

TC
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BİTİRME TEZİ

KONU:

**IBSEN'İN *NORA-BİR BEBEK EVİ* VE *HEDDA GABLER*
ADLI OYUNLARINDA KADIN SORUNSALI**

DANIŞMAN:

Prof. Dr. Cevat ÇAPAN

HAZIRLAYAN:

Burcu TAŞ TOKUÇ

İSTANBUL/MAYIS, 2015

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....TİYATRÖ.....Anabilim/Anasanat DalıTİYATRÖ..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiBERCU TAŞ TOKUŞ..... tarafından hazırlanan
“.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 29/04/2015

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevat Çapan

Danışman:.....Halıç.....Üniv.ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Aysın Candan

.....Halıç.....Üniv.ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Öğr. Gör. Ebru Soyunden

.....Halıç.....Üniv.ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

.....

.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	ii
0 GİRİŞ.....	1
1 HENRIK IBSEN VE KADIN SORUNSALI.....	2
1.1 Henrik Ibsen'in Modern Tiyatrodaki Yeri.....	2
1.2 Ibsen Oyunlarına Zemin Hazırlayan Siyasi-Sosyal Fon.....	9
1.3 XIX. Yüzyılda Kristiania'da Kadın Hakları Ve Kadınların Toplumdaki Yeri.....	16
1.4 Ibsen Oyunları Ve Feminizm-Hümanizm Çatışması.....	19
2 NORA-BİR BEBEK EVİNDE KADIN SORUNSALI.....	29
2.1 Oyunun Özeti.....	31
2.2 <i>Nora-BİR Bebek Evi'nde</i> Kadın Sorunsalı Merkezli Temalar.....	32
2.2.1 Evlilik ve Annelik.....	33
2.2.2 İş Hayatı ve Sosyal Yaşam.....	39
2.2.3 Maddi Sorumluluk.....	43
2.3 Oyundak Birincil Kadın Karakterlerin Analizi.....	44
2.3.1 Nora Torvald.....	45
2.3.2 Kristine Linde.....	49
3 HEDDA GABLER'DE KADIN SORUNSALI.....	53
3.1 Oyunun Özeti.....	55
3.2 Hedda Gabler' de Kadın Sorunsalı Merkezli Temalar.....	56
3.2.1 Evlilik ve İkili İlişkiler.....	56
3.2.2 Kadın Olmak ve Saygınlık Ölçütleri.....	60
3.2.3 Kadının Sosyal Konumu ve Diğer Karakterlere Etkisi.....	62
3.3 Oyundaki Birincil Kadın Karakterlerin Analizi.....	63
3.3.1 Hedda Gabler.....	64
3.3.2 Thea Elvsted.....	70
4 SONUÇ.....	73
KAYNAKÇA.....	81

ÖNSÖZ

Norveçli büyük yazar Henrik Ibsen'in ne denli başarılı olduğu günümüzde araştırmacıların çoğu tarafından kabul edilse de, yazarın bazı konularda yanlış anlaşıldığı ya da değerlendirildiği de görülmektedir. Shakespeare'den sonra oyunları en çok sahnelenen yazar olan Ibsen'in neden öncü bir yazar sayıldığı, modernizmin kurucusu olup olmadığı ve kadın sorunsalına bakış açısı konusunda pek çok tartışma günümüze dek süregelmiştir. Bu çalışmanın konusu, yazarın gerek oyunları gerekse yaşamında katıldığı etkinlikler aracılığıyla kadın sorunsalına yaklaşımındaki hümanist tavrıdır. Bu tavır, geçmişte pek çok araştırmacı ve eleştirmen tarafından savunulduğu gibi feminist bir çizgide değil, genel bir eşitlik duygusu çerçevesinde incelendiğinde, yazarın kullandığı temalar ve çizdiği karakterler de daha doğru anlaşılacaktır. Kanımca, yazarın pek çok konudaki öncülüğünün çıkış noktası da onun içinde bulunduğu duruma uzaktan bakabilen ve bu durumu farklı yönleriyle, sağlıklı biçimde değerlendirebilen, eleştiriden sakınmayan tavrıdır.

Ibsen'in özellikle son dönem eserlerini kadın sorunsalından bağımsız bir şekilde ele almak mümkün olmayacağından, bu çalışma yazarın *Bir Bebek Evi* ve *Hedda Gabler* adlı oyunlarındaki kadın sorunsalına bu konuda yapılmış diğer çalışmalar da göz önünde bulundurularak eğilecektir. Bu şekilde Ibsen'in kadın sorunsalına yaklaşımının sığ bir feminist ideolojiyle değil, derin ve çağının son derece ilerisinde hümanist bir tavırla ilişkilendirilmesi amaçlanmaktadır. Böylece yazarın tiyatro yazınındaki yerini sorgulayan eleştirilere de cevap vermek bir nebze mümkün olacaktır.

Çalışma süresince metinleri orijinal dilinden okuyamamanın olumsuz etkileriyle karşılaşılrsa da, mümkün olduğunca İngilizce metinler esas alınmış ve Türkçe çevirisi olmayan makaleler tarafımdan çevrilmiştir. Her ne kadar Ibsen'i orijinal dilinden okuyabilme olanağına sahip olamasam da, bu çalışmayı ülkemizde bu değerli yazar üzerine yapılan araştırma ve akademik çalışmaların önümüzdeki yıllarda artacağını temenni ederek tamamladığımı belirterek beni Ibsen'i daha derin bir algı biçimiyle değerlendirmeye sevk eden ve çalışmamın ilerleme sürecinde benden yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Cevat Çapan başta olmak üzere tüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

Bu çalışma, Norveçli yazar Henrik Ibsen'in kadın sorunsalına bakışını *Bir Bebek Evi-Nora* ve *Hedda Gabler* adlı oyunlar esas alınarak irdelemeyi amaçlamaktadır. Bilindiği gibi yazar, söz konusu eserleri kaleme aldığı dönemde, pek çok eleştirmen ve yazar tarafından "feminist propaganda" yaptığı gerekçesiyle feminist olarak değerlendirilmiştir. Ancak, durumun çok daha farklı olduğu daha ayrıntılı bir incelemeyle açıkça ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla çalışma, öncelikle yazarın neden yanlış anlaşıldığını da sorgulayacak ve bu tür eleştirilere yanıt arayacaktır.

Çalışmanın tezi, Ibsen'in feminist değil, hümanist bir yazar olduğu ve eserlerindeki çok katmanlılığın döneminde yanlış anlaşılmaya yol açtığı yönündedir. İlk bakışta feminist propaganda ya da karakter çiziminde teknik hata olarak görülebilecek tüm unsurların daha derin bir incelemede ironik ve metatiyatrosal öğeler oluşturarak farklı amaçlara hizmet ettiği görülmektedir. Çalışma, yazarın bu eserleri kaleme aldığı dönem hakkında genel bir çerçeve çizerek oyunlardaki kadın sorunsalının ilk izlenimlerle belirleneceğinden çok daha kapsamlı ve öncü olduğunu gösterebilmek adına bir altyapı oluşturacaktır.

Çalışmanın birinci bölümü, sözü edilen altyapıyı oluşturması adına, yazarın sanatsal kimliği, eserlerini yazdığı dönemdeki siyasi ve sosyal şartlar ile dönemin kadın hareketlerine genel bir bakıştan oluşmaktadır. İkinci bölüm, *Bir Bebek Evi* adlı oyun, kadın sorunsalı bağlamındaki temalar ve kadın karakterlerin bu konu kapsamında ayrıntılı bir çözümlemesini içermektedir. Aynı inceleme yöntemi üçüncü bölümde *Hedda Gabler* adlı esere uygulanacak ve sonuç bölümünde iki oyunun baş kadın karakterleri ve kadın sorunsalına yaklaşımları karşılaştırmalı bir bakış açısıyla değerlendirilmeye çalışılacaktır. Değerlendirmeler sırasında bazı araştırmacıların yazara ve oyunlara getirdiği eleştirilere de yine kadın teması bağlamında yanıt aranacaktır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER VE SÖZ GRUPLARI:

Henrik Ibsen ve kadın sorunsalı, tiyatro ve kadın, Kristiania 19. Yüzyıl kadın hareketleri, Yazın ve kadın hareketleri, *Hedda Gabler* ve kadın sorunsalı, *Bir Bebek Evi* ve kadın sorunsalı.

ABSTRACT

This paper stresses on the point of view of the Norwegian playwright Henrik Ibsen to the women cause basing on *a Doll's House* and *Hedda Gabler*. As it is known, Henrik Ibsen was considered as a feminist in his period and his plays were regarded as a media for feminist propaganda. However, for us, it is obvious that, his intention was to transform the society into a modern, healthy and productive power and what he supported was not feminism, but the sense of humanity and equality.

It can be claim that, Ibsen was a humanist playwright rather than being feminist. At the first glance, the meta-theatrical elements and the multi-layer structure of his plays resulted in misunderstanding of his intention. However, with a deeper analysis, it can easily be seen, that the elements, which told to be technical mistakes and examples to vulgar propaganda, serve to create an ironic and meta-theatrical structure. Furthermore, in this study, the background of the plays and some information about the period will also be mentioned in order to provide a complete background.

The first part of the study consists of the overview of Ibsen's artistic identity, the social and political circumstances of the period and the women rights movements in that period to create the background for a proper evaluation. In the second part *A Doll's House* is focused on and the themes related to the women cause are examined and the female characters are analyzed with a point of view, that bases on their effects in the development of the women rights. The third part, similarly applies the same method to *Hedda Gabler*. Finally, the in the conclusion, it is aimed to underline the results of the second and the third part with a comparative point of view. By doing this, it will also be possible to find the irrational aspects of the critics towards Ibsen and these plays.

KEY WORDS AND PHRASES:

Ibsen and the women cause, women rights and literature, 19th century Kristiania, Ibsen and Feminism, theatre and the women cause.

IBSEN'İN *NORA-BİR BEBEK EVİ* VE *HEDDA GABLER* ADLI OYUNLARINDA KADIN SORUNSALI

0 GİRİŞ

Bilindiği gibi, modern tiyatronun en önemli isimlerinden olan Norveçli yazar Henrik Ibsen'in oyunlarında oluşturduğu kadın karakterlerin hem oyunlarda hem de yazarın yaşamış olduğu dönemdeki önemi büyüktür. Yazar, pek çok araştırmacı tarafından feminist bir yaklaşımın temsilcisi olarak görülse de, onun kadın karakter yaratmadaki bu derinliği, çağının sorunlarının farkında, insan haklarından yana bir entelektüelin zihnindeki eşitlik duygusunun bir yansıması olarak nitelendirilebilir.

Bu tez, genel hatlarıyla, Ibsen ve kadın sorunsalını olabildiğince objektif bir bakış açısıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Bir başka deyişle, çalışmada feminist ölçütler esas alınmayacak, örnek metinlerdeki kadın karakterlerin toplumu ne şekilde yansıttığına odaklanılacaktır. Bunun için de, önce yazarın döneminde ve günümüzde neden bu denli büyük bir yere sahip olduğuna kısaca bakılacak, daha sonra Ibsen'in kadın-erkek eşitliği hakkındaki söylemi genel bir çerçevede sunulacak, uygulama bölümünde ise, yazarın *Nora* (Ibsen, 1879) ve *Hedda Gabler* (Ibsen, 1890) adlı oyunları kadın karakterlerin çizilişi ve baskın temalar çerçevesinde oynadıkları rol açısından incelenecektir.*

* Aksi belirtilmediği sürece, İngilizce kaynaklardan yapılan çeviriler tarafıma aittir..

1 HENRIK IBSEN VE KADIN SORUNSALI

1.1 Henrik Ibsen'in Modern Tiyatrodaki Yeri

Norveçli yazar Henrik Ibsen döneminde öncü bir bakış açısının temsilcisi olmuş, yazdığı oyunlar günümüze tüm canlılıklarını koruyarak ve popülerliğini gün geçtikçe artırarak ulaşmıştır. Toril Moi yazarın sanat yaşamını ayrıntılı bir şekilde ele aldığı kitabında yazarı şöyle tanıtmıştır:

“Ibsen, Shakespeare’den sonra yazmış en önemli oyun yazarıdır. Modern tiyatronun kurucusudur. Oyunları her kıtada sahnelenen dünya klasikleridir ve her yerde ders konusu olarak işlenir. Dünyada her geçen yıl yüzlerce Ibsen yapımı sahnelenmektedir. (...) Ancak aynı zamanda Ibsen akademisyenler tarafından çoğunlukla dışlanmıştır. Yazar hakkında ilk doktora çalışması 1980 yılında yapılmıştır.”
(Moi, 2006, s.17)

Buradan anlaşılacağı gibi, döneminde bir çığır açmış ve özellikle olgunluk dönemi eserleriyle evrensel bir kimlik kazanarak çağdaş tiyatro literatüründe yer etmiş olan yazar hakkında yapılan araştırmalar oldukça geç bir tarihe denk düşmektedir. Daha sonra yazılan makalelerde çoğunlukla kadın karakterlerin rolü üzerine odaklanmıştır. Bu durumun sebebi ileriki kısımlardan da anlaşılacağı gibi yazarın temel mesajının kadın hakları konusuna odaklanmış gibi algılanmasıdır. Ancak onun tiyatro yazınında çok daha önemli bir yere sahip olduğu, dahası ilk dönemlerde yazar hakkında yazılan çoğu metinde yer alan kadın hakları meselesinin genel olarak yanlış anlaşıldığı görülmektedir. Yazar hakkında yapılan çalışmalarda dikkati çeken bir diğer nokta, yazarın sıkça ağır eleştirilere maruz bırakılmış olması ve bir açıdan küçümsenmesidir. James McFarlane’nin yazara yönelik kendini tekrarladığı ve abartılı bir sembolizm kullandığına dair eleştirisi bu durumun bir örneğidir (McFarlane,1989). Ancak Ibsen’i döneminde ve günümüzde başarılı kılan daha çok onun ileri görüşlülüğüdür. Bu nedenle yazarı, eserlerini ve dolayısıyla da eserlerindeki kadın

sorunsalını yazarın yaşadığı dönem göz önünde bulundurularak değerlendirmek gerekir. Bunun için de konuyla ilgili art alan bilgisine sahip olmak lazımdır..

Ibsen'in yaşam öyküsü bu çalışmanın konusu dahilinde olmadığından, sanatına yansıyan önemli noktalara ilerleyen kısımlarda zaman zaman yer verilecektir. Ancak özetle yazarın aristokrat ya da zengin olmayan çiftçi bir aileden geldiği ve eğitimi maddi zorluklarla tamamladığı söylenebilir. Bu kısımda, yazarın sanat hayatının araştırmacılarca kabul edilen bir özeti sunulacaktır.

Yazarın ilk oyunlarının koşuk biçiminde yazıldığı görülmektedir. Fakat, günümüzde onu oyunları en çok sahnelenen yazarlardan biri yapan, onun bu mevcut tiyatro geleneğini takip eden eserleri değildir. Yazarın sanat hayatını üç evrede incelemek mümkündür. Bunlardan ilki, romantik akımın etkisinde olan, koşuk biçiminde yazılmış oyunlardır. Araştırmacılar tarafından "estetik dönem" olarak da adlandırılan bu evreye *The Feast at Solhaug* (Ibsen, 1855) örnek verilebilir. Yazar ikinci evrede daha çok tarihsel oyunlar yazmıştır. Bu dönemdeki üslubunun da yine romantizm etkisinde olduğu söylenebilir. Bu eğilimin *Brand* (Ibsen, 1865) ve *Peer Gynt* (Ibsen, 1867) sonrasına kadar sürdüğü görülebilir.

Bu çalışmada incelenecek eserler ise, yazarın olgunluk dönemine denk gelmektedir. Realist hatta modernist olarak kabul edilebilecek bu dönemde yazar, eserlerini düz yazı olarak kaleme almış ve konu bakımından farklı tercihler yapmıştır. Eserler biçimsel olarak büyük bir yenilik içermemekle birlikte, realizmin getirdiği sahnelenme biçimi, oyunculuk stili ve olayların akış çizgisine oldukça sade ve gerçekçi bir boyut kazandırılması bakımından büyük yenilikler görülmektedir. Toplumsal meselelerin ön plana çıktığı bu eserlerde, psikolojik gerçekliğin son derece başarılı bir biçimde kurulmuş olması, yazarın tiyatro tarihindeki yerini perçinlemiştir.

Ibsen'in olgunluk dönemi eserlerinde göze çarpan bazı karakter şablonlarından söz etmek mümkündür. Bunlar; menfaat düşkünleri, hayalci ve idealist olanlar, "bir sisten ibaret telakki edilen, cemiyet meseleleriyle ilgisiz kabul olunan, ama hakikatte bir insan olarak herkesle aynı hakka sahip, kuvvetli ve aktif kadın tipi" ile "felakete uğramış, uygunsuz evlenmelerin kurbanı olmuş kadın tipi" olarak sıralanabilir (Güvemli, 1954, s.15). Bu tiplerden hangisine dahil olursa olsun, Ibsen karakterlerinin kendi iç dünyalarına

sahip, duygusal dönüşümleri olası kılan derin karakterler oldukları, aldıkları kararlar vasıtasıyla oyunların olay örgüsünde kilit rol üstlendikleri, ayrıca her toplumda modern çağın bir getirisi olarak ortak paydada toplanabilecek toplumsal sorunların yansıtılmasında aracılık yaptıkları açıktır. Oyunlarda yaşanan tüm çöküşlerin karakterlerin iç dünyalarına ya da seçimlerine dayanan bir sebebi vardır. Özdemir Nutku'ya (2000) göre, "Ibsen için başkaldırı da bir sonuçtur." (s.324)

Arnold Hauser'e göre, Ibsen karakterlerinin bir diğer özelliği, bir hedefleri bulunmadığı takdirde yenik duruma düşmeleridir. Bir amacı olan ve bu yönde ilerleyen karakterler ise ilginç biçimde yalnızlaşır. Bu yalnızlık, güçsüz insanların kendilerini oluşturmak için topluma ihtiyaç duyduğu, güçlülerin ise yalnız yol aldığı fikrini desteklemektedir. Güvemli (1954), bu durumu, "ahlakça da, yaşayışça da her şey önce fertle başlar, cemiyette kemalini bulur ve tamamlanır. Bunun için kuvvetli insan yalnız olandır"(s.18) şeklinde ifade etmiştir. Bu bulgu, daha sonraki bölümlerde intihar ederek ya da yaşadığı ortamı terk ederek kendini bir şekilde içinde bulunduğu çevreden soyutlayan ve yalnızlaşan kadın karakterlerin nitelenmesinde de bir çıkış noktası olacaktır.

Ibsen'in tiyatro tarihindeki yeri, romantizmden realizme geçişin zorluğu düşünüldüğünde daha da önem kazanmaktadır. Tarihsel olarak, tragedyalardan basit fars ve melodramlara, "iyi kurulmuş oyun"lara indirgenmiş tiyatronun iki açıdan yeniliğe ihtiyaç duyduğundan söz edilebilir. İlk mesele, 19uncu yüzyılda git gide edebiyattan uzaklaşmış bir tiyatronun ortaya çıkmasıdır. Dönemin şairleri, tiyatroya tekrar edebi bir kimlik kazandırma görevini üstlenmişlerse de, bu kez de aşırı şiirsellik, bilim ve teknikteki gelişmelerin beraberinde getirdiği içeriksel gereksinimleri destekleyecek bir nitelik taşıyamamıştır. Söz konusu içerik ise, toplumsal konular ve çağın gerektirdiği gerçeklik hissini bir bileşkesidir. Çağdaş insanın durumu ve gündelik hayatın gereği gibi yeni konuların yeni bir biçimle sahnelenmesi gerektiği açıktır. (Çapan, 1992, s.88) Ibsen de daha önce değinildiği gibi başlangıçta romantik ve tarihsel oyunlar yazarken olgunluk döneminde çağı için büyük bir yeniliğe imza atarak yeni bir üslupla modern çağın meselelerine eğilmiştir. Yazarın evrenselliği yakalamış olmasının en büyük sebebi, tiyatroyu karakterlerin derinlikleri ve psikolojik durumlarının açıkça ortada olduğu bir noktaya ulaştırmasıdır. Onun oyunlarında yaşananların tümü bir sebep-sonuç ilişkisine bağlıdır. "O, Norveç tiyatrosuna bambaşka bir

üslup ve içerik getirmiş, bu içeriğe eleştirelliği eklemiş ve yeni bir sahnelenme biçimine zemin hazırlamıştır."(Schmiesing, 2006, s.88)

Yazarın çağının ilerisinde olarak nitelendirilmesi, yalnızca karakterlerin ve oyun kuruluşunun gerçekliği, nedenselliğin iyi kurulmuş olmasından değildir. Onu çağının ve günümüzün en gözde yazarları arasına sokan niteliğin yalnızca içeriğin toplumsallığı ve evrenselliği, hatta modernliğine dayandırılması da sığ bir bakış olacaktır. O, tüm bunların yanında, günlük dili de tiyatroya başarılı bir şekilde uygulamış, diyaloglarda akıcılığı ve doğallığı yakalayarak modern tiyatronun belirgin bir gereğini yerine getirmiştir. Tabii ki, bu saptama onun modern eserleri için geçerlidir. Yazarın sanat yaşamının başında şiirsel dili, epik anlatımı ve estetiği ne derece iyi kullandığı da bilinmektedir. Dramaya bakış açısı değiştikçe estetiği tiyatronun bir düşmanı olarak görmeye başlamış olması (Çapan, 1992, s.93) topluma olduğu kadar kendi eserlerine de nesnel bir şekilde yaklaşabildiğini göstermektedir. Amacı gerçeklik duygusu uyandırmak olan bir yazarın dilde sadeliğe önem vermesi son derece doğaldır. Öte yandan, o da çağının önüne geçmiş tüm sanatçılar gibi mevcut düzenin ve alışlagelmiş biçemlerin savunucusu olan muhafazakarlar tarafından eleştirilmiş, ancak bu eleştirilere de oldukça objektif bir tavırla yaklaşarak tavsiye edilenleri yer yer sanatı için yapıcı bir unsur olarak kullanmıştır. Brandes'in yazarın oyun kişilerinin fazla genel olduğuna dair eleştirisi buna örnektir. Brandes, Ibsen'e toplumu incelemesini öğüt vermiş, böylece yazarın eserlerinin toplumun büyük bir eleştirisi haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Brandes'in bir diğer eleştirisi, Ibsen'in oyunlarından monolog, apar ve fısıltıları çıkarması gerektiği doğrultusundadır. (Nutku, 2000, s.324) Bu önerinin de Ibsen tarafından yapıcı bir şekilde değerlendirildiği olgunluk dönemi eserlerinden anlaşılmaktadır.

