

HENRIK IBSEN'İN MODERNİZMİ

Erinç ÖZDEMİR*

Özet

Bu çalışma modern tiyatronun öncüsü olan Norveçli yazar Henrik Ibsen'in sanatındaki modernist öğeleri ele alır. Yalnızca modern değil, modernist tiyatronun da ilk ürünlerini vermiş olan Ibsen'in düzyazı oyunları, özellikle Oyuncak Bebek Evi ve Hedda Gabler, eleştirmenlerce modernist tiyatronun başlıca öğeleri olarak belirlenen metatiyatrosallık ve "modernlik" ("modernity")'e ilişkin toplumsal ve bireysel sorunsalları işleyen izlekler çerçevesinde irdelenir. Yazıda, iki dünya savaşı arasında olgunlaşan modernizmin birincil biçimsel ve izleksel öğeleri olan öznellik, içsellik ve bilinçaltının Ibsen'in modernizminin odağına oturtulması gerektiği öne sürülerek, Freud karşıtı feminist eleştiri açısından irdelenmiş olan Oyuncak Bebek Evi ve Hedda Gabler'in, varoluşçu felsefe ve dekadant estetik açılarından da yorumlanması gerektiği savunur.

Anahtar Sözcükler: Modernlik, Metatiyatrosallık, İçsellik, Bilinçaltı, Freud, Feminizm, Varoluşçuluk, Dekadantlık

Abstract

Henrik Ibsen's Modernism

This essay deals with some of the major modernist elements in the works of Henrik Ibsen, who is considered as the father of modern drama, and also as the forerunner of modernist drama. It discusses his prose plays, especially A Doll's House and Hedda Gabler, within a framework that takes metatheatricality and social as well as individualistic themes related to modernity as the principal elements of modernist drama. It argues that interiority, subjectivity and the unconscious/subconscious as the primary formal and thematic elements of literary modernism, which fully unfolded between the two World Wars, should be located at the core of Ibsen's modernism as well. It claims that A Doll's House and Hedda Gabler should be assessed not only from the viewpoint of anti-Freudian feminist

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

criticism, but also respectively from the perspectives of existentialism and the decadent aesthetic.

Keywords: *Modernity, Metatheatricality, Interiority, Unconscious, Freud, Feminism, Existentialism, Decadence*

1829-1906 yılları arasında yaşamış olan Norveçli tiyatro yazarı Henrik Ibsen, kendi çağından günümüze yazın eleştirmenlerince modern tiyatronun öncüsü olarak nitelendirilegelmiştir; tiyatro sanatında devrim yarattığı kabul edilir.¹ Bu konuda tartışma yoktur, ancak Ibsen'in bu devrimi nasıl yarattığı, hangi yazın akımını/akımlarını temsil ettiği konuları son derece tartışmalıdır. Son oyun dizisi olan on iki düzyazı oyunu hem pek çok benzerlik hem de birbirinden farklılık içerir: kimi doğalcı-gerçekçi, kimi simgeci, kimi simgeci-gerçekçi olarak yorumlanmıştır. Norveç asıllı eleştirmen Toril

Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* (Henrik Ibsen ve Modernizm'in Doğuşu) başlıklı kitabında Ibsen'in bugüne dek ya romantizmi içine alan idealizmi temsil ettiğinin ya da gerçekçi bir yazar olduğunun savlandığını söyler. Ibsen bir çok oyununda idealizmi sorgulayıp yerdüğinden birincinin yanlış bir sav olduğunu, gerçekçiliğin de yeterli bir tanım olmadığını söyleyip Ibsen'in Batı'da ve dünyada en çok tanınan, çağdaş yaşamı konu alan düzyazı oyunlarının çoğunun modernist olarak nitelendirilmesi gerektiğini savunur (Moi, 2006: 1-5). Moi'den önce de bazı tarihçi-eleştirmenler Ibsen'i modernist tiyatronun öncüsü olarak nitelemişlerdir.² Moi'nin bu konuya büyük katkısı Ibsen'in sanatını geniş bir tarihsel açıdan değerlendirip, oyunlarını belirlediği modernizm ölçütleri çerçevesinde özgün olarak yorumlamak olmuştur.

¹ "Modern *" söcüğünün etkili bir kavram haline gelmesi 1883'de Danimarkalı eleştirmen, Ibsen'i destekleyen dostu Georg Brandes'in *Det Moderne Gennombruds Maend* (Çağdaş Dünyada Çığır Açan İnsanlar) başlıklı bir dizi denemesinin yayımlanmasıyla gerçekleşti. Brandes'e göre bu "insanlar"ın en "modern"i Ibsen'di. 1880'lerin sonunda Alman yazarlar "modern" yazından söz edince Ibsen, Zola, Tolstoy, Daudet, Bret Harte ve Whitman'ı kastediyorlardı, ama özellikle Ibsen'i. 1890'larda ise Strindberg, Alman ve İskandinav eleştirmenlere göre modernlikte Ibsen'in yerini almış, dahası onu geçmişti: Malcolm Bradbury ve James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, derleyenler Malcolm Bradbury ve James McFarlane, Penguin, Londra, 1976, s. 37, 42.

² Bkz. John Fletcher ve James McFarlane, "Modernist Drama: Origins and Patterns", *Modernism*, s. 499-513 ve Charles Lyons, "Ibsen's Realism and the Predicates of Postmodernism", *Contemporary Approaches to Ibsen*, cilt 8, 1994, s. 186-187. Bu makalede Lyons Ibsen'in modernizmini gerçekçiliğinin uzantısı olarak değerlendirir. Bkz. Kirstin Shepherd-Barr'ın Ibsen'in erken dönem modernist tiyatroya yaptığı öncülüğü daha çok sahne sanatı bağlamında ele alan kitabı *Ibsen and Early Modernist Theatre, 1890-1900*, Greenwood, Westport, 1997.

“The Chronotope of Home in Three Contemporary Plays by Ibsen” (Ibsen’in Üç Çağdaş Oyununda Ev Kronotopu) başlıklı henüz yayımlanmamış makalemde idealist Ibsen yorumlarına karşı çıkıp bunun yerine, özellikle “toplumsal oyunları” olarak tanınan ilk dört oyununun Bakhtin’in toplumsal-tarihsel materyalist bakış açısıyla yorumlanmasının daha doğru olduğunu öne sürdüm. Daha sonra okuma olanağı bulduğum kitabında Moi’nin, açıkça materyalist olmamakla birlikte, idealizm karşıtı tezinin benim görüşümü doğruladığını gördüm.³ Bu yazıda ise başka modernizm tanımlarından, 20. yüzyılda iki dünya savaşı arasında olgunlaşan modernist yazının en canalcı ve kapsayıcı bazı öğelerinden yola çıkıldığında, Moi’nin tezinde bana önemli eksiklik gibi görünen bazı noktalar üzerinde durarak Moi’nin çok yararlandığım Ibsen’in modernizmine ilişkin ölçütlerini bu yazının dar sınırları içinde kavramsal olarak derinleştirmeye yönelik bir bireşim sunmaya çalışacağım.

Moi, modernizmin yaygın olarak sanıldığı gibi 19. yüzyıl gerçekçiliğinin değil, idealizmin karşıtı olduğunu savlar: Gerçekçiliğin pek çok türü, biçimi vardır ve yaratılabilir; simgecilik de modernizm de bu biçimlerden, dahası, idealist gerçekçilik de vardır (2006: 3). Modernizm ise *idealizme* karşıt olarak gelişmiştir.⁴ Moi’nin idealizmden kastettiği, 18. yüzyılın ikinci yarısında özünde devrim ülküsü

(“ideal”i) olan romantizmle başlayıp, 19. yüzyılın sonlarında devrim ülküsü yok olan romantizmin yozlaşmış kalıntısı ve tutucu, ahlakçı bir niteliğe bürünmüş olarak birinci dünya savaşına dek sürmüş olan idealist sanat anlayışı, bir başka deyişle estetik idealizmdir. İdealizmin temel özelliği estetik, etik ve dini aynı potada eritmesidir. Bunun sonucunda idealizmde güzellik, gerçeklik ve iyilik kavramları içiçe geçmiştir. Bu üç ülküyü sürekli ve en yüce biçimde kendinde barındıran tek varlık Tanrı olduğundan, Tanrı idealizmin doruğundaki gerçeklikti (Moi, 2006: 4). Özellikle *Hayaletler*’de Ibsen, insanın aydınlanmasının ve özgür bir birey olarak gelişmesinin önündeki en büyük engel olarak dinsel ahlakı, feodal yapıya dayalı düşünce ve davranış kalıplarını ve ahlakçı idealizmi gösterir. Oyunda Manders’in temsil ettiği dinsel ahlakla Oswald ve annesinin temsil ettiği modernlik çatışma içinde sunulur. Geleneksellik ile modernliğin çatışması Ibsen’in modernizminin merkezindeki en temel çatışmadır.

³ Yazınsal modernizmle doğrudan ilgili olmayan adı geçen makalemi yazdıktan sonra okuma olanağı bulduğum Moi’nin kitabını, uzunluk sınırlaması ve bütünlük kaygısıyla o makaleye bir tek alıntıyla dahil ettim.

⁴ İlk kez 1891’de yayımlanan *The Quintessence of Ibsenism* (Ibsencilik Özü) adlı kitabında Bernard Shaw, Ibsen’i 19. yüzyıldaki en köktenci idealizm ve kentsoylu ahlak karşıtı yazar olarak tanımlar.

