Günlüğünde adı geçenler, aile üyeleri ya da anne babasının aile dostlarıdır. Aynı dönemde yaşayan bir diğer genç kız olan Costance

384 Agy., s. 178

Maynard ise yirmili yaşlarında olmasına rağmen annesinin haberi olmadan arkadaşlarına mektup yazamadığından yakınır. Laura Thornton adındaki bir diğer Victoria dönemi genç kızı, aile yakınlarından Bayan Godfrey'in ev odaklı yaşantısına dair gözlemini şu sözlerle aktarır:

*Bayan Godfrey, nadiren dışarı çıkardı. Çocuklarının sadece kendi evlerinde mutlu ve huzurlu olacaklarına inanıyordu. Evlerine de rahip dışında pek kimsenin gittiği yoktu. Kızı Christine'in aile dışından kişilerle kurduğu arkadaşlık annesini kahrediyordu. Diğer kızı Adelaide'ye ise çok düşkündü. Çünkü Adelaide kendisini ailesine adamıştı, Christine ise yalnızca yabancılarla ilgileniyordu.*³⁸⁵

Dönemin genç kız ve kadın algısının ufak bir kesitini sunan bu alıntılardan da anlaşılacağı gibi kadının ev dışında ve yabancılarla bir faaliyetinin olması kabul edilemez bir gerçektir. Bu gerçeğin yıkıcı etkisini Laura Kieler'in yaşadıklarıyla daha da derinden hisseden Ibsen *Bir Bebek Evi*'ni kadının ev dışına çıkamayışı ve ev dışından biriyle kendi kararı doğrultusunda bir ilişki geliştirememesini dönemin ahlak kuralları ve toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının sert kısıkaçları altında tasarlar. Ibsen'in bu konuda mekân kullanımının ne denli üzerinde durduğu oyunun müsveddeleri ve oyunla ilgili notlarda da görülür.³⁸⁶

385 J. Flanders, inside Victorian Home, s. 220

386 Ibsen, bu sahnenin müsvedde yazımında Nora ile dadı Anne arasındaki söyleşim şu şekildedir:

Anne: Hava böyleyken dışarıya mı çıkacaksınız? Ama dışarı çok rüzgârlı... Hem dik-katli olmalısınız, bu havada kolayca üşütüp hasta olabilirsiniz.

Nora: Ne fark eder ki? Hasta olmanın bir şanssızlık olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Anne: Ah, evet öyle düşünüyorum.

Nora: Ama insanlar hastalara şefkatle yaklaşır. Kimse hasta olan birine zarar vermez. Ama hayır... Bunu yapabilecek biri var...

Anne: Neler diyorsunuz?

Nora: Dinle lütfen, bana bir şey olursa çocuklarıma bakacağına söz ver, tamam mı?
(H. Ibsen, A. G. Chater (Çev.), From Ibsen's Workshop Notes, Scenarios and Drafts, Charles Scribner's Sons, New York 1923 s.124)

Ibsen Nora'yı oyunun üç yerinde evin dışı ile ilişkilendirir. Bunların ikisi oyunun baş ve sonundadır. *Bir Bebek Evi*, Nora'nın Noel alışverişinden eve gelişiyle başlar, evi terk etmesiyle biter. Bunlara ek olarak Ibsen ikinci sahnenin başında Dadı Anne ile Nora arasında arasındaki söyleşimde evin dışına çıkma konusunu bir kez daha işler. Nora, Stenborg'ların evindeki baloda giyeceği kıyafetin düzeltilmesine yardım etmesi için Bayan Linde'yi çağırmaya gideceğini söylediğinde Anne,

*Ne? Yine mi dışarı çıkacaksınız? Bu korkunç havada üşütüp hasta olacaksınız efendim*³⁸⁷

diyerek Nora'yı durdurmaya çalışır. Ancak Agnes'in göze alamadığı Noel ayazı oyunun sonuna geldiğinde Nora'yı durduramaya yetmeyecektir. Anne'nin Nora'nın da dadısı olması ve onun üzerindeki koruyucu rolü düşünüldüğünde bu sahne, kızını ev içinde tutmaya çalışan bir annenin algısını akla getirir.

Ibsen *Bir Bebek Evi*'nde iki farklı evlilik yapısı sergiler. Bunlardan ilki oyunun dramatik zeminin teşkil eden Nora ile Torvald arasındaki, diğeri ise Linde ile Krogstand arasında oyun sonrası kurulacak evliliğdir. Ibsen'in aynı ilişkiler ağını Hedda Gabler'de de kurduğu görülür. *Hedda Gabler*'de Hedda Gabler - Bayan Elvsted; Tesman - Lövborg arasında kurduğu çapraz ilişkiyi *Bir Bebek Evi*'nde Nora - Bayan Linde ve Torvald - Krogstad arasında kurar. Bu duruma ek olarak, Hedda Gabler'e kur yapıp onu evlilik dışı bir ilişki konusunda ağına düşürmeye çalışan yargıç Brack'ın yerini ise *Bir Bebek Evi*'nde Doktor Rank alır. Hedda, yargıç Brack'ın kendisine şantaj yaparak onu zorunlu olarak gireceği bir ilişkiye çekmeye çalıştığında onun kölesi olmayacağını söyleyerek karşı çıkar. Nora ile Dr. Rank arasında aslında her iki tarafın da hoşuna giden bir ilgi paylaşımının olduğu ilişkide Doktor Rank'ın duygularını açıkça itiraf etmesi üzerine Nora, "her şeyi berbat ettiğini" söyleyerek bu üstü kapalı ilişkiyi sonlandırır. Sonuç olarak

387 Agy., s. 52

her iki oyunda iki ayrı evliliğe ışık tutulur. *Bir Bebek Evi*'nin ana evlilik teması Helmer'lerin evliliği üzerinden işlenir.

Ibsen bu evliliğin ikiyüzlü yapısını Torvald'daki değişim üzerinden gösterir. Nora ile olan ilişkisinde evdeki otorite olduğunu paranın konusundaki yönelişi üzerinden gösteren Torvald, banka müdürlüğü görevine evde de devam eder gibidir. Oyunun başında Nora'nın eşlik görevlerini aynı algı içinden tatlı sert bir üslupla belirtir. Torvald ile Nora arasındaki pek çok söyleşim, evliliklerinin toplumsal cinsiyet kalıpyargılarınca düzenlenmiş olduğunu ortaya koyar niteliktedir.

Bunlardan biri, birinci perdede Krogstand'in eve geldiğini Torvald'dan saklayan Nora'nın bu durumun ortaya çıkması üzerine kocasıyla arasında geçen söyleşimlerdir:

Nora: Ağacın çok güzel olması lazım. Seni mutlu etmek için aklıma gelen her şeyi yaparım Torvald. Sana şarkı söylerim... Senin için dans ederim... (Helmer kolunun altında kağıtlarla içeri girer) Ah, gelmişsin bile...

Torvald: Evet. Kimse gelmedi mi daha?

Nora: Buraya mı? Yok gelmedi.

Helmer: Garip. Krogstad'ı kapıdan çıkarken gördüm.

Nora: Öyle mi? Ah evet doğru ya, unutmuşum, bir ara geldi buraya. (...)

Torvald: Nora, senin haline bakınca, buraya gelip bana onun hakkında iyi bir şeyler söyleyesin diye sana yalvardığını anlayabiliyorum. (...) Sen de halletmeye karar vermiştin herhalde, buraya geldiğini saklamaya çalıştın... (...) Nora, Nora, böyle bir şeyin parçası mı olacaktın? Öyle bir adamla konuşup ona sözler vermek? Ve tabii bana yalanan söyleyecektin? (...) Benim küçük bülbülümün bunu bir daha asla yapmaması lazım. Bir bülbülün yanlış notadan

*şakımaması için temiz bir gagası olması lazım. Doğru de-
ğil mi? Evet, eminim öyle.*³⁸⁸

Helmer'lerin evliliğinde toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının ve Nora'nın evli kadın kimliğinin ne denli kocasına bağımlı olduğunun görüldüğü bir diğer söyleşim Stenborg'ların evindeki kıyafet balosuna hazırlanma konusunda karşımıza çıkar. Bu söyleşimlerde Nora, baloda ne giyeceğine bile kendi karar veremez,

*Torvald partiye kim olarak gideyim benim yerime sen ka-
rar verir misin? Nasıl bir şey giyeyim ha? (...) Senin yar-
dımın olmadan ilerleyemiyorum*³⁸⁹

diyerek kocasının fikrini alır. Elbisenin hazırlanması sırasında aralarında geçen söyleşim, Nora'nın bu sözlerinin kocasından aldığı basit bir fikir desteği değil, ona sormak zorunda olduğu bir gerçek olduğu anlaşılır. Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının su yüzüne çıktığı söyleşim aşağıdaki şekilde düzenlenmiştir:

Torvald: *Nasıl fikirdi ama?*

Nora: *Harika! Ama fikrini kabul ettim diye sen de beni övmeyecek misin?*

Torvald: *Övmek mi? Kocanın istediğini yaptın diye mi? Seni küçük dolandırıcı, herhalde ağzından kaçtı.*³⁹⁰

Torvald'ın koca olarak söyleminin sertleşmesi senet olayının ortaya çıkmasından sonra yaşanır. Ibsen bu sahneyi çok hızlı bir duygu değişimi içinde tasarlamıştır. Senet olayının ortaya çıkması Torvald'ın karısına kur yaptığı Tarantella sahnesinin hemen sonrasında gerçekleşir. Bu sahnede Torvald, eşine olan sevgisini tanımlarken

*(...) Biliyor musun Nora, kaç kere bir şeyler seni, hatta ya-
şamını tehdit etsin, ben de seni kurtarmak için hayatımı ve
her şeyimi feda edeyim istedim*³⁹¹

388 H. Ibsen, Ibsen Oyunları II, ss. 45-46

389 Agy., ss. 47-48

390 Agy., s. 58

391 Agy., s. 100

derken, sahnenin hemen ardından senet olayının ortaya çıkmasıyla sevgisini göstermek için beklediği fırsatı yakalayan Torvald hemen tavır değiştirip,

*(...) sekiz sene boyunca onurum ve neşem bildiğim kadın bir ikiyüzlü, bir yalancıymış, daha kötüsü, evet daha kötüsü bir suçlu! Ne kadar çirkin! Ne rezil bir davranış*³⁹²

diyerek Nora'yı yüzüstü bırakacak, çocuklarını dahi büyütmesini istemediğini söyleyerek bu tavrını kuvvetlendirecektir. Torvald'ın bu söylemi gücünü dönemin baskın babalık kavramından alır. Yalnızca erkek olmanın değil, yetişkin bir erkek olmanın da önemli bir göstergesi olan bu kavram özel ve kamusal alanları birbirine bağlayarak toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının kurulmasını ve korunmasını sağlıyordu.³⁹³ Böylece Ibsen, *Brand* ve *Hortlaklar*'da din adamları üzerinden kurduğu toplumsal cinsiyet düzenini, *Bir Bebek Evi*'nde babalık kavramı üzerinden temellendirir. Ancak Ibsen babalık kavramını üç ayrı baba figürüyle topa tutar.

Bunlardan ilki Nora'nın babasıdır. Nora babasının oyuncuğu olduğunu anladığında bunu şu sözlerle aktarır:

Nora: *(...) Babamın evinde yaşarken, o bana her konuda ne düşündüğünü söylerdi; ben de onları aynen yerine benimsedim ama herhangi bir konuda ondan farklı düşündüğümde bunu da ondan sakladım. Çünkü hiç hoşuna gitmezdi. Bana bebek kızım derdi ve ben bebeklerimle nasıl oynadıysam o da benimle öyle oynadı.*³⁹⁴

Diğer baba figürü Krogstad'dır. İtibarını kaybetmiş bir baba olan Krogstad, toplum gözünde kirli bir babadır. Bu bir yana, eline geçirdiği fırsatı değerlendirerek Nora'ya şantaj yapar.