Bunun yanında, Yeats'in Ibsen'in içten ve mantıklı olduğu, ancak güzel bir dilinin olmadığı yönündeki eleştirileri gibi, yazarın döneminde yanlış anlaşıldığını hatta pek de anlaşılmadığını gösteren eleştiriler de bulunmaktadır. Çapan (1992), bu eleştiriye "Ibsen'in tiyatro şiiri kelimelere değil; oyuncuların sahneler arasında kurdukları ritmik ilişkiye ve karşılığa dayanan, böylece seyircilerin eylem duyarlığına seslenen bir tiyatro şiiriydi" (s.99) ifadesiyle karşı çıkmıştır. Özdemir Nutku (2000) da yazarı tam olarak yermese de "ancak bazı kimselerin düşüncelerinin tersine, ne Shakespeare kadar büyük ne de büyüklüğü erişilmez bir üstünlük taşıyordu."(s.322)

şeklindeki görüşüyle yazarın edindiği ünün abartılı olduğunu savunmaktadır. Bu noktada, bu tür eleştirilerin, yapıcı olmaktan ziyade, son derece öznel ve göreceli olduğu bir gerçektir. Ibsen'i yenilikçiliği ve evrenselliği gibi ana öğeler haricinde ortak bir noktası bulunmayan, bambaşka bir dönemin büyük bir yazarıyla akademik bir zeminden yoksun bir biçimde karşılaştırmak da pek yararlı olmayacaktır. Ibsen'in neden bu denli önemli bir yazar olduğunun pek çok açıklamasını yapmak mümkündür. Yazarın modern tiyatroya getirdiği yeniliklerin en güzel özetlerinden biri, Bernard

Shaw tarafından şu şekilde verilmiştir:

"Ibsen ve Ibsen sonrası oyunların teknik yenilikleri şunlardır: Önce çatışmanın oyuna sokulması ve olay dizisini kapsayacak, ona işleyecek ve sonunda olayı çözümlenecek kadar geliştirilmesi. Bu aşamada oyun ile çatışma eş anlamlıdır. İkincisi, oyun kişilerinin seyircilerden, olayların seyircinin yaşamından alınmasının sonucu olarak, eski sahne hünerlerini kullanmaya gerek kalmaması. Çünkü bu hünerler gerçek olmayan kişilere, olası olmayan olaylara ilgi çekmek için kullanılmaktaydı. Bir de, yakınma, düş kırıklığı, ideallere çok sıkı kalanların anladığı biçimde bir çatışma yerine, konuşmacının, vaaz verenin, dava vekilinin, şiir okuyanın kullanıldığı konuşma ve şiir sanatlarının rahatlıkla kullanılması."(Shaw, 1913, s.58)

Ibsen'in modern tiyatrodaki öncülük ettiği bir başka kavram, "duygusal eğitim"dir. (Çapan, 1992, s.96) Bireyin eğitiminin dirlik ve düzene giden yolda ilk adım olduğu fikri çevresinde gelişen daha "iyi" bir birey yaratma çabası, yazarın ölümünden yıllar sonra da toplumcu olsun olmasın pek çok yazar tarafından sürdürülmüştür.

Yazarın kuru doğalcılık ve gerçekçilikle yetinmeyen üslubunu besleyen bir başka etken ise simgelerin simgecilikten yükselişinden çok önce kullanılmış olmasıdır. Hatta bilindiği gibi, *Peer Gynt*'te gerçeküstü öğelere bile

rastlamaktadır. Bu simgesel ve gerçeküstü öğelerin tesadüfen ya da gelişigüzel kullanılmadığı da açıktır. Örneğin, Hedda Gabler'in babasının aristokrasiyi ya da otoriteyi temsil ettiği söylenebilir. Onun kızına sağladığı tek şey, silah, bir başka deyişle ölümdür. Eserde kullanılan mekan ve şömine, şapka gibi bazı nesnelere de sembolik birer öğedir. Bu konuyla alakalı daha ayrıntılı incelemelere uygulama bölümünde yer verilecektir, ancak Ibsen sembolizminin onu sürekli yorumlanabilir ve yenilenebilir kıldığı da bu noktada belirtilmelidir. Eserde işlenen kadın sorunsalı, bugün bambaşka anlamlara, daha derin bir boyutta hümanizmin sınırları içine taşınmıştır. Karakterler, kadın-erkek ayırımından kurtulup bireyselleşme bunalımının timsalleri haline gelmiştir. Eserin bu şekilde çok katmanlı okunabilmesi, yönetmenlere de büyük bir yaratıcılık alanı sunmuştur. Meyerhold'un yazarın öldüğü yıl, 1906'da sahneye koyduğu *Hedda Gabler*, sembolik öğelerin iyi işlenmesi durumunda yönetmene ne denli değerli bir malzeme sunduğunu da göstermektedir. Aşin Candan (1997), bu sahne düzenini şu alıntıyla aktarmıştır:

"Beyaz rengin egemenliğinde ve elden geldiğince sade, modern eşyalı bir dekor önüne yerleştirdiği oyuncularından her birine belli bir ritim ve duruş leitmotifi vermişti. Kostümler için üç soğuk, görkemli, sonbahar rengi seçmişti: mavi, beyaz ve altın kırmızısı. Beyaz eşyalar önünde bu renkler, oyuncuyu kabartma figürler gibi ileriye itiyor ve aynı zamanda kahramanın soğuk iç dünyasını simgeliyordu." (s.66)

Günümüz eleştirmen ve kuramcılarının Ibsen'in oyunlarında bulduğu bir sonraki yenilik, aksiyonun çıkıcı değil, inici olmasıdır. Yani olaylar daha önceki dönem eserlerinde olduğu gibi geliştikçe tepe noktaya ulaşmamakta, oyunun başında en üst düzeyde olan enerji derin bir çözülmeye düştükçe düşerek durağan bir seviyeye gelmektedir.

Bunların yanında, yazarın pek çok modern oyun yazarına örnek olduğu, özellikle Bernard Shaw gibi modern İngiliz tiyatrosu için önemli yazarları, "sanat için sanat" anlayışının bir kenara bırakılması açısından büyük ölçüde etkilediği bilinmektedir. (Çapan, 1992, s.94)

Tüm bunların bir adım ötesine geçildiğinde, yazarın modernist tiyatronun kurucusu olduğu savunulabilir. Ancak buradaki modernizm, kuralları ileriki dönemlerde belirlenmiş ideolojik modernizmden öte, onun temellerini oluşturan öncü modernizmdir. Yazar, pek çok açıdan realizmi aşmıştır. Toril Moi (2006), sözü edilen modernizmi realizmin değil; "dini, gelenekleri ve güzelliği bir bütün olarak algılayan idealizmin karşıtı" (s.36) olarak tanımlamaktadır. Böyle düşünüldüğünde, modernist teorisyenlerin Ibsen'i bir modernist olarak kabul etmemeleri de normal karşılanabilir. Ancak, Ibsen'in modernist olduğu fikrini pekiştiren pek çok unsurdan söz etmek mümkündür.

Ibsen'i öncü bir modernist yapan en büyük özelliği, şüphesiz, gelenekçiliğe ve idealizme olan karşıtlığı ve içeriksel olarak getirdiği yeniliktir. Günlük yaşamın sahneye taşınması, oyunculuk yöntemi ve dekor gibi pek çok öğenin devrimsel bir şekilde sadeleşerek değişmesi ve gerçek hayata yaklaşması, oyunlarda özellikle modernitenin altında ezilen bireyin iç dünyasının işlenmesi ve oyunlara sinmiş eleştirelliğin farklı bir estetik anlayışıyla sergilenmesi, onun modernizme öncü olarak kabul edilmesini destekleyecek niteliklerinden sadece birkaçıdır. Erinç Özdemir (2009), "Ibsen'in Modernizmi" adlı makalesinde, yazarın bir diğer modernist yönünü şu şekilde özetlemektedir.

"Ibsen'in sanatının en büyük yeniliği, ve kanımca en önemli modernist özelliği, içsellik ve özneliği tiyatroya sokmuş olması ve bunu yalnızca bilincin değil, bilinçaltının da derinliklerine inerek başarmış olmasıdır." (s.124)

Bu içsel ve öznel tavır, yazarın günlük dili şiirsellikle buluşturmasının yanında, oyuncularını yönlendirmede izlediği yol açısından da son derece yenilikçi bir tarzın temellerini atmıştır. Karakterlerin iç dünyalarında olanı jest ve mimikleriyle de yansıtmalarını kapsayan bu yenilik, Ibsen oyunlarında rol almış oyuncuların genel olarak büyük bir başarıya ulaşmasını da mümkün kılmıştır. Yazarın modern tiyatrodaki öncülüğünün tam olarak anlaşılması ise, bu ölçütlerden çok yaşadığı dönemin ve coğrafyanın iyi anlaşılmasına bağlıdır.

1.2 Ibsen Oyunlarına Zemin Hazırlayan Siyasi-Sosyal Fon

Henrik Ibsen'in modern tiyatro tarihindeki yerini anlayabilmek için, öncelikle eserlerini yazdığı döneme göz atmak gerekir. Aysın Candan (1997), 19uncu yüzyılın ikinci yarısı ve 20nci yüzyılın başına denk gelen bu dönemin belirleyici unsurlarını şu şekilde özetlemektedir:

"On dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçişte Avrupa sahnelerinde gerçekçilik ve doğalcılık akımları egemendi. Önceki yüzyılın büyük toplumsal dönüşümüne yol açan endüstri devrimi ile Darwin, Freud, Marx gibi düşünce önderlerinin açtıkları yolda gelişen bu akımlar, sahneye toplumsal içerikler, psikolojik irdellemeler ve ortam betimlemede yanılısamacı kusursuzluk getirdi. Bu dönem yazılan ve oynanan oyunlarda nedensellik bağlamı aranıyor, bu bağlamı yaratmada doğru ortam betimlemesi ile ruhsal durumların derinlemesine açıklanması önem kazanıyordu. (s.51)

Bu özet, toplumsal gelişmelerin sanat eserlerine ne denli kuvvetli bir şekilde yansıdığını göstermektedir. Bununla birlikte, Ibsen eserlerine zemin hazırlayan siyasi, toplumsal ve bilimsel gelişmelere daha yakından bakmak, eserleri kimi araştırmacıların yaptığı gibi bugünün bakışıyla değerlendirme hatasına düşmeyi engelleyeceğinden önem taşımaktadır.

Yazarın eserlerini yazdığı dönem, bilindiği gibi, Norveç-İsveç-Danimarka'nın Danimarka hegemonyası altında bir bütün oluşturduğu bir arka plana sahiptir. Öyle ki; yazarlar oyunlarını Danimarka dilinde kaleme almak durumunda kalmıştır. Bugünkü Oslo'daki tiyatroların bile oyunları Danca sahnelediği bilinmektedir. Yazar, yalnızca halk edebiyatının Norveççe olarak sürdürülebildiği bu ortamda, olgunluk çağı eserlerini Norveççe yazarak ulusal kimliğin sürekliliğine de katkı sağlamıştır.

Yazarın eserlerinde belirleyici olan bir diğer siyasi olay da Danimarka-Prusya Savaşı'dır. 1864'te gerçekleşen bu savaş, yazarı öncelikle İsveç ve Norveç'i yardıma çağırmaya sevk etmiş, olumsuz gelişmeler sonucunda da yirmi yedi yıl gibi uzun bir süre için ülkeyi terk etmek durumunda bırakmıştır.

Yazarın bu dönemi oldukça üretken bir şekilde geçirdiği ve 1891'de ülkesine bir otorite olarak döndüğü bilinmektedir. Bu gönüllü sürgün dönemi boyunca yazar, Orta Avrupa'nın İskandinavya'ya nazaran daha öncü sanatsal ve toplumsal dönüşümüne de tanıklık etmiştir. (Anonim Makale, "Ibsen", Shakespeare Royal Company)

Toplumsal açıdan en büyük değişiklik, Sanayi Devrimi'nin bir getirisi olarak makineleşmenin yaygınlaşmasıdır. Fabrikaların kurulmasıyla farklı bir iş hayatına atılan toplumun yaşayışı da büyük ölçüde değişmiştir. Üretimin önem kazanması, beraberinde işçi sınıfının daha belirgin hatlarla şekillenerek güçlenmesini getirmiştir. Böylece aristokrasi iyice silikleşirken romantik dönemin burjuvası da yerini küçük burjuvaya ve işçi sınıfına bırakmıştır. İşçi sınıfının önem kazanması, hak eşitliği gibi temel sorunsalların gündeme gelmesine sebep olmuş ve yirminci yüzyıla girerken işçiler oy kullanma haklarını elde etmiştir (Şener, 2007, s.166-167). Bağımsız olmayan Norveç'in bu dönemde Danimarka'nın gölgesi altında kaldığı, sanayileşme ve yatırımlar konusunda biraz geriden geldiği söylenebilir. Norveç orta sınıfının sadece geçimlerini kazanmaya odaklanmış, içe kapanık bir yapıda olduğu da bilinmektedir.

Sanayi Devrimi'nin beraberinde getirdiği bir diğer değişiklik, trenler aracılığıyla ulaşımın hızlanmasıdır. Böylece özellikle Avrupa içinde filizlenen oluşumların tüm kıtaya yayılması da kolaylaşmıştır. Yaşam, klasik dönemin ağır ve vakur ritminden son derece hızlı bir ritme taşındığından tiyatrunun yapısında da bazı değişikliklerin görülmesi son derece doğaldır.

On dokuzuncu yüzyılda toplumu ve sanatı şekillendiren başka bir gelişme, yine Sanayi Devrimi'ne bağlı olarak bilimin güçlenmesidir. Yapılan icatların ekonomiye somut olarak katkı sağlamaya başlaması, bilimin popülerliğini arttırmış ve hakim dünya görüşü idealist olmaktan uzaklaşarak materyalist bir hale gelmiştir. Bilimin daha somut ve kolay anlaşılır hale gelmesiyle bilimsel gelişmeler birbirini izlemiştir. Bunlardan biri Darwin'in evrim teorisidir. Bu görüşün mevcut dini öğretilerin sorgulanmasına sebep olduğu açıktır. Bu durumun bir yansıması olarak, tüm insanların biyolojik olarak eşit olduğu fikri de yaygınlaşmış ve ahlaki kabul edilen bazı eşitsizlikler, düşünen zihinleri kurcalamaya başlamıştır. Hümanist hareketlerin güçlenmesinde bu durumun etkisi yadsınamaz. Böyle bir ortamda, işçi sınıfının olduğu kadar

kadınların da eşitlik arayışına girmesi kaçınılmazdır.

Dönemde etkili olan bir diğer bilimsel gelişme, Claude Bernard'ın fizyolojik teorisidir.

Sevda Şener (2007), bu teoriyi ve onun sanata yansımalarını şu şekilde özetlemiştir:

"Bu bulgu ve varsayımlara göre insan, kalıtımla gelen bireysel özelliklerine, gövde ve ruh yapısına, toplumsal ortamına, bu ortamın ekonomik koşullarına, töresine, değer yargılarına tutukludur. İnsan, varlığını sürdürmek ve onurunu korumak için çetin bir savaş vermek zorundadır ve ne kadar gözü pek olursa olsun, ne kadar direnirse dirensin, bu savaşta yenik düşecektir. Ibsen'in, Strindberg'in, Çehov'un Hauptmann'ın, O'Neill'in oyunlarının ana temasını bu sinsi savaşım oluşturur." (s.167)

Bu noktada, bilimin edebiyatı bu denli derinden etkilemesi ilgi çekici bir durumdur, çünkü son derece fizyolojik ve evrimsel bazı saptamalar, toplumda bireyin oluşturulması sorununu gündeme taşıyarak dönemin entelektüel çevresinde süregelen çabaların ardında yatan sebepleri de ortaya çıkarmıştır. Sanata büyük ölçüde yansıyan başka bir bilimsel gelişme ise, Sigmund Freud'un psikanalitik anlayışıdır. Yazarlar karakterlerini çizerken psikanalitik kuramı göz önünde bulundursun ya da bulundurmasın, bazı eleştirmenlerin gerçek bireylere uygulanan çözümleme yöntemlerini yaratılmış karakterlere uyguladığı da görülmektedir. Ibsen'in Nora'sının histerik bir karakter olarak değerlendirildiği incelemeler bu durumun bir örneğidir. Ancak bu konuya daha sonraki kısımlarda yer verilecektir. Freud'un yazarlar üzerindeki en büyük etkisinin psikolojik gerçeklik konusunda olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bir karakterin iç dünyası ve kararlarının ardıl sebeplerinin incelikle işlenir hale gelmesi, bir bilim insanının edebiyata katkısı olarak görülebilir. Genel olarak bilimsel gelişmelerin edebiyattaki yansıması, pozitivism ve Hippolyte Taine'in öne sürdüğü nedensellik ilkesinin gereklerinin bu dönem eserlerine taşınmasıdır. Artık kader ve öte dünyadan gelen itici güçlerin karakterlerin yaşamlarında ve kararlarında rol oynaması mümkün değildir. Bu durum, olay

örgülerinin de iyi düşünölmüş, mantıklı bir çerçeveye oturan bir hale gelmesini sağlamıştır. Aguste Comte'nin sanatın bireyi eğitebileceği ve yönlendirebileceğine dair görüşleri de, bu dönemden başlayarak sanatın sorumluluklarını bir kat daha artırmıştır.

Dönemin sanat hareketleriyle paralel ilerleyen felsefe hareketleri, özellikle kadın sorunsalına bakış açısının gelişimi bakımından önem taşımaktadır. Bu felsefi görüşlerin başında estetiğin ne olduğu sorusuna dair yaklaşımlar gelmektedir. Hölderlin estetiğin doğal özgürlükte saklı olduğunu savunurken dönemde görüşleri daha yaygın olarak kabul edilen Schiller, doğal olanın idealize edilmesi gerektiğini savunmaktadır (Moi, 2006, s.73). Ona göre idealize edilmesi gerekenlerin başında kadın ve cinsellik gelmektedir. Bu görüş, kadının sadece aşkı için yaşayan fedakar bir kimliğe hapsedilmesini bekler. Cinsellik ise yalnızca çoğalma ile ilgili olabilir. Kadının cinsel kimliğini taşıması ve iyi bir anne, iyi bir eş olma haricinde bir amaç taşıması anormal kabul edilmektedir. Böylece ortaya son derece idealize edilmiş bir aşk anlayışı ve kurban tipi kadın karakterler çıkmıştır ki; bu durumun örnekleri biraz farklı olsa da Ibsen oyunlarında dahi görölebilir. Moi (2006), Schiller'in idealize edilmiş kadın figürü ile ilgili görüşlerini şöyle özetlemiştir:

“...İdealizm, yazarların ve ressamların kadınları ve cinselliği idealize etmesini gerektirdi. Bu öğeler, idealize edilemiyorsa bütünüyle silinmeli ya da şeytanlaştırılmalıdır. Bu durum beraberinde hayatlarını aşkları için feda eden bir dizi aşırı edebi kadın karakter getirdi.” (s.4)

Son derece naif ve duygusal bir şair olan Schiller, insan doğasının iyicilliğinden yana olduğundan duyularla akıl arasında var olması gerektiğini savunduğu dengeyi insanın doğasını kısıtlamakta bulmuştur. Buna karşın insan doğasını ilahi ve hakiki doğru olarak gören Hölderlin bu tür kısıtlamaların doğru olmadığını savunur. Bu iki görüşün de Ibsen oyunlarına tezahür ettiği görölmektedir. Schiller'in kendini feda eden kurban tipi kadınının yanında Hölderlin'in doğal eşitliğe ve özgürlüğe önem veren kadın anlayışı Ibsen oyunlarındaki iki temel kadın karakter türünü belirlemektedir. Ek olarak,

Schiller'in gerektiği gibi idealize edilmemiş kadınları şeytan gibi gösteren bakış açısının famme fatale kadın tipi olarak edebiyatta yer edindiği de görülmektedir. Yer yer Ibsen'in *Rosmersholm* (Ibsen, 1886) adlı eserindeki Rebeca da araştırmacılar tarafından böyle bir kadın olarak değerlendirilmiştir (Moi, 2006, s.79). Ancak bu konuya daha sonra değinilecektir.

Bu dönemde toplumda kadına bakışı belirleyen bir diğer felsefi görüş Hegel'e aittir. Bu büyük düşünüre göre bir kadının ciddi anlamda eğitilmesi mümkün değildir. Tam da bu nedenle Hegel, derslerine kadınların katılmasına izin vermemektedir. Ona göre kadınlar aşırı duygusal yapılarından dolayı idealleri algılayabilecek durumda olmadığından asla entelektüel ya da sanatçı olamazlar. Toril Moi (2006), kitabında Hegel'in bu görüşünü açıkladığı bir yazısını şöyle alıntılanmıştır:

“Kadınlar bir ölçüde iyi bir şekilde eğitilebilir; ancak onlar evrensel öğeler gerektiren bilim, felsefe ve bazı sanatsal üretim alanları için yaratılmamıştır. Kadınların içgüdüleri, zevkleri ve beğenileri olabilir, ancak ideale sahip olmazlar. Kadınla erkek arasındaki fark, hayvanla bitki arasındaki fark gibidir. Hayvan, karakter olarak erkeğe, bitki ise kadına yakındır. Kadınlar devlet yönetimine geçerse devlet tehlikede demektir. Çünkü onların edimleri evrenselliğin gereklerine değil, tesadüfi olarak yönelen eğilimlere ve fikirlere dayanır.” (S.26)

Ayrıca Hegel kadını toplumdaki beşinci dereke olarak nitelendirerek onları sadece ailesiyle ilgilenen, evrene karşı sorumsuz varlıklar olmakla suçlamıştır. Ona göre, kadınlar, ailedeki konumları gereği evrensel olanla ilişki kuramadıkları için her zaman güvenilmez ve sadakatsiz vatandaşlar olarak kalacaktır (Moi, 2006, s.245). Bu görüşlerin ardında yatan hiç şüphesiz, romantik dönemin kemikleşmiş idealizmidir. Her şeyin soyutlanarak “olması gerektiği” hale getirilmeye çalışıldığı bu görüşün insan doğasına aykırılığı daha sonraları realistler tarafından şiddetle eleştirilmiştir. Bu felsefi görüşler haricinde toplumda kadın sorunsalı açısından önemli olan en belirgin görüş, aile bütünlüğünün korunması gereğidir.

Sıradan ailelerin tiyatrodaki önemine kısaca değinmek gerekirse, bu "küçük" insanların tiyatrodaki derinleşmesine işlenebilmesinin edebiyatın genel olarak demokratikleşmesine bağlanması mümkündür. Ailenin rolünü abartılı hale getiren, çağın bireyi ancak bir grup dahilinde var eden bakış açısıdır. Bu görüşe göre, sağlıklı bir toplum oluşturmak için, sağlıklı bireyler "oluşturmak" gerekir. Kadının toplumun bu en küçük birimindeki yerinin yazarca değerlendiriliş biçimine daha sonra yer verilecektir. Ancak bu kısımda, araştırmacılarca belirtilen bir başka konuya da değinmek gerekir. Ibsen oyunlarının yer yer yazarın yaşamından da izler taşıdığı bilinmektedir. Yazarın her dönem ona destek veren ve eserlerini eleştirel gözle ilk olarak değerlendiren kişi olan eşinin, çizilen güçlü kadın portresini besleyen bir figür olduğu, bu bağlamda kabul edilebilir. Zahir Güvemli (1954), bu durumu "Eserlerindeki cesaretli ve azimli kadınların modelliğini yapmaya devam ediyordu" (s.10) şeklinde ifade etmiştir.