Modernizmi idealizme karşı kılan, sanatı bağımsız, yani ahlaki ve dini kaygılardan arınmış, salt sanat olarak değeri ve işlevi olan bir yaratı süreci olarak görmesidir. Bu, sanatın toplumsal gerçek ve sorunlardan soyutlanması anlamına gelmez; sanatın kendi başına kurumsallaşmasını içerir. Modernist yazında birbiriyle içiçe geçmiş iki düzlemde gelişkin bir modern özalgı buluruz: 1. Öznenin, konuşan ya da düşünen bireyin özalgısı (kendini algılayan bilinci): Bu modernliğin bilinç düzeyindeki en önemli göstergesidir. Bayan Alving, Solness ve John Gabriel Borkman gibi en etkileyici Ibsen kişileri bireyci itkilerle gelişkin özalgıyı birleştirdikleri için onların söylemleri çok düşündürücü ve sarsıcıdır. Onların modernliği geleneksel kalıpları kökten yok etmeye yöneliktir. Sanatsal düzlemde bu Ibsen'in modernizmine, geleneksel estetik kalıplarını yıkmasına karşılık gelir. 2. Yazınsal yapıtın özalgısı: Kendini gerçekliğin nesnel yansıması değil, sanatsal yapıt olarak sunması. Bu nokta aşağıda ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Modernizmin en yaygın olarak kabul gören tanımlarından biri şudur: Modernizm “hem gelişkin bir modern özalgıda hem de toplumsal modernleşmenin belirleyici niteliği olan kısır, eşitlikçi olmayan, ticarileşmiş, çirkin yaşam biçimlerine—kısaca ‘kentsoylu’ modernleşme biçimlerine—karşı duyulan yoğun tepkide anlatım bulur.”⁵ Ibsen’in çağdaş tiyatro yapıtlarının özünde bu bireşim vardır. Örneğin *Toplumun Direkleri* ve *Halk Düşmanı*'nda Ibsen kapitalist modernleşmeyi sarsıcı bir biçimde eleştirir. Ancak *Toplumun Direkleri*'nde aynı zamanda feodal toplum yapısının kalıntısı olan tutucu kentsoylu ahlakı, aydınlanmacı anlamda akla ve özgürlüğe dayalı bireyselleşme, kadın-erkek eşitliği gibi modernliğin can alıcı olguları olarak görüp işlediği gelişmelerin önündeki en büyük engel olarak sunar. Ibsen, ataerkil dinin etkisindeki kentsoylu ahlakına ve 19. yüzyılda ortaya çıkan kentsoylu çekirdek ailenin feodal düzenin kalıntısı olan ataerkil yapısına (Mitterauer, 1982: 131), kadının eş ve anne olmanın dışında toplumsal bir rolü, kimliği olmamasına karşı çıkar. Trondheim’li işçilere seslendiği konuşmasında şöyle demiştir: “Avrupa’da ilerleyen, toplumsal koşulların yeniden biçimlendirilmesine yönelik devrim en başta işçinin ve kadının gelecekteki konumuyla ilgilidir” (Ibsen, 1972: 54).⁶ Ayrıca Ibsen erkek bireyin kapitalist modernliğin çarkı içinde yozlaşması (*Toplumun Direkleri*'nde Bernick, *John Gabriel Borkman*'da aynı adı

⁵ Robert Pippin, (anıldığı yer) Jean-Michel Rabaté, “Philosophy”, *A Companion to Modernist Literature and Culture*, derleyenler David Bradshaw ve Kevin J. H. Dettmar, Blackwell, Malden, MA, 2006, s. 10.

⁶ Bu yazıdaki Norveççe, İngilizce ve Fransızca alıntılarının hepsinin çevirisi tarafımdan yapılmıştır.

taşıyan kahraman), bu çarka başkaldırıp kokuşmuş kapitalist güçlere hizmet eden “demokratik” yapı aracılığıyla kısıpca alınması (*Toplum Düşmanı*'nda Doktor Stockmann), sanatın ticarileştiği çağdaş dünyada idealizmini sürdürmeye çalışan sanatçının sancısı (*Biz Ölümler Uyanınca*'da yontucu Rubek) gibi modernliğin olumsuz yanlarını sergileyen, ancak modernliğin özündeki bireyciliği ve bireysel özgürlüğü köktenci biçimde savunurken bir yandan da bireyciliğin aşırı durumlarını, benmerkezliliği sorgulayan izlekler geliştirmiştir. Düzyazı oyunlarında çoğunlukla Norveç'in taşra yaşamını konu alan ve özellikle taşra kentsoyluluğunu acımasızca eleştiren Ibsen'in “büyük dünya” diye yücelttiği modern Avrupa ve Amerika yaşantısı, bireyin özgürce gelişip yaratıcı gizilgüçlerini yaşama geçirebildiği toplumsal ve kültürel koşulların toplamını, yani modernliğin özünü anlatan bir eğretileridir.

Modernizmin modernliği sorgulaması tarihsel bir çelişki içerir: Çağdaş bireyin/sanatçının gelişkin bir bilinç ve özalgıya erişmesi, aydınlanmanın ürünü olan eşitlikçi kentsoyluluğun egemenleşmesiyle, bu da ticaret ve kapitalizmin gelişip feodal yapılarla karşı kentsoylu bireye ve bireysellik kavramlarına zemin hazırlamasıyla ve sanatın kendi pazarını yaratması, ticarileşmesiyle olanaklı olmuştur. Peter Bürger'e göre modernizmi olanaklı kılan öge, 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılda sanatın kazandığı bağımsız konumdur: “Bu kurumsal bağımsızlık modernist sanatın yalnızca *biçimsel koşulu* değil, aynı zamanda onun *temel içeriğidir*” (Miller, 2006: 32). Modernist yazının yenilikçi biçimler ortaya koyma itkisi ve eleştirmenlerin modernist yapıtlara atfettiği eşi benzeri olmayan sanatsal bilinç, geleneksel ölçütleri geçersiz kılar. “Geleneksel ölçütlerin yokluğunda da sanatçıların bilinci ve onların yenilikçi dil ve biçim arayışları, kendi kendini geçerli kılan estetik değer ölçütlerine dönüşür” (Miller, 2006: 32). Ibsen'in simgeci olarak nitelendirilen son sekiz oyunundaki estetik ve etik değerlere ilişkin belirsizlikler, belirsizliğin temel bir yazımsal öge olarak öne çıkması modernist özelliklerdir.

Modernizmin en belirleyici öğelerinden biri de gelişkin özalgının birincil nesnelere olan bilinçaltını öne çıkarması, bilincin bilinçaltıyla ilişkisini irdelemesidir. Bu, modernizmin izleksel ve biçimsel ögesi olan içsellik ve özneliliğin zorunlu koşuludur, çünkü modernist yazın insanın öznel varlığının salt bilinçten oluşmadığını, insan yaşamında bilincin/bilinçaltının oynadığı büyük rolü keşfetmiştir. Ibsen'in çağdaş oyunlarını yazdığı dönemde Freud ve Jung'un bilinçaltı kuramları henüz yazılıp yayımlanmamıştı, ancak son sekiz oyununda bilinçaltı olgusunun çeşitli yöntemlerle karakter çizimi, diyalog ve olay örgüsüne yansıdığını

görürüz.⁷ Pek çok eleştirmen Ibsen'i Freudcu açıdan yorumlamıştır. Bunların içinde Oliver Gerland'ın *A Freudian Poetics for Ibsen's Theatre* (Ibsen'in Tiyatrosunun Freudcu Estetikle Yorumlanması) başlıklı kitabı hem Ibsen'e özgün bir bakış açısı getiren hem de Freud'un psikanalitik yöntemini tanıtan çok yararlı bir çalışmadır. Ancak bu ve benzeri yorumlar Ibsen'in modernizmine daha geniş bir açıdan bakmaya çalışan bu kısa çalışmanın amacına doğrudan hizmet etmeyeceğinden, Freudcu kuramdan çok Freud'a dayalı olmakla birlikte Freud karşıtı feminist bir yorumundan yararlanılacak. Ibsen'in *Denizden Gelen Kadın* adlı oyununa (ve bu konudaki araştırmama göre Ibsen'in herhangi bir oyununa) ilk kez Jungcu bir bakış açısı uygulayan, ve Oslo Üniversitesi'ndeki "Ibsen Centre" tarafından yayımlanan "A Jungian Reading of Ibsen's *The Lady from the Sea*" ("Ibsen'in *Denizden Gelen Kadın* Adlı Yapıtının Jungcu Açısından Yorumlanması") başlıklı yazımda da Freud'dan yararlanmakla birlikte oyuna Freud karşıtı, Jungcu bir yorum getirmeye çalışmışım.⁸ Ibsen, Freud ve Jung'un kuramlarını tanımasa da Freud kuramını oluştururken yazınsal yapıtlardan esinlenmiş, dahası bir yazısında Ibsen'in *Rosmersholm* adlı oyunundaki kadın kahramanın bilinçaltını yorumlamıştır (Gerland, 1998: 4).

Ibsen'in sanatının en büyük yeniliği, ve kanımca en önemli modernist özelliği, içsellik ve öznelliği tiyatroya sokmuş olması, ve bunu yalnızca bilincin değil, bilinçaltının da derinliklerine inerek başarmış olmasıdır. Ibsen bilinçaltı derinliği, Terry Hodgson'ın yazdığı gibi yalnızca "simgesel bir dil"le (1992: 15) ve dramatik kurgularla değil, beden dili ve davranışların bilinçaltı itkileri dışavurmasıyla da sezdirmiştir. Bu, oyunlarında giderek nesnel gerçekçilik normuna bağlı kalıpların kırılmasını doğurmuştur. Tiyatro sanatında içselliğin, romantizmin gözde türü olan lirik şiir, modernist yazının gözde türü romanda olduğu kadar yoğun ve derinlikli olarak işlenmesi olanaksızdır. Ancak Ibsen'in bu alandaki başarısı önde gelen modernist yazarları çok etkilemiştir. James Joyce'un Ibsen'e verdiği büyük değer, salt onun oyunlarını aslından okuyabilmek ve ona mektup yazabilmek için Norveççe öğrenmesi, onun biçimsel yeniliğine ve yetkinliğine duyduğu hayranlığın sonucudur. Roman türünde ve genel olarak tüm Anglo-Sakson yazınında insan usunun, insanın algılama, düşünme, duyma süreçlerinin tiyatrolaştırılması, Ibsen'in sanatını "az rastlanan biçimsel bir ustalık" nitelemesiyle değerlendiren Henry James'le başlamıştır (Edwards, 1952:

⁷ Bilinçdışı ile bilinçaltı arasındaki kuramsal ayrımın irdelenmesi bu yazının amacına hizmet etmeyeceğinden, ve bilinçdışı bilinç tarafından algılanamayan kuramsal bir söylem olduğundan bu yazıda genellikle "bilinçaltı" terimini kullanacağım.