Ibsen'in çizdiği üç baba profili de problemlidir. Bu tercihiyle toplumun kutsalına dokunup, onu alaşağı eder. Nora, güvendiği erkeklerin iç yüzünü görüp onlar karşısındaki çaresizliğini anladığında

392 Agy., s. 102

393 L. Davidoff, *Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, s. 60

394 H. Ibsen, *Ibsen Oyunları-II*, s. 107

özgür bir birey olma yolunda geri dönülmez bir adım atar. Onun aşağıdaki sözleri 19. yüzyıl kadınlarının birey olma sürecinin devrim niteliğindeki sözleridir:

Torvald: *Senin için gece gündüz çalışabilirdim Nora... Sırf senin için pek çok acıyı göğüsleyebilirdim. Ama hiçbir erkek sevdiği kadın için onurunu feda etmez.*

Nora: *Ama binlerce kadın bunu yapıyor.*

Nora'nın sözünü ettiği bu kadınlar biri de Kristin Linde'dir. Ibsen'in *Bir Bebek Evi*'nde arka planda verdiği ikinci evlilik olan Linde-Krogstad birlikteliği geçmişte her iki tarafın maddi olanaksızlıkları nedeniyle yaşayamadığı bir sevginin üzerine kurulur. Birbirleri hakkında her şeyi bilen ve karşılıklı olarak kimsenin kimseden bir şey saklamadığı Linde-Krogstad birlikteliği bu yanıyla *Yaban Ördeği*'ndeki Bayan Soerby ile Werle'nin evliliğiyle aynı zemini paylaşır. Toplum gözünde itibarı zedelenmiş bir adam olan Krogstad, Linde'nin kendisine gösterdiği yakınlığa ilk başta inanamaz. Bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Krogstad: *Kristin, ne söylediğinin farkında mısın? Evet, eminim öylesin. Bunu yüzünden anlayabiliyorum. Öyleyse gerçekten...*

Ama Linde kararlıdır. Linde'nin aşağıdaki cevabında birey olmayı başarmış bir kadının hür iradesinin yankıları vardır.

Kristin: *Ben birileri bana anne desin istiyorum ve senin çocuklarının bir anneye ihtiyacı var. Bizim de birbirimize... Nils ben sana, gerçek kimliğine güveniyorum... Seninle birlikteyken her şeye cesaret edebilirim.*³⁹⁵

Evlilikte eşlerin birbirini tanımaları gerektiğine ve aralarında gizli saklı hiçbir şeyin kalmaması için Krogstad'ın geri almaya hazırlandığı mektubun Torvald'ın eline geçmesini sağlayan Linde'nin söyleminin bir açıdan toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının etkisi altında olduğu görülür. Evliliğe karar veriş ve eş seçimini

395 Agy., s. 88

kendi yönelişiyle belirleyen Linde, *Ne büyük değişiklik! Ne büyük değişiklik! Uğruna çalışacak ve yaşayacak biri, derleyip toplayacak bir ev. Ben de böyle olacağım!*³⁹⁶

Bu kurgusuyla Ibsen hem Nora'ya toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını kırdırırken, Linde'nin gelecekteki evliliğinin bu kalıpyargılardan nasıl etkileneceğinin ucunu açık bırakır. Bu kalıpyargıların işleyişinden yalnızca erkekler değil onları aktaran, uygulayan ve koruyan kadınlar da sorumludur. Linde'nin oyun içindeki son sözleri kadınların bu konuda farkındalık geliştirmeleri için açık bırakılmış bir kapıyı andırır. Bu kapıdan çıkan Nora'dır. Nora özgür birey olma yolunda attığı bu önemli adımda gerçek bir evliliğin de arayışı içindedir. Torvald arasındaki son söyleşimler bu arayışın izlerini taşır:

Torvald: *Nora, senin için yabancından başka bir şey olmayacak mıyım?*

Nora: *Ah Torvald, bakarsın büyük bir mucize olur. İkimiz de o kadar değişiriz ki, birlikteliğimiz gerçek bir evlilik olur.*³⁹⁷

Ibsen, *Bir Bebek Evi*'nde aramaya başladığı gerçek evliliğin niteliklerini Wangel'lerin evliliğini yeni bir karı koca ilişkisi üzerinden şekillendirerek *Denizden Gelen Kadın*'da ortaya koyar. Ama bu aşamaya gelene kadar *Bir Bebek Evi* ile üzerine topladığı eleştirilere cevap niteliği taşıyan, söylemini daha da sertleştirdiği oyunlar yazacaktır. Ibsen *Bir Bebek Evi*'nden sonra babalık kurumu üzerinden toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını gözler önüne serip, eleştirdiği oyunu *Hortlaklar*'dır.

Ibsen, *Hortlaklar*'da gerçekleştirdiği kurguyla eleştirilerini hem babalık kavramına hem de kiliseye yönlendirir. Oyundaki babalar Yüzbaşı Alving ve Engstrand'dır. Kilise ise Bayan Alving'in eski aşkı Manders tarafından temsil edilir. Bu erkeklerin hepsi kusurları olan ama erkek oldukları için bu kusurları bir şekilde görmezlikten gelinen oyun kişileridir. Buna karşılık oyunun kadın

396 Agy., s. 90

397 Agy., ss. 115-116

karakterlerinden Bayan Alving iyi bir eş ve anne olmadığı, Regina ise iyi bir kız evlat olmadığı için erkekler tarafından eleştirilirler. Oysa her iki karakter erkek dünyası içinde kendilerine bir yaşam alanı açma gayreti içinde olan oyun kişileridir. Bayan Alving bunu toplumun gözünü boyayan bir kılıf ardında yapmaya çalışırken, Regina'nın yönelişi daha planlı ve akılcıdır.

Ibsen, evlilik kurumunu toplumun daha geniş katmanlarına yayıp çeşitlendirmek için *Hortlaklar*'da biri ağırlıklı olan, diğer ikisi ise geri planda kalan üç evlilik modeli ortaya koyar. Bu evliliklerden ilki Alving'lerin oyunun geçmişinde yaşadıkları evliliktir. Diğer Gina Ekdal'da olduğu gibi ev sahibi erkekten hamile kalarak düzenlenmiş bir evlilikle evin dışına gönderilen Regina'nın annesi ile Engstrand arasındaki evliliktir. Yüzbaşı Alving'in ahlak dışı davranışını ört bas etmek için düzenlenmiş bu evlilik 19. yüzyıl gerçekliğinde sık yaşanan bir durumdur.

Evlilikle ilgili bir diğer durum Regina ve Oswald arasındaki planlı evlilik düşüncesidir. Bu evlilik düşüncesi Regina için büyük kente gidip farklı bir hayat yaşamak için bir basamak, Oswald için ilerleyen hastalığı döneminde kendine bakacağı güvendiği birinin arayışıdır. Ibsen'in geri planda verdiği her iki evliliğin de kuruluş nedenleri arasında sevgi ve aşk yoktur. Ibsen Bayan Alving'in evliliğini de aynı düşünceyle kurar.

Burjuva sınıfında gerçekleşen bu evliliğe bakıldığında Bayan Alving'in kendi rızasıyla değil de annesi ve teyzelerinin aldığı karar üzerine evlendiği göze çarpar. Bayan Alving'in evden kaçıp sığındığı Manders'in onu geri göndermesiyle ikinci kere gerçekleşen evliliğine karşı çıkmak Bayan Alving için imkânsız bir hal alır. Sevmediği adamdan ayrılmaya kalkmak hem ailesine hem de kiliseye karşı gelmek anlamındadır. Başkaldırması halinde kendisi için hiçbir yaşam alanı kalmayacak olan Bayan Alving rızası olmadığı bir evliliği sürdürmek zorunda kalır. Burjuva sınıfının evlilik yapısını incelerken gördüğümüz toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının genel işleyişleri Bayan Alving'in evliliğinde belirleyici

olan ana etkendir. Bayan Alving her ne kadar bu yargılara boyun eğip evliliğine devam etmiş olsa da, geçmişte yaptıkları yüzünden hala suçlanmaktadır. Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının oyun-daki temsilcisi Manders'in oyunun hemen başında birbirini ardına sıraladığı yargı dolu sözler şöyledir:

Manders: *Daha evliliğiniz birinciydim doldurmamışken uçurumun kenarına gelmiş olduğunuzu ne çabuk unuttunuz? Evinizi, yuvanızı bırakıp gittiğinizi, kocanızdan kaçtığınızı... Evet, Bayan Alving, kaçtığınızı... Ve Bay Alving'in tüm rica ve yalvarışlarına rağmen geri dönmeyi reddettiğinizi unuttunuz mu?³⁹⁸ (...) Bir kadının görevi kocasını yargılamak değildir Bayan Alving. Yapmanız gereken şey kaderinize razı olmak, çektiğiniz ıstıraplara sabırla katlanmaktı. Ama bunun yerine, görevinizi bir yana bırakıp isyankâr bir tutumla kocanızı terk ettiniz. Onun attığı yanlış adımlara engel olmak dururken... Kendi saygınlığınıza gölge düşürmekle kalmadınız bu arada başka insanları da zor duruma soktunuz.³⁹⁹ (...) Şimdi söyleyin Bayan Alving; sizi tekrar görev ve itaat boyunduruğu altına sokarak son-raki kutsal evlilik hayatınızın tohumlarını atmanıza önayak olmadım mı?⁴⁰⁰*

Manders'in Bayan Alving'e yönelttiği eleştiriler o dönemde aynı durumda olan bütün kadınlara yöneltilen bir eleştiri, bir hatırlatmadır. Bayan Alving bu hatırlatmalara cevabını görev kavramı üzerinden yanıtlar. Çürümüş bir evliliği, görevleri uğruna yürüttüğünü söyleyip evliliğiyle ilgili tüm bilinmeyenleri Manders'e açıklar. Kendi algısı içinde o görevlerini yerine getirmiş bir kadındır. Bir karşı savunma olarak rahibin kısıdığı çevredeki pek çok evliliğin çürümüşlüğüne yüzüne vurur. Oswald ve Regina'nın evlenmesi konusunda aralarında geçen konuşma, Rahip Manders'in

398 H. Ibsen, Hortlaklar, s. 37

399 Agy., s. 38

400 Agy., s. 39

evlilik konusundaki işgüzar tavrının ortaya çıkması bakımından ilginçtir. İkili arasındaki söyleşim şöyle gelişir:

Bn. Alving: Oswald'ın Regina'yla laf olsun diye mi yoksa ciddi olarak mı ilgilendiğini bilebilseydim... (..) Ama bu mümkün değil. Hayır! Regina'yla olamaz!

Manders: Aman yarabbi! Oswald'la Regina'nın evlenmesi ha! Böylesine bir rezalet hiç işitilmiş şey mi?

Bn. Alving: İşitilmemiş mi? Bana dürüstçe cevap verin Bay Manders, bizim bu civarın dışında Regina ile Oswald gibi birbirlerinin yakını olan pek çok evli çift olduğunu bilmiyor musunuz? (..)

Bay Manders: Bazı özel halleri düşünüyorsunuz sanırım. Ne yazık ki, aile hayatı olması gerektiği gibi, yani lekesiz olmuyor her zaman. Bu da bir gerçek... Ama sizin ima ettiğiniz durumlar için... Şey, yani kesin.

Ancak Bayan Alving, başta gösterdiği kararlı tavrı oyun boyunca sürdüremez. Oyunun başında her şey için kocasını suçlayan Bayan Alving'in detaylarına önceki bölümlerde değindiğimiz bu yönelişini Oswald'ın hastalığını öğrenmesinin ardından terk eder. Bu terk ediş, onun toplumsal cinsiyet kalıpyargılarından kurtulamamasının da bir göstergesidir. Kocasından “zavallı adam” diye bahsetmeye başlayan Bayan Alving, olan biten her şey için kendini suçlar. Bu söylemini yine görev duygusuna dayandıran Bayan Alving, tüm evlilik yaşamını bu bakış açısıyla bambaşka bir algı içinde değerlendirir. Bayan Alving'in bu değerlendirmesi şöyledir:

Bn Alving: Babanı genç bir subayken görmeliydin Oswald, yaşama sevinciyle dopdolu bir insandı. (...) Ona bakınca insanın içi huzur dolardı, coşkulu, tam bir deli fişek... (...) Sonra hayat dolu bu çocuk, çünkü bir çocuk gibiydi, hiçbir canlılığı olmayan kupkuru bu kasabaya yerleşince yaşama sevincini büsbütün yitirdi. Kendisini kapıp koyverdi artık. Burada amaçsızca bir hayat sürmek zorundaydı. Resmi görevi dışında yapabileceği hiçbir şey yoktu. O sıkıcı

görevinin gereklerini yerine getirmekten başka. Yaşama sevincinin ne olduğunu bilen bir tek insan dahi yoktu çevresinde... Sadece bir sürü aylak ve sarhoş adam... (...) Zavallı baban içindeki yaşama sevincini ortaya dökcek bir çıkış yolu bulamadı. Üstelik ben de ona huzur vermedim. (...) Çünkü görev duygusuyla yetiştirilmiştim. Burada epey bir süre hep görevimi yerine getirmem gerektiğine inanıyordum. Her şey görevle başlayıp görevle bitiyordu görevimde -benim görevim ya da onun görevi- Böylece evi zavallı babana zindan ettim sonunda.⁴⁰¹

Bayan Alving'in bu sözlerinin altında günden güne ölüme yaklaşan oğluna aslında yine bir baba figürü verme düşüncesi yatar. Bu yeni baba imajını toplumsal cinsiyet kalıpyargıları üzerinden şekillendiren Bayan Alving, böylece eşine zoraki de olsa saygınlığını geri verirken kendini görev karmaşası arasında dağılmış bir karakter olarak tanımlar. Bir anda yepyeni bir evren kurarak Regina ile ilgili gerçeklerin ortaya çıkmasını sağlayan Bayan Alving, oyun biterken kendi gerçeklerinin üzerini örtmeye hala devam eder.