Tüm bu gelişmeler göz önüne alınarak dönemin tiyatro anlayışına değinmek gerekirse, romantizmin burjuva merkezli, soyut ve şiirsel biçiminin bu dönemde yeni oluşan ve gittikçe kuvvetlenen orta sınıfa uyum sağlamakta zorlandığı söylenebilir. İşçi sınıfının sorunlarının toplumda daha çok yer etmesi ve siyasi açıdan gergin bir ortamın söz konusu olması, sanatın her alanında olduğu gibi, tiyatronun da içeriksel boyutunun büyük ölçüde değişmesine yol açmıştır. Toplumsal sorunların, emek kavramının ve eskisinden daha derin bir karakter anlayışının ortaya çıkmasıyla realizmin bir gereksinim haline geldiği söylenebilir (Hauser, 2007, s.286). Pozitivist ve materyalist bir dünyanın tiyatrosu, hiç şüphesiz romantik tiyatronun soyut meselelerle ilgilenen ve idealleri savunan yapısına uzak düşecektir. Bu durumda, oyun kişilerinin romantik dönemde olduğu gibi belli kesimlerin sığ temsilcileri olması da imkansızdır. Romantizmin hastalıklı melankolisi, bu dönemin duyulara ve akla dayanan algı biçimi açısından fazla masalsı kalmaktadır. Dolayısıyla, yine romantik bir alışkanlık olan biçime ağırlık verme, yerini gerçeğin her açıdan yansıtıldığı bir içeriksel örgünün kullanımına bırakmış, sahneleme tekniğinde göz alıcı, süslü tavrı sadeleşerek gerçeğe yaklaşmıştır (Şener, 2007. s.169).

Tam bu noktada döneme hakim bir diğer akım olan natüralizmden de söz etmek gerekir. Ancak Ibsen'in daha çok realist, hatta modernist olduğu görüldüğünden yukarıda sayılan tüm özellikleri doğadaki çiğ halleriyle sunmaya

çalışan bu akıma burada ayrıntılı şekilde yer verilmeyecektir. Natüralizmin, realizm gibi bilim yöntemini sanata uyguladığı, ancak bunda belki de aşırıya kaçtığı söylenebilir. Natüralizm, gözleme dayalı anlatıma ve çevre-fizyoloji-insan ilişkisine ağırlık vermekle birlikte, karakterlerin iç dünyalarına incek kadar derinleşmeyi sakıncalı kabul eder. Realist yazarlardan daha az biçimsel kaygı taşıyan natüralist sanatçıların, çoğu zaman içeriği sunmak adına estetikten vazgeçtikleri söylenebilir. Scribe'ın oluşturduğu "iyi kurulmuş oyun" bu durumun bir örneğidir. Yapı basittir ve belli başlı ayarlamalarla içeriği şablona yerleştirmek yeterli olacaktır. Pek çok araştırmacı Ibsen'e yönelik eleştirilerinde, onun bu tür oyun şablonlarını kullandığını savunmaktadır. Bu, yazarın ilk iki dönem eserleri için geçerli sayılabilir ancak Ibsen'in bu şablonu dahi farklı biçimde ayrıntılandırarak uyguladığı görülmektedir. Bu noktada, Ibsen'in hem içeriği son derece başarılı bir şekilde işleyebilirken hem de sanatsal bütünlüğü, simgeselliği ve tüm bunların bir adım ötesi olan moderniteyi eserlerinde kullanabilmesi, onu çağın önemli yazarları arasına sokmuş ve günümüzde hala popüler kalmasını sağlayacak biçimde evrensel kılmıştır. Şener (2007), Ibsen'in realist dünyayı algılama ve değerlendirmedeki farkını şu şekilde dile getirmiştir:

"Strindberg'in doğalcı eğilimine, dramatik olanı doğal güçlerin çatışmasında görmesine karşın, Henrik Ibsen, doğal ve toplumsal güçler karmaşasını bir bütün olarak görmüş, tümünü anlamaya ve değerlendirmeye çalışmıştır. Henrik Ibsen, oyunlarında, söz ile davranış, irade ile eylem arasındaki çelişkiyi ele alır, bu çelişkinin nedenlerine eğilir."
(s.178)

Ibsen'in bu bütüncül görüşüne Schiller estetiğinin romantizmden kalma idealleri, bilimsel gelişmeler ve toplumsal değişimler katıldığında ortaya soğuk ve karanlık bir ülkenin dönüşüm sancıları içindeki kötümser atmosferini en küçük boyutuyla sahneye taşıyan bir yapı çıkmaktadır. Bu yapıda temelin sıradan aileler üzerine kurulması da ailenin her açıdan önem taşımasından ötürü doğaldır. Aile ve eşitlik söz konusu olduğunda, kadın sorunsalının biraz daha ön plana çıktığı görülecektir. Bir sonraki bölümde, dönemin kadına bakışı

özetlenecek, böylece Ibsen'in geniş vizyonu açık şekilde göz önüne serilecektir.

1.3 XIX. Yüzyılda Kristiania'da Kadın Hakları Ve Kadınların Toplumdaki Yeri

Kadın haklarının 19uncu yüzyıl Avrupasının farklı bölgelerinde farklı hızda şekillendiği açıktır. Orta Avrupa'nın bu konuda öncülük eden yaklaşımını genele yansıtarak tüm Avrupa'da iyimser bir tutumun hakim olduğunu savunmak kesinlikle yanlış olacaktır. Öyle ki; İngiltere, Fransa ve Almanya'da 18inci yüzyıl itibariyle yaygınlaşan kadın hareketleri, bugünkü Norveç'teki yansımalarını ancak 1850'lerde bulmaya başlamıştır.

1850'de yer yer başlayan hareketlere kadar kadının Norveç toplumundaki yeri ikinci sınıf olarak nitelendirilebilecek bir görünüm sergilemektedir. Kadınların hukuki açıdan yok sayılması bu durumun bir göstergesidir. Genel olarak özetlemek gerekirse, kadınlar bu dönemde herhangi bir anlaşmaya imza atamamakta, resmi bir borç alamamakta, kendi finansal varlıklarını idare edememektedir. Hukuki işlemler için, evlilik öncesinde babalarına, evlilik sonrası ise eşlerine tabi olan kadınların herhangi bir resmi göreve atanmaları da mümkün değildir. Bir konu hakkında ne derece yetkin olurlarsa olsunlar, bir meslek erbabı olarak kabul edilmeleri ve titre sahip olmaları da yasaktır. Çalışmak isteyen kadınlarsa, ancak kadınlara ayrılmış işlerde ve bir erkeğin denetiminde çalışabilmiştir. Bu istihdam alanları yalnızca, küçük ellerin işçiliğini gerektiren, sigara sarma veya tekstil dokuma gibi işlerden ibarettir. Kadınlara ödenen ücretler de erkeklerinkine nazaran oldukça düşüktür. Kadınların maaş eşitliği ve tüm mesleklere dahil olabilme özgürlüklerini kazanmaları, Ibsen'in ölümünden yıllar sonra, 1920'de mümkün olabilmıştır. 1845'te yapılan bir yasal düzenlemeye kadar, bir kadın, evlenmeden reşit kabul edilmediğinden, babalarının ölümüyle kalan miras dahi devlet hazinesine aktarılmıştır. Bu tarihte çıkarılan kanun maddesiyle reşit olma yaşı, erkekler için yirmi, kadınlar için ise yirmi beş olarak belirlenmiştir.

Ibsen'in bu dönemde modern bir kadın kavramının oluşturulmasına sadece eserleri vasıtasıyla değil; doğrudan da katkısı olmuştur. O, eşi Suzannah Thoresen'i çağında pek de alışılmadık bir şekilde destekleyerek onun eserlerini

bastırmış ve Norveç'in bu dönemdeki çok az sayıda kadın yazarından biri olmasını sağlamıştır. Hanna Winsnes ve Marie Wexelsen gibi diğer kadın yazarlar da eserlerini ancak bir erkeğin desteğiyle yayımlatabilmiştir. Norveç'teki ilk kadın hareketinin mimarı, Camilla Collet'tir. Collet, ülkede feminist kuramın tanınmasına katkı sağlamış ve diğer kadın yazarları da kendi haklarını arama konusunda yüreklendirmiştir. Bu atılım, kadınların kendi haklarını savunmaları açısından büyük önem taşımaktadır, çünkü erkek yazarların kadınların eşitliğini savunması ve kadınların yalnızca izleyici durumunda kalması, onların erkek egemen toplumu kabullenişlerinin bir yansımasıdır. Bu durum daha 18inci yüzyılda Fransa ve İngiltere'de sert bir üslupla eleştirilmiş ve pasif bir direnişin erkeklerin yazdığı kanunlara boyun eğmenin başka bir biçimi olduğu savunulmuştur.

1871 yılına gelindiğinde, eleştirileriyle Ibsen'in olgunluk çağı eserlerine olumlu yönde etki etmiş olan Georg Brandes'in "Modern Atılım" olarak adlandırdığı hareket dahilinde "Dört Büyükler" olarak anılan Henrik Ibsen, Bjornstjerne Bjornsen, Alexander Kielland ve Jonas Lie, kadın sorunsalını daha sık dile getirmeye ve bu konuya daha çok eğilmeye başlamıştır. Modernleşmenin bir parçası olan tüm yazarların feminizmden anladığı daha çok eşitlikçi ve hümanist bir ana fikirdir. Onlar genel olarak, toplum tarafından baskılanmış bir grubun kendi kimliğini oluşturma sürecine destek vermeyi hedeflemiştir. "Kadın"ın yalnızca temel düzeyde eğitim almış ve tüm entelektüel faaliyetlerden soyutlanmış; yaşam gayesi bedensel güzelliğini koruyarak iyi bir evlilik yapmak olan dar çerçeveden çıkarılarak toplum içinde etkin bir bireye dönüştürülmesi, modernitenin vazgeçilmez bir gereği olarak bu yazarların gündemine yerleşmiştir.

Yazar ve düşünürlerin tüm bu çabalarının verimli sonuçlandığı söylenebilir. 1884'te Norveç Kadın Hakları Derneği'nin kurulmasıyla daha da örgütlenen mücadele, 1890'da Kadın İşçiler Sendikası'nın da kurulmasıyla hız kazanmıştır. Bu kuruluşları 1896'da resmîyet kazanan Norveç Kadın Sağlığı Organizasyonu ve Norveç Kadınlar Konseyi izlemiştir. 1890 yılında yürürlüğe giren yasayla evli kadınlar tamamen reşit ve bağımsız kabul edilerek erkeğin eşi üzerindeki egemenliğine son verilmiştir. Evin reisi yine erkek olarak kabul edilse de, kadına aile kurumundan ayrılma hakkı verilerek kadın-erkek eşitliği adına önemli bir adım atılmıştır. Kadınların seçme hakkını elde etmeleri ise uzun

yıllar süren çabalar sonucu gerçekleşmiştir. Bu konuyla ilgili olarak 1896'da yapılan girişimler sonuçsuz kalmış, ancak 1901'de bazı şartlarla kadınların yerel seçimlerde oy kullanmasına izin verilmiştir. Bu şartlardan biri, kadının kendine ait belirli bir gelirinin olmasıdır. Diğer şart ise evli kadınların rüştünü lekeler niteliktedir. Ancak oy hakkına sahip bir erkeğin eşi olmak koşuluyla kadınlara yerel seçimlerde oy kullanma hakkı veren bu düzenlemenin alanı 1907'de, genel seçimleri de kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Norveçli kadınların seçme ve seçilme özgürlüğünü tamamen elde etmeleri ise 1917'yi bulmuştur. Yalnız, bu tarihte de kadın, sadece bürokrat olarak parlamentoya dahil olabilmıştır (Garton, 1996, s.3-27).

Kadının toplumdaki yerinin gelişimi, seçme ve seçilme hakkında olduğu gibi son derece yavaş ve aşamalı olmuştur. Bir yandan kadın hakları savunucuları modern bir toplum oluşturmaya çalışırken, diğer yandan ekonomik ve demografik sebepler kadının toplumdaki yerini şiddetle sarsmıştır. Yine 1850'lerden başlayarak kadının elde ettiği hakları kullanabilirliğine göz atmak yerinde olacaktır. Norveç ekonomisinin o dönemdeki kötü durumu ve göç olgusu, kadın haklarının topluma aşılmasını geciktiren bir etmen olarak görülebilir. Erkeklerin ülkeyi ekonomik sebeplerle terk etmesi ve ülkenin dışarıdan kadın ağırlıklı göç alması sonucu, kadın-erkek nüfusları arasındaki denge bozulmuş, sayıca fazla olan kadınlar eğitim durumları ve toplumdaki kabuller nedeniyle iş bulmakta zorlanmışlardır. Toplum onları evlenmeye mecbur bırakırken evlenmeyen ya da evlenemeyen kadınlar, maddi açıdan zor duruma düşmüş ve cinsel işçiliğe yönelmiştir. Bu yönelim Bohemialı Hıristiyanlar gibi muhafazakarları rahatsız ettiğinden kadınlar üzerindeki baskı daha da artmıştır. Evli olmayan kadınların toplum ahlakını olumsuz yönde etkileyen birer virüs gibi görüldüğü bu dönemde, aile kurumu daha da önem kazanmış, erkeklerin evlilik dışı ilişki yaşamaları yine kadınlara baskı yapılarak engellenmeye çalışılmıştır (King, "Ain't A Woman). Bu durum göz önüne alındığında, Ibsen'in bu çalışmada konu edilecek eserlerini nasıl büyük bir cesaret örneği göstererek yayımladığı ve sahnelediği daha çarpıcı bir şekilde ortaya çıkacaktır. *Bir Bebek Evi*'nin toplum tarafından kabul görmemesi ve muhafazakar çevrelerce ağır biçimde yerilmesinin altında işte bu sebepler yatmaktadır. Burada bilinen bir noktaya daha değinilmesi gerekmektedir. Baskıların şiddeti, bu zümrelerin Ibsen'in oyununa bir ek perde yazarak

Nora'yı kocasına geri döndürmesinden anlaşılmaktadır (Finch ve Park-Finch, s.4-9).

Modern kadının topluma entegre olmasındaki bir başka engel ise 1900'lerin hemen başında yaşanan ekonomik bunalımdır. Bu bunalım sırasında hükümet, yeterli istihdam sağlanamadığı gerekçesiyle evli kadınların çalışmasını tamamen yasaklayarak onları yeniden ev hanımı olmaya mahkum etmiştir. Bu sırada nüfusun da azalmaya başlaması, aslında görece olarak serbest olan kürtaj ve doğum kontrolünün de büsbütün sınırlandırılmasına yol açmış, Ibsen ve bu konudaki dava arkadaşları, mücadelelerini kadınların kendi vücutları hakkında karar almaktan bile men edildikleri bir ortamda sürdürmek zorunda kalmıştır (Largueche, 1996, s.122-137).

Görüldüğü gibi, Ibsen'in ileri görüşlülüğü, sadece tiyatroyla ilgili değildir. O, kadın sorunsalına son derece hümanist bir çerçeveden bakarak henüz kadın ile erkeğin yaratılıştan eşit olup olmadığının tartışıldığı bir ortamda, eşitliği baştan benimseyerek idealist tavrın kadın olsun erkek olsun bireylere ne denli acı çektirdiğini gözlemlemiş ve eserlerine bu durumu yansıtmıştır. Ayrıca bu dönemde Norveç'teki feminizm, bugünün bakışıyla anlaşılacak pozitif ayrımcı bir tavır sergilememekte, son derece naif bir şekilde temel eşitlik sorunuyla ilgilenmektedir. Ibsen'i bu denli önemli kılan ise yalnızca döneminin gizli sorunlarına eğilen bir entelektüel olması değil, aynı zamanda bu sorunsalı aktarmadaki başarısıdır.

1.4 Ibsen Oyunları ve Feminizm-Hümanizm Çatışması

Ibsen'in feminist bir yazar olup olmadığı sorusu, yazarın etkin bir şekilde yazdığı günlerden bugüne tartışmalara yol açmıştır. Aynı durum, yazarın sosyalist olup olmadığı meselesi için de geçerlidir. Bir grup, yazarın feminist ve sosyalist olduğu kanaatindeyken, diğer grup onun yalnızca bir hümanist olduğunu savunmaktadır. İlk grubun en büyük dayanağı, döneminde yazarın çevresinde feminist ve sosyalist hareketlerin önde gelenlerinin bulunmasıdır. *Bir Bebek Evi*'nin Bloomsbury'deki çok amaçlı bir salonda gerçekleşen resmi olmayan ilk temsiline, daha çok bu kesimlerden seyircilerin katılması, ilk tezin savunucularının en büyük dayanaklarından (Finney, 2003, s.87-88).

Yazarın destekçilerinin genellikle sosyalist politik görüşe mensup çevrelerden olduğu ve feminizmin o dönemde sosyalist hareketlerle bütünleşik bir şekilde ilerlediği bir gerçektir. Yazarın eşinin annesi Anne Magdalene Thoresen de yazarın tanıdığı ilk "yeni kadın" olarak, onun feminizme meyletmesinde rol oynamış olabilir. Şüphesiz, romanlar ve oyunlar yazan; Fransızca oyunları Danimarka diline çeviren ve entelektüel kimliğiyle toplumda tutunmayı başarmış nadir kadınlardan olan bir annenin kızı ve yazara sanat yaşamının ilk yıllarından itibaren destek olan bir eş olan Suzannah Thoresen, yazarın "yeni kadın"ın oluşturulmasına son derece iyimser bakmasında rol oynamıştır. Ancak, Ibsen'in bu sebeplerle sosyalist ve feminist olarak nitelendirilmesi pek de nesnel bir yaklaşım olmayacaktır. Yazarın kadın sorunsalını, toplumda statüsü daha alt düzeydeki tüm gruplara olan mesafesiyle işlediği söylenebilir. Bunun bir göstergesi, yazarın 1885 yılında Trondheim'da yaptığı bir konuşmadan alınan şu paragraftır:

"Şimdilerde, Avrupa'nın geri kalanı için görev edindiğimiz sosyal durumun dönüştürülmesi meselesi, büyük bir ölçüde işçilerin ve kadınların gelecekteki konumuyla ilintilidir. Benim umduğum ve beklediğim budur. Uğrunda elimden geldiğince çalışmam gereken budur." (Madell, "Ibsen's Influences On Women Rights")

Burada görülen, yazarın işçi sınıfının toplumsal konumuyla kadınlarınkini aynı derecede önemli bulmasıdır. Bir başka deyişle, yazarın amacı, toplumda aşağılanan her kesimin eşit haklara sahip konuma getirilmesidir. Dolayısıyla burada odağın feminist ideolojide olmadığı, genel bir eşitlik gayesinin güdüldüğü savunulabilir.

Yazarın bilinçli bir şekilde feminizm propagandası yapmadığı, 1898'de Norveç Kadın Hakları Derneği'nde yaptığı konuşmasından açıkça anlaşılmaktadır:

"Ben Kadın Hakları Derneği'nin bir üyesi değilim. Her ne yazdıysam, bilinçli olarak propaganda yapmak amacıyla yazmadım. Ben insanların inanmaya meyilli olduğu gibi politik bir düşünürden

çok bir şairim. Kadın hakları hareketi için bilinçli olarak mücadele etmiş olma onurundan feragat etmek durumundayım. Kadın hakları hareketinin tam olarak ne olduğu konusunda net fikirlere dahi sahip değilim. Bana mesele daha çok, genel anlamda insanlıkla alakalı gibi görünüyor" (Ibsen, 1964, s.337)

Burada görüldüğü gibi, Ibsen, kadın sorunsalına dar bir feminist çerçeveden değil: toplumda hakim olan eşitsizliğin bir dalı olarak geniş bir açıdan bakmıştır. Bu durumun entelektüel mücadelesinin sınırlanmaması ve eserlerinin kısırlaşmaması bakımından yazara avantaj sağladığı da savunulabilir (Farfan, 1996, s.61).

Bununla birlikte, yazarın kendini kadın meselesinden büsbütün kopuk hissettiği, eserlerinde işlenen kadın sorunsalının tesadüfi olduğu tabii ki söylenemez. Yazarın herhangi bir politik görüş ya da sivil toplum örgütüne dahil olmaması, yalnızca tarafsız kalma ve mücadelesine sanatı aracılığıyla devam etme gayesinden kaynaklanmaktadır (Farfan, 1996, s.66). Yazar, bilindiği üzere, kadınlar için pek çok özgürleşme atılımına etkin olarak katılmıştır. Bunlardan biri, kadının kendi mal varlığına sahip olabilmesi için yapılacak yasal düzenlemenin desteklenmesidir. Ona göre, kadının kendi mal varlığına sahip olup olamayacağına kararının erkeklere bırakılması saçmadır, çünkü bu kurtlardan koyunların daha iyi korunması için destek istemek gibi olacaktır (Finch ve Park-Finch, s.4). Yazarın kadınların toplumdaki yerine olan duyarlılığının bir diğer ifadesi ise, 1878 yılında yaptığı "Günümüz toplumunda kadın yerini bulamıyor, çünkü erkeklerin yönettiği bir toplum bu. Yasalarını yapan erkekler... Öyle bir adalet kavramı var ki; kadın haklarını erkek gözüyle değerlendiriyor." (Nutku, 2000, s.325) şeklindeki açıklamasıdır. Buna benzer bir diğer ifade, kadınların erkeklerle eşit koşullarda istihdam olunmasıyla alakalı bir yasa tasarısına dair toplantıda okunan mektubunda yazılıdır:

"Bu toplantıda, aramızdan kim kadınlarımızın bizden kültürel ve entelektüel açıdan ya da bilgi ve sanatsal yetenekler açısından daha aşağı bir düzeyde olduğunu savunmaya cüret edebilir ki..." (Meyer, 1971, s.449)

Yazarın hümanist bir yaklaşımla da olsa, kadın sorunsalına olan alakası aşıkardır. Bu noktada, onun kadınlar hakkındaki görüşlerini belirlemiş ve eserlerine zemin hazırlamış bazı kadınlara daha ayrıntılı şekilde değinmek yerinde olacaktır. Yukarıda değinildiği üzere, bu kadınlardan biri, yazarın eşinin annesi Magdalene Thoresen'dir. Onun üretken ve entelektüel kişiliğinin yazarın zihnindeki "yeni kadın" imgesinin oluşumunda büyük rol oynadığı ve eşi Suzannah Thoresen'in bu imgeyi güçlendirdiği açıktır. Yalnız, yazarın feminist olarak nitelendirilmesine yol açan yakınlıkları bunlardan ibaret değildir. Norveç'in ilk feminist yazarı sayılan Camilla Collet de yazarın "yeni kadın" imgesini oluşturmasında büyük role sahiptir. Onun gerçekçi akımın bir örneği olan romanı *The District Governor's Daughters*, evlilik kurumuna sert bir eleştiri getirerek Ibsen'in *Aşıklar Komedyası*'na ilham kaynağı olmuştur. Eserde kadınların duygularının ve evlilikteki aşk temasının göz ardı edilmesinin anlatılması Ibsen'in daha sonraki eserlerinde kurduğu kadın dünyası açısından da önemlidir. İki yazarın özellikle 1870'lerde evlilik ve kadının toplumdaki konumuyla ilgili fikir alışverişlerinde buldukları ve bu sohbetlerin Ibsen'in kadın sorunsalına bakış açısını belirleyen etmenlerden olduğu da bilinmektedir. Lona Hessel karakterinin ilham kaynağı olan Aasta Hansteen de yazarın kadınlara yönelik görüşlerinin şekillenmesinde etkin olmuştur. Bir portre ressamı olan Hansteen, konuşmalara erkek botu giyerek gitmesiyle ünlüdür. Başarılı ressam, aynı zamanda bir aktivist olarak oy hakkı ve toplumsal eşitlik gibi konularda öğrencilerine yol gösterici olmuş, ancak İsveçli bir baronesin bir tıp öğrencisi tarafından cinsel istismara uğraması meselesindeki radikal tutumu sebebiyle çok sert eleştirilere maruz kalmıştır. Ona göre böyle bir mesele, tek bir kadının değil, tüm kadınların ve daha genel olarak da toplumun sorunudur. Hansteen'in bu mücadelesi, Ibsen'in *Toplumun Direkleri* (1877) adlı oyunundaki Lona karakteri aracılığıyla başarıyla yansıtılmıştır (Finney, 2003, s.92).