⁸ Erinç Özdemir, "A Jungian Reading of *The Lady from the Sea*", *Ibsen Studies*, cilt 2, 2002, s. 34-53

210, 213, 215). “Henry James’den önceki romanda dünya ön plandadır; Henry James’den sonrakinde ise us” (Meisel, 2006: 79). Roman türünün nesnel dramatik ögesi diyalogdur, ancak James’in yarattığı yenilik, usa yerleştirilmiş bir film kamerası gibi, dünyayı algılayan bilincin algılama sürecini “dolaysız olarak” (roman kişinin açısından) göstermesidir. Bu bilinç aynı zamanda zorunlu olarak kendine dönüktür, kendi algılayışını algılar. James’in romanları giderek daha çok algının tiyatrosu niteliğini kazanmıştır. Bunda Ibsen’in tiyatrosuyla ortak özelliği olan “geriye bakış” tekniğinin işlevi büyüktür. Ibsen’in oyunlarında kişilerin kendi geçmişlerini ya da konuştukları kişinin geçmişini irdelemesi tiyatroya ve aynı tekniği geliştiren James’in romanına anıştırma ve imleme aracılığıyla yoğun bir sanatsallık ve içsellik kazandırmıştır.

Moi’nin modernizm tanımında saptayabildiğim en önemli eksiklik Ibsen’in sanatında içsellik/öznelik konusunu özellikle bir modernizm ölçütü olarak ele almaması ve buna bağlı olarak bilinçaltı konusunu irdelememesidir. Modernizmin birincil biçimsel ölçütü olan, yapıtın sanatsallığının öne çıkarılması tiyatro türünde “metatiyatrosallık” olarak adlandırılır. Moi Ibsen’in oyunlarının metatiyatrosallığının üzerinde ayrıntılı olarak durur. Ancak modern bireyin gelişkin özalgısıyla birlikte ilk kez 18. yüzyılın sonuna doğru romantik yazında ortaya çıkan bilinçaltı olgusunun yeni izlek ve biçimler doğurması ve 19. yüzyılın sonunda Ibsen’le başlayarak modernist tiyatroya damgasını vurması konularını ele almaz.

Ibsen’in bütün oyunlarını Norveççe aslından okuduğum için Türkçe çevirilerinden hiç yararlanmadım. Yaptığım bütün alıntıları oyunların Norveççe aslından çevirdim. Oyunların adlarını da Norveççe asıllarının Türkçe’deki tam karşılığını verecek biçimde çevirdim. Bu nedenle, örneğin, Türkçe çevirisinde adı *Nora: Bir Bebek Evi* olan oyunu aslına tam uygun olarak *Oyuncak Bebek Evi* diye anacağım.

Ibsen’in ilk dört düzyazı oyunu olan *Toplumun Direkleri*, *Oyuncak Bebek Evi*, *Hayaletler* ve *Toplum Düşmanı*’nda toplumsal modernleşme sürecinde bireyin, ekonomik ve politik olarak ilerleyen ama düşünsel olarak bireyin gerisinde kalan toplumsal kurumlarla (aile, din ve cemaatle) çatışması, aynı zamanda kapitalist düzenin ve ataerkil ailenin özündeki kokuşmuşluk irdelenir. Ibsen’in üçüncü çağdaş oyunu olan *Hayaletler*’de Bayan Alving söylemsel olarak bilinçaltını irdeler, bugün bireysel ve toplumsal bilinçaltı diye ayırdığımız olguların insan yaşamındaki baskıcı, yıkıcı ve gerici etkisini “hayaletler” eğretilmesiyle anlatır. Papaz Manders’in dinsel/ahlaksal idealizmine, onun temsil ettiği toplumsal baskılara o günün izleyicisini/okuyucusunu şok eden biçimde başkaldırır.

Toplumsal-gerçekçi olarak nitelenen bu oyunların içinde, Moi'ye göre, ikinci oyun olan *Oyuncak Bebek Evi* Ibsen'in ilk modernist oyunudur. Çünkü oyun hem metatiyatrosal, tiyatroyla gerçeklik arasındaki ayna ilişkisini ve geçişkenliği yansıtan öğeler içerir, hem Helmer'in kişiliğinde ve Nora'nın başkaldırısında idealist estetiği/ahlakı yerer, hem de modernliğin en belirgin toplumsal göstergesi olan kadının özgürleşme, bireyleşme sürecini anarşist, "avant-garde" biçimde konu eder (Moi, 2006: 225). Beşinci oyun olan *Yaban Ördeği*'nden son oyun *Biz Ölümler Uyanınca*'ya dek simgeci, metatiyatrosal öğelerle modern bireyin kendini sorgulaması, içsel hesaplaşması giderek ağırlık kazanır. Moi bu ikinci özelliğin üstünde durmaz. İçselliği en yoğunluklu olarak barındıran oyunlar Ibsen'in son dört oyunudur (*Yapı Ustası Solness, Küçük Eyolf, John Gabriel Borkman, Biz Ölümler Uyanınca*).

Yaban Ördeği içerdiği metatiyatrosal öğeler ve Gregers'in idealist eylem ve söylemlerinin saçmalığı ve yıkıcılığı aracılığıyla keskin bir idealizm eleştirisi yapar. Metatiyatrosal öğelerin en çarpıcısı tavan arasındaki düşsel, oyun kişilerinin tiyatro sahnesi gibi kurguladıkları "yabanıl doğa" ve bunun merkezindeki yaban ördeğiyle ilişkileridir. Ibsen oyunda simgeciliği ve idealizmi Gregers'in ağzından gülünç biçimde sunarak parodileştirir (Northam, 1999: 72). Bir sonraki oyun *Rosmersholm*'dan başlayarak içsellik ve bilinçaltı belirginleşmeye başlar. *Rosmersholm* simgeci-psikolojik, *Hedda Gabler* daha çok gerçekçi-psikolojik bir oyundur. İkisinde de kadın kahramanın sinirceli (nevrotik) ruhsal durumunun kendini ve kendine en yakın erkek oyun kişisini yıkıma sürükleyişini izleriz. Bu iki oyunun arasında yayımlanan *Denizden Gelen Kadın* Ibsen'in olumlu, barışma ve uzlaşmayla sonuçlanan birkaç düzyazı oyunundan biridir, ve yukarda anılan yazımda savladığım gibi Jung'un "archetype" dediği simgelerle örülmüştür.

Son dört oyunda içsel çatışmaya sanatsal bir katman eklenir: Romantik ve/ya da idealist, aşırı bireyci ve benmerkezli, her birinin güç tutkusu değişik biçime bürünmüş, sanatsal, entelektüel ya da Faustvari John Gabriel Borkman örneğinde olduğu gibi parasal güce dayalı aşkınlığı erek edinmiş kahramanların toplumsal, ahlaksal normlarla çatışması içsel çatışmalarıyla çokkatmanlı, çokanlamlı ve belirsiz bir durum alır. Kahramanı erkek olan bu oyunlarda romantik tanrılaşma ya da idealist aşkınlık itkisi günlük yaşantı, aile ve sevgi ilişkileriyle de çatışır. Böylece romantik idealizmin yüceltilmesiyle eleştirilmesi arasındaki çatışma estetik alanda da yankı bulur. Özellikle Yapı Ustası Solness'in iç hesaplaşmasında bilincinin akıldışı ve bilinçaltından gelen suçluluk duygusuyla cebelleşmesi, kanımca Ibsen'in yarattığı en derin, en incelikli ruhsal çatışmadır.

Modernist sanatta bilinçaltına verilen önem, “Modernizm[in] aklın egemenliğine karşı bir direniş” olmasından kaynaklanır. Modernizm, 18. yüzyılda egemen olan insancı akılcılığa, akıl yoluyla insanın yetkinleşebileceğine değgin Aydınlanma inancına bir tepki olarak gelişmiştir (Richardson, 2006: 58). Bize pek çok kolu ve değışik yerlerde, değışik zamanlarda değışik başlangıç ve gelişmesi olan modernizmin çoğulluğunu anımsatan Malcolm Bradbury ve James McFarlane’e göre, modernizmin gelişimi doğalcı yazınsal yüzeyin ve onun pozitivist ruhunun—gerçeğin akıl ve bilim yoluyla bilinebilirliğine, bulunabilirliğine değgin bilimsel/düşünsel inancın—kırılmasına koşuttur. Bu kırılma yüzyıl sonunda ortaya çıkan derin bir psikolojik değışimden, yazar, düşünür ve sanatçıların akıldışı ve bilinçdışı güçlerden büyülenircesine etkilenmelerinden kaynaklanmıştır (1976: 44). Yazında modern bilinç 18. yüzyılın sonuna doğru Avrupa romantizmiyle ortaya çıkmıştır. Romantizmde öznel bilinçle oluşmakta olan tarihsel bilincin biresimi vardır. 19. yüzyılın sonunda oluşmaya başlayan modernizmin ayırddedici özelliğı evrimleşen bilince—estetik, psikolojik ve tarihsel bilince—duyduğu büyük çekimdi (Bradbury ve McFarlane, 1976: 47). Bu bakımdan 19. yüzyıl sonu modernizmi yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran romantizmin, yüzyılın ikinci yarısında etkili olan gerçekçilik, doğalcılık, dekadanlık (decadence) ve Fransız simgeciliğı gibi akımların, ayrıca Darwincilik gibi bilimsel, sosyalizm gibi politik söylemlerin de etkisiyle değışime uğramış, gelişmiş biçimi olarak görülebilir.⁹

“Modernist Drama: Origins and Patterns” (Modernist Tiyatro’nun Köken ve Örüntüleri) başlıklı yazılarında John Fletcher ve James McFarlane Ibsen’in tiyatroya getirdiğı yeniliğı özet olarak iki noktada toplarlar: 1. Ibsen yakın dostu ve kendinin ateşli savunucusu olan ünlü Danimarkalı eleştirmen Brandes’in etkisiyle toplumsal sorunları oyunlarında tartışma konusu etmiştir. 2. Ibsen’in biçimsel yeniliğı diyalogda yarattığı incelik, derinlik ve imleme özelliğıyle düzyazıya aşıladığı şiirselliktir (1976: 501-502). Modern tiyatronun kaynağını Ibsen’de saptayan bu eleştirmenler, modernist tiyatronun belirleyici ögesinin metatiyatrosallık olduğunu söylerler. Metatiyatrosallık, izlenen “gerçekliğin” oyun olduğuna, gerçek yaşamın da tiyatroya benzediğine dikkat çeken öğelerin toplamıdır. Bu olgunun temelinde dünyanın bir sahne olduğu ve yaşamın bir düş olduğuna değgin rönesans öncesinden gelen düşünce vardır. Gerçekle düş, dünyayla tiyatro modernist tiyatrodaki içiçe geçer. Pirandello, Beckett ve Pinter gibi yazarlarda

⁹ Darwinciliğın Ibsen’in sanatına etkisi konusunda bkz. Ross Shideler, *Questioning the Father: From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg, and Hardy*, Stanford University Press, Stanford, 1999.

yetkinleşen bu özelliğin ilk örneğini Ibsen’de, ilk olgun biçimini Strindberg’de buluruz (Fletcher ve McFarlane, 1976: 505, 507-510).