Hortlaklar'dan sonra yazdığı üç oyunda Ibsen gerçeklerin üzerini açma yoluna girer. *Bir Halk Düşmanı*'nda kasabadaki kaplıcaya karışan atık su üreten deri atölyelerine karşı savaş açan Dr. Stockmann, *Yaban Ördeği*'nde doğruluk hummasına yakalanan Gregers'le gerçek arayışına devam eden Ibsen merceğini daha çok toplumsal konulara ve aile içi ilişkilere tutar. Detaylarına önceki bölümlerde değindiğimiz bu oyunlardan sonra *Rosmersholm*'da Rebecca West'in itirafıyla Beata'yı intihara sürükleyen gerçeğin kapısı aralanır. Bu oyunlardan sonra Ibsen evlilik temasına çok güçlü bir geri dönüş yaparak *Denizden Gelen Kadın*'ı yazar. Bu bölümün başında da belirttiğimiz gibi Ibsen'in mutlu sonla biten tek evliliğinin konu edildiği *Denizden Gelen Kadın*, aynı zamanda yazarın *Bir Bebek Evi*'nde arayışa çıktığı gerçek evliliğin de tanımını yaptığı oyunudur.

401 Agy, s. 90

Ibsen'in Ellida Wangel'i, geçmişte aralarında ritüelistik bir nikâh yaptıkları denizci sevgilisi ile kendisine aşkla bağlı kocası Doktor Wangel arasındaki ikilemde tasarlar. Böylece çok sık kullanılan bir erkeğin iki kadın arasında kaldığı yapıyı kırarak kadını iki erkekten birini tercih etme noktasında ele alır. Ibsen, Ellida Wangel'in iki erkeğe karşı da eşit mesafede kurgular. Denizci sevgilisine geçmişin tutkusuyla bağlı olan Ellida, kocasını da sevmektedir. Oyunun başlangıcında uzun zamandır görüşmediği yakın dostu Arnholm'a kocasına karşı duygularından bahsederken, "*Onu bütün kalbimle sevmeyi öğrendim ben*"⁴⁰² diyen Ellida, aynı zamanda kocası ve üvey kızları Bolette ve Hilda'nın giremediği kendine ait bir dünyada yaşadığını da belirtir. Lyngstrand'ın anlattığı olaydan öldüğünü düşündüğü eski sevgilisinin hayatta olma ihtimali ortaya çıkınca kendisini huzursuz eden bu gerçeği kocasıyla paylaşır. Karı koca arasındaki bu söyleşim toplumsal cinsiyet kalıpyargılarından arındırılmıştır. Doktor Wangel, karısına karşı oldukça anlayışlı yaklaşır. Onun bu tavrında doktor kimliğinin önemli büyüktür. Bu durum karı kocasının aşağıdaki konuşmasında açıkça görülür:

Wangel: *Ulu tanrım! Hastalığın tahmin ettiğimden çok daha ağırmış senin. Kendi tahmininden bile ağır Ellida.*

Ellida: *Evet, evet yalvarıyorum yardım et bana.*

Çünkü her geçen gün biraz daha çekiyor beni derine.

Wangel: *Ve sen böyle bir ruh haliyle hep içine atıp kendi kendini yiyip bitirerek, benimle bile sırrım paylaşmadan, bana güvenmeden, tamı tamına üç yıl geçirdin öyle mi?*⁴⁰³

Doktor Wangel'in karısına karşı olan bu anlayışlı tavrı onun hastalığından da kaynaklanıyor gibi görünse de dönemin toplumsal cinsiyet kalıpyargıları üzerinden düşünüldüğünde oldukça özgürlükçü bir yaklaşımdır. Wangel'in bu tavrı oyunda Yabancı adıyla anılan eski sevgili geldiğinde daha net ortaya çıkar. Yabancı, Ellida'yı götürmek için gelmiştir. Ibsen, Ellida'yı korku ve tutku

402 H. Ibsen, Ibsen Oyunları I, s. 37

403 Agy., s. 60

dengesinde çizer. Denizci sevgilisinin peşini hiç bırakmayacağını-
dan korkan Ellida, kısa bir süre sonra onunla gitmek üzere hazır-
lık yapmaya girişir. Bu arada kalmışlık içinde kadının özgür ira-
desini kullanması gerektiği tartışması ortaya atılır. Bu tartışmanın
geçtiği aşağıdaki söyleşim Ibsen çalışma kapsamına giren oyun-
larda daha önce hiç karşılaşılmayan önemli bir adımdır.

Yabancı: *Aramıza geçen nikâhın sahibi bir evlilik kadar güçlü ve geçerli olduğunu kabul etmiştik. Ellida da, ben de...*

Ellida: *Duymadın mı? Hayır diyorum sana. Bu dünyada seninle birlikte yapacağım hiçbir şeyim yok benim. Bana öyle bakma. Hayır diyorum sana.*

Wangel: *Hiçbir şeyi hesap etmeden, çocukça saçmalıklara dayanarak, buraya gelip de bunları söylemen, böyle bir hak arayabilmen delilikten başka bir şey değil bence.*

Yabancı: *Haklısın. Senin dünyanın kurallarına göre hiçbir hakkım yok.*

Wangel: *Neyin peşindesin o zaman? Herhalde kendi rızası olmadan, zor kullanarak karımı buradan alıp götürebileceğini düşünmüyorsundur.*

Yabancı: *Hayır... Bunun ne yararı olur ki? Eğer Ellida benimle olmak isterse, bu ancak onun özgür iradesiyle olmalı. Sadece kendi özgür iradesiyle gelmeye karar verirse olur.*

Ellida: *(Ağlayarak) Kendi özgür irademle...⁴⁰⁴*

Ibsen, Ellida'nın özgür iradesini kullanmasında onu kararlı bir yapı altında çizmez. Aksine bocalatır. Sevgilisinin düşünmesi için kendisine verdiği bir günün içinde Ellida, Wangel ile evliliğini gözden geçirerek onu ne kadar seviyor olursa olsun aslında onun özgür iradesiyle evlenmediğinin farkına varır. Ellida'yı Wangel'e iten en büyük sebep sahip olduğu maddi güçtür. Wangel'in kendisini parayla satın aldığı söyleyen Ellida evliliklerinin gerçek bir evlilik olmadığı sonucuna varır. Asıl gerçek evliliğinin sevgilisi ile

geçmişte verdikleri söz olduğuna inanan Ellida kendisini terk etmesine izin vermesi için Wangel'e yalvararak boşanma talep eder. Ellida'nın istediği "*birbirilerini kendi rızalarıyla serbest bırakmak*"-*tır.*⁴⁰⁵ Böylece özgürlüğünü geri alabileceğini ve özgür iradesiyle hareket edebileceğini düşünen Ellida 19. yüzyılın katı toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının tümüyle dışında hareket eder. Ancak Ellida'nın bu cesur adımı, onu kaybetmeye çok yakın olduğunu anlayan Wangel'in söylemini sertleştirir. Wangel, elindeki güçlü bir araç olan toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını devreye sokarak kadının görevlerinden söz etmeye başlar. Ibsen ikili arasındaki söyleşimi aşağıdaki gibi düzenler:

Wangel: *Seçecek bir şey yok Ellida. Seçme hakkın yok. Benim iznim olmadan seçim yapamazsın böyle bir konuda.*

Ellida: *Bir seçenek varsa seçimi engelleyemezsin; sen bile Wangel. Gitmeye karar verirsem şayet, onunla gitmemi yasaklayabilirsin. Beni burada rızam olmadan tutabilirsin. Ama bütün yapabileceğin bundan ibaret... Ama eğer onu seçersem ta içimde onu seçmişim demektir seni değil, en derinimde... İşte buna yapacak bir şeyin olamaz.*

Wangel: *Haklısın buna engel olamam.*⁴⁰⁶

Ibsen, Ellida'nın hangi erkeği seçeceğini usta bir gizem içinde ele alır. Yabancı'nın Ellida'ya verdiği süre tamamlanıp verdiği kararı öğrenmek üzere geri gelinceye kadar bu gizemli havayı korur. Finalde ise bambaşka bir atmosfere geçilir. Ibsen, Ellida'nın kararını açıklayacağı sahnede her üçünü aynı bahçede buluşturur. Wangel, karısının kararı ne olursa olsun Yabancı'nın ona zarar vermesini önlemek için geldiğini söyler. Karısına bir zarar vermesi halinde geçmişte işlediği cinayet nedeniyle Yabancı'yı tutuklayacağını ekleyen Wangel bu sözleriyle Yabancı'yı tehdit eder. Ancak Yabancı hazırlıklıdır. Cebindeki silahı çıkardığı sırada Ellida kendini Wangel'in önüne atarak ona engel olmaya çalışır. Temposu

405 Agy., s. 104

406 Agy., s. 113

iyice yükselen oyunda Ellida'nın karar verme anı gelmiştir. Karısının aklının hala karışık olduğunu gören Wangel durumu kabullenir. Bu yönelişi, kadına o güne kadar verilmeyen özgür bir birey olma hakkını eşine teslim etmesiyle gerçekleşir. Wangel bu durumu şu sözlerle dile getirir:

Wangel: *Bunu görüyorum Ellida. Yavaş yavaş kayıyorsun ellerimin arasından. Sonunda sınırsızlığa, uçsuz bucaksızlığa duyduğun özlem seni gecenin karanlık koynuna çekecek. (...) Ben bunda yokum. Bundan kurtuluş yok. En azından ben seni kurtaracak bir yol bulamıyorum. Tamam. İşte şimdi pazarlıktan cayıyorum. Kendi yolunu seç özgürce.*⁴⁰⁷

Ibsen, Wangel ile çizdiği bu karakterle toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını ilk defa bir erkek oyun kişisine kırdırarak *Bir Bebek Evi*'nde aramaya başladığı gerçek evliliğin formülünü ortaya koyar. Buna göre kadının erkeğe itaat etmek konusunda katı görevlerle donatıldığı evlilik kumrunun yerine, tarafların her ikisi de özgür iradelerine göre hareket edebildiği, kadın ve erkeğin eşit olduğu evlilik düzenini öne sürer. Önerdiği bu yeni evlilik düzeni, *Denizden Gelen Kadın*'da zafer kazanır. Ibsen, Ellida, kocasını seçerken aralarında geçen söyleşimlerle bu zaferi taçlandırır. Karı koca arasındaki bu söyleşim şöyledir:

Ellida: *Sahi mi? Sahiden mi? Bütün kalbinle bana özgürlüğümü verdiğini mi söylüyorsun?*

Wangel: *Evet, bütün kalbimle... O kalp acıdan çatlayacak olsa da.*

Ellida: *Yapabilir misin? Buna dayanabilir misin?*

Wangel: *Evet yaparım. Çünkü seni çok seviyorum.*

Ellida: *(Wangel'e tutunarak) Artık seni asla bırakmam! (...) Artık çekim de yok, korku da. Bir an, istersem oraya, denize gidebileceğimi anladım. Onu seçebilirdim istesem. Bu yüzden reddedebildim*⁴⁰⁸.

407 Agy. s. 129

408 Agy., ss. 130-131

Ibsen, *Denizden Gelen Kadın*'ın sonunda Doktor Wangel'in kızları ile Ellida arasındaki soğukluğu da kaldırarak tam anlamıyla mutlu bir aile tablosu çizer. Bundan sonraki oyununda kendi iradesiyle mutlu olması mümkün olmadığı için ölümü seçen bir kadına, Hedda Gabler'e yer verecektir.