Ibsen'in oyunlarında yaygın olarak görülen karakter türlerinin arasında, ayakları yere basan, ne istediğini bilen güçlü kadın tipiyle ne istediğini bilmeyen, yanlış evliliklerin kurbanı olmuş kadın tipinin yer aldığına daha önceki kısımda değinilmiştir. Ibsen oyunlarında kadın yalnızca Hedda Gabler ve Nora gibi başarılı üstlenmemiş, pek çok oyunda önemli bir unsur olarak yer almıştır. *Aşıklar Komedyası*'nda (1862) sevdiği adam yerine zengin bir tüccarla evlenerek

mutsuz bir yaşam süren bir kadını izlemek mümkündür. *Brand*'de (1866) ise başkarakterin eşi, yaşadığı tüm zorluklara rağmen mutlu olmaya çalışan, yalnız, oğlunun ölümü ve tüm eşyalarının hibe edilmesiyle sahneden çekilerek Brand karakterinin çöküşünde önemli rol oynayan bir kadındır. Bu çalışmada ise, başkaldıran, özgürlük isteyen bir kadın olarak Nora karakteri ile kendini arayan Hedda Gabler karakterleri üzerinde durulacaktır. Ancak ele alınan eserlerin incelenmesi sırasında yan kadın karakterlerin de oldukça önemli olduğu anlaşılacaktır.

Ibsen oyunlarındaki kadın karakterleri bu şekilde ikili bir sınıflandırmaya tabi tutmadan, genel özellikleri bakımından incelemek de mümkündür, ancak araştırmacıların bu konuyla ilgili çalışmalarına daha çok güçlü kadın tiplerinin temel oluşturduğu söylenebilir. Söz konusu ortak özellikler arasında, özgürleşmiş olma, bireysel hakların farkında olma, topluma karşı koyabilme gücü, erkek kıyafetleri giyip bir erkek gibi davranma eğilimi, başkalarının kendi hakkındaki görüşlerine karşı ilgisizlik, eğitim ve entelektüel faaliyet düzeyinin yüksekliği sayılabilir. Bu özellikleri kısaca açıklamak ve örneklendirmek, yazarın tasarladığı "yeni kadın"ın daha açık bir şekilde anlaşılması açısından yerinde olacaktır.

Sayılan özellikler arasında oldukça ilgi çekici olanlardan biri, karakterlerin dış görünüş açısından mevcut alışkanlıklardan farklı olmayı seçebilmesidir. Örneğin; *Toplumun Direkleri* (1877) adlı oyundaki Lona Hessel, erkek botları giyip saçını erkek gibi kestirerek Amerika'ya gider. Tüm bunlar kasaba halkının ağızından bir skandal niteliğinde anlatılsa da, bir kadın karakterin anne olmak ya da etek giymek gibi toplumsal gereklere karşı çıkacak şekilde özgürleşmiş olması önemlidir. Benzer şekilde *Yapı Ustası*'ndaki Hilde Wangel, oyunda yürüyüş kıyafetleri ve sırt çantasıyla belirmektedir. Teninin hafifçe yanmış olduğu da yazar tarafından belirtilmektedir. Bu görünüş biçimleri, toplum tarafından tanımlanan güzelliği ile var olan kadın tipinden tamamen uzaktır. Güzellik kavramının uzun saç ve beyaz ten gibi son derece spesifik biçimde çizilmiş olduğu açıktır. Bu karakterlerin dış görünüşlerindeki tercihlerinin kullanılan dille desteklenmesi, yazarın eserlerinde ne derece eklektik bir yapı kurduğunun bir göstergesidir. Lona ve Hilde, bu özgür tavırlarını, o dönemde bir kadın için asla kabul edilemeyecek olan sokak ağzı ve hafif küfürlerle de destekleyerek tam olarak "maskülenleşmiş" bir imaj

oluşturmaktadır. Bu karakterler davranış açısından son derece alışılmadıdır. Örneğin; Lona bir erkeğe tokat atmış, Amerika gezisi sırasında öğretmenlik ve şarkıcılık yapmak gibi kadınların asla vakıf olamayacağı işlere girişmiş, hatta bir de kitap yayımlatmıştır. Tüm bunların kasaba halkı tarafından bir dedikodu mahiyetinde anlatılması, olayların sahnede sergilenmemesi de dikkate değerdir. Bu tercihin kadınların tüm bunları bir karakter olarak sahnede yapmaya çekinmeleri ya da zaten tepkileri üzerine çeken bu tür oyunların eleştirilenlerce daha da sert bir dille yerilmesinden çekinilmesiyle açıklanması mümkündür. Bu tür "uygunsuz" davranışlara verilebilecek bir diğer örnek, *Rosmersholm*'daki (1886) Rebeca West'in, karısı ölen Rosmer ile aynı çatı altında evlenmeden yaşamasıdır. Daha önceki kısımlarda anlatıldığı üzere, kadınların bekar olarak yaşam sürdürmelerini imkansız kılan bir toplum için bu tür bir tercih adeta tabu niteliğindedir. Burada Rebeca'nın evlenmek ve çocuk sahibi olmak istememesi ve toplumun kendi hakkında ne düşündüğüne aldırmış etmediğini açıkça dile getirmesi, yazarın hiç olmayan bir kadın kavramının vizyonuna ne denli hakim olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Rebeca'nın önemini bir kadın karakter olarak artıran bir başka özelliği ise babası tarafından çok iyi bir eğitimden geçirilmiş olmasıdır. Radikal gazeteler okuyan ve Rosmer ile kitap, bilgi ve fikir alışverişinde bulunan Rebeca, şüphesiz yazarın eşinin annesi ve eşinin temelini hazırladığı bir karakterdir. Karakterlerin eğitim düzeylerinin son derece yüksek olması, temel eğitim haricinde herhangi bir entelektüel faaliyetin kadınlar için yasak olduğu bir toplumda devrim niteliğindedir. Eğitimli oluşu vurgulanan bir diğer karakter ise, *Bir Halk Düşmanı*'ndaki (1882) Petra'dır. Genç kadın alıştırma kitaplarıyla haşır neşir bir öğretmen olarak tanıtılır. Onun hayat görüşü de, hakim Hristiyan görüşler içerdiği gerekçesiyle bir hikayenin çevirisini yapmayı reddetmesiyle ortaya konmaktadır.

Ibsen'in çizdiği "yeni kadın" imajının dönemin alışlageldik eğilimlerine pek çok yönden zıt düştüğü görülse de, bu karakterlerin yazarın tam olarak feminizmle bağdaştırılmasını önleyecek şekilde erkek odaklı olduğu söylenebilir. Tüm bu güçlü görünümün yanında, kadınların yine de ehlileştirilmiş gibi gösterilmesi dönemin en ileri görüşlü yazarının bile geleceğin kadını çizirken bazı genel geçer kurallara bağlı kaldığının bir göstergesidir. Rebeca'nın hayatının amacını aşk üzerine kurarak fedakarlık yapmanın kadının

doğasında bulunduğunu savunması, Lona'nın Amerika'dan sevdiği adam için geri dönmesi bu bulguyu desteklemektedir.

Oyunlarda kadın karakterlerin annelikte olan ilişkileri de ilgi çekicidir. Çizilen güçlü kadın tiplerinin genel olarak annelikten uzak durduğu, çocuklarını terk edebildiği ya da hamileliği bir lanet gibi görebildiği açıktır. Ancak kadının doğurganlığını ikinci plana atan bu gibi durumlarda da kadın karakterler bir şekilde mutlu olamamaktadır.

Söz konusu karakterlerin annelik ve cinsellikle olan bağlantılarını belirleyen en büyük etmenin daha önceki kısımlarda sözü edilen idealizm olduğu söylenebilir. Kadının yalnızca aşkı için yaşayan, fedakar bir kurban tipi olarak çizildiği bu yaklaşım karşısında Ibsen'in annelik haricinde emeller güdebilen karakterler yaratması ilgi çekicidir. İlk olarak, bu karakterlerde de doğurganlığın söz konusu olmadığı durumda mutlu olamamak gibi bir eğilim zaman zaman görülmektedir. Ancak yine de kadınlar cinsel kimlikleri haricinde bir kimlik arayışındadır. Bazı araştırmacılar ise, Ibsen'in kadın karakterlerini özgürleştirmek adına erkeksileştirdiğini savunmaktadır. Ancak Toril Moi (2006) yazarla ilgili yazdığı kapsamlı kitabında Ibsen'in karakter çiziminde ince bir dengeyi korumadaki başarısını ve bu konudaki öncülüğünü şu şekilde dile getirmiştir:

“Ibsen'in en büyük modernist başarısı, hiç şüphesiz, idealleri ve kadınlık anlayışını kolayca yıkabilme yetisinin yanında, kadın kimliğini ve cinselliği silme veya şeytanlaştırma gibi bir tuzağa da düşmemesidir. (...) Zola'nın kadınlarının ve genel olarak modernist yapıtlardaki tüm kadınların başına gelen tam olarak budur.” (s.4)

Burada sözü edilen kadını “şeytanlaştırma” durumunun doğrudan Schiller estetiği ile alakalı olduğu görülmektedir. Daha önceki kısımda da değinilen bu estetik anlayışının Ibsen'in oluşturduğu kadın karakterlerin önemini pekiştirdiği bir gerçektir. Ibsen öyle bir yazardır ki; döneminde herhangi bir örneği bulunmayan bir kadın imgesini tanıdığı kadınlardan feyz alarak son derece ilerici bir şekilde oluşturmayı başarmış ve bunu yaparken hümanist tavrını her yönüyle ortaya koymuştur. Kadınlara başka bir gözle bakan yazarın eserlerinin feminist bir

bakışla değerlendirilmesi ortaya tuhaf bir çelişki çıkarmaktadır. Denebilir ki; Ibsen karakterleri feminist hareketleri destekleyecek birer ikon olarak kabul edilirse, bu yine kadını erkekten ayıran, onu göreceli ve norm dışı bir hale getiren, bir şekilde öne çıkararak başkalaştıran bir yaklaşım olacaktır. Çok yakın geçmişe kadar kendi ülkesinde dahi doktora tezlerine konu olmayan bir yazarın daha yüzeysel incelemeler ışığında bu şekilde yanlış anlaşılması olağandır. Yazarın yakaladığı evrensellik çizgisi açık olduğundan, kadının eserlerde bu şekilde ayrıştırmış olduğunu savunmak yazarın doğru anlaşılmadığının en büyük göstergesidir. Çağımız araştırmacılarının yaygın olarak savunduğu görüş, onun kadın karakterlere bakışının ezilen herhangi bir kesimin temsili olabileceği gibi; bireyselleşmiş, yalnızlaşmış modern insanın da bir temsili olduğu yönündedir (Moi, 2006, s.243).

Ibsen oyunlarındaki kadınları değerlendirmek için bir de baba figürüne ve bu figürün simgelediği yapıya değinmek gerekir. Baba figürünün bir tür aristokrasiyi, toplumda yerleşmiş olan otorite ve genel kabulleri simgelediği düşünülebilir. Bu noktada, Selda Öndül'ün (2007) *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*'nde yayınlanan makalesinde savunduğu fikir dikkate değerdir. Ona göre, kadın karakterlerin baba figürü karşısında iki olası davranış biçimi bulunmaktadır. Bunlardan biri otoriteye boyun eğerek mevcut gerekleri yerine getiren iyi bir kadın olmaktır. Dönemin değer yargılarına göre ahlakça doğru olan bu yaklaşım, esasen, yazarın ahlaki doğruluğa götüren yol olarak belirlediği kendini sorgulama ve ne olduğunun farkına varma edimini imkansız kılacaktır. Böylece bu tür karakterler toplumsal sorumluluklarını yerine getirmemiş olacaktır ki; bu da onların ahlaki bir çöküntüye girmelerine, yaşamdaki amaçlarını yitirerek kaybolmalarına yol açacaktır. Daha önce de değinildiği üzere, bu tür karakterler, Ibsen oyunlarında mutlu sona ulaşamaz, aydınlanamaz ve hazin sonlarına doğru ilerlerler. İkinci ihtimalde, kadın karakterler baba figürüne karşı isyankar bir tavır takınarak babanın buyruklarına karşı gelirler. Ancak bu durumda da karakterlerin karşı çıkışlarının içsel bir sebebi temellenmemektedir. Bu durumda, "karakter bir iç ses oluşturacağına bir iç baba oluşturur ve tek amacı onun buyruklarına karşı çıkmak olur." (s.157) Diğer yandan, sürekli vicdan hesaplaşması içinde olan kadın, kendini güçsüz, itilmiş ve çaresiz hissetmeye başlar. Erkeksi hareketler sergilemek, bu durumdan bir çıkış yolu sağlayacak gibi görünebilir. Ancak bu kez de kadın hem dışıl

kimliğini yitirir hem de toplumun erkeklere tanıdığı ayrıcalıklara sahip olmayı başaramaz. Bu durumda kadınlık ve annelik, kadının karşısına güçsüzleştirici birer unsur olarak çıkar. Modern toplumun kadınının özgürlüğünü yaşamak için herhangi bir yere gitmesinin yanında kadınlığından vazgeçmesi de gerekmemektedir.

Bu durumun bir diğer boyutu ise, otoriteye boyun eğsin eğmesin, otoritenin kadını saldırganlaştıracağıdır. İtaatkar kadınlar, babalarının sözünden çıkmamalarına karşın mutlu olamadıklarında, yaşam sebeplerini ve isteklerini kaybedecek, bunu da ya kendi yaşamlarını sonlandırarak ya da başka birinin yaşam sevincini öldürerek gidermeye çalışacaktır. Ibsen, kadınların bu durumunu "ruh katli" olarak nitelendirmektedir (Öndül, 2007, s.159).

Ibsen karakterleriyle baba-kız ilişkisi üzerinden kurulan bu mantığa göre, bu çalışmanın konusu olan Nora ve Hedda'nın konumları farklıdır. Nora, yaşamını sürdürmek için sürekli bir erkeğe ihtiyaç duyan "iyi" bir kızken, Hedda, babasıyla özdeşleşerek silahlarla haşır neşir olmak gibi oldukça erkeksi özelliklere bürünmüş ve "kötü" bir kız haline gelmiştir. İlerleyen bölümlerde iyi bir kız olan Nora'nın evi terk etmek gibi radikal bir karar verebilmesinin ardında yatan sebeplere daha ayrıntılı şekilde yer verilecektir.

Tüm bu incelemelerin Ibsen'in feminist bir yazar olduğunu iddia etmeye yetmeyeceği açıktır. Yazarın bizzat da belirttiği üzere, aslında Ibsen, kadın sorunsalına toplumda eşitliğin sağlanması için bir adım olarak bakmıştır. Daha önce de değinildiği üzere, onu feminist olarak nitelendirmek, üstlendiği geniş kapsamlı mücadelenin sınırlarını daraltmaktan öteye gidemeyecektir. Ibsen'in biyografisini yazarı Michael Meyer (1971), yazarın feminist olup olmadığıyla alakalı tartışmaları bir sonraki aşamaya taşımıştır. Ona göre, *Bir Bebek Evi*'nin ana temasının kadın hakları olarak belirlenmesi de yanlıştır. Meyer bu görüşünü şöyle ifade etmiştir:

"*Bir Bebek Evi*, kadın haklarını ancak Shakespeare'in *II. Richard*'ının krallığın ilahi iradesini konu aldığı kadar işlemektedir... Oyunun teması, kadın ya da erkek, her bireyin nasıl bir insan olduğunu anlamaya çalışması ve o kişi olmak için çabalamasıdır." (s.457)

Bir birey oluşturmanın hat safhada önem kazandığı bir dönemde, eserlerine erkekler kadar, toplumda geri plana itilen ve o güne kadar duygusal dünyalarından söz edilmeyen kadınları da almış olması, kadın karakterlere günümüzde son derece olağan karşılanacak şekilde erkek karakterlerle eşit ağırlık vermesi, yazarın feminist olarak değerlendirilmesinde, şüphesiz büyük rol oynamıştır. Joan Templeton'a (1989) göre, bu yanlış anlaşılmanın sebeplerinden biri de, Ibsen'i tüm teamüllere karşı çıkan bir asi olarak gören Bernard Shaw'dur (s.28). Templeton'a göre, kadın hakları dernekleri ve kadın hakları savunucuları da, bu kadar başarılı bir yazarı kendi saflarında göstererek mücadelelerinde g kazanmayı hedeflemiştir, ancak tüm bu çabalar, zamanların ve cinsiyet ayırımının ötesine geçmiş, insanlığı bir bütün olarak ele alan bir yazarı basit bir kıssadan hisse yazarına indirgemek olacaktır (Templeton, 1989, s.29).

Oyunlara farklı bir açıdan bakıldığında, karakterlerin de feminist bir yazardan bekleneceği şekilde çizilmemiş olduğu görülecektir. Bu durumun ilk kanıtı, evi terk edişiyle döneminde büyük sansasyonlara yol açmış olan Nora'nın dahi tam olarak bağımsız ve güçlü bir kadın olmayışı, borç almak için babasının imzasını kullanması ve sonunda yine baba evine dönmeyi planlamasıdır. Yani ortadaki özgürlük, yine bir erkek bakış açısıyla çizilmiştir. *Bir Bebek Evi*'nin döneminde kadın hareketlerinin güçlenmesinde büyük bir rol oynadığı yadsınamaz, fakat oyunun büsbütün feminizm çerçevesinde değerlendirilmesi de yanlış olacaktır. Ayrıca bu kısımda adı geçen tüm karakterlerin günümüz bakışıyla feminist ideallere pek de uymayacak şekilde zayıflıklara sahip oldukları da söylenebilir. Nora'nın özgürleşme adına döndüğü yerin baba evi olması, Hedda Gabler'in sonunda intihar etmesi bu saptamayı destekler niteliktedir.

Karakterlerin yapısındaki bu durum, daha sonraları feminist yazarların da bu oyunlara dönemindeki kadar sıcak bakmamasına neden olmuştur. Özellikle Jungcu değerlendirmeler, Nora'nın duygusal dengesizliğinin ardında histerik hezeyanların yattığını ortaya koyarak aslında dönemin radikal kadın karakterlerinin bile ne derece aciz olduğunu savunmuştur. Öte yandan, başka araştırmacılar, bu duygusal dengesizliği bir bireyin olmak istediği ve olmak zorunda olduğu kişiler arasındaki çatışmanın bir ürünü olarak değerlendirmiştir. Her iki ihtimalde, söz konusu özgürleştirme hareketinin dahi kadınların kimlik bunalımına bir çözüm getiremediği, dönemde çabaların son derece naif ve

yüzeysel kaldığı söylenebilir.

Tüm bu bakış açıları göz önüne alındığında, Ibsen'in feminist bir yazar olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak burada ilginç olan, o dönemde kadın sorunsalının tam olarak nasıl şekillendiğidir. Çalışmanın bundan sonraki kısmında, söz konusu dönemde özgürleşmiş kadın karakterlerinin nasıl çizildiğine ve kadın sorunsalının Ibsen hümanizmi açısından karakterler ve temalar vasıtasıyla nasıl işlendiğine bakılacaktır.

2 NORA-BİR BEBEK EVİ' NDE KADIN SORUNSALI

Bir Bebek Evi-Nora (Bu çalışma için Ibsen, 2012) Henrik Ibsen'in resmi olarak ilk kez 1879'da Danimarka'daki Royal Theatre In Copen Hagen'de sergilenen düzyazı biçiminde kaleme alınmış 3 perdelik oyunudur. Oyun, döneminde alışlagelmiş normları eleştirdiği ve cesur bir şekilde özgürleşmeyi desteklediği için sert eleştirilere hedef olmuş, Ibsen baş kadın karakterin oyun sonunda kocasını ve çocuklarını terk edişinin aşırı tepkiye yol açması sebebiyle esere alternatif bir son eklemek durumunda kalmış ve perdede Nora'yı kocasının evine geri döndürerek tepkileri dindirmeye çalışmıştır.

Oyun, daha önce de değinildiği üzere pek çok araştırmacı ve dönemin feministleri tarafından feminist bir eser olarak nitelendirilip içerdiği kadın sorunsalıyla ön plana çıkmışsa da, esasen içerdiği diğer temalar da en az kadın sorunsalı kadar baskın ve önemlidir. Bu temalar arasında orta sınıfın yaşamındaki sert ve yanlış kabul etmeyen yapı, bireyselleşme ve kimlik arayışı, toplumun genel işleyişindeki aksaklıklar sayılabilir. Toril Moi oyunda kadının ailedeki ve toplumdaki yeri haricinde iki temel temanın bulunduğunu ortaya koymuştur. Bunlardan biri tiyatrosallıktır. Burada tiyatrosallıktan kasıt, oyunda Nora ve Helmer'in aslında olduklarından farklıymış gibi davranmaları ve oyun boyunca oyun içinde bir oyunun sürdürülmesidir. Bu oyun beraberinde, ilk bakışta anlaşılana gerçekte olan arasında bir tezaadın oluşmasına yol açmıştır. Moi'ye göre oyunda kendini gösteren bir diğer tema idealizmdir. Helmer'in simgelediği idealler olması gerekeni olması gerektiği gibi sunmaya dayanmaktadır. Görünürde ortada mükemmel bir evlilik ve mutlu bir çift vardır. Daha yakından bakıldığında ise Helmer'in, yani idealizmin bireyi ezen egoist ve brutal tavrı göze çarpmaktadır (Moi, 2006, s.230). İdealizmin modern

insana uyumsuzluğunun aşkı yok ettiği fikri de burada kendini belli etmektedir. Moi (2006), oyundaki dönüşümün yalnızca bir kadının özgürleşmesi olmadığını şu şekilde açıklamaktadır:

“Sonuç sadece yasaların ve kurumların değil, insanın ve onun aşk hakkındaki fikirlerinin değişmesini, dönüşmesini sağlayan bir oyundur.”
(s.225)

Eserde bunlar dışında modern hayatla ilgili yan temaların varlığından da söz edilebilir. Bu çalışma kapsamında ayrıntılı şekilde değinilmeyecek olan bu tür temaları kısaca örneklendirmek gerekirse, eserde bir avukatın dahi maddi açıdan refaha ulaşamadığı, tüm orta kesimin ekonomik güçlük çektiği, toplumda yalancılık, dolandırıcılık ve yozlaşmanın yaygınlaşmış olduğu ve insan doğasını tatmin etmeyen bu yaşayışın bireylerde kimlik bunalımına yol açtığı söylenebilir (Meyer, 1971, s.478).

Eserde hümanizm açısından dikkati çeken en büyük tema toplumsal normların ve ülkenin ekonomik durumunun bireyler üzerinde ne denli kötü yönde etki ettiğiidir. Romantik dönemin idealleri savunan tavrının topluma körü körüne işlemiş olması bireylere en ufak bir özgürlük alanı bile sunmamaktadır. Denebilir ki; bu dönemde Norveç orta sınıfında tüm roller son derece spesifik bir şekilde belirlenmiş, toplumun değerleri, para, anlaşmalar ve alışlagelmiş saygınlık ölçütleri bireysel mutluluğun önüne geçerek bireyleri ve ilişkileri tek tipleştirmiştir. Ibsen eserinde toplumun bu yıpratıcı etkisini Kristine Linde ve Krogstad'ın haddinden fazla yaşlı görünmeleri ve güçten düşmüş olmalarıyla ortaya koymaktadır. Bu noktada bir kimlik arayışına girmek ve toplumsal değerleri sorgulamak kaçınılmaz olacaktır. Yazarın ileri bir düşünsel düzey gerektiren sorgulama edimini bir kadın karakter olan Nora'ya uygun görmüş olması, şüphesiz onun kadın-erkek eşitliğine inandığını göstermekte ve bir kadının bu uyanışa öncülük etmesi bakımından eseri daha ilgi çekici kılmaktadır (Johnston, "On Ibsen's *A Doll's House*, 1981).