Ibsen’in tartışma konusu ettiği sorunların başında kadının toplumsal konum, kimlik ve varoluşunu belirleyen eşitsizlik gelir. Bu aslında 19. yüzyıl düşünce dünyasında modernliğin en temel sorunsalı olarak ele alınmaya başlamıştı. Çünkü kadınlar, yani insanlığın yarısı aydınlanma ve kapitalist liberalizmin erkeğe sunduğu hak ve özgürlüklerden yoksundu (Vogel, 1993: 264-265). *Toplumun Direkleri*, *Oyuncak Bebek Evi*, *Denizden Gelen Kadın* ve *Hedda Gabler*’de feminizmle¹⁰ bireyin öznel varlığını ve içsel gizilgücünü öne çıkararak varoluşçu izlek içiçe geçer. Ibsen’in başlıca biçimsel yeniliği olan diyaloga getirdiği incelik ve derinlikse içsellik, öznelğin işlenmesinin zorunlu koşuludur. Toplumsal bir izlek olarak kadın sorunsalıyla içsellik bireşimini en yoğunluklu ve çarpıcı biçimde birleştiren oyunlar *Oyuncak Bebek Evi* ve *Hedda Gabler*’dir. O nedenle, bu oyunları Ibsen’in modernizminin ana öğeleri olarak saptadığımız metatiyatrosallık, modernliğin temel sorunsalı olarak kadın konusu ve içsellik/öznel/bilinçaltı eksenlerinde feminist ve varoluşçu bakış açılarından, ayrıca *Hedda Gabler*’i dekadandan estetik kavramından da yararlanarak irdelemeye çalışacağım.

Oyuncak Bebek Evi’ndeki metatiyatrosal özelliklerden biri, oyunun baş kişisi Nora’nın Bernick, Hjalmar, Gregers, Hedda ve Ibsen’in yarattığı pek çok başka oyun kişisi gibi, ama hepsinden daha yoğun olarak kendine biçtiği, daha çok da kocası Torvald’ın ona biçtiği rolü oynamasıdır. Eric Bentley bunda Pirandello’nun tiyatrosunu çağrıştıran bir metatiyatrosallık bulur (2003: 531). Moi, Nora’nın kocası Torvald’ın da kendi rolünü sahnelediğine, davranışlarının, “kişiliğinin” Nora’nınki kadar teatral olduğuna dikkat çekerek ikisinin de sanki kalıplaşmış idealist bir “oyun” metnine göre duyup, düşünüp, davrandığını söyler (2006: 232). Nora birkaç yıl önce ağır hasta olan Torvald’ın yaşamını kurtarabilecek sağıltım için, ölmekte olan kendi babasının imzasını taklit ederek yaptığı senetle Krogstad’dan gizlice borç para almıştır. Bunun bir bölümünü gizlice çalışarak, bir bölümünü harcamalardan kısarak ödemiştir; daha borcu vardır. Torvald, müdür olarak atandığı bankada çalışan ve önceden tanıdığı Krogstad’ı işten çıkarıp yerine kendinden iş istemeye gelen Kristine’yi almak ister. İşinden olma olasılığı karşısında Krogstad Nora’ya şantaj yapar: Kocasını kararından caydıramazsa Nora’nın sahte imzayla kendinden borç aldığını ona açıklayacağını ve kendine karşı da dava açabileceğini söyler.

¹⁰ Ibsen’in yaşamındaki ve yazınındaki feminist etkiler konusunda bkz. Gail Finney, “Ibsen and Feminism”, *The Cambridge Companion to Ibsen*, der. James McFarlane, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, s. 89-105.

Nora Krogstad'ın şantajından sonra kendini sevdiği eşi, aşkı için kurban eden kadını canlandıran melodram oyuncusu gibi davranır. Torvald da Nora'nın gizi ortaya çıkıp ilk sarsıntıyı atlattıktan sonra ideal, koruyucu ve bağışlayıcı koca rolüne bürünür. Torvald'ın bencil, eril benmerkezli kişiliğinde Ibsen örtük bir estetik idealizm eleştirisi yapar (Moi, 2006: 230). Çünkü güzelliği kendi eril ben'ine yontan estetik duygusuyla kadını ideal bir nesneye indirgeyen idealist ahlak anlayışı birbirinden ayıramaz: Torvald'a göre Nora'nın güzelliğinin, çekiciliğinin en canalıcı ögesi, kocası olarak bu güzelliğe "sahip" olması ve onun gözünde Nora'nın güçsüz, bütünüyle kendine bağımlı, çocuktan farksız olmasıdır. Üçüncü ve son sahnede, verdiği davetten sonra Kristine'ye Nora'yla ilgili olarak şunu sorar: "Son derece güzel, değil mi? Konuklar da onu çok güzel buldu" (Ibsen, 2000: 103). Yine davetten sonra bakışlarından rahatsız olan Nora'ya Torvald şöyle der: "Neden sahip olduğum en değerli şeye bakmayayım? Benim, yalnızca benim, her şeyiyle benim olan o görkemli güzelliğe?" (Ibsen, 2000: 105). Nora'ya sürekli olarak "küçük zavallı" diye seslenir. Torvald, Krogstad'ın Kristine'nin etkisiyle şantajdan vazgeçtiğini bildirdiği ikinci mektubunu okuduktan sonra, daha önce yalancılık, düzenbazlık, ikiyüzlülikle suçladığı Nora'yı hemen "bağışlayıverir", bağışlanması gereken oymuş gibi. Üstüne üstlük bu "bağışlayıcılığın" kendine kattığı erkekçe güven duygusunu şöyle dile getirir: "Tam da bu kadınca çaresizlik seni benim gözümde iki kat çekici kılmıyorsa bana da erkek mi denirdi" (Ibsen, 2000: 109). Torvald'ın erilci (masculinist) estetik anlayışına göre kadının güçsüzlüğü güzelliğine, bunların toplamı da onun "iyiliğine," yani erkeğe bağımlılığına denktir.

Nora'nın "tarantella" dansı da metatiyatrosallık içerir. Davetliler için hazırladığı bu gösteri Torvald'ın estetik düşkünlüğünün ürünüdür ve sanki tiyatro yönetmeni gibi, Nora'ya dansı yetkinleşene dek titizlikle prova yaptırır. Ancak Nora, Krogstad'ın kendini ele veren mektubunun her an gelebileceğini bildiğinden, prova sırasında gittikçe kendinden geçercesine dans eder. Onu denetleyebilmek için Torvald "bu delilikten başka şey değil," der (Ibsen, 2000: 99). Oyunu Lacancı açıdan yorumlayan Anne Marie Rekdal, İtalyan folkloruna özgü tarantellayı "deliliğe varan korkunun ve coşkulu yaşam sevincinin anlatımı" olarak yorumlar. Buna göre tarantella ruhu, kişiliği yenileyici rol oynar (2002: 168). Nitekim, danstan sonra Torvald'la yüzleşmesinde Nora özneliğini ortaya koyabilen, bireyselliğini ve bağımsızlığını ne pahasına olursa olsun elde etmeye kararlı biri olmuştur.

Nora'nın son sahneye kadar artan aşırı gergin ve endişeli davranışlarını "isteri" olarak nitelendiren yorumlara karşı Gail Finney feminist, Freud

karşıtı bir yorum getirir.¹¹ Freud'a göre kadınlığın özünde hastalıklı bir yapı, sinirceye ve özellikle isteriye yatkınlık vardır (Brennan, 1992: 6-7). İsteriyi, kadının bastırılmış cinselliğinin sinirseli belirtilerle dışa yansımaları olarak tanımlar (Freud, 1986: 221). Ancak bu tanımda kadının aile ve toplum içinde uğradığı her tür baskı ve şiddetten, "bastırma"dan eser yoktur; kadının bilinçdışına itilmiş, bastırılmış biyolojik dürtüleri söz konusudur yalnızca. Finney ise isteriyi kadına özgü bir hastalık değil, kadına uygulanan toplumsal normların ve baskıların yarattığı gerilimin dışavurumu olarak yorumlar. Freud'un isteri tanımına karşı, kadının toplumsal cinsiyet normlarıyla dışılığına indirgenmesini ve bunun sonucunda "hastalıklı" bir ruhsal yapı sergilemesini kadının "isterikleştirilmesi" olarak adlandırır (Finney, 1989: 151, 12-13). Bu açıdan, Nora'nın davranışlarındaki aşırı gerginlik, dans edişindeki aşırı coşku salt içinde bulunduğu krizden değil, ataerkil aile ve toplum düzeninde kendini, kendi kişiliğini bulamamasından ve bağımsız bir birey olarak gelişememesine neden olan baskı ve bastırılmışlık duygusundan kaynaklanır. Nora son sahnede Torvald'a bu süreci kendi bakış açısından çarpıcı bir gerçekçilik ve yalınlıkla anlatır. Nora onu ve çocuklarını terk etmeye karar vermiştir. Torvald, onun bunu yapmaya hakkı olmadığını anlatmak için "Sen her şeyden önce eş ve annesin," der. Nora karşılık verir: "Ben artık buna inanmıyorum. Bence her şeyden önce insanım—tıpkı senin gibi—en azından bundan böyle insan olmaya çabalayacağım" (Ibsen, 2000: 111-112). Çocukluğunda ve genç kızlığında babasının gözünde nasıl bir oyuncak bebek idiyse, onun (kocasının) gözünde de öyle olduğunu, onların yüzünden bir şey olamadığını söyler. Ancak kocasıyla ilişkisinde kendinin de üstlenmediği bir kişilik sorumluluğu olduğunu, hep onun isteklerine göre davrandığını kabul eder. Böylece, Finney'nin anlatımıyla oyunun sonunda Nora isteriklikten ve intihar düşüncesinden feminizme geçiş yapar (1989: 162).