Hedda Gabler'in evliliği çalışmanın çeşitli yerlerinde sıkça dile getirildiği gibi toplumsal baskılar sonucunda şekillenmiş bir birliktelik olarak karşımıza çıkar. General olan babasını kaybetmesiyle maddi olarak durumu sallantıya giren Hedda, o dönem gerçekliğinde evlenme yaşını geçirmek üzeredir. Ev dışında bir sosyal hayat ya da bir çalışma yaşamı kurması mümkün olmadığı için aslında hiç içine sinmeyen, içten içe acıdığı Tesman'la evlenir. Kuruluşunda sevgiden çok zorunluluğun olduğu bu evlilikte Hedda, mutlu olmayacağını kısa sürede anlar. Ibsen, *Bir Bebek Evi* ile paralel bir dramatik kurguda düzenlediği *Hedda Gabler*'de Hedda'nın karşısına ondan çok daha kadınsı Bayan Elvsted'i yerleştirir. Elvsted'in kalbinin sesini dinleyerek maddi zorunluluklar nedeniyle yaptığı evliliği terk edip, Lövborg'un peşine düşmesi Hedda için bir karşıtlık yaratır. Kendisi Elvsted'in kaçıp kurtulduğu kafesin içindedir. Elvsted'in bu hareketini şaşkınlıkla karşılar. Çünkü kaçmak göze alamayacağı bir harekettir. Onun yerine intihar etmek daha pratik bir çözümdür. Ibsen, Hedda Gabler'i karı koca arasında hâlihazırda bir ilişkinin yaşanmadığı ve yaşanmasının da mümkün olmadığı bir evliliğe hapseder. Bu hapisten kurtulmanın tek yolu şakağa sıkılan bir kurşun olacaktır.

Ibsen, Hedda Gabler'de evlilik kurumu üzerinden kadını ele almaktan çok, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının belirlediğinden farklı yönelişleri olan bir kadını ele alır. Hedda daha bekâr bir genç kızken eve gelen sevgilisi Lövborg ile kaçamak bir aşk yaşayan, oyuncak bebeklerden çok silahlara meraklı, annelik içgüdüleri olmayan farklı bir kadındır. Ancak bu farklılıklarına rağmen evlenmemesi halinde toplumdan izole bir hayat sürmek durumunda kalacaktır. Ibsen, Tesman'ın yalnız yaşayan halalarını da kurguya dâhil ederek kadının bu durumunu çeşitlendirir. Hedda'nın içinde

bulunduğu bu durum Blanche Alethea Crackenthorpe'un 1884 yılında *Nineteenth Century*'de basılan *The Revolt of the Daughters*⁴⁰⁹ makalesinde de dile getirilir.

Bu makalesinde Crackenthorpe, evlenmemiş bir genç kızın bir birey olarak algılanması gerektiğinin altını çizerek Crackenthorpe'ye göre bu sayede bu kızlar da serbestçe seyahat edebilecek, konserlere gidebilecek, iyi bir eğitim alma şansına sahip olabileceklerdir. Crackenthorpe genç kızların sadece ileride kuracakları evliliğe hazırlık amacıyla eğitilmesine de karşı çıkarak onları hayata hazırlayacak iyi bir eğitim almalarının gerekliliğini ortaya koyarken düşüncelerini şöyle dile getirir, “*bir kadın için evliliğin en iyi iş olduğu düşünülüyor. Ancak pek çok kadın bu dar kapıdan geçemiyor.*”⁴¹⁰ Hedda Gabler bu dar kapıyı içine sinmese de zorlar ama içeri girdikten sonra nefes alamamaya başlar. Bu kişileştirme tasarımıyla Ibsen, evlilik kurumu üzerinden hem zorunluluk nedeniyle evlenen evli kadınların, hem de evlenmek zorunda olan genç kızları çevreleyen toplumsal cinsiyet kalıplarına dikkat çeker.

Hedda Gabler'den sonra en biyografik oyunu olarak bilinen *Yapı Ustası Solness*'le karşımıza çıkan Ibsen, bu oyunda evlilik kurumunu bir fon olarak kullanır. Oyunda Aline Solness'i toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının kendine yüklediği görevlere sıkı sıkıya sadık bir karakter olarak çizen Ibsen, eşler arasındaki yabancılaşmayı da ortaya koyar. Bayan Solness doktorun geldiğini eşine haber vermek için Kaja ile çalışmakta olduğu ofise girdiğinde bir sekreter, Hilda için oda hazırlamaya giderken bir kâhya gibi görünür. Her şeyi vazife olarak gören ve bunu ifade eden Bayan Solness'e bu konuda eleştiri getiren kişi bir başka kadın Hilda Wangel'dir. Ibsen'in *Denizden Gelen Kadın*'da çocukluğunu, *Yapı Ustası Solness*'te genç kızlığını işlediği Hilda, Bayan Solness'i şu sözlerle eleştirir:

409 Kızların Ayaklanması

410 S. Ledger, *The New Woman and Feminist Fiction*, G. Marshall (ed.), *The Fin du Siecle*, s. 154

Hilda: İnsana o kadar soğuk, keskin, batıcı geliyor ki... Vazife... Vazife... Vazife... Siz de aynı fikirde değil misiniz? Size de batar gibi, iğneler gibi bir tesir yapmıyor mu?

Solness: Bunun üzerinde hiç kafa yormamıştım.

Hilda: Öyledir, öyledir. Hem mademki söylediğiniz kadar iyi bir kadındır, böyle mi konuşmalıydı?

Solness: Allah aşkına onun ne demesini istiyordunuz?

Hilda: Mesela beni çok sevdiği için o işi yaptığını söyleyebilirdi. Daha ne bileyim... Buna benzer şeyler... Gerçekten sıcak, gerçekten candan bir takım sözler söyleyebilirdi.⁴¹¹

Ancak Ibsen, Bayan Solness'i her türlü sıcaklıktan arındırarak tasarlar. İçinde koca bir buz kütesiyle hareket eden donmuş bir karakter gibidir. Aile evinin yanması, ardından girdiği depresyonda yeterli kadar ilgilenemediği için çocuklarının ölmesi Bayan Solness'i taştıran olaylardır. Her ne kadar kocası onu mutlu edeceğini düşündüğü yeni bir ev yapıyor olsa da Bayan Solness o evde de mutlu olmayacaktır. Bayan Solness'in içinde olduğu bu durum karı koca arasında geçen aşağıdaki söyleşimde açıkça görülür:

Solness: (...) Göreceksin yeni evde hayat senin için kolay bir gidiş alacak. (...)

Bn. Solness: İstediğin kadar yapılar kurabilirsin Halvard. Fakat benim için bir daha gerçek bir ocak kuramazsın. Çünkü iki taraflı vazifelerim vardı. Hem sana, hem de küçüklere karşı. Kendimi katılaştırmak idim. Yuvam yandı diye ıstırapla korkunun beni bu derece yere vurmasına meydan bırakmamalıydım. Ah Halvard, buna gücüm yetseydi...

Halvard: Umutsuz, umutsuz bir durum... Güneş ışığının zerrisi yok... Yuvamızı aydınlatacak en küçük ısıltı bile yok...

Bn. Solness: Bu yuva değil zaten Halvard. (...) Hiçbir vakit düzelmeyecek. Orası da buradan farksız olacak. Aynı boşluk... aynı kimsesizlik...⁴¹²

Bayan Solness bu sözleriyle evlilikleri için en doğru tanımı yapar. Aynı evin içinde yaşayan bu iki insan aslında kimsesizdir. Solness yalnızlığını Kaja, Hilda gibi kendinden yaşça çok küçük kızlarla dağıtmaya çalışırken, Bayan Solness varoluşunu sağlarcasına tutunduğu görevlerini yaparken aslında hep yalnızdırlar. Solness'in yalnızlığı çelenk takmak için tırmandığı yeni biten evinin kulesinden düşüp ölmesiyle son bulurken, Bayan Solness çoktan boğulduğu bu yalnızlık içinde sürüklenmeye mahkûm edilir.

Yapı Ustası Solness'te Ibsen, uzatmalı nişanlılar Kaja ve Ragnar üzerinden mutsuz evlilik temasını derinleştirir. Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına uygun olarak şekillenen bu evlilik temelinde sevgi olmayan, aile büyüklerinin istemesi üzerine yapılan zoraki bir birliktelik olarak dramatik dokudaki yerini alır.

Ibsen'in evlilik içindeki yalnızlığı ele aldığı son oyunu *Biz Ölümler Uyanınca*, evlilik kurumunun toplumsal yargılardan bağımsızlaştırılıp sınırlarının iyice esnetildiği yapısıyla da dikkat çeker. Ibsen bu son oyununa evlilik içindeki yalnızlığı vurgulayarak başlar. Simgeciliğin etkisinde olduğu bu dönemde Ibsen bu yalnızlığı sessizlik üzerinden verir. Bu sessizliğin derinliği Prof. Rubek ve kârısı Maia arasındaki söyleşimlerde şu şekilde yankılanır:

Prof. Rubek: Ne oldu Maia? Maia: Dinle. Ne kadar sessiz burası...

Prof. Rubek: (Gülümser) Sen duyabiliyorsun yani? Maia: Neyi?

Prof. Rubek: Sessizliği. Maia: Evet, gerçekten de duyuyorum.

412 Agy., s. 57-58

Prof. Rubek: *Belki de haklısın tatlım. Sessizlik gerçekten de duyulabilir belki de.*⁴¹³

Ibsen oyunun hemen başında hissettirdiği yalnızlık duygusu her iki taraf için de kırılır. Yine dört kişilik çapraz ilişki ağı kuran Ibsen, Prof. Rubek ile Irene’i geçmişte yaşanan ve yarım kalan bir ilişki üzerinden birleştirirken Maia ile Ulfheim’i oyunun geçtiği zaman düzleminde tanıştırır. Böylece Maia ve Prof. Rubek arasındaki evliliğin yalnızlığı tarafların bu kişilerle girdikleri yeni ilişkilerle dağılır.

Rubek’lerin evliliğindeki yalnızlığın nedeni evliliklerinin temeline dayanır. Maia, *Hortlaklar*’daki Regina ve *Denizden Gelen Kadın*’da Bolette de olduğu gibi değişik yerler görebilmek için Prof. Rubek’le evlenmiş, onunla yolculuk etmek, hayatı boyunca yurt dışında yaşamak, canı nasıl isterse öyle davranmak konusunda ondan söz almıştır. Prof. Rubek de ona, “yüksek dağların doruklarına çıkaracağına ve yeryüzünün bütün ihtişamını göstereceğine”⁴¹⁴ dair söz vermiştir. Maia, Prof. Rubek’in bu sözü hala tutmadığından söz eder. Simgeciliğin yoğun biçimde uygulandığı bu oyunda yüksek dağlar Maia için özgürlüğü, Rubek için ölümü simgeler niteliktedir. Böylece dağ, karı koca arasındaki görüş ayrılığının da bir göstergesi olur. Buna ek olarak Maia aslında sanata karşı derin bir ilgi beslemeyen hatta kocasının sürekli sanat konusunda konuşmasından içten içe sıkılan biridir. Onun bu yapısı Prof. Rubek’in kendisini eksik hissetmesine neden olur. Bu eksiklik Prof. Rubek ikili ayrılma konusunun etrafında dolaşmalarına neden olur. Aşağıdaki söyleşimler bu duruma örnektir:

Prof. Rubek: *Sen ve ben bu şekilde yaşayamayız.*

Maia: *Yani?Sonra?*

Prof. Rubek: *Sonrası filan yok. Çünkü biz böyle bir arada ama yalnız yaşamaya devam edemeyiz... Bu, ille de ayrılmamız gerektiği anlamına gelmez.*

413 H. Ibsen, Ibsen Oyunları I, s. 137-138

414 Agy., s. 145 415

Maia: Bir süre ayrı kalalım diyorsun yani?

Prof. Rubek: Ona bile gerek yok.

Maia: Şu an şiddetle ve acı içinde, gerçekten de her şeyiyle yanımda olacak birine ihtiyaç duyduğumu hissediyorum.

Maia: Ben öyle yapmıyor muyum Rubek?

Prof. Rubek: Tam o anlamda değil. Beni tamamlayacak birinin varlığına ihtiyacım var. Eksiğimi giderek, arzuları paylaşacak biri.

Maia: Bu tür şeylerin benim için çok zor olduğu doğru.

Prof. Rubek: Ah evet, bunlar senin ilgi alanına girmiyor Maia⁴¹⁵.