Oyuna kadın sorunsalı açısından bakıldığında, bu meselenin tüm olay örgüsü ve temalara işlediği görülecektir. Ancak Nora'nın oyun sonundaki gidişinin oyunun yazıldığı dönem için kabul edilemez oluşu dahi oyunun feminist

bir eser olduğunu göstermez. Eserdeki kadın sorunsalına daha çok hümanist bir bakış açısıyla yaklaşmak, Nora'nın özellikle son sahnedeki konuşmasından da anlaşılacağı üzere bir kimlik arayışı içinde olduğu göz önüne alınırsa yerinde olacaktır. Nora'nın kendini "her şeyden önce ve en önemlisi bir insan" olarak nitelendirmesi bu hümanist tavrı desteklemektedir (Moi, 2006, 245).

Eserin döneminde takındığı eleştirel tavır sebebiyle çok büyük eleştirilere maruz kaldığına daha önce de değinilmiştir. Oyunun otoritelerce kabul görmesi altı yıl aldığından bu süre zarfında oyuna destek veren feminist kesimin yazarın yanlış anlaşılmasına sebebiyet vermesi doğal karşılanabilir. Bu altı yıl süresince değişen ise mevcut estetik anlayışıdır. Alternatif bir estetik arayışının ve realizm-idealizm savaşının şiddetlenmesi, sahnelenme açısından da sade gerçekçi bir tavır gerektiren bu eserin zamanla daha çok önemsenmesini sağlamıştır. İçerik açısından bakıldığında oyunun eleştireliliği bir yana yalnızca günlük yaşamdan bir kesit sunması bakımından bile devrim niteliği taşıdığı açıktır. İzleyiciye bir çiftin özel yaşamına tanıklık etme hissi veren oyun, Hedda Gabler kadar olmasa da büyük ölçüde sembolik öğeler içermektedir. Bu noktadan itibaren bu sembollere ve kadın sorunsalına daha yakından değinilecektir.

2.1 Oyunun Özeti

Oyun orijinal haliyle üç perdeden oluşmaktadır. Bu çalışmada, yazarın sonradan gördüğü baskı sonucunda oyuna eklediği dördüncü perde dikkate alınmayacaktır. Aşağıdaki özet, oyunun herkesçe tanınması dolayısıyla kısa bir hatırlatma niteliğindedir.

Nora bir avukat olan Helmer ile evlidir ve çiftin üç çocuğu vardır. Oyunun başında Helmer'in terfi ettiği ve bir bankanın müdürü olduğu belirtilir. Bu durum çocukları, bir hizmetçi ve bir dadiyla yaşayan çifti ekonomik açıdan çok rahatlatacağından mutlu eder. Oyun bir Noel arifesinde başlar. Hediyeler ve süslemelerle ilgili diyaloglardan çiftin orta halli bir ekonomik düzeyde olduğu anlaşılır. Sahneye Nora'nın eski bir arkadaşı olan Kristine girer. Eşinin ölümüyle çalışarak geçimini sağlamak zorunda kalmış olan genç kadının ziyaretinin sebebi, Helmer'in yeni işinden haberdar olmuş olmasıdır. Nora, ona Helmer'in

yanında ofis işine girmesi için yardım edecektir, ancak bu yardım sırasında Krogstad adlı memurun işten atılması gerekmiştir. Ahlakça düşük bir adam olduğu her fırsatta belirtilen Krogstad, oyunda büyük bir öneme sahiptir. Nora geçmiş bir dönemde, amansız bir hastalığa yakalanan eşinin doktorların tavsiye ettiği şekilde güneye gidebilmesi için bu adamdan borç para almıştır. Ancak Helmer'in bu durumdan haberi yoktur. Nora'nın borcu alırken ölüm döşeğindeki babasının imzasını taklit etmiş olması ise durumu bir derece daha kötüleştirmektedir. Genç kadın gizli gizli çalışarak borcunu ödemiştir, ancak Helmer tarafından işten çıkarılan Krogstad, Nora'nın durumunu bir koz olarak kullanarak onu olanları kocasına söylemekle tehdit eder.

Bir yandan Noel telaşı, öbür yandan içinde bulunduğu durumun yüküyle sarsılan Nora, kocasını üst komşunun verdiği bir daveti kullanarak oyalamak ister. Eski dostu Kristine'den istediği yardım karşılık bulsa da Helmer tüm olanları öğrenerek deliye döner. Bu noktada, tüm oyun boyunca ailenin yanında olan aile dostu Doktor Rank de pençesinde olduğu hastalığa yenik düşerek ölümünü beklemeye başlar ve sahneden ayrılır. Herkesin gitmesiyle yalnız kalan çift Nora'nın ahlaksızlığı üzerine konuşur. Helmer, karısının ahlaksızlığını öne sürerek onu çocuklarıyla ilgilenmekten dahi men eder. Sonuçta Krogstad Kristine'in etkisiyle Nora'nın sahte imza attığını duyurmaktan vazgeçip borç senedini gönderse de Nora'nın sorunu çözülmez. Onu affetmeye hazır olan kocasına kimlik arayışıyla ilgili bir konuşma yaparak evini, kocasını ve çocuklarını terk edip gider.

2.2 Nora-Bir Bebek Evi'nde Kadın Sorunsalı Merkezli Temalar

Yukarıdaki bölümde değinildiği üzere, *Bir Bebek Evi*'nin yalnızca kadın sorunsalı etrafında değerlendirilmesi, oyunun yalnızca bir boyutunun enine boyuna irdelenmesi anlamına gelmektedir. Buradaki kadın sorunsalının sadece kadın haklarının savunulduğu kısımlara odaklanması, son sahneye sabitlenerek Nora karakterinin geçirdiği dönüşüm ve o dönüşüme sebep olan kimlik arayışı sürecinin göz ardı edilmesi, oyundaki kadın temasının da yanlış değerlendirilmesine yol açacaktır. Bu kısımda, temalar ve karakter özellikleri irdelenirken sözü edilen kimlik arayışının evrelerine de değinilecek ve çalışmanın sonunda Nora ve Hedda Gabler, bu arayıştaki tavırları ve ilerleme biçimleri

açısından da değerlendirilecektir. Kısacası burada amaçlanan, araştırmacılarca takip edilen üç fikre (feminist yaklaşım, bireysel özgürleşme ve kimlik arayışı) eşit mesafede durulacaktır.

Oyuna genel olarak bakıldığında, döneminin toplumsal işleyişiyle ilgili pek çok ipucu içerdiği görülecektir. Öyle ki; yalnızca kadın karakterlerin değil, kadınları himayesine alan ve ekonomik güçleriyle kendilerini göstermeye çalışan erkek karakterlerin de ahlak kuralları ve toplumsal gerekler altında ezildiği, olması gerekene uyum sağlamak adına bocaladığı görülmektedir. Doktor Rank'ın Nora'ya yaklaşımı, Helmer'in yeni görevi konusundaki tereddütleri ve Nora tarafından terk edileceğini anlayınca düştüğü boşluk, oyunda aslında tüm karakterler açısından bir çöküşün söz konusu olduğunu göstermektedir. Oyunda kurulmaya çalışılan dengelerden sadece biri olarak kadın-erkek eşitliği, kendini tüm karakterler ve olay örgüsünün tamamı aracılığıyla göstermektedir. Bu kısımda, evlilik ve annelik, sosyal yaşam ve iş hayatı, ekonomik sorumluluk gibi temalar, kadın sorunsalı açısından ele alınacaktır.

2.2.1 Evlilik ve Annelik

Bir Bebek Evi'ndeki evlilik ve annelik temasının oldukça ilginç şekilde işlenmiş olduğu açıktır. Ana öykünün etrafındaki evliliklerin de yazarın genel görüşlerini destekler şekilde çizildiği görülmektedir. Örneğin, Kristine Linde'nin aslında sevdiği adamla değil, zengin bir adamla evlendiği, ama işin sonunda yine de çok çalışmak zorunda kalmaktan kaçamadığı görülmektedir. Bu durum oyunda, onun merdivenlerden çıkarken zorlanmasının sebebinin çok çalışmak olduğu şeklinde verilmiştir. Sonuçta iş bulmak için başka bir şehre gelmiş, iş bulmayı yine bir erkek aracılığıyla başarmış dul bir kadın olarak annesi ve kardeşine yardım etmek durumundadır. Onun bu kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan tavrı, dönemin şartları göz önüne alındığında birkaç açıdan ilgi çekicidir. Öncelikle bu kadın tipi, Ibsen'in çizdiği iki kadın tipinden "yanlış bir evliliğe sürüklenmiş kadın" kategorisinde sayılabilir, ancak burada önemli olanın onun eşinin ölümünden sonra takındığı tavır olduğu açıktır. Öte yandan, Kristine bir anne değildir, yani evlenmiş bile olsa, toplumun dayattığı annelik rolünü üstlenmemiştir. Ayrıca, arkadaşı Nora'ya yardım etme yöntemi, yine bir

erkeğe olan yakınlığıyla ilgilidir. Sonuçta Krogstad'ı Nora'nın başına dert açmamak için ikna eden Kristine'dir ve bunu yaparken eski bir ilişkisini kullanır. Bir başka deyişle, Kristine karakteri anne veya eş değildir, toplumsal normlara da uymaz, ancak evliliğe ve anneliğe olan bu mesafesinin onu tam olarak özgür kıldığı da söylenemez.

Nora ile Helmer'in evliliğine ise, doğal olarak daha ayrıntılı biçimde değinmek gerekmektedir. Oyunun adından da anlaşılacağı gibi, Nora, kocası tarafından güzel bir bebek, daha belirleyici biçimde, güzel bir oyuncak bebek olarak görülmektedir. Bu durum, kadınların yalnızca güzellikleriyle ve doğurganlıklarıyla var olduğu bir toplumun biraz da esprili bir yansımasıdır. Oyun boyunca "küçük kanarya" ya da "küçük sincap" gibi sevimli tabirlerle çağırılan Nora, kocası açısından adeta düşünsel faaliyetleri olmayan bir varlık gibi görülmektedir. Bu durum oyunun pek çok yerinde defalarca vurgulanmaktadır. Örneğin, Helmer Nora'nın kulağını çekerek onu makaron yememesi konusunda uyarır (Ibsen, 2012, s.5). Burada dikkate değer olan yalnızca, daha çok çocuklara uygulanan kulak çekme cezasının Nora'ya uygulanması değildir. Kocası bir kadının ne yiyip yiyemeyeceği konusunda söz sahibidir ve gerekli gördüğü takdirde bir erkek bir kadını bir yiyeceği yemekten men edebilmektedir. Şekere benzeyen bir kurabiye olan bu yiyeceğin Nora için yasak olmasının sebebi ise, onun dişlerini, dolayısıyla da güzelliğini bozabilecek olmasıdır. Bu çekincenin yerinde olup olmadığı bile tartışma konusu olamaz. Nora, bir kadın olarak kendi vücudu hakkında karar verecek reşitlikte değil gibidir. Ancak burada önemli olan, Nora'nın bu yiyeceği defalarca, çeşitli bahanelerle gizli gizli yemesidir. Bu, onun kendi kimliğini sorgulayan ve evi terk edip giden bir kadına birden dönüşmediğinin, gizliden gizliye bir başkaldırı halinde olduğunun göstergesidir.

Nora'nın bir çocuk gibi görüldüğü bu evlilikte sürekli öğretici bir tavırla karşılaşması da doğal karşılanacaktır. Helmer ona sürekli "tam bir kadın" diyerek eksiklerini tamamlaması için yol göstermektedir. "Tam bir kadın" tabiri, o dönemde kadınlara genel olarak böyle yaklaşıldığını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Bu tabirin kullanıldığı sahnelerde Nora'nın tek başına bir şey yapmakta zorlandığı ya da bir erkeğin bakış açısıyla bir işi yanlış yaptığı görülmektedir. Nora'nın üst komşusunun verdiği davette giyeceği kıyafete karar veremeyip bunu kocasına sorması, orada yapacağı dansı dahi kocasının öğretmiş

olduğunun anlaşılması Nora'nın kocasına büsbütün muhtaç olduğunun gösterildiği sahnelerdendir. Nora, pek çok sahnede, Helmer'ın yardımına muhtaç olduğunu "senin yardımın olmadan hiçbir şey yapamıyorum" (Ibsen, 2012, s.48) şeklinde dile getirmektedir. Ayrıca Nora'nın bu bir başına hareket edememe, karar alamama hali Helmer için bir bakıma sempatik de gösterilmektedir. Helmer, "kendi başına hareket etmeyi bilmediğin için seni daha mı az severim sanıyorsun?" (Ibsen, 2012, s.117) diyerek konuyu bambaşka bir yere taşımaktadır. Kadınlar kendi başlarına hareket etmeyi beceremez, ancak erkekler onları bu zaaflarıyla da kabul etmektedir. Bu yüce gönüllülük gösterisi, erkekleri bir kat daha yüceltir, kadınları ise bir kat daha onların aşkına muhtaç gösterir niteliktedir. Daha da tuhaf şekilde, Ibsen, erkeklerin kadınların zayıflığından hoşlandığı görüşünü bu oyunda açık bir dille dile getirmektedir. Helmer'ın "bir kadının böyle açıkça yardıma muhtaç olması bana iki kat daha çekici görünüyor" (s.117) şeklindeki sözleri bu saptamayı desteklemektedir. Bir başka deyişle, aslında kadınların zayıflığının erkekleri güçlü kılan, onları yaşatan, besleyen bir unsur olarak algılanması oldukça ilgi çekicidir. Benzeri biçimde, Helmer, Nora'yı korumaktan ve onu büyük hatasına rağmen affetmekten de ayrı bir zevk alır. Helmer'ın son sahnenin başındaki tiradı, bu durumun bir göstergesidir.

"...Kanatlarımın altında güvende olduğunu biliyorsun. Ne kadar şirin ve sıcak bir yuvamız var Nora. Burada her zaman güvendesin. Zalim bir şahinin pençelerinden yara almadan kurtardığım bir güvercin gibi koruyacağım seni, sakinleştireceğim o endişeli atan küçük kalbini. (...) Yakında sana sürekli seni affettiğimi söylememe ihtiyacın kalmayacak, bundan tüm kalbinle emin olacaksın. (...) Bir erkek için karısını affettiğini bilmek, hem de onu tamamıyla ve samimiyetle kalbinin ta derinliklerinden affettiğini bilmek tarifsiz ölçüde güzel ve insanı memnun eden bir şeydir. Erkek sanki kadının iki şekilde birden sahibi olur: Erkek, karısına yeni bir hayat vermiştir ve böylece kadın hem karısı hem de çocuğu olur. Bugünden sonra sen de bana böyle görüneceksin. Benim küçük, ürkmüş,

yardıma muhtaç sevgilim. (...) Sadece bana karşı açık
ol, ben de senin hem iraden hem vicdanın olayım..."
(s.117-118)

Evlilik teması çevresinde bir de kadının söz sahibi olması durumuna değinilebilir. Kendi kararlarını alamayacak kadar kocasına bağlı olan bir kadının kocası üzerinde söz sahibi olması da doğal olarak mümkün değildir. Nora ve Helmer çiftinin evliliklerinin ilk gününden beri hiçbir zaman ciddi bir mesele hakkında konuşmamış, fikir alışverişinde bulunmamış olması, evlilikte tek taraflı bir nüfuzun hakim olduğunu kanıtlamaktadır. Nora, bu durumu son perdede, Helmer'le yaptığı son konuşma sırasında dile getirir. Çiftin hiçbir zaman ciddi bir mesele hakkında konuşmadıklarına dair bu serzenişe Helmer, "ne yani, sana taşıyamayacağın dertler mi yükleydim?" (s.119) şeklinde cevap verir. Bu açıdan bakıldığında, bir erkeğin kadınlara karşı olan bu tutumunun ardında yatan sebebin onu üzmemek, sıkmamak olduğu düşünülecektir. Ancak bu sahnede Helmer'in yaşadığı duygu değişimi ve gösterdiği samimiyetsizlik ya da durumun tam olarak farkında olmama hali, oyun boyunca Nora'yı küçümseyen tavrının arkasında sadece böyle iyicil bir sebebin yatamayacağını da göstermektedir.

Kararları etkilemek açısından bakıldığında Nora'nın böyle bir gücünün olmadığını Krogstad'la olan görüşmesi sırasında açıkça dile getirdiği görülmektedir. Krogstad, Nora'dan kocasını kendini işten atmaması için ikna etmesini istemektedir. Nora ise bu isteğe "kocam üzerinde nasıl böyle bir nüfuzum olabilir ki" (s.37) şeklinde yanıt vermektedir. Ancak tüm bu saptamalar, ilk bakışta edinilen izlenimler üzerinden yapılmaktadır. Sonraki kısımda, karakterlerin çözümlenmesiyle, aslında görünenin pek de gerçeği yansıtmadığı ortaya çıkacaktır.

Nora'nın Krogstad'la olan görüşmesinde ilgi çekici bir başka nokta, kadının yasalar karşısındaki konumu konusudur. Nora burada, "bir kadının kocasının hayatını kurtarmaya hakkı yok mu?" (s.44) sorusuyla yasaları sorgulamaktadır. Burada ilginç olan, bu göndermenin Ibsen'in daha önceki kısımlarda değinilen bir konuşma metniyle bağlantılı olmasıdır. Yazara göre günümüzde kadının kendini var etmesi mümkün değildir, çünkü yasaları yapanlar erkektir ve ne olursa olsun, bu yasalar kadınlara erkek bakış

açısından bakmaktadır. Ancak burada tuhaf olan, yazarın kadınların isteyeceği yasa biçiminin biraz duygusal olacağını öngörmesidir. Sonuçta hukuki gerçek, Nora'nın sahte imza atmış ve bir kadının yapmaması gereken bir şekilde borç almış olmasıyken Nora bunu sevdiği adamın hayatını kurtarmak gibi idealize etmiş ve soyut bir boyuta taşımıştır. Burada Nora'nın hukuken düştüğü durum da onu kurban olarak gösterir niteliktedir. Bu da, araştırmacıların Ibsen kadınlarıyla alakalı yaptıkları bir sınıflandırmayı bozmaktadır. Bir başka deyişle, ne istediğini bilmeyen ve felakete sürüklenen bir kadın olan Hedda Gabler'in karşısında, ne istediğini bilen güçlü bir kadın olarak duran Nora, burada bir bakıma kurban tipine bürünmüştür.

Oyundaki evlilik temasına annelik ve cinsellik açısından bakıldığında da ortaya ilginç bir tablo çıkmaktadır. Daha önce değinildiği gibi, Schiller'in dönem edebiyatını etkisi altında tutan idealize edilmiş kadın tipinin bazı yansımaları Ibsen oyunlarında da görünmektedir. Bunun bir örneği, Nora'nın aşkı için güç bir duruma düşmesi, yaptığı fedakarlıklarla kurban gibi görünmesidir. Nora üç çocuk annesi olduğu için de toplum normlarına uymaktadır. Ancak çocuklarıyla olan ilişkisi, daha çok oyuncaklarla olan ilişki gibidir. Oyun boyunca Nora'nın çocuklarıyla alakalı ciddi bir sorumluluk aldığı görülmez. Zaten evde, Nora'nın çocuklarına bakmak için kendininkileri bırakmış bir dadı bulunmaktadır. Nora çocuklarla oynamayı ve onların kıyafetlerini değiştirmeyi sever. Oyun boyunca anne ile çocukları arasında tek ilişki bu şekilde kurulur ki; bu da Nora'nın onları adeta oyuncak gibi algıladığı izlenimini uyandırmaktadır. Başka bir açıdan bakıldığında, Nora, oyuncak bebekleri olan bir oyuncak bebektir. Kocasına ve topluma göre, onun en büyük ve en ulvi görevi de çocuklarına ve eşine karşı olandır (s.123). Ayrıca, Helmer, onun ahlak dışı bir hareket yaptığını öğrendiğinde, onu çocuklarla ilgilenmekten men etmektedir. Dolayısıyla, çocuklar hakkındaki karar yetkisi de babadadır ve anne sadece doğuran bir makine konumundadır. Schiller' in idealize edilmiş kadınına uymayan bir başka durum, oyunda çocuk yapma amacı haricinde cinsel öğelerin de bulunmasıdır. Özellikle üst komşudaki davet sonrasında Helmer bu yöndeki arzusunu dile getirir, ancak tam olarak böyle bir sahne yaşanmadan çiftin ilişkisi çöküşe geçer. Belki de cinsellik bu noktada tansiyonun had safhaya çıkıp sonra hızla düşmesine zemin hazırlaması açısından kullanılmıştır.

1850'lerde kadının Norveç toplumundaki yerinin özetlendiği kısımda

değ inildiğ i gibi, dönem kadınları önce babalarının, daha sonra da kocalarının vesayeti altında yaşamaktaydı. Ibsen, bu durumu *Bir Bebek Evi*'nde Nora aracılığıyla da dile getirmektedir. Nora, babası ile kocasını aynı otoriter gücün iki farklı temsilcisi olarak değerlendirmektedir. "Sen ve babam bana çok haksızlık ettiniz. Bu hayatta hiçbir şey olamadıysam suç sizin." (S.120) ifadesi, bir otoriteyi, büyük olasılıkla toplumsal baskıyı temsilen koca ve babanın kadın üzerinde ne denli kötü etkilere sebep olduğunu Nora'nın cümleleriyle açıklamaktadır. Baba ve kocanın genel olarak toplumsal otorite ve baskıyı simgelediğ i düşünülürse, Doktor Rank de oyunda daha önemli bir yer kazanmaktadır. Yaş lı adamın Nora'ya olan ilgisi açıktır. Oyunun sonunda ölümün eş iç ine gelerek çiftin hayatından tamamen silinen bu oyun kiş isi, Nora'nın para bulacak bir yer bulamadığ ı zaman kurduğ u hayale denk düş mesi açısından olduğ u kadar Nora'yla sohbet eden bir erkek olması açısından da kayda değerdir. Birincisi Nora, Krogstad'a olan borcunun taksitlerini ödemekte zorlandığ ında hep kimsesi olmayan yaş lı ve zengin bir hayranının ölüp ona miras bırakacağ ını hayal etmektedir. Kristine'in dile getirdiğ i gibi Doktor Rank bu tarife tamamen uymaktadır. Onun ölüme giden ç öküş ünün baş lamasıyla Nora-Helmer çiftinin ilişkisinin ç öküş ü de baş lar. O, Nora'ya akıl vermez, onu küç ümsemmez ve onunla normal biçimde sohbet eder. Evli değ ildir, zenginliğ inin kaynağ ının miras olduğ u belirtilir. Dolayısıyla, oyunda baba ve kocanın oluşturduğ u çerçevenin dış ında kalmakta, adeta bir hayali simgelemektedir. Bu hayalin ortadan kaybolması, oyunun ilk iki perdesine hakim sahte mutluluğ un ve örnek aile imgesinin de ortadan kalkmasına paralellik gösterir. Doktor Rank, ayrıca Ibsen oyunlarında sıkça görülen üçlü ilişkiler ş emasının saç lanması için de gerekli bir oyun kiş isidir.