Eleştirmenler önceki Nora'yla son sahnedeki Nora arasındaki uçurumu gerçekçi ölçütlerle açıklamakta güçlük çekmişlerdir. Oysa Nora'nın baştan beri belli bir rolü oynadığını, davranış ve varoluşundaki teatralliyi göz önüne aldığımızda, son sahnede onun bu rolün maskesini atıp "kendi" yüzü, "kendi benliğiyle" kaldığını görürüz. Bu benliğin içindeki bağımsızlık dürtüsü Kristine ve Krogstad ile konuşmalarında, daha önemlisi, gizlice de olsa kotardığı her işte bellidir; ansızın ortaya çıkmamıştır. Yalnızca dönüşüme uğramış ve keskinleşmiştir. Ayrıca Ibsen, Nora'nın Torvald'la ilişkisinde çocuk-kadın, oyuna adını veren oyuncak bebek rolünü, Doktor Rank'la ilişkisinde çocuksu, işveli kadın arkadaş rolünü oynadığını, eski arkadaşları

¹¹ Nora'yı isterik, sinirseli olarak gören yorumlar için bkz. Joan Templeton, "The *Doll House* Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen", *PMLA*, cilt 104, 1989, s. 29.

Kristine'yle kişiliğinin en güvenli ve içten yanını, varoluşunu tehdit eden Krogstad'la ise en tutkulu (kocasına duyduğu ya da duyduğunu sandığı sevginin yoğunluğunu ortaya koyan) ve sorgulayıcı yanını sergilediğini göstererek (Krogstad'a ve kendi kendine, "Bir kadının kocasının yaşamını kurtarmaya hakkı yok mudur?" diye sorar durur), özel ve toplumsal yaşamda herkesin değişik durum ve kişiler karşısında başka başka roller oynadığını, oynamak zorunda kaldığını ya da zorunda kaldığını düşündüğünü imler. Nora'nın oyunun sonunda sergilediği gerçek (otantik) benlik ve kimliğini bulmaya yönelik istenci ise Ibsen'in yalnızca feminist değil, güçlü varoluşçu eğilimini ortaya koyar: Buna göre oynadığımız rollerde salt zorunluluk değil, her zaman seçim vardır, olmalıdır.

Yirminci yüzyıl varoluşçuluğunun en etkili temsilcisi olan Sartre'a göre insan "özgür olmaya mahkum"dur. Yukarda "kendi" ve "benlik" sözcüklerini tırnak içinde verdim, çünkü yine Sartre'a göre insan hiçbir zaman "kendi" değildir, olamaz; kendi olmak bir nesne gibi sabit olmak, gelişmemek, gelişme gizilgücü bulunmamaktır. Özgürlük insanı *var olmak* yerine *kendini yaratmaya* zorlayan hiçliktir. "İnsan gerçekliği için var olmak *kendini seçmektir*" (1984: 567-568). Nora bu varoluşsal seçim noktasına çok kısa süren yoğun bir kriz sürecinin sonunda, Torvald'ın ne denli bencil, ne denli küçük bir adam olduğunu görüp yetişkin bir insan olmaya çabalaması gerektiğinin bilincine vararak gelmiştir. Bu da Torvald'ın koruyuculuğunu yitirmesiyle ve haksızca, acımasızca da olsa, Torvald'ın ilk kez onu yetişkin insan gibi bir davranışından sorumlu tutmasıyla gerçekleşmiştir.

Bu ani dönüşümü böyle açıklamaktaki amacım salt varoluşçu gerçekçilik savunusu yapmak değil. Son sahne ve bunun öncekilerle ilişkisi gerçekçi öğeler içermekle birlikte, Nora'nın gerçek yaşamda rastlanmayacak denli ani ve köktenci dönüşümü yapıtın kurgusallığına da dikkat çeker. Ancak kanımca, bu kurgusallık aynı zamanda yaşamın, ilişkilerin ve bilincin de kurgusallığına, yeniden yapılandırılabilmesine değgin varoluşçu bir ipucu verir. Böylece, önceki sahnelerdeki tiyatrosallıkla (kişilerin davranışlarındaki, sözlerindeki tiyatro sahnesini çağrıştıran niteliklerle) son sahnenin tezat aracılığıyla bu niteliği (tiyatrosallığı) iyice belirginleştiren içtenliği ve yalınlığı (Nora'nın teatral maskelerinden arınmışlığı, Torvald'ın da ideal koca maskesinin düşmesi) arasındaki çelişki, yapısal olarak "gerçek" ile "tiyatro" arasındaki ayrımı geçersiz kılar. Çünkü hangisinin daha "gerçek", hangisinin daha "tiyatrosal" olduğunu belirleyecek sabit biçimsel ölçütler yoktur. Önceki sahnelerdeki melodramatik nitelik dramatik bir ölçüt sunar: Bu sahneler melodramatik olduğu ölçüde gerçekçilikten uzaktır, denebilir. Ancak bu nitelik aynı zamanda metatiyatrosaldır: Ibsen ataerkil aile ve toplum düzenini, gerçek yaşamda kuralları ve idealleriyle

melodrama yatkın olan kentsoylu ahlakı ve kadın-erkek arasındaki ülküleştirilen sevgi ilişkisi aracılığıyla eleştirir. Aynı zamanda melodrama alışık 19. yüzyıl izleyicisi için ilk iki sahnedeki teatrallik daha inandırıcı, sondaki dönüşüm ise daha inanılmaz ve yapaydır. Melodramın, içiçe geçmiş olan tiyatro ve gerçeklik düzlemlerinde bütünüyle yerle bir edildiği son sahnede ise varoluşçu, gelişime ve özgür seçime dayalı bir gerçeklik anlayışı egemendir. Buna göre Nora'nın dönüşümü oyunun tek gerçek, kandırmaca ve yapaylıktan arınmış eylemidir.

Nora'nın varoluşçu dönüşümünde bilinçaltıyla bilincinin etkileşimi gözardı edilemez. Son sahnede Nora kendinden beklenemeyecek denli dingin, denetimli ve güçlüdür. Nora'nın bu sahnede Torvald'a ve onun temsil ettiği ataerkil aile düzenine başkaldırısını, bir ölçüde de olsa bilinçaltına ittiği, “mutlu” aile yaşamını sürdürebilmek için itmek zorunda olduğunu sandığı bağımsız, güçlü bir birey olma dürtüsünün bilinç düzeyine çıktıktan sonraki söylemsel temsili olarak yorumlamak olanaklıdır, sanırım. Bu noktada tarantellanın simgesel önemi büyüktür; çünkü bu dönüşüm tarantella dansından sonra gerçekleşmiştir. Tarantella bu dönüşümün bedensel “eğretileme”si, esrikleşen kadın bedeni ise bastırılmış özgürlük—erkeğe eşit bir birey olma—dürtüsünün bilinçdışı anlatımıdır. Aynı zamanda tarantella bilinçdışını akıldışı büyüsellikle buluşturan mitik bir simgedir: “Dünya mitolojilerinde tarantella...sonrasında kadınların erkek gibi davrandığı bir danstır.”¹² Aslında oyunda Nora'nın özgürlük dürtüsünün bilinç düzeyindeki varlığına ilişkin en az bir açık ipucu vardır: Nora'nın Kristine'ye, aldığı borcu ödemek için nasıl gizlice, gece gündüz çalıştığını anlatırken bunun kendine verdiği hoşnutluk ve doyunluğu dile getirmesi: “Kendimi nerdeyse erkek gibi duyumsadım” (Ibsen, 2000: 77). Son sahnede bu “erkek gibi,” yani kişi olma gereksinimi tam olarak bilinçli bir tutum ve anlatıma kavuşur.

Böylece, Finney'nin isteriklikten feminizme geçiş olarak adlandırdığı dönüşümü, toplumsal dayatmalar sonucu oluşan ezilmiş kadınlığın bilinçaltı yapılanmasından, bu yapılanmanın işleyişini çözüp yadsıyan, bilinç düzeyinde aydınlanmaya adım atmış kadın öznelğine geçiş olarak çözümlendiğimizde, son sahneye dek kahramanın sinirceli davranışlarını şöyle yorumlayabiliriz: Nora benmerkezli erkekler tarafından kendine hep çocuk gibi davranıldığı için çocuk rolüne bürünmek zorunda kalmıştır. Ve kriz anında korunmasızlığını sezinlemesi yüzünden duyduğu aşırı endişe, başka bir deyişle, bilinçaltına itilmiş “yetimliği,” baba ya da baba gibi bir

¹² Declan Kiberd, (anıldığı yer) Gail Finney, *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Cornell University Press, Ithaca, 1989, s. 162.

erkeğin korumasından yoksunluğu bilincine büyük basınç yapar. Bilinci de önemli ölçüde bilinçaltından kaynaklanan korkuyu bastırmak için bir savunma geliştirir: Kendini bir “tansık”ın olacağına, Torvald’ın yücegönüllülükle suçu üstlenip onu canına kıymaktan kurtaracağına inandırmaya çalışır. Bilinçaltıyla bilincinin çatışmasının sancılı tiyatrolaştırılmasını Nora’nın aşırı endişeli davranışlarında, canına kıymayı düşünmesinde, “takıntılı” yinelemelerinde, kendinden geçercesine dans edişinde buluruz. Korktuğu şey (bu tansığın gerçekleşmemesi) gerçek olunca bilinçaltı durulur, bilinci “açılır”: Rollerden arınmış duygu ve düşüncelerini, yeni kavuştuğu bilinçli içsellliğini Torvald’a açar. Bu aynı zamanda onun kendi kendisiyle de Bakhtinci anlamda ilk gerçek diyalogu, diyalojik konuşmasıdır. Sekiz yıldır “bir yabancıyla” yaşadığının (Ibsen, 2000: 113), dahası kendine de yabancı olduğunu ayırdına varmıştır. Nora’nın kendini babasının ve kocasının oyuncak bebeği olarak tanımlaması, toplumsal bir hastalığı saptar. Bu feminizmin öncüsü Mary Wollstonecraft’ın *A Vindication of the Rights of Woman* (Kadın Haklarının Savunusu) (1792) adlı kitabında ele aldığı toplumsal hastaluktur: Kadınların güdük bırakılarak nesneleştirilmesi, bu yolla boyunduruk altında tutulması. Bunun sonucunda erkekler de gelişip uygarlaşamaz, çocuk-kadınların yetiştirdiği çocuklar da. Toplum çoğunlukla sağlıklı, gelişkin, bağımsız bireylerden oluşmadığı sürece adil ve sağlam bir düzene kavuşamaz.