Prof. Rubek yıllar önce aniden kendisini terk eden ve bir daha haber alamadığı Irene'yle yeniden karşılaşınca tamamlandığını hissetmeye başlar. Buna karşılık ayı avcısı Ulfheim'le olmak Maia'yı mutlu etmektedir. Karı koca birlikteliklerini noktlayıp hayatlarına giren bu yeni insanlarla olmayı seçerler. Sadece 19. yüzyıl değil, yaşadığımız coğrafyada birçok yerde bugünün toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının kabul edemeyeceği bu esneklik Karı kocanın aşağıdaki söyleşimlerinde açıkça görülür:

Prof. Rubek: Ah! Ayı avcısıyla çıkan küçük Maia geliyor.

Irene: Evet, karın.

Prof. Rubek: Belki de onun karısı olmuştur. Maia: İyi geceler Profesör! Bu gece rüyanda beni gör! Yeni bir maceraya atılıyorum!

Prof. Rubek: Nasıl bir maceraymış bu? Maia: Yaşamak... Bir değişiklik olur benim için.

Prof. Rubek: (Alaycı) Aha! Demek sen de öyle yapacaksın sevgili Maia?

Maia: Evet. Hatta duygularımı dile getiren küçük bir şarkı yaptım. Dinle: Ben özgürüm! Ben özgürüm! Ben özgürüm!

415 Agy., ss. 176-177

*Artık hapisane hayatı yok! Bir kuş kadar özgürüm! Çünkü nihayet uyandım!*⁴¹⁶

Böylece Ibsen'in Agnes'in ölümüyle başlayan evli kadınlarının hikâyeleri Maia'nın özgürlük şarkısıyla sonlanan Oyunlarındaki evliliklerin çoğu mutsuz sonla bitse de, Ibsen ardında kendi ayakları üzerinde durabilen, özgürlük şarkıları söyleyen kadınlar ve o kadınların yetiştireceği özgür genç kızlar bırakır.

Ibsen'in ölümünden 27 yıl sonra, Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığının önemli isimlerinden Hüseyin Rahmi Gürpınar, kadınların çalışma hayatına yeni yeni girmeye başladığı bir dönemde toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının sık dokunduğu bir algıyla *Kadın Erkekleşince*'yi yazacak, evin dışında modern bir hayatın kapılarını zar zor aralayan kadınlara evlerine geri dönmelerini telkin edecektir. Ibsen'in *Bir Halk Düşmanı*'nda, kocasını tüm topluma karşı desteklemeye karar veren Bayan Stockmann ile kocasının aşağıdaki söyleşimleri bu gerçek ışığında okunduğunda çok manidar bir anlam taşır:

Bn. Stockmann: *O zaman ben de onlara göstereyim, gerektiğinde bir evcil hatun nasıl erkek olabilirmiş görsünler bakalım.*

Dr. Stockmann: *Güzel söyledin Katrin! Kamuoyu öğrenecek herşeyi ahdolsun!*⁴¹⁷

Çalışma Yaşamı ve Kadın

19. yüzyıl burjuva toplumun erkek egemen yaşam anlayışının etkileri çalışma yaşamında da görülüyordu. Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının eve hapsedtiği kadının yapabileceği tek meslek eş ve annelikle sınırlı kalırken, ev dışındaki tüm yaşam alanları gibi çalışma hayatı da erkeklere ayrılıyordu. Kendine kamusal alanda bir yer bulamayan kadın özel alanda içinde bir sevgi işçisi olarak

416 Agy., s. 198

417 H. Ibsen, *Bir Halk Düşmanı*, s. 66

konumlanıyordu. Evdeki kutsallaştırılmış sevgi işçisinin görevi eşine itaat etmek, çocukların bakımını sağlamak, çamaşır, yemek, temizlik gibi ev işlerini yerine getirip ev içi düzeni sağlamakla sorumluydu. O dönem Almanya’da kadının bu durumunu ironik bir dille anlatan “*Kinder-Küche-Kirsche*”⁴¹⁸ (Çocuk, Mutfak, Kilise) söylemi kadına ait iş ve alanları bu üç kelime üzerinden tanımlıyordu.

Kadının ev içinde erkek tarafından sömürülen emeğine dikkat çeken Engels, tarihteki ilk sınıf karşıtlığının evlilikte kadın - erkek arasındaki ayrımların çoğalmasına bağlıyor. Böylece cinsiyet ayrımı ve sınıfsal algı arasında paralel bir bağlam kuruyordu. Engels, burjuva toplumunda işçilerin ve kadınların baskı altında tutulmaları toplum tarafından dayatılan bir durum olduğunu öne sürüyor, “*kapitalist toplum ailesinde erkek burjuva, kadın ise proleterdir*”⁴¹⁹ diyordu. Marx ise bu söylemi, “*bir toplumun gelişmişlik düzeyinin o toplumdaki kadınların gelişmişlik düzeyiyle*” belirlenebileceğini söyleyerek güçlendiriyordu.

Kadını zayıf, bağımlı ve duygusal olmaya iten toplumsal cinsiyet kalıpyargıları kadınları çalışma yaşamına değil, evliliğe yöneltiyordu. Kadından beklenen evlenerek kendi ailesini, kendi maliyetinden kurtarmaktı⁴²⁰. İncelemeciler 18. yüzyıl ortalarından itibaren İngiltere’de evlenme yaşı ve toplumdaki bekâr kadın oranının belirgin biçimde düştüğüne dikkat çekerek bu durumu burjuva ekonomisinin bir göstergesi olarak kabul ederler.⁴²¹ Burjuva sınıfından olmayan kadınlar ise hızla artan kadın işçi sınıfını oluşturunuyordu. Ancak 19. yüzyılın cinsiyet ayrımı üzerinde yükselen dünya görüşü işçi kadına çalışma hayatının kapılarını aralarken onu erkek işçiyle eşit görmüyordu. İskoç ekonomist Andrew Ure, 1835 yılında yaptığı bir değerlendirmede, “*makineleşmedeki her*

418 G. Bock, Avrupa Tarihinde Kadınlar, s. 125

419 Adnan Gündüz, Feminizm, Postmodernizm ve Hukuk, Phoenix Yayınevi, Ankara 2011, s.32

420 G. Duby, M. Perrot, Kadınların Tarihi Cilt III, s. 27

421 G. Bock, Avrupa Tarihinde Kadınlar, s. 119

*gelişmenin daimi hedefi ve çabası insan emeğini ya tümünden ortadan kaldırmak ya da erkeklerin emeğinin yerine kadın ve çocuklarkını koyarak masrafları azaltmaktır*⁴²² tespitini yapıyordu. Max Weber ise 1906'ta erkeklerin cinsiyet zammı aldıklarını, erkek ücretlerinin bir aileyi geçirecek biçimde şekillenirken, kadın işçilerin ücretleri bireysel bazda veriliyordu⁴²³. Kısacası toplum işçi sınıfından kadına da, burjuva sınıfından kadına da cinsiyetçi bir anlayışla yaklaşıyor, kadının her iki alandaki yeri ve durumu bu algı üzerinden şekilleniyordu.

Leonore Davidoff, 19. yüzyıl İngiltere'sinde çalışan kadın imgesinin fabrika kızı, şapkacı ya da terzi olarak algılanmasına rağmen bir meslek olarak adı anılmayan hizmetçiliğin ne denli yaygın olduğunu altım çizer. 1891 yılında çalışan kadınların %34'ünün hizmetçilerden oluştuğunu belirten Davidoff, Victoria döneminde artan düzen ve temizlik algısının eldiven kullanımı üzerindeki etkisinden yola çıkarak ev dışında eldiven kullanmayan bir kadının asla bir hanımefendi sayılmadığını belirtir. Bu nedenle eve kömür ve su taşımak, pencerelerin dışlarını silmek gibi yoğun emek gerektiren işler ile diğerleri arasındaki farkın açıldığını, bu açıklığın burjuva ailelerde hizmetçi kullanımının oransal artışında etkili olduğunu öne sürer.⁴²⁴

Michelle Perry ise hizmet personelinin sayısı ve niteliğinin toplumsal statü göstergesi kabul edildiğini belirtir. Dönem algısı içinde, *"bir hizmetçisi olmak" bir üst tabakaya, gösterişçi bir lükse ayrılabilen, hizmet edilen insanlar kastına yükselişin işaretidir*⁴²⁵. 19. yüzyıl evli kadının görevleri evin hizmetçisinden bir eldiven ile ayrılacak kadar iç içe geçmiştir. Özel ve kamusal alanların kesişimi olan ev, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının genel görünümünün sergilendiği bir sahne halini alıyordu.

422 Agy. s. 118

423 Bkz: Agy. s. 119

424 Bkz: L. Davidoff, Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet, ss.117-125

425 P. Anes, G. Duby (*hazırlayanlar*) Özel Hayatın Tarihi Cilt III, s. 190

19. yüzyıl sonlarına doğru kadınların hak ve özgürlükleri emek üzerinden değerlendirilerek yalnızca işçi kadınların hakları üzerinden değil, ev içindeki kadının hak ve özgürlükleri bağlamında da ilerledi. 1901 yılında Alman kadın hareketi kadının ev içindeki emeğinin “üretici iş” olarak kabul edilmesi için İmparatorluk İstatistik Dairesi’ne başvuruda bulundu. Bu başvurularında kadının statüsünün “bakılan” değil, “bakan” olarak değişmesini talep ettiler. Aynı talebi 1912 yılında bu defa Norveç’li kadınlar dile getirdi⁴²⁶. Emek ve kadın üzerinden geliştirilen kadın hak ve özgürlükleri, 1903’de

Women’s Social and Political Union’un (Kadınların Sosyal ve Politik Birliği) kurulmasıyla hız kazandı⁴²⁷. Birliğin düzenlediği eylemler sonucunda 1918 yılında, otuz yaşın üzerinde, mülk sahibi ya da mülk sahibiyle evli, üniversite mezunu ya da haftada beş pound geliri olan bir işte çalışan kadınlara siyasal hakları verildi kadınlar oy hakkını kazanırlar. Böylelikle Batı Avrupa’da kadın hareketi ev içindeki görevleri üretici işe, üretici iş üzerinden oy kullanma hakkı elde etmeye açılan dar ve sancılı bir yoldan geçmeyi başarabildi. Bu geçişte önemi yadsınmaz bir adım olan toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının aşılmasında farkındalık yaratılıp, konunun tartışmaya açılmasını sağlayan sanatçıların başında gelen Henrik Ibsen, oyunlarında çalışan kadına da yer vererek dönem gerçekliğinin günümüze aktarılmasını sağlar. Ancak Ibsen oyunlarında çalışan kadınların sorunlarından çok kadının çalışacak bir atmosfer içinde olmadığını gösterir. Bu da çok doğaldır zira çalışan kadın diye bir kavram henüz oluşmamıştır.

Ibsen oyunlarındaki çalışan kadınlara bakıldığında bu konuya özel olarak değinmese de, dönemin panoramik bir fotoğrafını çektiğini söylemek yerinde olur. Oyunlarına bakıldığında halk sınıfından oyun kişilerinin olduğu *Brand* ve *Peer Gynt*’de çalışan

426 G. Bock, *Avrupa Tarihinde Kadınlar*, s. 123

427 Bkz: Serpil Çakır, *Feminizm Ataerkil İktidarın Eleştirisi*, H. Birsen Örs (derleyen), 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, ss. 424-425

kadına rastlanmaz. Bu oyunlardaki evli kadınların, ev içinde çalışan ve emekleri üretici iş değil, görev olarak değerlendirilen kadınlar olduğu görülür. Bu iki oyundan sonra gelen *Bir Bebek Evi*'nde ise Ibsen oyunlarının tek iş arayan kadını Bayan Linde karşımıza çıkar.