Karakterlerin daha ayrıntılı incelenmesi sırasında, bu incelemelerde varılan noktaların bir derece ötesine geçerek görünenle gerçekte olan arasındaki ironinin ortaya çıkarılması mümkün olacaktır. Böylece Ibsen oyunlarına getirilen bazı eleştirilerin yersizliğ i de kendiliğ inden ortaya çıkacaktır.

2.2.2 İş Hayatı ve Sosyal Yaşam

Kadın sorunsalı açısından bakıldığında, oyundaki tüm kadınların bir iş hayatının olması, Ibsen'in kadınların da iş hayatında aktif rol oynayarak üretime katkıda bulunması gerektiği yönündeki görüşünü desteklemektedir. Dadi, çalışmak için kendi çocuklarını bırakıp Nora'nın evinde yaşamaya, onun çocuklarına bakmaya başlamıştır. Evde bir de hizmetçi bulunmaktadır. Bu iki kadın, toplumun dayattığı şekilde annelik ve kadınlıkla yükümlü değil, ekonomik sorumluluklarla yükümlüdür. Aynı durum ilginç şekilde Kristine için de geçerlidir. Parası için evlendiği adamın ölmesiyle geçimini kendi sağlamaya çalışan genç kadının ne kadar çok çalıştığı, merdivenlerden fazla çalışmanın oluşturduğu yorgunluktan ötürü çıkamayışıyla ortaya konmaktadır. Onun hayattaki sorumluluğu da doğurganlık ve kadınlıktan ziyade ekonomiktir. Üstelik yıllardır görmediği arkadaşını ziyaret etme sebebi de bir iş bulabilmektir. Nora'yla tekrar görüşmesinin tek

sebebinin bu olduğu bile söylenebilir. Ayrıca Kristine'in yalnız başına bir oda tutarak yaşam sürdürmesi de, daha önceki bölümlerde değinildiği üzere, toplum normlarına tamamen aykırıdır. Onun durumundaki bir kadının baba evine dönmesi ya da yeniden evlenmesi gerekirken o, başka bir şehre gelerek iş bulmayı ve bir oda tutup orada yaşamayı seçmektedir. Bu, onun sosyal açıdan ne derece özgürleşmiş olduğunun bir göstergesidir. Esasen, burada, ekonomik özgürlüğün sosyal yaşamda özgürleşmeye götürdüğü fikrine ulaşmak mümkündür. Para için yaptığı evliliğinin ona bu rahatlığı sağlamaması da göz önüne alındığında, oyunda kadınlara erkekler aracılığıyla değil, kendi çabalarıyla para kazanma düşüncesinin sunulduğu savunulabilir. Onun tüm bu özgürlüğü ise bir bakıma yine erkekler dolayısıyla sağlandığından ilgi çekicidir. Ona işi veren Helmer'dir. Ayrıca Nora'ya yardım etmek için yine cinsel kimliğini kullanarak Krogstad'la olan eski ilişkisinden medet umar, onun Krogstad'la olan bu ilişkisi ise, Ibsen'in üçlü ilişkiler şablonlarına bir örnek teşkil etmektedir. Genç kadının sosyal hayatı hakkında daha fazla bilgiye yer verilmediğinden, bu karakterin oyunda etkin rol oynadığı durumların yine erkeklerle olan yakınlığına bağlı olduğu söylenebilir. Yine de çizilen kadın portresi, dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda son derece cesurdur.

Nora'nın sosyal yaşamı ve iş hayatı ise daha da ilgi çekicidir, çünkü Helmer'in gördüğü Nora ile gerçekte olan arasında ciddi anlamda fark vardır. Helmer, Nora'yı oyuncak bir bebek gibi görür, onun gizli gizli çalıştığını bilmez. Ev ve kocası haricindeki hayatı çok da renkli olmayan Nora'nın evden çalışmasını sağlayacak bağlantıları nasıl bulduğu ise bir muammadır. Bir şekilde evden kitap kopyalamak gibi işlerle uğraşan Nora'nın tüm bu çabaları, kendi ekonomik özgürlüğünü sağlamak için değildir, meselenin ekonomik boyutlarına daha sonra değinilecektir, ancak burada önemli olan, çalışmanın Nora'ya kendini iyi hissettirmesidir. Burada "iyi"den kastın "erkek gibi" olması da kayda değerdir. Nora'nın şu cümleleri bu saptamayı desteklemektedir:

"Ama bir yandan orada oturup çalışmak ve para kazanmak müthiş zevkliydi. Neredeyse erkek olmak gibiydi." (s.69)

Bu cümle, açık bir şekilde kadınların kendilerini erkeklerden daha aşağı düzeyde gördüğünü göstermektedir. Ama burada çalışmanın ve para kazanmanın erkeklerin sahip olduğu gücü "neredeyse" kadınlara da vereceği düşüncesi de kendini belli etmektedir. Dönemin toplumsal normlarına göre bir kadının kocasından gizli olarak çalışması ise kesinlikle kabul edilemez. Yetenek ya da yaratıcılık gerektiren işler yapmaları da, daha önce değinildiği üzere kesinlikle mümkün değildir. Bu açıdan bakıldığında Kristine'in de, Nora'nın da meslek seçiminde dönem kadınlarından bir adım ötede görüldüğü söylenebilir. Çünkü toplumsal eğilimler kadınların yalnızca tütün sarmak ya da yemek yapmak gibi işlerde çalışabileceği yönündedir. Bu iki karakterin üstlendiği görevler ise ancak bir erkeğin desteğiyle ve onun denetimi altında üstlenilebilmektedir.

Nora'nın sosyal yaşamına gelindiğinde, görünürde onun yalnızca alışverişi yalnız yaptığı, onun haricinde her konuda kocasına bağlı olduğu görülmektedir, üst komşunun düzenlediği davet, Helmer'in Nora üzerindeki otoritesinin en açık şekilde görüldüğü sahnelerden birini oluşturmaktadır. Nora, bu davette giyeceği kıyafete karar veremediği için kocasına danışır (s.87). Dahası, genç kadının davette tarantello dansı yapması da Helmer'in fikridir.

Bir davete katılan kadınların konukları keyiflendirecek gösteriler yapmak durumunda olması da dikkate değerdir. Nora, bu davet için adeta bir bebek gibi hazırlanır. Amaç onu en güzel ve yetenekli haliyle davetteki topluluğa sunmaktır. Burada bir kadının sadece güzel olmak ve erkekleri hoşnut etmek için yetiştirilmesi gerçeğiyle paralellik kurmak mümkündür. Sonuç olarak Nora, davette tüm güzelliğini, zarafetini ve yeteneğini sergiler, ancak dans gösterisini tamamladığı zaman kocası tarafından alıkonularak eve getirilir. Nora daha uzun süre orada kalmak istediğini belirtse de, onun isteği, onu cinsel arzularından ötürü eve getiren kocasında karşılık bulmaz. Bu durum, genç kadının sosyal hayatında da baskı altında olduğunun bir göstergesidir.

Ancak tüm bunlar, tuhaf şekilde işin görünürdeki kısmıdır. Helmer'dan saklı olan gerçeklikte ise, Nora, borç almasını ve iş bulmasını sağlayacak bağlantılara sahiptir. Doktor Rank'le daha normal olduğu söylenebilecek bir sohbeta dahil olabilmekte, kendini kocasına olduğundan daha iyi biçimde ifade edebilmektedir.

Oyunda toplumsal yaşam ve kadın sorunsalıyla bağlantılı kabul edilebilecek bir başka mesele, Ibsen'in yalancılık ve çocukların yetiştirilmesi konusundaki sorumluluğu sadece kadına değil, erkeğe de yüklemesidir. Helmer ve Nora'nın konuşmasında Krogstad'ın neden kötü bir insan olduğu sorusuna cevap bulunmaya çalışılırken aslında sorumluluğun babaya da ait olduğu vurgulanmaktadır.

"HELMER: Ah Noracığım, bir avukat olduğum için hayatımda bunlarla çok sık karşılaşıyorum. Genç yaşta belaya bulaşan neredeyse herkesin arkasında sahtekar bir anne vardır.

NORA: Neden sadece anne?

HELMER: Genelde annenin etkisidir, ama tabii kötü bir baba da benzer sonuçlar doğurabilir." (s.49)

Burada kötülüğün sebebinin neredeyse cadı yakılan dönemlerden kalan bir zihniyetle sadece kadına yüklenmesinin Nora'nın yönlendirmesiyle engellendiği ve toplumdaki kötülüğün bireyler özelinde erkeklerin de sırtına yüklenmesi kayda değerdir. Yani yalanın çocukları kötü etkilemesi, anne ya da kadın olmakla ilişkilendirilmemektedir. Dolayısıyla, Helmer'ın Nora'nın bir ahlaksızlık

yaptığını düşündüğünde onu çocuklarla ilgilenmekten men etmesinin ardında kadın sorunsalının bulunmadığı söylenebilir.

Son olarak, tarantello sahnesinin sonunda yer alan bir ayrıntının dönemin entelektüel bakış açısına ışık tuttuğu söylenebilir. Dönemin kabullerine göre erkeklerin daha iyi eğitilmiş ve bilgili olduğu açıktır. Burada da yazar, gerçekçilik akımının illüzyon unsurunu Helmer aracılığıyla ortaya koyarak döneminin mevcut yaklaşımına uymuştur. Nora'nın dans gösterisinden sonra konukları selamlayarak salonu terk etmesi gerektiğini savunan Helmer'in bu tercihi temellendirme şekli ilginçtir:

"HELMER: Belki sanatsal açıdan biraz fazla gerçekçiydi, ama olsun. Önemli olan başarılı olması. Hem de çok başarılı oldu. Sonrasında da kalmasına izin mi verecektim yani? Büyüyü bozmasına? Hayır kalsın!" (s.102)

Bu ayrıntı, okura yine bir izin verme durumunu sunarken, çok sofistike görünen bu açıklamanın da daha sonradan hiçe sayılmasıyla erkek bakış açısını da sergilemektedir. Gerçekçiliğin illüzyon özelliği çerçevesinde yapılan bu açıklamanın yalnızca bir bahane olduğu, Helmer'in Nora'yı davetten alıkoymasının sebebinin daha önce belirtildiği gibi oldukça kişisel olduğu bilindiğinden, erkek karakterin entelektüel kimliğini de kimi zaman bir paravan olarak kullandığı savunulabilir.

Eserde tüm bu yan temalar haricinde bir kadının yaşam gayesinin ne olduğu ve kadının toplumdaki yeriyle ilgili saptamalara da yer verilmiştir. Bu başlık, eserde doğrudan kadın sorunsalıyla alakalı kısımları da içermek durumundadır. Ancak bu konunun daha sonra Nora karakterinin incelenmesi sırasında, onun dönüşümünü daha iyi bir şekilde ortaya koyabilmek adına daha detaylı şekilde sunulması yerinde olacaktır. Kısaca özetlemek gerekirse, sırf kadın olduğu için bir bireyin bazı kararlar almaktan aciz olması ve bazı durumlarda elleri kolları bağlı kalması oyunun ana çatışması çevresinde işlenmiştir. Helmer ile Nora arasındaki "HELMER: Kimse kendini feda etmek istemez. NORA: Ama binlerce kadın öyle yapıyor." (s.127) şeklindeki diyalog eserde kadın sorunsalının ne derece vurucu bir şekilde işlendiğini gösteren örneklerden sadece biridir.

2.2.3 Maddi Sorumluluk

Ekonomik durumun ayrı bir başlık altında incelenmesi, oyunun temel çatışmalarından biri olan borç alma meselesine gönderme yapması açısından önemlidir. Bilindiği üzere, oyunun yazıldığı dönemde bir kadının bir erkeğin vesayeti olmadan borç alması yasalarca mümkün değildir. Bu açıdan bakıldığında, Nora'nın kocasını kurtarmak için ne denli büyük bir işe giriştiği daha açık şekilde görülecektir. Nora, babasının imzasını taklit ederek aldığı bu borçla müthiş bir sorumluluk da yüklenmiştir. Borcunu ödemek için çalışır, para kazanır ve ödemeler konusunda bir aksaklık yaşamaz, ancak kimi zaman zorlandığı da bilinmektedir. Zorlandığı dönemlerde ise yaşlı bir hayranının ona miras bıraktığı hayalini kurar. Esasen bu hayal büsbütün olasılık dışı da değildir. Daha önce de değinildiği üzere, Doktor Rank'in Nora'ya duyduğu yakınlık bu hayali olası kılmaktadır. Ancak Nora borcunu ödemek konusunda kesinlikle bir erkekten yardım almaz. Kocasının ona elbise alması için ya da başka bir amaçla verdiği harçlıkları da bir şekilde arttırarak borcunu ödemekte kullanan Nora'nın Helmer'in gözünden görünümü ise bambaşkadır.

Helmer, Nora'yı sık sık müsrif olmakla suçlar. Böylece Nora parasını idare etmekten de aciz, yalnızca çocuksu bir tavırla harcamayı bilen biri konumuna gelmektedir. Oyunun başında Helmer'in terfi ettiğinin anlaşılması üzerine Nora'nın kurduğu hayaller ve yaşadığı rahatlama hissi de onu ilk bakışta sadece tüketen ve para kazanmanın nasıl bir şey olduğunu bilmeyen bir konumda göstermektedir, ancak oyun ilerledikçe durumun aslında öyle olmadığını anlaşılması, oyunun geneline hakim olan görünenle gerçekte olan arasındaki çelişkinin de güçlenmesini sağlamaktadır.

Yaşam amacı bambaşka olup farklı bir duruma gelen bir başka karakter ise Kristine'dir. Kristine, sevdiği adamı bırakarak varlıklı bir adamla evlenmiştir, ancak bu onun zengin olmasını sağlamaz. Kocasını öldüğünde bakımından sorumlu olduğu annesiyle birlikte ortada kalan genç kadın çok yorucu bir iş serüvenine atılır. Kocasından kalan mirası alamaması, daha önceki bölümlerde değinildiği üzere, dönemin kadını hukuken hiçe sayan yasalarının bir sonucudur.

Neticede, kadınlar açısından bakıldığında, oyun ekonomik sorumlulukla ilgili önemli bir bağlantıyı ortaya koymaktadır. Para kazanabilen kadın

özgürdür ve neredeyse erkeklerin sahip olduğu güce erişebilir. Doktorluk, avukatlık gibi seçkin meslekler yine erkek karakterlere mahsus olsa da kadınların ev işi haricinde mesleklerle geçim sağlaması eserin yazıldığı dönem için devrim niteliğindedir. Ayrıca para kazanmanın Nora'ya kendi başına da başarılı olabileceği hissini yaşattığı düşünüldüğünde, ekonomik sorumluluk alabilecek durumda olmasının onu oyunun sonundaki kendinden emin haline gelme sürecinde desteklediği de söylenebilir. Karakterin Kristine ile olan diyalogunda para kazanabilmekten duyduğu hazza değindiği nokta, belki de ilk olarak tek başına bir iş başarabildiğini fark ettiği noktadır. Bir başka deyişle, Nora bir şekilde borç alabildiği ve onu ödeyebildiği için kendini kahraman gibi hissetmektedir. Bu da onu bireyselleşmeye ve kendi kimliğini bulmaya yönelten unsurlardan belki de en önemlisi olarak kabul edilebilir.

Bundan sonraki kısımda, eserdeki birinci dereceden kadın karakterlerin çözümlemesi yapılacaktır. Bu çözümleme sırasında karakterlerin kimlik arayışı, bireyselleşme, özgürleşme ve kendilerini var etme süreçlerine de değinilecektir. Temalar çerçevesinden bakıldığında, eserde genel olarak kadın karakterlerin görüldüklerinden farklı oldukları ortaya çıkmaktadır. Bir sonraki bölümde bu tezatın nedenlerine de değinilecek ve Templeton gibi bazı araştırmacıların savunduğu gibi histerik bir durumun söz konusu olup olmadığına ve Nora'nın ansızın değişip değişmediğine de bakılacaktır.

2.3 Oyundaki Birincil Kadın Karakterlerin Analizi

*Bir Bebek Evi'*ne kadın karakterler açısından bakıldığında, oyunda daha önceki bölümlerde değinilen karakter türlerinin her birinin birer temsilcisinin bulunduğu görülecektir. Örneğin, dadı Anne Marie, idealize edilmiş, kendini kurban eden kadın tipinin çok tipik bir örneğidir. Anne, Nora'nın da dadısıdır ve onun çocuklarına bakmak uğruna kendi çocuklarından ve hayatından vazgeçmiş, kendini Nora'nın çocuklarına adanmıştır. Bu oyun kişisi hakkında bilinen başka bir ayrıntı bulunmamaktadır. Bu da onun oyuna sadece çocuklara dadılık ettiği kadar dahil olmasına sebep olmuştur. Ancak daha yakından bakıldığında, Nora'nın yalan söylediği ve ahlakça düşük hareketlerde bulunduğu kanısına varan Helmer, çocukların bakımını tamamen Anne'in üstlenmesini istemektedir. Bu açıdan bakıldığında, romantik ölçütlere uygun,

idealize edilmiş bir adam olan Helmer'in Nora'nın kendi zihninde canlandığı şekilde ideallere uygun olmadığını fark ettiğinde bir başka idealize edilmiş, hatta bütünüyle romantik dönemin gereklerine uyan bir kadına güvenmesi doğal karşılanacaktır. Burada ilginç olan, bu yaşlı kadının kendini kendi çocuklarına değil, mesleğinin getirisi olarak tanıştığı Nora'nın çocuklarına adanmış olmasıdır. Yaşı dolayısıyla herhangi bir aşk ilişkisi ya da cinsel kimliği bulunmayan Anne, evin hizmetçisiyle birlikte oyunda üçlü ilişki çerçevelerinin dışında kalan nadir oyun kişilerindedir.

Oyunda daha baskın şekilde rol alan öteki iki kadın karakter, Nora ve Kristine'in konumları ise bambaşkadır. Genel olarak bakıldığında bu iki oyun kişinin de farklı kadın karakter türlerini temsil ettiği söylenebilir. Oyun kişilerinin çözümlenmesinde karşılaşılabilecek en tuhaf durum ise, oyunun metatiyatrosal özelliğinden kaynaklanmaktadır. Oyunda karakterler de öbür unsurlar gibi aslında olduklarından farklı bir görünüm sergilemektedir. Bu durumun karakterler bazındaki en açık örneği ise Nora'dır.

2.3.1 Nora

Nora'nın bir karakter çözümlenmesine tabi tutulması, Ibsen'in metnini ne kadar çok katmanlı oluşturduğunu ortaya koyacaktır. Öncelikle, yukarıda da değinildiği gibi, Nora'nın Helmer tarafından çizildiği haliyle gerçekte olduğu hali arasında ciddi farklar bulunmaktadır. Hiçbir şeyin görüldüğü kadar basit olmadığı bu oyunda baş kadın karakter de sanıldığından daha derin ve değişkendir. Bu başlık altında değinilecek bir başka nokta, Nora'nın temsil ettiği güzellik kavramıdır. Onun güzellikle olan ilişkisi, aslında gerçek ve ideallerle olan ilişkisini de daha çarpıcı şekilde gözler önüne sermektedir.

İlk olarak Nora, güzel, zarif, çağının gereklerince davranan, üç çocuk annesi genç bir kadındır. Kendi yaşamıyla ilgili kararları kocasına bırakır, yönetilmediği zaman buhrana sürüklenen naif bir yapıdadır. Güzelliklerini korumak, özel günlerin görkemli geçmesini sağlamak, kocasının isteklerini yerine getirmek ve çevresindekiler için neşe kaynağı olmaktan başka bir amacı ya da isteği yoktur. Kocasına göre müsriftir ve ciddi meselelerle ilgili fikir yürütecek kadar yetkin bir zekaya da sahip değildir. Kısacası, görünürdeki Nora, yönetilmediğinde donakalan bir oyuncak bebekten ibarettir. Nora'yı

yalnızca bu şekilde çözümleyen araştırmacılar, onun oyunun sonunda evi terk edişini ani ve gerçeği olmayan bir dönüşüm ya da bir histeri krizi olarak değerlendirmekte, hatta onun birden düşünebilen, fikir beyan edebilen bir hale gelişini teknik açıdan bir hata olarak görmektedir. Oysa ki, onun durumu görünenden bambaşka bir gerçeğliğe işaret etmektedir.

Nora, aslında olan haliyle, oyunun en başından itibaren kendi kararlarını alan, aldığı kararların arkasında durabilen ve bunun için somut adımlar atan bir karakterdir. Kocasını kurtarmak için borç almaya karar vermiş, borç alabileceği kişiye bulmuş ve dönemin yasalarını nasıl deleceğini planlamış, sonuç olarak babasının imzasını taklit ederek büyük bir riske girmiş, ama amacına ulaşmayı başarmıştır. Bu tercihinin yükünü de sırtlanmış, gizli gizli çalışarak borcunu büyük ölçüde ödeyebilmiştir. Bir başka deyişle, dıştan bakıldığında güzel ve iyi bir eş olmaktan başka bir işe yaramayan bu oyuncak bebek, Helmer'in zihindeki imgenin tersine, kendi ayakları üstünde durabilmekte, çalışıp para kazanabilmekte ve en önemlisi, yapmak istediğiyle sosyal gerekler arasındaki tezatı bir şekilde aşabilmektedir. Helmer onu müsriflikle suçlarken o, kocasından alışveriş için aldığı parayı dahi borcunu ödemek için kullanır. Üstelik ufak tefek işler bulabilecek bağlantılara da sahiptir ve çalışma hayatını kimseye sezdirmeden yürütebilmekte, asla işleri dolayısıyla oynadığı oyuncak bebek rolünden taviz vermemektedir.

Nora'nın Helmer'in düşündüğünden farklı olan bir başka yanı da, kendi vücudu ve tercihleri konusundaki hakimiyetidir. Genç kadın çok sevdiği şekerlemelerden kocasının ısrarıyla, "güzel dişlerini bozacağı" gerekçesiyle vazgeçmiş gibi görünmektedir. Ancak Helmer hariç tüm oyun kişileri, Nora'nın bu şekerleme benzeri kurabiyeleri sık sık yediğini bilmektedir. Hiç şüphesiz, bu Helmer'in ne denli otoriter görüldüğü düşünüldüğünde çok ironik bir durumdur. Bu şekilde sosyal ahlak ve romantik idealler de gülünç bir duruma düşmektedir. Oyuncak bir bebek gibi görünen Nora, adeta otoriteyle bir oyuncak gibi oynamaktadır.

Yukarıda verilen örnekleri çoğaltmak mümkündür. Örneğin, Nora üst komşularının vereceği davette ne giyeceğini aslında bilmektedir, ama karar vermekten aciz kadın rolünü çok iyi oynayarak bu konudaki kararı kocasına bırakır. Tarantello provalarında da yalanının ortaya çıkmasını geciktirmek ve arkadaşi Kristine'e Krogstad'ı ikna etmesi için zaman kazandırmak için düşük

bir performans sergileyerek Helmer'in duruma el koymasını sağlar. Karısına her şeyi kendinin öğrettiği ve onun aksi takdirde hiçbir şeyi başaramayacağı kanısındaki Helmer, genç kadını öğretilen her şeyi unutmakla suçlar.