Nora erkeğe eşit bir kadın olmaya çabalaması gerektiğini anlamıştır; Hedda’ysa erkek gibi değil, erkek olmak ister. Babası tarafından erkek gibi yetiştirildiği imlenen Hedda, Tesman’la evli olduğu halde oyunun başlığındaki soyadı babasınınkindir; öteki oyun kişileri de ona “Hedda Gabler” diye seslenir. Erkek gibi güçlü, özgürce yaşayamadığı için kendine erkekçe, general babasına yakışır yiğitlikte bir son sahneler: Oyunun sonunda kendini şakağından vurur. Tabanca sesini duyan Yargıç Brack’ın “Kimse yapmaz böyle bir şey!” demesi, bize Hedda’nın intiharının tiyatro sahnesi gibi düzenlenmiş olduğunu (metatiyatrosal olduğunu) düşündürür. Hedda yaşamının dayanılmaz boşluğundan ve kısırılmışlık duygusundan ancak ölümünü, kendi deyişiyle, “güzelce” kurgulayarak kurtulabilmiş, ölüm anındaki eril aşkınlık duygusu ona paradoksal olarak güç kazandırmıştır.

Moi, Hedda’nın “idealizm”ini “şaşırtıcı bir anakronizm” olarak nitelendirir (2006: 318). Ancak sanırım bu yorum Moi’nin estetik idealizm tanımıyla çelişir. Evet, Hedda’nın ideal “güzellik” tutkusu estetizme işaret eder. Ancak idealizmin öteki iki ayağı iyilik ve gerçektir. Hedda’nımsa bunlarla hiç ilgisi yoktur. O güzelliği güçle, ölümlü, “hastalıklı” dürtülerle bağdaştırır. Nietzschevari bir güç peşindedir. Hedda’nın okul arkadaşı Thea, önceden alkolik olan, Hedda’nın eski gözdesi Lövborg’un içkiyi bırakıp

kendini bilimsel çalışmaya adanmasını sağlamış, başarı ve ün elde etmesinde büyük rol oynamıştır. Hedda Thea'nın Lövborg üzerindeki "gücünü" o kadar kıskanır ki, şeytanca bir dürtüyle, Lövborg'un Thea'ya duyduğu güveni sarsıp onu yeniden içmeye iter. Umutsuzluğa kapılan Lövborg'u intihara teşvik edip, yazmakta olduğu tarihsel yapıtı da gözünü kırpmadan yakar. Ona kendini vurması için babasından kalan tabancasını verirken "güzelce yap bu işi" der. Oyunun sonunda Hedda kendini şakağından vurunca Hedda'nın bu sözle neyi kastettiğini anlarız. Gelgelelim, Lövborg'un sarhoşken bir genelevde çıkan kavgada kendini kazayla karnından vurduğunu duyunca düş kırıklığına uğrar. Oyunun sonunda da Lövborg'a yaptırmadığını kendi yaparak hem yaşamdaki hem oyundaki "son sahne"sini kanımca dekadane estetiğe göre oynamış olarak dünyadan/sahnedan ayrılır.

Baudelaire ve Nietzsche'nin temsil ettiği dekadane karamsarlığı ve ruhsal, ussal olarak hastalıklı, sapkın olanı yüceltir, estetize eder. Baudelaire, *Mon Coeur Mis a Nu* adlı kitabında "İsterimi coşku ve dehşetle yeşerttim" der.¹³ Raymond Decesse, Baudelaire'i "sapkınlık şeytanının kurbanı" olarak niteler.¹⁴ Nietzsche, *Beyond Good and Evil* (İyilik ve Kötülüğün Ötesinde) (1886) adlı kitabında geleneksel ahlakı ve o dönemin Darwinci psikolojik varsayımını yerle bir eden şu tezi öne sürmüştür: "Bir canlı her şeyden çok gücünü *göstermek* ister [yaşamda kalmak değil]—yaşam güce yöneltilen istençtir...nefret, haset, hırs ve hükmetme arzusu yaşamı yaşam yapan duygulardır...dolayısıyla yaşam yoğunlaştırılacaksa bu duygular da yoğunlaştırılmalıdır" (1973: 26, 35). Öldüresiye kıskanabildiğini gösteren Hedda'nın güç hırsı, Thea'ya söylediği şu sözde açık anlatım bulur: "Yaşamımda bir kez olsun bir insanın yazgısına hükmetmek istiyorum" (Ibsen, 2000: 415). Nietzsche'nin ve Baudelaire'in ahlakdışı yaşam ve yaratıcılık anlayışından yola çıkıldığında Hedda'nın güç tutkusu, kötülük ve yıkıcılığı idealizmi değil, dekadane dönüştürmüş bir romantizmi çağırır. Romantik güç ve yiğitlik tutkusunun Osmanlı-Yunan savaşında ölüme sürüklediği ve geriye dönüp bakıldığında romantiklerin en dekadane denebilecek olan şair Byron'da da kötülük, günah, suç ve pişmanlık, ölüm arzusu gibi izlekler buluruz; ancak bunlar hep ahlaksal bir temele oturur. *Childe Harold* ve *Manfred* örneklerinde olduğu gibi, Byron'ın kahramanları toplum ahlakını kökten yadsır, ancak bunun sonucunda cehennem azabı çekerler. *Hedda Gabler*'de ise kahramanın eylem ve sözlerinde hiçbir ahlaksal gönderme yoktur.

¹³ (Anıldığı yer) Raymond Decesse, "Vie de Baudelaire" (1821-1867)", *Les Fleurs du Mal*, der. Raymond Decesse, Bordas, Paris, 1984 (1857), s. 13

¹⁴ A.y., s. 9.

Hedda'nın oyun boyunca sergilediği aşırı gergin, hırçın, saldırgan davranışlar sinirceli bir ruhsal durumu gösterir. Oyundaki boğucu kentsoylu evlilik ortamı, bunun temel kaynağını Hedda'nın sınıfsal ve özellikle toplumsal-cinsel belirlenmişliğinde aramamız gerektiğini imler. Üst tabakadan gelen Hedda'nın Tesman gibi iyi yürekli, saf, ancak sıradan ve sönük bir kentsoylu koca, vasat bir akademisyen adayıyla evlilik hapisanesine düşmüş olması, üstüne üstlük cinsellikten ve anne olma düşüncesinden nefret etmesine karşın salt güvence ve toplumsal konum için evlendiği bu adamdan gebe olması, toplumsal normlara görünürde fazlasıyla uyan Hedda'nın içindeki kötücül ve yıkıcı dürtüleri devinime geçirir. Tesman'ın teyzesine “nedensiz yere” kötü davranır, Thea'yı okul günlerinden beri çok kıskandığı dolgun, güzel saçını yakmakla “şaka yollu” tehdit eder, dahası bir keresinde onun saçını hırsıyla çeker. Hedda'nın portresinde Nora'ninkinden çok daha belirgin, dahası saldırgan ve yıkıcı bir sinirce çıkar karşımıza. Ve Finney'e göre, Nora'nın tersine Hedda isteriden feminizme geçiş yapamaz. Çünkü kadın rollerine başkaldırdığı halde içindeki bazı geleneksel kadın özellikleri sinirceden kurtulmasını engeller (1989: 162-163). Aile “dostu” Brack'ın, kendisiyle ilişkiye girmezse Lövborg'a tabancasını vererek onu intihara teşvik ettiğini açıklayacağını imleyerek Hedda'yı köşeye sıkıştırması, onu ölme özgürlüğünü kullanarak kendi hiçliğinden kurtulmaya iter. Hedda'nın piyanoda “esrik bir dans ezgisi” çaldıktan sonra kendini vurması, Nora'yla arasındaki kriz anı benzerliğini vurgular. Bu benzerlik de onların esrimeden sonraki eyleminin karşıtlığını belirginleştirir. Hedda, Nora gibi bedensel-toplumsal belirlenmişliği aşmaya çalışıp, zorlu ve belirsiz bir varoluş yoluna girme korkusuzluğunu gösteremediği için kendini yok eder.

Hedda'nın başa çıkamadığı varoluş gerçeği kadın bedeninde, dolayısıyla kadınlık rol ve kimliğinde hapsedilmiş olmasıdır. Hedda'nın gebeliği, sıradan eş ve anne rollerini kabullenemediğine, bunun sinirceli davranışlarının birincil kaynağı olduğuna ilişkin pek çok ipucu vardır. Bunun en çarpıcı anlatımı, Lövborg'un müsveddesini ateşe atarken “İşte yakıyorum—işte yakıyorum çocuğu” demesidir. Sözünü ettiği şey yüzeyde Lövborg'la Thea'nın mecazi “çocuğu,” ortak yapıtlarıdır (Ibsen, 2000: 423-424). Ancak yaktığı şeyin onların çocuğu olduğunu açıkça söyledikten sonra yukardaki kesik tümceyi eklemesi, sürekli usunda olduğunu artık bildiğimiz kendi doğmamış çocuğunu yok etme isteğini çağırıştırır (Garton, 1994: 122-123). Hedda'nın bilimsel bir yapıttan “çocuk” diye söz etmesi, bunun bilinçli bir eğretileme olarak işlevinin yanında, bilinçaltının işleyişine, düşlerde olduğu gibi çağrışımlar ve simgeler aracılığıyla imgeler yaratmasına örneksime oluşturur. Henry James'in dediği gibi içinde “sonsuzluk

duygusu”¹⁵ olmasına karşın, var olan toplumsal düzende bu duyguyu tek başına eyleme dönüştürebileceği hiçbir alan yoktur. Brack’a, “Bu dünyada yapabildiğim tek şey ölümüne can sıkıntısı çekmek” der (Ibsen, 2000: 407). Varoluşçuluğun öncüsü, Ibsen’in çağdaşı Danimarkalı düşünür Kierkegaard’a göre “[s]onlu varlığı ile sonsuz varlığı arasında sıkışan insan kendi olma sürecini umutsuzluk içinde yaşar” (Yakupoğlu, 1997: 10). Bu açıdan Hedda, Kierkegaard’ın “ölümcül hastalık” olarak adlandırdığı bu umutsuzluktan kurtulabilmek için yaşamına son verir. Ancak bireyselliğini geliştirmek için hiç çaba harcamamış, Kierkegaard’ın gelişmenin koşulu olarak gördüğü umutsuzluğu aşmaya çalışmak yerine ona yenik düşmüştür. Sartre’in varoluşçuluğu açısından, Hedda böylece varoluşunun mutlak sorumluluğundan kaçmıştır. Sartre bu tür kaçışı haklı görebilmek için insanın kendi kendini kandırmasını “kötü inanç” olarak nitelendirir (1984: 86-116).