Nora ile ilk karşılaşmalarında kendisini yorgun görüp bir deniz tatiline gitmesini öneren Nora'ya “*benim tatil için bir para verecek babam yok Nora*”⁴²⁸ diyerek paranın erkeğin koruma ve yönetiminde olmasına bir gönderme yapan Bayan Linde, içinde bulunduğu durumun zorluğunu “*çalışacak iş yok ve ben aramaya mecburum*”⁴²⁹ diyerek tanımlar. Daha önce küçük bir dükkânda, küçük bir okulda çalışmış olan Bayan Linde son üç yıl boğaz tokluğuna çalıştığını söyler. Babasının ölümü üzerine hasta annesi ve kendinden küçük erkek kardeşlerine bakmak zorunda olan Bayan Linde'nin oyun içinde anlatılan yönelişlerinin tümü para ve çalışmak ile ilişkilidir. Bu yüzden parası olan bir adamla evlenir, onun ölümü üzerine yeniden çalışmaya başlar. Bununla beraber, Bayan Linde aynı zamanda çalışma kavramı üzerinden kendini tanımlayan tek Ibsen karakteridir. Krogstad'la olan aşağıdaki söyleşiminden çalışmanın kendisi için bir zorunluluk olduğu kadar, bir zevk haline dönüştüğü de görülür:

Bayan Linde: *Hayatımı çalışmadan sürdüremem. Hatırladığım kadarıyla tüm hayatım boyunca çalıştım ve bu benim en büyük zevkim oldu. Ama şimdi bu koca dünyada yalnızım; hayatım bomboş ve kendimi yüz üstü bırakılmış hissediyorum. İnsanın sırf kendi karnı doysun diye çalışmasının bir anlamı yok. Nils, bana uğruna yaşayacak bir iş ya da bir insan lazım.*⁴³⁰

Ibsen'in oyunlarında paranın en çok öne çıktığı *Bir Bebek Evi*'nde Nora'da Krogstad'dan aldığı borcu ödeyebilmek kocasından habersiz için kopyalama işi yapar. Oyun içinde kısaca yer verilen bu durum, 19. yüzyıl kadının çalışma kavramını nasıl

428 H. Ibsen, Ibsen Oyunları II, s. 27

429 Agy., s. 22

430 Agy., s. 87

değerlendirdiğinin görülmesi açısından da anlamlıdır. Nora bu değerlendirmeyi şu sözlerle yapar:

Nora: (...) Geçen kış bir kopyalama işi bulduğum için çok şanslıydım. Her akşam kendimi yukarı kapatıp geç saatlere kadar yazıyordum. Çok yoruluyordum ama bir yandan da orada oturup çalışmak ve para kazanmak müthiş zevkliydi. Sanki erkek olmuştum.⁴³¹

Nora'nın bu sözleri toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının kadın cinsiyeti paradan ne kadar uzak konumladığının tipik bir göstergesidir. Çünkü Nora için para ona ait olan bebek evinin değil, erkek dünyasının bir aracıdır. Ancak bu araca yaşamın doğal sürecinin normallliği içinde değil, bir şans sayesinde ulaşabilir. Diğer taraftan *Bir Bebek Evi*'nde Ibsen iki çalışan kadına daha yer verir. Bunlardan biri dadı Anne, diğeri hizmetçi Helen'dir. Her iki kadının yaptığı işlere bakıldığında toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının izleri görülür. Onlar hem burjuva toplumunun sınıflı yapısı içindeki lüks göstergesini, hem de çalışma alanı hali hazırda olmayan kadının yapabildiği iş kollarını temsil ederler.

Ibsen oyunlarında hizmetçisi olan bir diğ er ev *Hortlaklar'da* Bayan Alving'in evidir. Evdeki hizmetçiye ek olarak Yüzbaşı Alving'in gayrimeşru kızı Regina da Bayan Alving'in evinde ona yardım eder. Bayan Alving'i aslında çalışan bir kadındır. Kocasına ait bütün işleri yıllarca o yürütmüştür. Ancak onun özel alanda yürüttüğü bu işlerin kamusal alandaki temsilcisi Rahip Manders'dir. Bu açıdan bakıldığında Manders bir din adamından çok bir muhasebeciyi andırır. İkili arasında kurulan bu ilişki dengesinde toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının kadın ve erkek cinsiyeti farklı tanımlar üzerinden belirlemesi yatar. Bayan Alving için yaptığı işler evliliğine dayanabilmek için bir araç, övünebilmek için bir nedenden öteye gidemez. Oyun içinde Bayan Alving bu durumu şu sözlerle ifade eder:

431 Agy., s. 27

Bn. Alving: Kendimi işe kaptırmıyordum bu şekilde yaşayamazdım. Başardığım işlerden dolayı kendimle övünebilirim. Arazilerin değer kazanması, kocamın itibarını arttıran tüm sözleşmeler... Bunlardan herhangi biri için kendisini zahmete soktu mu dersiniz? Ne gezer? (...) Bunu da öğrenin Bay Manders, hepsini ben yaptım! Seyrek de olsa işlerle ilgilendiği zaman ona ne yapması gerektiğini söyleyen bendim. Yeniden eski taşkınlıklarına başlayıp o sefih hayatına geri döndüğünde bütün yük benim omuzlarıma kalıyordu⁴³².

Diğer yandan, Bayan Alving ile Bayan Linde'nin dul olmaları kendilerine bir çalışma alanı oluşturmalarını olanaklı kılar. Erkek kimliğinin yerini boş kalması dul kadınlara kamusal alanın kapılarını aralıyor böylece bazı aile işlerinin idare edebilmenin yanı sıra düşük gelirli işler bulmalarını olanaklı kılıyordu. Bu kadınlardan biri de *Yaban Ördeği*'ndeki Bayan Soerby'dir.

Ibsen, *Yaban Ördeği*'nde Bayan Soerby ve Gina Ekdal üzerinden dönemin çalışan kadın algısını sahneye taşır. Her ikisi de çalışan kadınlar olan Gina, geçmişte Werle'nin evinde hizmetçi, Bayan Soerby ise kâhya olarak çalışmıştır. Buna ek olarak halk sınıfı ev kadının tipik bir örneği olan Gina, kocasının işinde ona yardımcı ederek, onun fotoğraf işlerine de yardım eder. Ancak bunlar evde yapılan rötuş işleridir. Bununla beraber Gina, evin bir odasını pansiyon gibi kiralayarak aileye ek gelir sağlanmasına da ön ayak olur. Bu özellikleriyle Gina 19. yüzyıl halk tipi ev kadının tipik bir temsilcisidir.

Ibsen, 19. yüzyıl kadının yapabildiği bakıcılık ve öğretmenlik işlerine iki ayrı oyununda yer verir. Bunlardan ilki, *Rosmersholm*'de Bay Rosmer'in hasta karısına bakıcılık yapan Rebecca West, diğeri *Hedda Gabler*'de Bay Elvsted'in çocuklarına öğretmenlik yapan Bayan Elvsted'dir. Benzer biçimde *Bir Halk Düşmanı*'nda Petra Stockmann da öğretmenlik yapar. Çalışma kapsamına

432 H. Ibsen, *Hortlaklar*, s. 44

giren oyunlarda bu gruba giren son oyun kişileri, Rosmersholm'daki kâhya Helseth ile *Yapı Ustası Solness*'te muhasebe işine bakan Kaja Fosli'dir. Ibsen oyunlarındaki çalışan kadın karakterleri bunlarla sınırlıdır. Buraya kadar sıraladığımız bütün işler ev içinde gerçekleştirilir, *Bir Bebek Evi*'nde Bayan Linde'nin Torvald aracılığıyla bulunduğu bankadaki iş dışında hiçbirisi kamusal alanda değildir.

Buna karşın erkek oyun kişilerine baktığımızda çok farklı mesleklerle karşılaşırız: Torvald ve Krogstad (*Bir Bebek Evi*) avukat; Brack yargıç (*Hedda Gabler*); Brand ve Rahip Manders, (*Hortlaklar*) rahip; Werle (*Yaban Ördeği*) ve Morten Kiil (*Bir Halk Düşmanı*) tüccar; Prof. Rubek (*Biz Ölüler Uyanınca*) heykeltıraş; Dr. Stockmann (*Bir Halk Düşmanı*) bilim adamı; abisi Başkan Stockmann Belediye Başkanı, Oswald (*Hortlaklar*) ressam; Dr. Wangel (*Denizden Gelen Kadın*), Dr. Rank (*Bir Bebek Evi*), Dr. Relling (*Yaban Ördeği*) doktor, Halvad Solness yapı ustası olarak karşımıza çıkar.

Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları 19. yüzyıl kadınına bu meslek dallarından hiçbirinde çalışma imkânı tanımaz. İki cinsiyet arasındaki mesleki farklılıklar değerlendirildiğinde toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının toplumu nasıl organize ettiği, nasıl bir ayırma sürüklediği açıkça görülür. Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının sık dokunduğu geleneksel toplumlarda kadının çalışması Batı Avrupa'da olduğu gibi emek, bireysel hak ve özgürlükler üzerinden değil de, namus kavramı üzerinden değerlendirildiğinden kadının çalışma hayatına girmesi bir özgürlükten çok, bir ayıp olarak değerlendirilir. Bizim toplumumuz da bu eğilimin görüldüğü toplumlardan biridir. Dilimize yerleşmiş olan 'elinin hamuruyla erkek işine karışmak deyimi' bizde de böyle bir algı olduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Günümüzde Kadın Statüsü Genel Müdürlüğünce hazırlanan *Türkiye'de Kadının Durumu Aralık 2010*⁴³³ raporuna göre kadının işgücüne katılım oranının düşük olduğu ve kadın yönetici sayısının nüfusla oranlanamayacak kadar az olduğu belirtilir. Bu rapora

433 Bkz: <http://www.ksgm.gov.tr/index.php>

göre, 2009-10 öğretim yılında, okulöncesi eğitimde çalışan öğretmenlerin %95'i, ilköğretimde çalışan öğretmenlerin %52'si, orta-öğretimde çalışan öğretmenlerin %41.9'u kadınlardan oluşurken, eğitim yöneticisi konumundakiler arasında kadınların oranının %8.98 gibi çok düşük bir değer olduğu ortaya konulur. Yükseköğretimde de durum farklı değildir. Üniversitelerde kadın öğretim elemanı oranı yaklaşık %41.5. Profesörler içerisinde %27.4, doçentlerde kadın oranı %31.6, öğretim görevlileri arasında kadın oranı ise %38.5 olmasına rağmen Aralık 2010 itibarıyla Türkiye Cumhuriyeti'ndeki 154 üniversitenin sadece 8'inde kadın rektör görev yapmaktadır. Bu verilerden yola çıkarak, çalışan kadın kimliği konusunda toplumsal bir direncin hali hazırda mevcut olduğunu söylemek mümkündür. Bu direncin ne denli güçlü olduğuna dikkat çekmek, konu üzerinde bir farkındalık yaratma konusunda oyun yazarlarımıza da önemli bir iş düştüğünü söylemek yerindedir.

Bitirirken...

Henrik Ibsen oyunlarındaki kadın karakterlerin hepsi 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının izlerini taşır. Hızla modernleşen 19. yüzyıl yaşam algısı içinde toplumsal değişimin önemli direnç noktalarından biri olan bu kalıpyargıları Ibsen geniş bir perspektif üzerinden ele alır. Ibsen'in çizdiği, Agnes (Brand), Solveig (Peer Gynt), Bayan Alving (Hortlaklar), Gina Ekdal (Yaban Ördöğü), Bayan Stockmann (Bir Halk Düşmanı), Hedda Gabler, Aline Solness (Yapı Ustası Solness) karakterleri 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının tanımlanmasını sağlarken, Nora (Bir Bebek Evi), Elida Wangel (Denizden Gelen Kadın), Petra Stockmann (Bir Halk Düşmanı), Rebecca West (Rosmersholm) gibi karakterler üzerinden bu kalıpyargıları yok eder.

Diğer taraftan kadın üzerine yapılan çalışmalarda erkeklere de yer verilmesi doğal olduğu kadar gereklidir, Ibsen oyunlarında erkek karakterler de toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının nasıl işlediğinin anlaşılmasında önemli birer göstergedir. Ibsen'in, oyunlarındaki erkek karakterleri kadın karakterlerle benzer bir işlevsellik üzerinden kurguladığı görülür. Brand, Torvald (Bir Bebek Evi), Rahip Manders (Hortlaklar) toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının koruyucu ve uygulayıcıları olan erkek oyun kişileri olarak karşımıza çıkarken, Dr. Wangel (Denizden Gelen Kadın), Prof. Rubek (Biz Ölümler Uyanınca) , Dr. Stockmann (Bir Halk Düşmanı) gibi

karakterler eşlerine veya kızlarına özgür bir birey olma konusunda önemli destek veren oyun kişileridir.

Bu açıdan bakıldığında Ibsen'in toplumda hem 'olanı', hem de 'olması gerekeni' ortaya koyduğunu söylemek yerinde olacaktır. Ibsen, oyunları üzerinden toplumun genel kadın-erkek algısı ile evlilik kurumunun niteliklerini açıkça ortaya koyarken, toplumda olması gereken yeni bir kadın, yeni bir erkek, yeni bir evlilik modelini de öne sürer. Ancak Ibsen öne sürdüğü bu yeni kimlikleri tek bir yaş grubu, tek bir halk sınıfı veya sadece evlilik kurumu üzerinden değil, toplumun her kesiminden kadını içine alacak şekilde gerçekleştirerek çeşitlendirir. Böylece getirdiği önerileri geniş bir zemine yayılmasını sağlar.