Tarantello dansı, Toril Moi'ye (2006) göre kadın-güzellik ilişkisinin bambaşka bir boyutunu temsil etmektedir. Burada söz konusu olan yalnızca zaman kazanmak değildir. Nora adeta hayatı için dans eder. Eserin kaleme alındığı dönemde, kadınların yaşamları vücutlarına bağlıdır. Kadın, erkeğin ilgisini çekmek ve kendine bir yaşam edinebilmek için güzel, neşeli ve cazip olmak zorundadır. Yani kadın bedenini sergileyerek beğeni kazanmadığı takdirde bir veliye dolayısıyla da bir kimliğe, hukuki anlamda rüşte sahip olamaz. Oyunun sergilenişinde Nora'nın hayatı pahasına dans edişinin dikkatli ve vurucu biçimde işlenmesi bu nedenle önem taşımaktadır (s.239-240). Bu dans sırasında Nora'nın saçlarının dağılması da kayda değerdir. Moi (2006) orijinal metinde bu dağınık halin "deli saç" olarak nitelendirildiğine işaret etmektedir. Bu tabir, Nora'nın hayatını kurtarmak için delicesine bir çabaya girdiğini göstermesi ve güzelliğini sergilediği bu sahnede güzelliğinden ve akıl sağlığından olduğunu çağrıştırmaya açısından önemlidir (s.238). Ancak bu delilik halinin nevrotik ya da histerik bir hezeyanla eşleştirilmesi kırılma anının etkisini düşük bir düzeye indirgeyeceğinden yanlış olacaktır.

Nora'nın bu gizli farkındalığı, oyunun sonunda kendini iyice belli eder. O, artık hiçbir fikri kendi süzgecinden geçirmeden kabullenmemeye, düşünmeye, eleştirmeye, öğrenmeye karar vermiştir. Hiçbir şey bilmediğini belirtir ve bildiğini sandığı şeyler konusunda da zihni oldukça bulanıktır. Onun kimlik arayışı, modern bireyin gelenekler ve toplumsal alışkanlıklar karşısındaki bunalımının açık bir göstergesidir. Bu noktada Nora, "kendim öğrenmek istiyorum" ve "kendi başıma yapmak istiyorum" (Ibsen, 2012, s.122) gibi ifadelerle özgüvenini açığa vurur. Ancak bu tavır birden gelişmemiştir. Nora, oyunun başından itibaren "toplumdan bana ne" gibi başkalarının ne dediğine aldırmadığını vurgulayan ifadeler kullanmaktadır (Ibsen, 2012, s.29).

Her ne kadar eğitilmiş olmasa da Nora'nın kendince fikir yürüttüğü ve strateji geliştirdiği de açıktır. Örneğin, Helmer'i Krogstad'ı tekrar işe alması için ikna etmesi gerektiğinde "zekice bir yol bulacağım. Önce hoşuna giden bir şeyler yapacağım." (s.18) diyen Nora, amacına ulaşmak için "cepten yeni bir

şey çıkarmanın iyi olacağını" (s.23) dile getirir. Genç kadının arkadaşı Kristine ile olan diyalogunda daha serbest bir yaşam sürüyor gibi görünen ve olduğundan yaşlı görünen bu kadından daha cesur olduğu anlaşılır. Kristine "bir kadın asla kocasından gizli borç alamaz" (s.21) ifadesiyle adeta toplumun sesi olma görevini üstlenirken, Nora'nın yanıtı yine "toplumdan bana ne" yönündedir.

Görüldüğü üzere, oyunun oyuncak bebeği, aslında hiç de öyle ani bir değişikliğe uğramamaktadır. Onun git-gelleri ve kendi oyunu içindeki bunalımı oyunun en başından itibaren üstü kapalı biçimde işlenmektedir. Sonuçta Helmer'ın "tam bir kadın" olarak nitelendirdiği, çocuk gibi kulağını çektiği ve azarladığı, "küçük sincap" gibi hitaplarla çağırdığı (s.5) Nora'nın aslında hiç de görüldüğü kadar işe yaramaz olmadığı gün yüzüne çıkmaktadır. Dahası, Nora "insanların ne dediği umurumda değil" (s.123) diyerek modern insanın en zorlu mücadelelerinden birine, kimlik arayışına atılır. O, asla idealleri sorgusuz sualsiz kabul edecek bir yapıya sahip değildir. Dolayısıyla ondan kurban tipi bir kadın olması da beklenemez. Oyunun kadın sorunsalı açısından en vurucu diyalogu ise son sahnede, Nora ile Helmer arasında geçer. Kocasının "kimse kendini feda etmez" şeklindeki savına "binlerce kadın öyle yapıyor" (s.127) yanıtını veren Nora, kadın hareketinin temsili bir ilahesi olarak farkındalığını ortaya koymaktadır.

Bu noktada, "her şeyden önce insan" olduğunun altını çizen Nora, genel olarak iki şeye karşıdır: kendini yalnızca bir anne ve eş olarak tanımlamaya ve bir oyuncak bebek gibi görülmeye.(Moi, 2006, s.242). Yazar maruz kaldığı baskı sonucu yazdığı ek perdede de son derece zekice bir yöntemle bu başkaldırıcıyı korumuştur. Bu bölümde Nora eve döner, ancak artık o çok sevdiği makaronları gizli gizli değil, açık bir şekilde yemektedir. Nora'nın bu ek perdedeki tavrı da aslında başkaldırısını geri çeker bir nitelikte değildir. O, kocasının ve çocuklarının yanına adeta amacına ulaşmış, kim olduğunu bulmuş bir şekilde gelir. Bu noktadan sonra o evdeki mevcudiyeti mecburi değil, kendi tercihi doğrultusundadır.

Ibsen oyunlarında kendini belli eden ilişki üçgenlerine bakıldığında, Nora'nın ilginç bir durumda olduğu görülmektedir ve bu üçgeni Helmer ve Doktor Rank'in tamamladığı söylenebilir. Bu durumda, Nora'nın para kazanmanın yolunu bulamadığı zaman kurduğu miras bırakan yaşlı bir hayran düşünce bire bir uyan Doktor Rank'in tam olarak neyi simgelediği önem

kazanmaktadır. Ancak doktor Rank'in romantik ideallere uygun ölümü ve zarif hayranlığı haricinde bu karakterin irdelenmesini mümkün kılacak bir ayrıntı bulunmamaktadır. Kimsesi olmayan bu aile dostu, Nora'nın şekerleme yediğini bilir, dans provaları sırasında piyano eşliğini yapan da odur, bir gölge gibi Nora'nın yanındadır, ancak ikili arasında dostça sohbetlerden başka bir şey yoktur. Onun ölümünün Nora'nın kolayca kaçma ve bir erkeğin gölgesine sığınma güdüsünün ölümüyle eşleştirilmesi mümkündür. Böylece Nora, başka bir erkekten yardım istemeyi değil, kendi ayakları üzerinde durmayı seçer. Bu hayal de evden Nora gibi taşınarak kaybolur.

Nora'nın özgür bir kadın, bir birey olma yolunda ne kadar ilerlediği, sonuç bölümünde öbür karakterlerle, özellikle de Hedda Gabler'le karşılaştırılarak irdelenecektir. Ancak özetle, Nora'yı önemli kılan başlıca etmenin onun yaşamdaki varoluş amacını sorgulayacak duruma gelişi olduğu savunulabilir.

2.3.2 Kristine Linde

Kristine Linde, oyunda bir yan karakter olarak önemli bir yere sahiptir. Nora'nın okul arkadaşı olan Kristine'nin geçmişte Krogstad'la da ilişkisi olmuştur, ancak o parası için başka bir adamla evlenmeyi seçmiştir. Kristine'in yaş olarak Nora ile hemen hemen aynı olması beklenir. Dolayısıyla bedensel olarak da aynı gençliği, güzelliği ve dinçliği temsil etmesi doğal olacaktır, ancak genç kadın beklenenin aksine halsiz, olduğundan yaşlı gösteren ve merdivenlerden çıkacak takati kendinde bulamayacak kadar yorgun bir kadın olarak çizilmiştir.

Onun sevdiği adamdan vazgeçerek parası için başka bir adamla evlenmesi kayda değer bir durumdur. Bu tercih onu yanlış evlilik kurbanı olmuş kadın karakterler arasına sokmaktadır. Burada dikkat çekici olan, para için yapılan bu evliliğin ona beklediğini vermemesidir. Genç yaşında dul kalan Kristine, geçimini pek çok işte çalışarak, yani kendi çabasıyla kazanmak durumunda kalmıştır. Üstelik annesinin ve kardeşinin bakımı da onun sorumluluğundadır. Çok çalışmak onu büyük ölçüde yıpratmış ve neredeyse elden ayaktan düşürmüştür. Olduğundan yaşlı görüldüğü pek çok kez vurgulanmıştır. Öyle ki, Nora'yla ilk karşılaşmalarında, Nora onu tanımakta zorlanır.

Kristine'in Nora'yı ziyarete gelmesi de tuhaf karşılanabilir. Kocasının ölümünden sonra çeşitli işlerde çalıştığı belirtilen genç kadın, başına gelenlerden çok sonra arkadaşından yardım istemeye karar verir. Onun çıkagelişine kadar Nora, ondan başkaları aracılığıyla haber almaktadır. Bu durumun bir göstergesi, Nora'nın Kristine'in yaşadıklarından haberdar olmasıdır. Ancak iki kadın her nedense o güne kadar doğrudan irtibata geçmez. İdeal bir yaşamı olan Nora'nın Ibsen karakterleri arasından ve romantik idealler açısından daha alt düzeyde olan bu kadınla iletişim kopukluğu yaşaması tesadüfi olmayabilir.

Kristine'in eski arkadaşını ziyaret sebebi de mantığa dayanmaktadır. O, arkadaşının kocasının terfi ettiği haberini dolaylı olarak almış ve yıllardır görüşmediği bu çiftten yardım istemeye karar vermiştir. Helmer, onun hakkında çok şey duyduğunu belirtir, ancak ikilinin daha önce hiç görüşmediği ortadadır. Bu açıdan bakıldığında, Kristine irtibatını yıllar önce kopardığı bir arkadaşının hiç görmediği kocasından yardım isteyecek kadar müşkül durumdadır. Ancak her noktada olduğu gibi, burada da gerçekte olanla görünen birbirini tutmamaktadır.

Kristine'in kendi geçimini sağlayabilmesi ve sorumluluğunu taşıdığı kişilerin yükünü sırtlanması, dönemin şartları düşünüldüğünde kadınlardan beklenmeyen bir durumdur. Genç kadının ölen kocasından miras alamaması, önceki bölümlerde değinildiği üzere, dönemin yasalarının sonucudur. Yasalara göre bir erkeğin velayeti olmadan borç, miras ya da herhangi bir hak talep edemeyen bir kadının, elverişli olmayan koşullarda iş hayatına atılabilmesi de esasen oldukça güçtür. Kristine, oyunda dönemin yasalarının ve sosyal yaşamının bireylere ne denli kötü etki ettiğini gösteren çarpıcı bir karakterdir. Babası ve kocası, dolayısıyla da bir velisi olmayan bu kadın, işinde ne kadar başarılı olursa olsun yıpranmış ve güçten düşmüştür.

Kristine'in yoğun bir iş hayatını ardında bırakmış olması onu fiziksel açıdan yıpratmışsa da bir bakıma güçlendirmiş de sayılabilir. Onun tek istediği iyi bir iştir ve işinde gayet başarılı biri olduğu da oyunun çeşitli yerlerinde Nora tarafından vurgulanmaktadır. Nora'nın çalışarak para kazanmayı kendini "neredeyse erkek gibi" hissettirdiği göz önüne alınırsa, Kristine'in bir bakıma maskülenleşmiş bir karakter olduğu da söylenebilir. Daha önceki bölümlerde değinildiği üzere, erkeksileşmek araştırmacılar tarafından Ibsen'in çizdiği kadın karakterlerin en zayıf noktası olarak gösterilmektedir. Kısaca hatırlatmak

gerekirse, kadının güç elde etmenin bir yolu olarak erkek gibi giyinmesi, erkeklerin yaptığı işlerde çalışması, erkek gibi konuşması ve erkeksi tavırlar sergilemesi onu hem kadınlığından etmekte hem de asla erkeklerin toplumda dönemin toplumsal değerleri bağlamında doğal olarak edindiği erki edinmeleri söz konusu olamayacağından daha da güçsüz kılmakta, hatta onları gülünç duruma düşürmektedir. Ibsen'in günümüz feminist araştırmacıları tarafından feminist olarak nitelendirilmemesinin bir dayanağı da bu durumdur. Ancak, kanımca burada Kristine'in gerçekten erkeksileşmiş bir kadın olup olmadığına nesnel bir yaklaşımla değinmek gerekecektir.

Çalışma hayatına atılması, kendinin ve sorumluluğunu taşıdığı kişilerin geçimini sağlaması, kendine bir oda tutarak burada "kadın başına", yalnız yaşaması, Nora'nın büyük sorununa soğukkanlılıkla yaklaşacak ve bu sorunu çözebilecek kadar güçlü olması, çoğunlukla duygularıyla değil mantığıyla hareket etmesi, Kristine'in dönemin kadınlarına değil, erkeklerine uyan yönleridir. İçinde bulunduğu durumun ondan dönemin kadınları için olmazsa olmaz bir değeri, güzelliğini alıp götürdüğü de bir gerçektir. Bir kadının olduğundan yaşlı ve yıpranmış görünmesi, hiç şüphesiz, toplum tarafından hoş karşılanmayacak ve onun "değerini düşürecek" bir durumdur. Yeterince neşeli ve enerjik olmaması da ideal bir eşin ölçütlerine uyumaktan ne denli uzak olduğunun bir göstergesidir. İlgi çekici bir diğer durum, Kristine'in çocuklarından söz edilmemesidir. Bir başka deyişle, Kristine anne de değildir. Yani doğurganlık ölçütünü de yerine getirmemektedir. Bu durum, onun maddi bereketsizliğiyle de örtüştürülebilir. Yani Kristine, tüm çabalarına rağmen oyunun en verimsiz kişisidir. Kendini adayarak değer kattığı bir eşe, bir çocuğa da sahip değildir. Bu saptamalar, ilk bakışta yazara yönelik bazı eleştirileri haklı kılar nitelikte algılanabilir, ancak bir kez daha, ilk izlenimler karakterin gerçekteki derinliğini gizlemektedir.

İlk olarak belirtilmesi gereken, Kristine'in güzelliğini yitirmiş olmasının onun eski sevgilisi Krogstad üzerindeki etkisini azaltmadığıdır. Genç kadın hayatla girdiği mücadelenin tüm sertliğine rağmen kadınlığını korumakta, hatta bu özelliğini Krogstad'ı ikna etmekte bir araç olarak kullanmaktadır. Bir başka deyişle, Kristine, oyunda somut olarak görülen en büyük sorun olan borç ve sahte imza meselesini çözen kişi olarak, kadın kimliğiyle güçlüdür. Aynı güce maskülenleşmiş olduğu varsayılan iş hayatında sahip değildir. İş hayatında yine

bir erkekten, Helmer'dan yardım

almak durumunda kalmıştır. Bu durum, yazarın kadın karakterlerin özgürleşme yolunda erkeksileşmesini desteklediği fikrini kesinlikle çürütmektedir,

Kristine'in bazı noktalarda idealize edilmiş kadının düşünce yapısına Nora'dan daha yatkın olduğu bile söylenebilir. Nora'nın borç alma meselesini arkadaşına anlattığı sahnede Kristine'in durumu olumsuz olarak değerlendirmesi bunun bir yansımasıdır. Ayrıca genç kadının Nora'ya yardım ettiği bir diğer sahne, tarantello için gereken kostümün onarılmasıdır. Burada Kristine'in dikiş nakışa yatkınlığı Nora tarafından vurgulanmakta ve kadınların yetenekli olması beklenen bu alanda Kristine'nin daha üstün olduğu böylece ortaya konmaktadır. Yer yer ideal kadının sesi gibi de hareket eden Kristine, para ile evlilik arasında kurduğu hatalı bağlantının zararını görmüş ve kendi ayakları üzerinde durmayı öğrendikten sonra yeniden sevdiği adama yönelmiştir.

Eserde, Ibsen oyunlarında sıkça görülen üçlü ilişki çerçeveleri de karakterlerin oyundaki etkileri açısından rol oynamaktadır. Kristine, bilinmeyen bir adam olan kocası ve Krogstad ile bir grup oluşturmaktadır. Bu üçgenin bir köşesinde para, diğer köşesinde ise aşk ve sorumluluk bulunmaktadır. Eserin romantik ideallerin modern insanın aşk algısını ne derece bozduğuna da değindiği göz önüne alınırsa, bir kadının kendi ayakları üzerinde durduktan sonra, gerçek olana yönelmesi son derece doğaldır. Bir başka deyişle, hep aşkla bağdaştırılan romantizm, bir noktada aşkın yok olmasına bile sebep olmuş ve bireyin duygularını dahi idealler uğruna hiçe saymasına yol açmıştır. Bu açıdan bakıldığında realizm, insan doğasına çok daha uygun bir yapı sergilemektedir.

Bir yan karakter olmasına karşın oyunda büyük bir ağırlığa sahip olan Kristine'in özgürleşme hareketi bağlamındaki yeri ve "yeni kadın" olmak için gereken ölçütlere ne derece uyduğu sonuç bölümünde diğer karakterlerle bir arada ele alınacaktır. Ancak burada, onun kısaca bazı aşamaları geçmiş ama kimlik arayışına girecek kadar derinleşmemiş olduğu söylenebilir.

3 HEDDA GABLER'DE KADIN SORUNSALI

Hedda Gabler (bu çalışma için Ibsen, 2011), Henrik Ibsen'in 1890'da yayımlanan ve aldığı tepkilerden dolayı ilk olarak Norveç'te değil, 1891'de Almanya'da sahnelenen üç perdelik oyunudur. Oyun, ilk sahnelenişini takip eden yıllarda git gide önem kazanarak dünya klasikleri arasındaki yerini almış ve başkarakteri canlandıran oyunculara ün kazandırmıştır. Oyunun adı, bilindiği gibi baş kadın karakterin adı ve evlenmeden önceki soyadından oluşmaktadır. Oyunun başından itibaren evli olan Hedda'nın oyuna kocasının değil babasının soyadıyla isim vermesi tesadüfi değildir. Yazar bu tercihini, "Hedda'yı Hedda Tesman olarak değil, Hedda Gabler olarak adlandırmaktaki niyetim, onun karakter olarak kocasının eşi olmaktan çok babasının kızı konumunda olmasıdır" (Sanders, Lecture Notes, 2006) şeklinde temellendirmiştir. Eserin pek çok yapıma kaynak olduğu ve günümüzde hala en çok sahnelenen oyunlar arasında yer aldığı da bilinen bir gerçektir.

Oyuna genel olarak bakıldığında, *Bir Bebek Evi*'nden çok daha modern bir yapının varlığı göze çarpmaktadır. Araştırmacıların genel olarak uzlaştığı bazı saptamalara burada yer vermek, daha sonraki kısımlarda yalnızca kadın sorunsalına odaklanıldığında oluşabilecek boşlukların şimdiden tamamlanması açısından doğru olacaktır. Öncelikle bu eser, pek çok araştırmacı tarafından yazarın modernizmin kurucusu olarak tanımlanmasını sağlayan eserlerinden ilki olarak nitelendirilmektedir. Bu saptamanın dayanaklarından ilki, eserde Hedda Gabler aracılığıyla idealizmin büyük bir eleştirisinin yapılmasıdır. Toril Moi (2006) de pek çok araştırmacı gibi bu durumun altını çizmekte ve Hedda'yı ideallerin savunucusu olmaya çalışan bir karakter olarak görmektedir (s.318). Genç kadının her şeyi güzellik ölçütüne göre değerlendirmesi, bu durumun en belirgin örneğidir. Ona göre intihar etmek bir açıdan bakıldığında cesurca ve özellikle başa ya da göğüse ateş edilerek gerçekleştirildiğinde son derece güzeldir. Ölüm ve hastalık güzel şeyler değildir. Cinsiyet ve cinsellik de aynen Schiller estetiğinde görüldüğü üzere lanetlenmiş gibidir. Hedda'nın hamileliğe olan tepkisine ise ileriki bölümlerde değinilecektir. Moi'ye (2006) göre Hedda, diğer karakterlerin güzellik kavramından pek bir şey anlamadığı kanısındadır ve özellikle ikinci ve üçüncü perdede "Lövborg'un Ölümü" adlı klasik bir trajediyi sahneye koymaya çalışan bir yönetmen gibidir (s.316). Bu trajedi merakı,

esasen Hedda'nın bir başka ideal yönüne, aristokrat tavrına da gönderme yapmaktadır. Eser boyunca seçkinliği ve sözde aristokratlığı üzerinde durulan Hedda, aslında Tesman ailesini orta sınıfa mensup olduklarından küçük de görmektedir. Ona göre başına gelen her şeyin ve can sıkıntısının sebebi varlıklı bir aileye mensup olmamaktır. Bu açıdan bakıldığında, Hedda Gabler'in bu idealist tavrıyla tüm karakterlerden ayrıksı bir konumda olduğu ve değişime karşı gelen bu tavrın onun sonunu hazırladığı söylenebilir. İdealizme yönelen bu eleştiri, eserin modernist çatısının direklerinden biridir.

Oyunda sahneye taşınan günlük yaşamın da farklı bir değeri bulunmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere, oyunlara orta sınıfın konu alınmasıyla seyircinin sıradan yaşamlarını ve ev hayatlarını gözleme fikrini tiyatroya dahil eden realist dönemin gerçek olanın mutluluk da getireceğine, yani pozitif olduğuna dair inancı Ibsen'in realist eserlerinde kendini göstermiştir. Ancak burada bir adım öteye gidilerek, karakterlerin dönüşümlerine zemin hazırlayan pozitif bir günlük yaşamdan, karakterlerin içinde boğulduğu negatif bir günlük yaşama geçildiği görülmektedir. Moi (2006), Hedda Gabler'in Hakim Brack ile olan son sahnesinde yasalardan ve skandallardan korktuğunu belli edişinin aslında sıradanlıkla ve günlük yaşamla da bağlantılı olduğunu öne sürmektedir. Ona göre, Hedda'nın hukuktan korkması günlük ve sıradan olandan korkmasından kaynaklanmaktadır.(s.316-318). Bu da adeta son kullanma tarihi geçmiş romantik idealleri savunan kişilerin değişen, dönüşen ve sıradanlaşan yaşamdan korkmalarıyla paraleldir.

Araştırmacıların altını çizdiği bir başka durum ise, Ibsen'in modernist eserlerinde karakterlerin modern yaşama uyacak şekilde daha izole, yalnız, içe kapanık ve mutsuz oluşudur. Moi'ye (2006) göre Hedda Gabler'de görülen, insan hayatının nasıl donuklaşabileceğinin ve yaşam enerjisinden mahrum hale gelebileceğinin modellerinden biridir (s.319). Yazarın son beş eserinde, karakterlerin git gide modern bireyin başarılı birer temsili haline gelmesi, aşk gibi romantik dönemde yüceltilen değerlerin içinin boşalması ve söz konusu olanın daha çok değişim ve dönüşüm fırtınası içinde yolunu bulmaya çalışan bireylerin mücadelesi olması, onun modernist tavrının belirgin yansımalarıdır. Özellikle bu eserdeki sembol kullanımları da esere dönemi için ileri bir nitelik kazandırmıştır.