Ibsen’in oyunlarında her zaman toplumsal, ailesel, kalıtsal-psikolojik belirlenmişlikle varoluşçu gelişme ve koşullarını aşma diyalektik ilişki içindedir: Önceden belirlenmişlik seçimlerimizi etkiler ancak seçimlerle belirlenmişliği aşabiliriz. Kahramanların çoğu bunu başaramasa da, başarabilen kişiler vardır: Thea sevmediği kocasını bırakıp başka bir erkeğin kendine üstünlük ve aşkınlık sağlayan bilimsel uğraşına ortak olabilen, bunu insanların ne diyeceğini hiç umursamadan yapabilen bir kadındır. Hedda ise hem aşırı güçlü bir benlik duygusuna ve gurura sahip olduğundan hem de üst tabakadan geldiği için çalışmak nedir bilmediğinden, Thea’nın girdiği erkeğin yardımcısı, “esin perisi” konumunu kendine yediremez. Dahası kendini “sıkıntı” deneni varoluş boşluğuna, bunalımına bırakmıştır. Sartre’in “kötü inanç” dediği kendi kendini kandırma durumundadır: Öznel varlığını nesnel belirlenmişlikten kurtarmaya çalışmak yerine kendini bunu başaramayacağına inandırmıştır. Thea’yı şiddetle kıskanmasının altında yatan gerçeğin bu olduğunu Thea’ya söylediği şu sözden ve parantez içinde verilen bedensel davranışıyla sezdirilen, Thea’nın “varsılığına” sahip olma isteğinin yoğunluğundan çıkarırız: “Ah, ne kadar yoksul olduğumu bir bilsen, hem de sen bu kadar varılken! (*ona tutkuyla sarılır*)” (Ibsen, 2000: 415). Thea’nın başarısı, yaşamını anlamlı kılmak için günlük yaşamını doldurabilmesinde, vericiliği sayesinde tinsel olarak ödüllenesinde yatar. Thea, Darwin’in güçlü olanın, değişen koşullara uyum sağlayabilenin hayatta kalması tezini örneklercesine, biyolojik ve ruhsal olarak ayakta kalır. Elbette Hedda gibi gelişkin bir bilince, karmaşık ve “hastalıklı” bir ruha sahip olmaması, yalınkat olması ayakta kalmasını kolaylaştırır. Lövborg ölür

¹⁵ (Anıldığı yer) Herbert Edwards, “Henry James and Ibsen”, *American Literature*, cilt 24, 1952, s. 215.

ölmez yas tutmadan hemen Tesman'ı onun yerine koyup Lövborg'un, Hedda'nın yaktığı müsveddesini onunla birlikte yeniden yazmaya koyulur; çünkü birine yararlı olmadan yaşayamaz.

Hedda Gabler'le ilgili olarak Moi, günlük yaşamı “iyi günlük yaşam,” “kötü günlük yaşam” diye ayırıp kişilerin kişilik ve ereklerinden ya da ereksizliklerinden soyutlar, böylece Hedda'nın kötü günlük yaşama katlanamayacak kadar yaşam dolu olduğunu imler; Hedda'yı pek çok eleştirmen gibi yüceltir (2006: 318). Bu tür yorumlarda Hedda'nın sınıf ve toplumsal cinsiyet kalıplarında sıkışıp kalmışlığı, özgür ruhunun bu sıkışmışlığa katlanamaması öne çıkar. Oysa Thea günlük yaşamı iyi ya da kötü kılmanın, katlanılabilir ve anlamlı kılmanın büyük ölçüde insanın elinde olduğunu örnekler. Hedda ile Thea'nın karşıtlığı hem genel geçer ahlak ölçütlerini hem de yazınsal kalıpları yerle bir eder: Güçlü, *femme fatale* tipini anıştıran Hedda toplumun hiçbir kuralını, değer yargısını korkusuzca çiğneyemediği gibi, başkalarının ne düşüneceği, ne diyeceği onda sinirceli bir korku yaratır. Brack'ın şantajının onda yarattığı etkinin içinde skandal korkusu vardır. Cinsel bakımdan son derece tutucu görünmesinin altında da sinirceli soğukluğu vardır. Yıllar önce babasının evinde Lövborg'a cinsel maceralarını anlatarak onunla garip bir yakınlık kurmuştur. Lövborg ona cinsel olarak yaklaşmaya çalışınca da babasının tabancasıyla onu vurmaya kalkışmıştır. Halktan biri olan, saf, kadınsı özveri sahibi Thea'ysa toplumun kurallarını rahatça çiğneyip yaşamının sınırlarını genişletir, bireysellik değilse de ereksellik doğrultusunda yaşar.

Oyunda sıradan anlamıyla ahlaksal yorumu geçerli kılacak ipuçları bulunmadığından, Ibsen'in zamanında oynandığında, “oyun kendi kurgusal dünyasının dışında bir anlam taşıyor gibi görünüyordu.”¹⁶ Ibsen'in *Yaban Ördüğü*'nde başlayıp ilk kez *Rosmersholm*'da yetkinleştirdiği bu modernist, metatiyatrosal özellik, hem diyalogdaki hem olay örgüsündeki “gerçekçi” görünmeyen, Ibsen'e özgü “yapaylık”lardan ve bunlar aracılığıyla yaratılan ahlaksal belirsizlikten kaynaklanır. Hedda'nın şeytaniliği ne gerçekçi-psikolojik normlara uyar—çünkü vicdanı yok gibi görünür—ne de ahlaksal ölçütlerle yorumlamaya elverişli bir yalınkatlık sergiler. Hedda'nın kişiliğinin yaratılışındaki sanatsal ustalık ve özgünlük oyunun metaestetik değerini önemli ölçüde oluşturur ve ahlakdışılığı sanatsal olarak geçerli kılar.

İlk İngiliz Ibsen eleştirmenlerinden olan Edmund Gosse, tipik ahlakçı yorumunda Hedda'nın ahlaksal “maraziliğini” “isterik uydurma hastalık”

¹⁶ James McFarlane, (anıldığı yer) Shepherd-Barr, s. 92.

sözyle yerer.¹⁷ Böylece Hedda'nın kişilik çizimini ve olay örgüsünde oynadığı olumsuz rolü dekadani yazını çağrıştıracak biçimde eleştirmiş olur. Yalnızca "isterik" deseydi, Freud'dan önce Freudcu bir yaklaşım sergilemiş olacaktı; oysa yapıbozumcu çözümlemeyle "uydurma" yakıştırması, Hedda'nın ruhsal durumundaki yapaylığa ve onun *sanatsal anlamda* hastalıklı olmasına dikkat çeker. Dekadanlığın felsefi temsilcisi sayılan ve Baudelaire'in dekadani sanatından etkilenmiş olan Nietzsche, dekadanilığı ruhsal/düşünsel sağlığa karşıt ve yaratıcılığı besleyen bir özellik olarak tanımlar. Bunun yazınsal kaynağında da "romantik karamsarlık" kavramını buluruz, çünkü bununla ilgili ilk yazılarında Nietzsche dekadanilık yerine romantik karamsarlık terimini kullanmıştır (Gogrof-Voorhees, 1999: 145, 153-154). Dekadanlık hem yüzyıl sonunda topluma atfedilen çürümeye hem de bu çürüme düşüncesinden kaynaklanan sanat anlayışına verilen addır. Çürüme kavramı, 19. yüzyıl sonunda belirginleşen, Aydınlanma akılcılığının ve akılcılıkla bilinçdışı/bilinçaltı ussal varlık düşüncesini birleştirmiş olan romantizmin ilerlemeye, insanın yetkinleşmesine duyduğu inancın sarsılmasının sonucunda doğan karamsarlık ve nihilizmle kardeştir (Gogrof-Voorhees, 1999:153, 147). Ibsen büyük olasılıkla, Nietzsche'nin de ün kazanmasına yardım eden Brandes¹⁸ aracılığıyla Nietzsche'nin düşüncesiyle tanışmıştır. Ibsen'in Gautier, Baudelaire, Flaubert gibi Fransız dekadani yazarları tanımadığı ise düşünülemez herhalde. Öyle ya da böyle, yalnızca simgeciliğin değil dekadanilığın da, yüzyıl sonu modernizminin doğalcılığa ve idealizme karşı gelişen bir biçimi olarak, Ibsen'in sanatında izi sürülebilir. Eleştirmenler Ibsen'in son sekiz oyununu çoğunlukla simgeci romantik/idealist ya da simgeci-gerçekçi olarak yorumlamıştır. Kanımca, Ibsen'in var olan eleştirel kavramlar çerçevesinde yorumlanmasını güçleştiren noktalardan biri düzyazı oyunlarındaki dekadani öğelerin yazınsal ve düşünsel dekadanilık çerçevesinde yorumlanmamış olmasıdır. Böyle bir yorum onun sanatındaki ahlakdışı öğeleri *yazın türüne dayalı*, estetik-düşünsel ve toplumsal-tarihsel bir temele oturtarak tartışma tabanını genişletebilir ve bunların değerlendirilmesini bir ölçüde sıradan ahlakla, estetik idealizmle, romantizmle ya da gerçekçilikle sınırlı olmaktan çıkarabilirdi.

Dekadani modernist yazının öncüsü olan Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*'nden daha modernist olan *Paris Sıkıntısı*'nda,¹⁹ "Saf düşünle, çözümlenmemiş izlenimle karşılaştırıldığında, kuralları konmuş sanat,

¹⁷ Edmund Gosse, (anıldığı yer) Shepherd-Barr, s. 97.

¹⁸ Bkz. dipnot 1 ve s. 7.