Bu zeminlerin başında şüphesiz evlilik kurumu gelir. Bu kıtapta ele alınan Ibsen oyunlarının hemen hepsinde en az bir evli çift görmek mümkündür. Sadece *Rosmersholm* bu sınıflandırmanın dışında kalır. *Bir Bebek Evi* ve *Hedda Gabler*'de oyun içerisinde birincil oyun kişileri ve ikincil oyun kişileri arasında olmak üzere iki ayrı evlilik birliği kuran Ibsen, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının etkili olduğu evliliği ön planda işlerken, diğerini ise onunla kıyas teşkil edecek şekilde geri planda kurgular. Buna ek olarak, Ibsen, Elida Wangel (Denizden Gelen Kadın) , Maia Rubek (Biz Ölüler Uyanınca) gibi karakterler üzerinden toplumun kadına dayattığı bir zorunluluk nedeniyle ya da aile büyükleri istediği için değil, özgür iradesiyle karar veren kadını kurgular. Bu öncü kadını Petra Stockmann (Bir Halk Düşmanı), Regina (Hortlaklar) gibi bekâr oyun karakterleriyle destekler.

Ibsen, evli kadın ve erkek karakterler üzerinden anneliği de tartışmaya açar. Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının önemli bir aktarım noktası olan annelik kavramını bu yapıyı kıracak biçimde kurgular. Bu nedenle Ibsen oyunlarında geleneksel anne modellerinden çok, çocuklarını terk eden Nora (Bir Bebek Evi), oğlunu yatılı okullara gönderen Bayan Alving (Hortlaklar), anneliği aklından bile geçiremeyen Hedda Gabler gibi toplumsal cinsiyet kalıpyargılarıyla

çatışan anneler görülür. Toplumun gözünde ‘suçlu anneler’, ‘suçlu kadınlar’ olan bu kadınlar, Ibsen’in evreninde suçlu değil, toplumun kendisi ve erkek cinsiyet tarafından ezilen kadınlardır.

Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının incelenmesinde Ibsen’in erkek karakterleri de son derece önemlidir. Bu çalışmanın doğası gereği erkek karakterler de incelemeye dâhil edilmiş, toplumsal cinsiyet kalıpyargıları tek tek kadın karakterlerin repliklerinden değil, karşılardaki erkek karakterlerle birlikteki söyleşimleri üzerinden gösterilmiştir. Bunun bir nedeni de Ibsen’in toplumda kadın erkek arasında toplumsal cinsiyet kalıpyargıları üzerinden kurulu bulunan ezen-ezilen ilişkisini, gösteren-gösterilen olarak oyunlarına aktarmasıdır. Bu yapı içinde toplumsal cinsiyet kalıpyargıları iki cins arasındaki bu ilişki biçiminin kurulmasını sağlayan göstergeler olarak karşımıza çıkar. Ibsen, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını kırdığı oyunlarında bu göstergeler yerine, kadın hak ve özgürlüklerini koyar. Nora’nın özgür bir birey olma isteği, Ellida Wangel’in kendi iradesiyle karar verebilme tutkusunun altında toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının ortadan kalkmasıyla açığa çıkan özgür bir anlam alanı vardır. Ibsen, yarattığı bu alan üzerinden toplumsal bir dönüşüme öncülük eder.

Ibsen’in tiyatro alanında öncülüğünü yaptığı bu toplumsal dönüşüm, 19. yüzyılda başka alanlarda hak ve özgürlük mücadelesi veren aydınlarca da desteklenir. Elanor Marx, William Archer, George Bernard Shaw gibi önemli isimler Ibsen’in savunuculuğunu yaparak, onun tiyatrosuyla başlattığı bir mücadelenin dinamik bir toplumsal tartışmaya dönüşmesinde önemli rol oynarlar. Diğer taraftan dönemin önde gelen kadın hakları savunucuları ve kadın hakları birlikleri Ibsen’in bu duruşundan büyük destek alırlar. Ibsen’in toplumda neden olduğu bu karşıtlık öylesine derindir ki, savunduğu görüşler Ibsenizm adı ile anılıp, ona destek verenler Ibsenist olarak adlandırılırlar. Bu, hangi dönemde yaşarsa yaşasın bir oyun yazarını ayrıcalıklı kılmaya yetecek özel bir tutumdur.

19. yüzyıl erkek egemen toplum düzeni düşünüldüğünde Ibsen'in sergilediği bu duruşun ne kadar önemli olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Onun tartışmaya açtığı bu konular üzerinden kadınların özgürlük ve birey olma yolunda elde ettikleri destek ve cesaret, Batılı kadının günümüzdeki durumuna gelişinde büyük önem taşır. Çünkü Ibsen oyunları, toplumda ilk kıvılcımları gözlenen ancak toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının kısıtlayıcı etkileri nedeniyle yüksek sesle dile getirilemeyen, dahası güçlkle dile getirildiğinde yine aynı kalıpyargılar üzerinden geliştirilen değerlendirmelerle görmezlikten gelinen kadın hak ve özgürlükleri mücadelesinin başlangıcında yer alır. Ibsen'in oyunları ile açtığı tartışmalar, dönüşü çok zor ve çok önemli olan bir virajın geçilmesini sağlamıştır.

Ibsen'in önemi ülkemizde Batı'lı anlamda Türk Tiyatrosunun kuruluş ve gelişiminde büyük katkıları olan, öncü tiyatro insanımız Muhsin Ertuğrul tarafından da fark edilmiş, *Peer Gynt* başta olmak üzere pek çok Ibsen oyunu dilimize çevrilip sahnelenmiştir. Ancak günümüzde Ibsen oyunları daha çok klasik metinler olarak algılanıp, 19. yüzyıl gerçekliği üzerinden çalışılması gereken metinler olarak değerlendirilir. Bu sadece tiyatromuz değil, kadınlarımız adına da yanlış bir algıdır. Çünkü Ibsen oyunlarındaki dramatik malzeme Batılı ülkeler için eskimiş olsa da, bizim toplumumuz için ne yazık ki hala çok canlıdır. Ülkemiz kadınlarının içinde bulunduğu durum, hâlihazırda pek çok önemli destek ve öncülerle, konu üzerinde farkındalıklar yaratılması sağlayacak girişimlere ihtiyaç duymaktadır. Ibsen oyunlarının toplumumuzda hala ihtiyaç duyulan bu desteği tiyatro sanatı üzerinden verebilecek güçte ve konu üzerinde önemli farkındalıklar yaratabilecek nitelikte olduğunu söylemek bu açıdan gereklidir. Ibsen oyunlarının klasik birer metin olarak algılanmasından çok, ülkemizde kadın hak ve özgürlüklerini geliştirip konuyu bir tartışma platformuna taşıyacak uyarlamalarla sahnelemelerini görmek bir temenninin çok ötesinde, bir ihtiyaçtır...

KAYNAKLAR

1. Kitaplar

- AND, Metin, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973
- AYTÖ, John, Dictionary of Word Origins, Arcade Publishing, New York 1993
- BOCK, Gisela, Avrupa Tarihinde Kadınlar, Literatür Yay., İstanbul 2004
- BROCKETT, Oscar, Tiyatro Tarihi, Dost Yayınları, Ankara 2000
- ÇAKIR, Serpil, Feminizm Ataerkil İktidarın Eleştirisi, H. Birsen Örs (*derleyen*), 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008
- DAVIDOFF, Leonore, Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet, İletişim Yayınları, İstanbul 2009
- DÖKMEN, Zehra, Toplumsal Cinsiyet, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010
- DUBY, Georges, PERROT, Michelle (Ed.) Kadınların tarihi Cilt 3, Çev: Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2005

- DUBY, Georges, PERROT, Michelle (Ed.) Özel Hayatın Tarihi 4. Cilt, Çev: Ali Berktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007
- ESTÉS, Clarissa P., Kurtlarla Koşan Kadınlar, Çev: Hakan Atalay, Ayrıntı Yay., İstanbul 2010
- ELIAS, Norbert, Uygarlık Süreçleri Cilt I, Çev: Ender Ateşman, İletişim Yayınları, İstanbul 2011
- FLANDERS, Judith, inside The Victorian Home, W. W. Norton & Company, New York 2004
- GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan, Feminist Literary Theory and Criticism, Norton & Company, New York 2007
- GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan, The Madwoman in the Attic, Yale University Press, New Haven 2000
- GÜNDÜZ, Adnan, Feminizm, Postmodernizm ve Hukuk, Phoenix Yayınevi, Ankara 2011
- IBSEN, Henrik, Four Great Plays, Pocket Books, New York 2005
- IBSEN, Henrik, From Ibsen's Workshop Notes, Scenarios and Drafts, A. G. Chater (Çev.), Charles Scribner's Sons, New York 1923
- IBSEN, Henrik, İki Oyun: Peer Gynt - Brand, Çev: Seniha Bedri Göknil, Zehra İpşiroğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2006
- IBSEN, Henrik, Hortlaklar, Çev: İbrahim Yıldız, İmge Kitabevi, Ankara 2001
- IBSEN, Henrik, Bir Halk Düşmanı, Çev: Yılmaz Onay, Hacıyan Yayınları, Ankara 1985
- IBSEN, Henrik, Ibsen Oyunları - I, Çev: Beliz Güçbilmez, Ümmühan Kahraman Güneş, Deniz Yayınları, Ankara 2006

- IBSEN, Henrik, Yapı Ustası Solness, Çev: Avni Givda, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1946
- IBSEN, Henrik, Yaban Ördeği, Çev: Faruk Ersöz, Cumhuriyet Gazetesi Dünya Klasikleri Serisi
- JAEGER, Henrik Bernhard, Henrik Ibsen, A Critical Biography, Çev: William Morton Payne, A.C. McClurg & Co., Chicago 1901
- KILDAL, Ame, HOLLANDER, Lee Milton (ed.) Henrik Ibsen's Speeches and New Letters, The Gorham Press, Boston 1910
- LLYOD, Genevieve, Erkek Akıl, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- MACKINNON, Catharine, Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru, Metis Yayınları, İstanbul 2003
- McFARLANE, James, (ed.), The Cambridge Companion to Ibsen, Cambridge University Press, Cambridge, 1994
- MARSHALL, Gail, The Fin du Siecle, Cambridge University Press, Cambridge, 2007
- MOI, Toril, Henrik Ibsen and The Birth of Modernism - Art, Theatre, Philosophy, Oxford University Press, Oxford 2006
- NUTKU, Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi, Cilt 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2001
- PELIZZON, Sheila Margaret, Kadının Konumu Nasıl Değişti?, Çev: İhsan Ercan Sadi, Cem Somel, İmge Yay., Ankara 2009
- SHAW, Bernard, Ibsencililiğin Özü, Çev: Dr. Ömer Şekerci, Nobel Kitap Dağıtım Aş, İstanbul 2010
- ŞENER, Sevdâ, Düünden Bugüne Dram Sanatı, Dost Yay., Ankara 2006
- TEMPLE, John B., Timeline of World History, DK Publishing, New York 2002

- TEMPLETON, Joan, Ibsen's Woman, Cambridge University Press, Cambridge, 2009
- Tevrat (The Old Testament), Amity Printing Co. Ltd., Nanjing (China), 2007
- TRUDEAU, Lawrence J. (ed.), Drama Criticism Vol.2, Detroit, 1992
- VERNANT, Jean-Pierre, Torunuma Yunan Mitleri, Çev: Mehmet Emin Özcan, Helikopter Yayınevi, İstanbul 2009
- YALOM, Marilyn, Evli Kadının Tarihi, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2002
- WALTERS, Margaret, Feminizm, Dost Yayınları, Ankara 2005
- LAMBOURNE, Lionel, Victorian Painting, Phaidon Pres Inc., New York 2010
- WELLDON, Estela V., Anne: Melek mi? Yosma mı?, Çev: Semra Kunt Akbaş, Can Kurultay, Ayrıntı yay., İstanbul 2001
- WILLIS, Chris (ed.), The New Woman in Fiction and in Fact (Fin-de-Siecle Feminisms), Palgrave Macmillan, New York 2002

2. Makaleler

- CEYLAN; Deniz Tarba, "Sıradan" Kadınların Yazan Jane Austen, Sibel Irzık, Jale Parla (ed.), Kadınlar Dile Düşünce, İletişim Yayınları, İstanbul 2009
- ÖZBAY, Ferhunde, "Evlerde El Kızları: Cariyeler, evlatlıklar, gelinler", Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet, İletişim Yayınları, İstanbul 2009
- GÜMÜŞOĞLU, Firdevs, Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Roller (1928-1998), 75. Yılda Kadınlar ve Erkekler, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1998
- LEDGER, Sally, Ibsen, the New Woman and the Actress, Angélique Richardson, Chris Willis (ed.), The New Woman in