¹⁹ Robert Kopp, "Giriş", Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, çev. Erdoğan Alkan, 2001 (1869), Cumhuriyet Dünya Klasikleri, s. 9.

olumlu sanat sövgüden başka şey değildir” diyerek ahlakçı sanatı ve her türlü sanatsal kalıbı yerle bir eder (2001: 30). Kitabın “Günah eğilimleri ya da Eros, Plutus ve Utku” başlıklı bütünüyle düşsel bölümünde Baudelaire, insanı ayartan “şeytan”ları önce ahlakçı bir parodiyle yerer, sonra da şakacı bir biçimle yüceltir: “gelin, dilediğiniz kadar alçaltıp aşağılayın beni, yeter ki lütfunuzu esirgemeyin” (2001: 71-74). Hedda'nın hastalıklı ruhu ancak böyle ahlakdışı bir estetik çerçevesinde yüceltilebilir; kötülüğü, yıkıcılığı bir “utku” olarak görülebilir: Dekadan yazında kötülük kendini kötülükle ödüllendirir, ve bu tür bir ödül dekadan kahraman açısından ilk bakışta ancak hiçlikte yankılanır gibi görünür. Ancak kahramanın yıkıcılığı, onu yaratan sanatçının yaratıcılığına denktir.

Dekadan modernizmin ve genel olarak modernizmin ana izleği olan insanın yalnızlığının ve yabancılaşmasının kaynağında, aydınlanmanın ve modernleşmenin etkisiyle dinsel kör inanç ve dayatmalardan arınmış toplumsal, bireysel ve kültürel yaşamda mutlak değerlerin de yok oluşu vardır. Tanrı'nın, dolayısıyla öteki dünya umudunun olmadığı çağdaş Batı dünyasında bireyin varabileceği en yüce erek kendisi, kendi aşkınlığıdır. *Şen Bilim* adlı şiir kitabında Nietzsche şöyle der: “Ey benim gibi yalnız! Sen, kendine varan yolun / Yolcusu! Çağır uzaklardan kendini, olsun!” (2002: 83). Aynı yapıtta Nietzsche, “İnsan yarattı Tanrı'yı” diyerek Tanrı'nın ölümünü duyurmuştur (2002: 93). Dostoyevski, Nietzsche'nin nihilizminin sonuçlarından korkarcasına, *The Brothers Karamazov* (Karamazov Kardeşler)'de Dimitri'ye şu soruyu sordurmuştur: “Tanrı yoksa insanın hali nice olacak? Tanrısız, ölümden sonra yaşamsız? Eh, bu durumda her şey mübahtır. İstediyini yapmakta özgürsün!” (1982: 691). Dimirt'i'nin tersine, Tanrı düşüncesi, kaynağı insanın dışında olan değerler Hedda ve öteki Ibsen kahramanları için bir varoluş seçeneği bile değildir. Dekadan felsefe ve yazının temelinde Tanrı'nın yokluğunda insanın düştüğü değerler boşluğunu ve bu boşluktan kendi değerlerini, kendi tanrısallığını yaratma çabasını buluruz. Hedda'nın ölüm biçiminde, Solness ve Rubek'in sanatsal hırısında, Borkman'ın Nietzschevari egemenlik tutkusunda erişmeye çalıştığı ülkü budur. Kahramanlarını yıkıma sürüklese de, Ibsen'in öznellik ve bireyselliğe verdiği büyük değer, bir bakıma, onun modernizmini besleyen en önemli kaynaklardan biri olan romantik içsellik ve aşkınlık ülküsünü karmaşık ve karamsar bir kültürel ortamda, bireyin içkin kısıtlılığına ve toplumsal kısıtlanmışlığına karşın yaşatma çabasının ürünüdür.

Moi'nin de ileri sürdüğü gibi, Ibsen'in gerçekçiliği—hem günlük yaşamı ve modernliğin toplumsal, bireysel sorunlarını konu alması hem de olay ve olgulara gerçekçi ve ilerici, öncü gözlükle bakması—onun modernizminin ana damarını oluşturur. Ibsen'in sanatındaki metatiyatrosal

öğeler de onun modernizminin, kimi zaman gerçekçilik kimi zaman simgecilikle iç içe geçmiş önemli bir yanıdır. Geleneksel ve tek boyutlu bir nesnel gerçekçilik anlayışıyla onun tiyatrosundaki metaestetik öğeleri gerçekçiliğe aykırı olarak görmek yanlıştır kanımca. Ibsen içsellik, öznellik ve bilinçaltı izlekleri ile metatiyatrosal kurgular aracılığıyla tiyatroya öznel gerçekçiliği aşmıştır. Bu izleklerin tarihsel ve kavramsal kaynağında da özünde idealizm olan romantizmi buluruz. Bu önerme ilk bakışta Ibsen'in gerçekçiliğinin ve modernizminin idealizme karşıt olduğu görüşüyle çelişir gibi görünür. Ancak romantik idealizm, yüzyıl sonu ahlakçı estetik idealizminin tarihsel kaynağında bulunduğu halde bu ikisi önemli ölçüde birbirinden ayrılmıştır. Dahası Ibsen'in sanatında birbiriyle kavramsal olarak çelişen ya da iç içe geçen pek çok öğe vardır. Çünkü Ibsen'in tiyatrosu 19. yüzyılda hüküm sürmüş olan başlıca sanat akımlarının bir biresimini içinde barındırır. Ibsen'i yorumlamayı bu denli güç ve ilginç kılan, kanımca bunun yarattığı çok boyutluluk ve anlam çoğulluğudur.

KAYNAKÇA

- BAUDELAIRE, Charles. (1984). *Les Fleurs du Mal*. Der. Raymond Decesse. Paris: Bordas.
- BAUDELAIRE, Charles. (2001). *Paris Sıkıntısı*. (Çev. Erdoğan Alkan, der. Egemen Berköz). Cumhuriyet Dünya Klasikleri.
- BENTLEY, Eric. (2003). "What Ibsen Has Meant". *Southwest Review* 88. (ASP, 00384712)
- BRADBURY, Malcolm ve James McFarlane. Der. (1976). *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. Londra: Penguin.
- BRADSHAW, David ve Kevin J. H. Dettmar. Der. (2006). *A Companion to Modern Literature and Culture*. Malden, MA: Blackwell.
- BRENNAN, Teresa. (1992). *Interpretation of the Flesh: Freud's Theory of Femininity*. Florence, KY: Routledge.
- DECESSE, Raymond. (1984). "Vie de Baudelaire (1821-1867)". Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 3-15.
- DOSTOYEVSKY, Fyodor. (1982). *The Brothers Karamazov*. (Çev. David Magarshack). Harmondsworth: Penguin.
- EDWARDS, Herbert. (1952). "Henry James and Henrik Ibsen". *American Literature* 24:208-223.
- FINNEY, Gail. (1989). *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*. Ithaca: Cornell University Press.
- FINNEY, Gail. (1994). "Ibsen and Feminism". McFarlane 89-105.
- FLETCHER, John ve James McFarlane. (1976). "Modernist Drama: Origins and Patterns". Bradbury 499-513.
- FREUD, Sigmund. (1986). *Three Essays on the Theory of Sexuality, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. (Çev. ve der. James Strachey). Londra: Hogarth. Cilt 7.
- GARTON, Janet. (1994). "The Middle Plays". McFarlane 106-125.
- GERLAND, Oliver. (1998). *A Freudian Poetics for Ibsen's Theatre: Repetition, Recollection and Paradox*. New York: Edwin Mellen.
- GOGRÖF-VOORHES, Andrea. (1999). *Defining Modernism: Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence, and Wagner*. New York: Peter Lang.
- HODGSON, TERRY. (1992). "Ibsen: Naturalism, Fate and Freedom". *Modern Drama from Ibsen to Fugard*. Londra: B. T. Batsford, 13-25.

- IBSEN, Henrik. (1972). *Speeches and New Letters*. (Çev. Arne Kildal). New York: Haskel House.
- IBSEN, Henrik. (2000). *Nutidsdramaer: 1877-1899*. Oslo: Gyldendal. 3 ciltlik *Samlede Verker* (Toplu Yapıtları)'in 3. cildi.
- KOPP, Robert. (2001). "Giriş". Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, 9-19.
- LYONS, Charles R. (1994). "Ibsen's Realism and the Predicates of Postmodernism". *Contemporary Approaches to Ibsen*. Der. Björn Hemmer ve Vigdis Ystad. Oslo: Scandinavian University Press. Cilt 8, 185-204.
- MCFARLANE, James. Der. (1994). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MEISEL, Perry. (2006). "Psychology". Bradshaw 79-91.
- MILLER, Tyrus. (2006). "Politics". Bradshaw 29-38.
- MITTERAUER, Michael ve Reinhard Sieder. (1982). *The European Family: Patriarchy to Partnership from the Middle Ages to the Present*. (Almanca'dan çev. Karla Oosterveen ve Manfred Hörzinger). Chicago: Chicago University Press.
- MOI, Toril. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theatre, Philosophy*. New York: Oxford University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1973). *Beyond Good and Evil*. (Çev. R. J. Hollingdale). Londra: Penguin.
- NIETZSCHE, Fierdrich. (2002). *Şen Bilim* (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları.
- NORTHAM, John. (1999). "The Wild Duck". *Henrik Ibsen: Modern Critical Views*. Der. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea, 59-86.
- ÖZDEMİR, Erinç. (2002). "A Jungian Reading of Ibsen's The Lady from the Sea". *Ibsen Studies* 2:34-53.
- RABATÉ, Jean-Michel. (2006). "Philosophy". Bradshaw 9-18.
- REKDAL, Anne Marie. (2002). "The Female Jouissance: An Analysis of Ibsen's Et Dukkehjem". *Scandinavian Studies* 74. (ASC, 7730965)
- RICHARDSON, Angelique. (2006). "The Biological Sciences". Bradshaw 50-65.
- SARTRE, Jean-Paul. (1984). *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology*. (Çev. Hazel E. Barnes). New York: Washington Square.
- SHAW, George Bernard. (1994). *The Quintessence of Ibsenism*. 1904. New York: Dover.
- SHEPHERD-Barr, Kirstin. (1997). *Ibsen and Early Modernist Theatre, 1890-1900*. Westport: Greenwood.

- SHIDELER, Ross. (1999). *Questioning the Father: From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg, and Hardy*. Stanford: Stanford University Press.
- TEMPLETON, Joan. (1989). "The *Doll House* Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen". *PMLA* 104:28-40.
- VOGEL, Ursula. (1993). "Property, Rights and the Status of Women in Germany and England". *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*. Der. Jürgen Kocka ve Allen Mitchell. Oxford: Berg.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. (1988). *A Vindication of the Rights of Woman*. Der. Carol H. Poston. New York: W. W. Norton.
- YAKUPOĞLU, Mehmet Mukadder. (1997). "Çevirenin Önsözü". Sören Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık*. İstanbul: Ayrıntı, 9-13.