Fiction and in Fact (Fin-de-Siecle Feminisms), Palgrave Macmillan, New York 2002

- YÜKSEL, Ayşegül, Ibsen'den Beckett'e Yıkım Öncesi ve Sonrası, Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2007, Sayı 23

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1560.pdf>

3. Basılı Olmayan Kaynaklar

- BBC Belgeseli: The Medieval Mind on Women <http://www.youtube.com/watch?v=BWf6UJfDEYU&feature=related>
- Stanford University, Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/peter-damian/>
- Norveç Ankara Büyükelçiliği Resmi Web Sitesi: <http://www.norway.org.tr/aboutnorway/culture/masters/ibsen/timeline/>
- e-kitap: R. Ellis Roberts, Henrik Ibsen, A Critical Study, Adelphi, Londra 1912
- http://www.archive.org/stream/henrikibsenkritiOOrobeauft/henrikibsencri-tiOOrobeauft_djvu.txt
- e- kitap: IBSEN; Henrik, The Master Builder, Çev: Edmund Gosse, William Archer
- <http://www.gutenberg.org/files/4070/4070-h/4070-h.htm>
- e-kitap: Henrik Ibsen, Ghosts, A familiy Drama in Three Acts, Çev: William Archer
- [http://fàooks.google.com.trfàooks?id=QmeoouL-8RAC8q\)rint-sec=frontco ver#v=onepage&q&f=false](http://fàooks.google.com.trfàooks?id=QmeoouL-8RAC8q)rint-sec=frontco ver#v=onepage&q&f=false)
- National Ibsen Committee of Norway: <http://ibsen.net>
- T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü <http://www.ksgm.gov.tr/index.php>
- The Independent Gazetesi
- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/degas-edgar-bellelli-family-185860-854759.html>

İNDEKS

A

- Aase 28, 29, 61, 76, 77, 78, 79, 162,
163, 169, 170, 178, 179, 202
Adda Ravnkilde 114
Agnes 70, 71, 72, 73, 143, 144, 145,
148, 153, 156, 157, 161, 175,
202, 203, 204, 205, 207, 237,
238, 239, 241, 261, 271
Aline Solness 66, 129, 133, 134,
144, 145, 148, 149, 156, 202,
203, 204, 256, 271

B

- Bayan Alving 63, 95, 96, 97, 98,
162, 163, 167, 168, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 176, 177,
191, 192, 198, 202, 203, 217,
218, 219, 220, 221, 222, 223,
224, 225, 226, 235, 238, 246,
247, 248, 249, 250, 266, 267,
271, 272
Bayan Soerby 107, 165, 169, 170,
176, 177, 178, 229, 245, 267
Bayan Solness 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 149, 153, 158,
163, 204, 256, 257, 258
Bayan Stockmann 101, 102, 104,
144, 145, 148, 150, 154, 156,
158, 194, 202, 203, 204, 261,
271
Beata Rosmer 111
Bergliot Ibsen 40, 57

- Bernard Shaw 64, 66, 74, 82, 92, 97,
98, 109, 115, 273
Betty Hennings 83, 86
Bir Bebek Evi 8, 29, 50, 63, 64, 82,
83, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 92,
97, 99, 114, 121, 137, 139,
144, 149, 156, 157, 161, 164,
166, 169, 173, 175, 178, 198,
202, 203, 205, 207, 208, 212,
215, 217, 219, 225, 227, 229,
231, 235, 236, 239, 240, 241,
242, 244, 245, 246, 250, 254,
255, 265, 266, 268, 271, 272
Bir Halk Düşmanı 8, 50, 63, 64, 99,
100, 102, 104, 137, 144, 150,
154, 182, 188, 192, 193, 202,
203, 204, 229, 250, 261, 267,
268, 271, 272, 276
Biz Ölüler Uyanınca 8, 45, 56, 58,
66, 135, 138, 139, 140, 144,
147, 151, 152, 164, 169, 177,
189, 205, 229, 236, 239, 258,
268, 271, 272
Bjorn Bjornson 115
Bjorn Hemmer 114
Bjornstjerne Bjornson 38
Bolette Wangel 182, 187
Brand 8, 23, 29, 48, 49, 50, 61, 62,
69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,
77, 78, 80, 82, 86, 143, 145,
148, 153, 157, 160, 161, 163,
166, 169, 170, 178, 179, 180,
202, 203, 204, 205, 206, 236,

237, 238, 239, 244, 264, 268,
271, 276

C,Ç

Catiline 30, 33, 34, 35, 50, 61, 137

Çehov 60, 61

Christian Andersen 122

Clara Ebbell 32, 35, 36

D

Denizden Gelen Kadın 8, 32, 38,
50, 64, 85, 90, 114, 115, 116,
121, 122, 137, 144, 151, 152,
159, 163, 166, 182, 185, 187,
201, 202, 203, 204, 224, 229,
236, 237, 239, 246, 250, 254,
255, 256, 259, 268, 271, 272

Doktor Relling 107

Don Quichotte 70

Dr. Kroll 30, 110, 111, 112

Dr. Rank 90, 174, 241, 268

Dr. Stockmann 100, 101, 102, 103,
104, 158, 188, 250, 261, 268,
271

Dr. Wangel 115, 116, 118, 121, 151,
159, 166, 182, 187, 268, 271

E

Ebba Piper 113

Edmud Gosse 48

Elanor Marx 64, 92, 235, 273

Elizabeth Robins 64

Ellida Wangel 144, 151, 156, 159,
164, 166, 203, 204, 224, 251,
273

Emilie Bardach 51, 57, 58, 123,
136, 159

Emil Poulsen 83, 91

Engels 59, 262

Erol Durbach 114

F

Faust 52

Flaubert 32

Francis Bull 31, 33, 47, 56, 113

Frederik Hegel 74, 75, 93, 105, 110,
140, 197

G

Georg Brandes 38, 48, 94, 138

George Tesman 124, 158, 168, 203,
234

Gerd 61, 70, 72, 73, 205

Gina Ekdal 143, 144, 145, 149, 202,
203, 227, 247, 267, 271

Goethe 33, 82

H

Halvard Solness 58, 129, 130, 132,
134, 154, 158, 159, 183, 185

Hamlet 37

Hans Jacop Henriksen 31, 32

Hedda Gabler 8, 54, 60, 123, 124,
129, 137, 158, 159, 203, 255

Hedwig 32, 58, 63, 107, 108, 203,
227, 228, 229, 230

Hilda Wangel 129, 132, 137, 182,
183, 185, 186, 203, 256

Hildur Andersen 54, 55, 56

Hjalmar Ekdal 107

Hortlaklar 8, 11, 32, 50, 63, 93, 94,
95, 97, 98, 99, 100, 104, 113,
128, 137, 147, 150, 155, 159,
162, 163, 167, 168, 169, 171,
172, 182, 191, 192, 198, 202,
218, 219, 220, 225, 226, 227,
230, 235, 236, 238, 239, 244,
246, 247, 248, 250, 259, 266,
267, 268, 271, 272, 276

Hüseyin Rahmi Gürpınar 261

I

- Irene 140, 141, 142, 177, 178, 259,
260
İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları
75

J

- John Gabriel Borkman 29, 56, 135
Juliana Tesman 124

K

- Kadın Erkekleşince 261
Kaja Fosli 129, 182, 268
Karl Marx 59, 64
Kierkegaard 48, 73
Knud Ibsen 24, 25, 26, 28, 29, 167
Kristin Linde 89, 161, 166, 167,
169, 170, 173, 174, 176, 209,
214, 245
Krogstrad 90, 92, 156

L

- Lady Inger of Ostraat 31, 61
Laura Kieler 86, 87, 88, 89, 240
Little Eyolf 55, 64, 135
Love's Comedy 46, 75

M

- Magdalene Thoresen 37, 38, 39,
41, 55
Maia Rubek 144, 145, 147, 156,
164, 272
Marichen Altenburg 24, 28
Martin Esslin 60, 61
Marx 59, 64, 92, 235, 262, 273
Mary Astell 181, 182
Maurice Valency 114
Max Weber 263
Muhsin Ertuğrul 76, 95, 274

N

- Nora 62, 63, 64, 83, 84, 85, 86, 88,
89, 90, 92, 97, 98, 104, 144,
145, 148, 149, 153, 156, 157,
159, 161, 162, 163, 164, 166,
167, 173, 174, 176, 177, 178,
198, 202, 203, 207, 208, 209,
210, 211, 212, 213, 214, 215,
216, 217, 218, 219, 220, 224,
225, 229, 231, 235, 239, 240,
241, 242, 243, 244, 245, 246,
265, 266, 271, 272, 273

O

- Oswald 32, 95, 96, 97, 192, 203,
219, 220, 221, 222, 224, 225,
226, 247, 248, 249, 268

P

- Peer Gynt 8, 28, 29, 31, 36, 44, 48,
50, 58, 61, 70, 71, 74, 75, 76,
77, 78, 80, 82, 143, 145, 148,
157, 160, 161, 162, 163, 165,
166, 178, 179, 202, 203, 204,
205, 236, 237, 264, 271, 274,
276
Petra 101, 102, 104, 150, 182, 188,
192, 193, 194, 229, 267, 271,
272
Prof. Rubek 45, 58, 139, 140, 147,
151, 152, 177, 178, 189, 258,
259, 260, 268, 271

R

- Rahip Manders 63, 95, 96, 98, 147,
155, 162, 170, 172, 248, 266,
268, 271

Rebecca West 62, 63, 110, 111, 113,
182, 183, 202, 203, 250, 267,
271
Regina 32, 95, 96, 97, 104, 150, 182,
191, 192, 247, 248, 249, 250,
259, 266, 272
Rosmersholm 8, 30, 32, 50, 63, 66,
109, 110, 111, 112, 114, 115,
154, 161, 169, 183, 184, 202,
250, 267, 268, 271, 272

S

Shakespeare 36, 37, 60
Solweig 61, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
143, 144, 145, 148, 156, 165,
166, 271
St. John's Night 36, 61
Strindberg 61
Suzannah Thoresen 37, 39, 40, 41,
43, 44, 45, 46, 47, 54, 55, 57,
58, 63, 87, 137

T

Thea Elvsted 124
The Burial Mound 34, 36
The Feast at Solhoug 36, 61
The League of Youth 49
The Mad Woman in the Attic 171
The Normans 34
The Pretenders 31, 46, 73, 75
The Vikings at Helgeland 40
The Young Men's Union 50
Thorvald 89, 90
Toplumun Temelleri 29, 50, 63, 137

U

Uçan Hollandalı 59, 121, 122

V

Voltaire 32

W

William Archer 33, 48, 52, 64, 94,
99, 273, 279

Y

Yaban Ördeği 8, 32, 50, 63, 64, 104,
105, 106, 109, 122, 144, 149,
150, 154, 159, 165, 169, 176,
202, 205, 227, 229, 230, 236,
239, 245, 250, 267, 268, 271,
277
Yapı Ustası Solness 8, 32, 45, 52,
55, 58, 64, 66, 76, 116, 129,
130, 131, 134, 135, 136, 137,
138, 144, 149, 154, 159, 164,
182, 183, 185, 186, 202, 203,
204, 239, 256, 257, 258, 268,
271, 277

IBSEN'İN SIRADIŞI KADINLARI

BAHAR AKPINAR

Norveçli oyun yazarı Henrik Ibsen
1828 ile 1906 yılları arasında yaşadı.

Oyunlarıyla tiyatro yazınının köşe taşlarından biri oldu.

Eserlerinde sıradan bir kadını, sıradışı bir kahramana dönüştürdü. Dönemin kadına yüklenen anne, eş, kız evlat rollerini kıyasıya eleştirdi. Devrimci bir yazar olarak feminizmin ayak seslerini ilk duyanlardan oldu.

Bahar Akpınar, Ibsen'in Sıradışı Kadınları'nda Ibsen oyunlarının bugüne kadar Türkçedeki en kapsamlı dramaturjik analizlerini yapıyor ve detaylı bir

Ibsen biyografisi sunuyor.

Ibsen'i, oyunlarını, eşsiz kadınlarını en baştan,
bir kez daha keşfetmek isteyen okurlar için:

Ibsen'in Sıradışı Kadınları.

19₺