Karakterlerin iç dünyası, çok katmanlılığı ve sembolik yapısıyla modernizmin habercisi olan bu eserde kadın sorunsalının yine belirgin olarak işlenmesi, yazarın bu konuyu toplumsal dönüşümün ve modernitenin olmazsa olmazı olarak gördüğünün bir göstergesidir. Bu çalışmada da bu yöne ağırlık verileceğinden, bundan sonraki kısımlarda eserin dönemi için önemi ve estetik yapısından çok, kadın karakterlerin temsil ettikleri değerler haricindeki işlevlerine odaklanılacak ve kadının bu dönüşümdeki yerine daha derin bir çözümlemeyle bakılmaya çalışılacaktır.

3.1 Oyunun Özeti

General Gabler'in kızı olan Hedda Gabler, içine düştüğü umutsuzluktan ve mutsuzluktan kurtulma umuduyla genç bir araştırmacı-yazar olan Jørgen Tesman ile evlenmiştir. Oyun çiftin uzun bir balayı tatilinden dönüşüyle başlar. Hedda, döndükleri tatili de, Jørgen'le olan evliliğini de çok can sıkıcı ve anlamsız bulmaya başlar. Bu durumun sebeplerinden biri, Jørgen'in sürekli olarak yakında çıkacak kitabı üzerinde çalışıyor ve vaktini genellikle bu konuya ayırıyor olmasıdır. Jørgen ise bu kitapla sağladığı başarı sayesinde üniversitede kadroya alınmayı planlamaktadır.

Hedda'nın okul yıllarından arkadaşı Thea'nın ziyarete gelerek iki kadının ortak arkadaşı olan Eliert Lövborg'un şehre döndüğünden söz etmesiyle oyunun akışı hızlanır. Lövborg, uzun yıllar alkol sorunu yaşamış olmasına karşın Thea'nın yardımıyla yeniden akademik çalışmalarına başlamış ve Jørgen ile aynı alanda bir kitap yayımlamıştır. Kitap büyük bir başarı yakalamış ve Lövborg'un itibarını geri kazanmasını sağlamıştır. Geçmişte Lövborg'la bir gönül ilişkisi yaşamış olan Hedda, Thea'nın onun üzerindeki etkisini kıskanarak genç adamı tekrar alkol almaya sevk eder. Bu davranışın ardında yatan sebep, esasen yalnızca yüzeysel bir kıskançlık da değildir. Tekrar alkol almaya başlayan Lövborg, bir partide, büyük bir başarı elde edeceğine inandığı ikinci kitabının tek nüshasını kaybeder. Hedda onu intihara yönlendirmeye çalışır ve ona tabancalarından birini verir, fakat genç adam intihar ederek değil, bir fahişe tarafından vurularak ölecektir. Bu arada Jørgen kayıp nüshayı bulup getirir. Ancak Hedda bu kez de kitabı yakar. Bunun üzerine Thea ve Jørgen, kitabı

Thea'nın notlarına dayanarak yeniden yazmaya karar verir. İkisinin çalıştığı sırada Hedda, babasından kalan silahlardan birini alarak intihar eder.

3.2 Hedda Gabler' de Kadın Sorunsalı Merkezli Temalar

Genel olarak bakıldığında, kadın sorunsalının *Hedda Gabler*'deki işleniş biçiminin *Bir Bebek Evi*'ndekinden biraz daha gelişkin olduğu söylenebilir. Bu nedenle bu oyun, bir propaganda aracı olarak kullanılamayacak kadar incelikli ve gerçekten günümüz için bile iyi kurulmuştur.. Denebilir ki, *Hedda Gabler*'deki iki kadın karakter, oyuna Nora'nın oyunu bitirdiği noktadan başlar. İkisi de kadın kimliklerini annelikten sıyrılarak taşımakta ve ikisi de yine erkeklerin gölgesinde hareket etmektedir. Ancak ortada iki kadın için de ciddi bir karar verme ve yol çizme kudreti vardır. Nora'nın bir oyuncak bebek olmaktan çıkıp kendi kararlarını aldığı, kendi yolunu çizdiği noktada bu karakterlerin öyküleri başlamaktadır. Hedda Gabler'in de Thea'nın da kadın olarak bazı güçlükler yaşadığı, evlilik konusunda bocaladığı görülmektedir, ancak bu oyundaki temel sorun, Nora'nın giriştiği kimlik ve varoluş amacı arayışıyla ilintilidir. Burada erkeklerin baskısı ya da toplumun sesi de daha siliktir. Yine de tam olarak özgür kadın karakterlerden söz etmek mümkün değildir.

Oyunda baskın olarak işlenmiş temalar *Bir Bebek Evi*'ndekilerle bire bir örtüşmemektedir. Ancak genel olarak bakıldığında, sorunsalın temel bileşenlerinin yine aynı çizgide olduğu görülmektedir. Burada odağın karakterlerin cinsiyetlerinde değil, bir birey oluşlarında ve modern bireyin başlıca bunalım sebebi olan kimlik ve varoluş amacı arayışında olduğu görülmektedir. Bu da, yazarın kadınları ayıksılaştırmayacak kadar eşitliği benimsediğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

3.2.1 Evlilik ve Üçlü İlişkiler

Hedda Gabler'de işlenen evlilik teması, *Bir Bebek Evi*'ne kıyasla daha geri plandadır. Evlilik kararlarının sebepleriyle ilgili bazı motifler tekrarlınsa da, buradaki temel sorun, yanlış bir evlilik yapılmış olması ya da kadının ailedeki yeri ve annelik göreviyle değil, ikili, hatta üçlü ilişkilerin işleviyle alakalıdır.

Hedda Gabler'in evlilik kararına ve bu ilişkideki konumuna bakıldığında, onun evliliğe bakış açısı da rahatlıkla anlaşılmaktadır. Öncelikle Hedda, oyun boyunca evlenmeden önceki soyadıyla anılır ve bir oyun kişisi olarak oyunun başlangıcından önceki yaşamına gönderme yapılan bu ad, oyunun onu yansıttığı açığa da işaret eder. Her ne kadar Lövborg'la yaptığı konuşmada bu hitabı kabul etmese de, evliliğe ve yeni soyadına evlenmeden önce hesapladığı kadar uyum sağlayamadığı açıktır. Hedda, henüz oyunun başında Julia Tesman ile olan sürtüşmesinden sonra Jörgen'e yaptığı açıklamadan da anlaşılacağı üzere, henüz kendini aileden biri olarak görmemektedir (Ibsen, 2011, s.119). Aynı durum kendini Rina Hala'nın ölümünde de belli eder. Hedda, ölüm ve hastalığın güzel şeyler olmadıkları gerekçesiyle cenazeye katılmayı reddeder (s.180). Jörgen açısından bakıldığında, aslında öyle olmasa da Hedda gittikçe evlilik fikrine alışmaktadır. Jörgen bu çıkarımını Hedda'nın ona artık soyadıyla değil, ön adıyla hitap etmesiyle temellendirir (s.193).

Çevresinin en gözde kızı olan Hedda'nın orta sınıfa mensup ve kendi halinde biri olan Jörgen'le evlenmeyi tercih etmesi de ilginçtir. Genç kadın evlilik kararının gerekçelerinden birini "onunla bununla dans etmekten yorulmuştum ve zaman gelip geçiyordu" (s.141-142) şeklinde ifade etmektedir. Buradan çıkarılabilecek iki sonuç vardır: birincisi, Hedda, düşünüldüğü gibi şaşaa ve popülerlikten hoşlanmamakta, sürekli başka birileriyle olmaktan haz etmemektedir. Bu durum onun daha baştan bunaldığı evlilikten kaçması durumunda hemen diğer erkeklerin onun peşine düşeceğini düşündüğünü açıkladığı sahnede de göze çarpmaktadır. Bir başka deyişle, Hedda, güzelliği ve zarafetiyle bir kadın olarak kendini ortaya koymaktan memnun değildir. İçinde bulunduğu varoluş amacı ve kimlik arayışı açısından yalnızca gözde bir kadın olmak tatmin edici değildir. Dolayısıyla bu durum, tek amacı güzelliğini koruyarak iyi bir evlilik yapmak olan dönem kadınlarına bir alternatif sunmaktadır. Yazarın zihnindeki "yeni kadın" asla böyle bir saygınlık biçimiyle yetinecek yapıda değildir.

Hedda'nın Jörgen'le evlenmeyi kabul etmesinin bir sebebi de rahat bir yaşam sürme isteğidir. Ancak, oyunun ilerleyen sahnelerinde görüleceği üzere, lüks ya da oturduğu ev, genç kadının içinde bulunduğu boşluğu doldurmaya yetmemektedir. O, ne olursa olsun kendini yoksul görür ve tüm sıkıntısını yoksulluğa bağlar. Ibsen'in kadın sorunsalına bakışı açısından düşünüldüğünde,

burada söz konusu olan yoksulluk hali, daha çok bir amaçtan yoksunluğu temsil etmektedir. Hayatta tam olarak bir amacı olmayan, ancak geleneksel kadın kimliğini de kabul etmeyen bu karakter, kimlik bunalımını lüks bir villa ve eşyalarla geçiştirmeye çalışsa da bu "rahat içinde yaşama" hali, gittiği uzun tatil ya da sahip olduğu eşyalar, onu mutlu etmeye yetmez.

Kayda değer bir başka nokta, Hakim Brack'in evliliği boğucu bir durum olarak nitelendirmesidir (s.143). Böyle bir yaklaşımın eserde yer alması, daha önce değinilen toplumsal durum göz önüne alındığında, devrim niteliği taşımaktadır. Çünkü bilindiği üzere, dönemin en önemli değerlerinden biri olan evlilik kurumunun eleştirilmesi ya da sorgulanması, özellikle o dönem için oldukça güçlü olan tutucu kesimlerin yoğun tepkisine ve baskısına yol açmıştır. Oyunda kocasını gizlice terk etmiş bir kadın ve kendi bunalımına evliliğin verdiği mutsuzluğu da ekleyerek intihara sürüklenen bir baş karakterin bulunması bugün bile vurucuyken, o günlerde neredeyse kabul edilemez gibidir. Zaten Hedda'nın hayattaki amaçsızlığından kaynaklanan bunalımına son çare olarak başvurduğu bu yolun onu daha da mutsuzluğa sürüklemesi, başlı başına mevcut toplumsal değerleri hiçe saymaktır.

Thea'nın evliliği ise ayrı bir tuhafılık sergiler. O, dadı olarak gittiği evin kendinden yirmi yaş büyük beyi ile evlenerek bir ölçüde statü kazanmıştır. Ancak, böyle kazanılmış bir statünün bir Ibsen kadını mutlu etmesi beklenemez. Thea, bir süre eşinin çocuklarına annelik etmek gibi uğraşlarla oyalansa da, kimlik ve varoluş amacı arayışından kendini sıyıramaz. Sonunda çocukların öğretmeni Lövborg ile yakınlaşır. İkilinin ilişkisinin ayrıntılarına daha sonra değinilecektir, ancak burada önemli olan, Lövborg'un onu entelektüel etkinliklere yönlendirmesi ve "işe yarar" hale getirmesidir. Böylece dönemin kadınları için ahlaki yönden olmasa da cesaret ve tercihler yönünden bir rol model haline gelen Thea, Lövborg'un çalışmalarına ilham kaynağı olmak, onun kitaplarını yazıya geçirmek ve onun yaşamını değiştirmekle kalmaz, düşünsel açıdan da genç adamın projelerinde etkin bir rol oynar hale gelir.

Dönemin ahlak anlayışı açısından bakıldığında Thea, son derece ayrıksıdır. Lövborg'u aramak için şehre gelişinden kocasının haberi dahi yoktur. Genç kadın adeta evden kaçmıştır ve bu kararın doğuracağı olumsuz sonuçları göğüslemeye de hazırdır. Genç kadın, toplumun ne diyeceğine ya da kocasının bu duruma nasıl tepki vereceğine aldırış etmeyeceğini savunur. Burada dikkati çeken,

Thea'nın yine de bir erkeğin gölgesine sığınmasıdır.

Karakterler arasındaki evlilik dışı ikili ilişkiler, bu oyunda da büyük bir öneme sahiptir. Bu oyunu ilginç kılan bir durum, yazarın diğer oyunlarında da görülen üçlü ilişki şemalarını burada da kullanmakla kalmayıp bu tür ilişkileri gerekli ve doğru bulduğunu açıklamasıdır. Tabii ki, oyundaki karakterlerin sarf ettiği cümlelerin doğrudan yazara aitmiş gibi değerlendirilmesi genelde yanlış bir tutum olacaktır, ancak burada söz konusu olan yazarın kullandığı bir teknik ve onun bu tür bir ilişki örgüsünü tercih ediş nedeninin ardında yatanların oyuna dahil edilmiş olmasıdır. Hedda ile Hakim Brack'ın konuşmaları sırasında değinilen bu durum, "böyle bir üç köşeli ilişki her üç taraf için de büyük bir rahatlık demektir" (s.143) şeklinde ifade edilmektedir. Burada söz konusu olan, ar anlamda Hedda'nın tatilde Jörgen'le baş başayken çok sıkılmış ve bir başkasına ihtiyaç duymuş olmasıdır. Daha geniş anlamda, oyundaki tüm ana karakterlerin bir üçlü ilişki örgüsünün parçası olduğu görülmektedir. Hedda hem Hakim Brack ve Jörgen ile hem de Lövborg ve Thea ile bu türden bir örgü oluşturmaktadır. Brack ve Jörgen ile oluşturduğu üçgende daha çok iki tarafın da istediği bir kadındır. İki adam arasındaki kadındır ve farklı durumlarda iki adamdan birine daha yakın olduğu göze çarpmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Hakim Brack'ın *Bir Bebek Evi*'ndeki Doktor Rank'e yakın bir işlev üstlendiği söylenebilir. Bu aile dostları, kadınların evliliğin ya da genel olarak yaşamın yüküyle bunaldığı noktalarda devreye girmekte ve onların iç dünyalarına ait bazı ayrıntıları beklenenin aksine eşlerinden daha iyi bilmektedir.

Thea'nın bu üçlü ilişkilerdeki yeri de benzer şekilde çizilmiştir. Kocası Kaymakam Elvsted'in soyadını kullanmasına rağmen başka bir adamla olan ilişkisini sürdürmek adına evden kaçmış olan Thea, Elvsted ve Lövborg ile iki taraftan da istendiği bir ilişki içindedir. Ancak o, hayattaki tercihlerini ona düşünme özgürlüğü sağlayan Lövborg'dan yana kullanmıştır. Aynı zamanda Lövborg ile Hedda arasında da yer almaktadır. Burada iki eski sevgili arasındaki ilişkiyi bilmemesi, Hedda'nın onu okul yıllarından beri kıskanması ve aynı zamanda Lövborg'un kurtarıcısı olması açısından önemli bir konumdur. Aynı zamanda, silik bir biçimde de olsa, geçmişte Jörgen'le yaşadığı ilişki bakımından da ayrı bir üçgen oluşturmaktadır. Bu bağlantıların giriftliği, karakterlerin işlevlerinin belirlenmesi açısından önem taşımaktadır. Bu oyundaki örgü, bu açıdan *Bir Bebek Evi*'ndekinden daha açık bir şekilde kurulmuş ve daha belirgin

bir ağırlık kazanmıştır.

Karakterler açısından üçlü ilişkilerin farklı bir işlevi vardır. Yine Hakim Brack ve Hedda Gabler arasındaki konuşmalardan anlaşıldığı üzere, üçüncü kişiler, evliliklerin ve öteki ikili ilişkilerin daha sağlıklı ilerlemesini sağlamaktadır. Bunun sebebi, insanların sürekli biriyle baş başa kalmaktan sıkılmasıdır. Üçüncü kişi, onları ayırmaktan ziyade, onların soluk almasını sağlayarak birbirlerinden daha çok keyif almalarını kolaylaştırmaktadır. Zaten bunaltıcı olduğu savunulan evlilik için bu türden ilişkilerin desteklenmesi ilginç bir bakış açısının örneğidir. Burada maalesef çeviriden anlaşılamayan bir ayrıntı gizlidir. Avrupa dillerinin bazılarında arkadaş ve partner sözcükleri eş seslidir. Dolayısıyla sözü edilen ilişkilerde flörtöz bir tavır olup olmadığı tam olarak anlaşılabilir.

Görüldüğü üzere, *Bir Bebek Evi*'nde temel hatlarıyla görülen, ancak idealize edilmiş bir evlilikle baskılanan ilişki örgüleri, bu oyunda daha belirgin hale gelmiş ve önem kazanmıştır. Bu girift yapının oyunu daha sofistike kıldığı ve modern tiyatroya yaklaştırdığı da savunulabilir.

3.2.2 Kadın Olmak ve Saygınlık Ölçütleri

Hedda Gabler'de "kadın olmak" fikri *Nora*'ya göre çok daha detaylı ve günümüze biraz daha yakın bir üslupla işlenmiştir. Hedda Gabler de Thea da özgürleşme evrelerinin bir kısmını tamamlamış karakterler ve farklı kadın figürleri olarak göze çarpmaktadır. Burada dikkati çeken, kadınların annelikten çok güzellik ve bir amaca hizmet edebilmelerine göre değerlendirilmiş olmalarıdır.

Oyunda kadın olmanın en büyük ölçütü olarak, hiç şüphesiz, güzellik kavramı ön plana çıkmaktadır. Bu, *Nora*'nın gibi çocuksu ve iyi bir eş olmaya yönelik bir güzellik de değildir. Hedda'nın etrafındaki tüm erkekler tarafından beğenilen ve arzu edilen bir kadın olması, onu Jörger'in ve Julia halasının gözünde daha değerli kılmaktadır. Bu durumun en açık örneklerinden biri Julia Tesman'ın Hedda Gabler'i utandırmamak için yeni bir şapka almasıdır. Dönemin giyinme alışkanlıklarına bakıldığında, olmazsa olmaz bir parça olduğu görülen şapkanın sembolik bir değer taşıdığı da savunulabilir. Kısaca özetlemek gerekirse, Julia Hala'nın Hedda ile birlikte bulunacakları ortamlarda onun

seçkin giyim tarzına uyum sağlamak ve onu utandırmamak için aldığı bu şapka, Hedda'nın onu hizmetçiye ait sanmasıyla bir krize sebep olur. Bu, yaşlı kadının ince düşüncesinin olumsuz sonuç vermesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca yazarın bu noktada, Hedda'nın orta sınıfın hayal edebileceğinden de seçkin tercihlere sahip olduğunu sezdirmesi, karakterin oyunun ikinci perdesine kadar, olduğundan da üstün görünmesine sebep olmakta ve daha sonra yaşanan düşüşün etkisini artırmaktadır. Bir sonraki perdede ise, genç kadının şapka krizini bilerek yarattığının anlaşılması da kayda değerdir. Bu, hem Hedda'nın zalim bir yönünü ortaya koymakta hem de meselenin aslında daha önce düşünüldüğü gibi moda ve seçkinlikle alakalı olmadığını göstermektedir.

Eşyalarla kadın olmak arasındaki bağlantının bir başka örneği, Hedda'nın çok eşyasının olmasıdır. Genç kadının sıkça kıyafet değiştirdiği her fırsatta dile getirilmektedir. Oyunun başında Hedda'nın çok eşyasının olduğunun ve tatilden bir sürü bavulla döndüğünün belirtilmesi (s.107) de kadın olmak, güzellik ve ihtişam arasında kurulan bu bağlantıyı vurgular niteliktedir. Oyun süresince bu bağlantı kurularak Hedda'nın güzelliği ve kadınlığının ona kazandırdığı statü ve orta sınıfa mensup bir ailenin böyle bir kadının aileye dahil oluşundan duyduğu gururun altı çizilmektedir.

Hedda'nın statüsünün öncelikle babasına, daha sonra güzelliği dolayısıyla kazandığı popülerliğe bağlı olduğu açıktır. Bulunduğu nokta onu evle alakalı konularda kesin hakim konumuna getirmektedir. *Bir Bebek Evi*'ne bakıldığında Nora'nın her şeyi Helmer'in istediği gibi yapmaya çalıştığı görülür. Bu durumda burada aile içindeki karar mekanizmasının biraz daha kadın merkezli olduğu söylenebilir. Hedda ile Nora'nın bir ortak noktası da, onaylanmayan bazı nesnelere olan bağlılıklarıdır. Ancak iki karakter bu bağlılıklarını farklı şekilde sergiler. Nora, çok sevdiği makaronlardan dişlerini ve dolayısıyla güzelliğini bozacağı kaygısıyla kocası tarafından men edilmiştir. Bu yasağı kabullenmiş gibi görünen genç kadın, kocası hariç tüm oyun kişilerinin bilgisi dahilinde, her fırsatta bu kurabiyelerden yer. Hedda ise bir kadına yakışmadığı ve tehlikeli oldukları gerekçesiyle uyarılmasına sebep olan silahlarla ilişkisinde herhangi bir paravana gerek duymaz. İkinci perdenin başında atış talimi yaptığı ve Hakim Brack'a nişan aldığı dahi görülür. Ancak bu nesnenin makaronlardan çok farklı bir sembolik değeri bulunmaktadır. Silahlar, erkeksi bir gücü temsil etmektedir ve Hedda Gabler'in başka bir yolla değil, bu silahları kullanarak

intihar etmesi önemli bir tercihtir, ancak bu konuya daha sonra karakterin çözümlemesi sırasında değinilecektir.

3.2.3 Sosyal Yaşam ve Sorumluluk

Hedda Gabler'de sunulan sosyal çevreye ve etkinliklere bakıldığında, *Bir Bebek Evi* ile benzeşen öğelere rastlanmaktadır. Öncelikle, oyunun yine bir evde geçtiği ve sosyal etkinliklerin bu kapalı mekan kapsamında aktarıldığı görülmektedir. Hedda'nın Julia Hala ile gezeceğinin varsayıldığı ilk sahne haricinde dışarı bir etkinlik için çıktığı görülmez. Buna karşılık Thea, kocasını ve evini terk etmiş, kendine başka bir yaşam seçmiştir. Genel olarak dışarıdadır ve Lövborg'un peşindedir. İkamet ettiği yer bilinmese de yalnız yaşadığı anlaşılmaktadır. Erkeklerin Hakim Brack'in evinde toplandığı gün, Thea evine gidebilmek için Lövborg'a ihtiyaç duyuyormuş ya da onun dönüşünü beklemek durumundaymış gibi bir izlenim uyandırılrsa da genç kadın, Hedda Gabler'in tavrından hoşlanmadığında eve yalnız gideceğini söyler. Her ne kadar Hedda'nın cemiyet hayatında önde gelen kadınlardan olduğu vurgulansa da Thea'nın çok daha etkin ve özgür olduğu göze çarpmaktadır.

İlginç olan bir başka nokta, Jörger'in Hedda ile Lövborg'u baş başa bırakmak istememesidir. Hedda'nın bir aile dostu olan Hakim Brack ile baş başa sohbet etmesinde bir sakınca yoktur. Ancak buradan anlaşılan, yabancı bir erkekle, evli bir kadının baş başa kalamayacağıdır. Bu sorun, ikiliye Thea'nın da katılacağına bildirilmesiyle çözülür. Bu sahneden bir erkeğin eşinin kimle yalnız kalıp kalamayacağı konusunda söz sahibi olduğu anlaşılmaktadır.

Hedda'nın eskiden bulunduğu sosyal çevreden kendini soyutlaması da değinilmesi gereken bir noktadır. O, yalnızca kadın kimliğiyle, bedeniyle var olduğu bu dünyadan sıkılmış ve kendine farklı bir kaçış yolu aramaya koyulmuştur. Bu yolda düştüğü yanılgı ise, onun trajik sonunu hazırlayan temel etmenlerdendir. Bu etmenin oyunda açık şekilde de dile getirilen "görev", yani "varoluş amacı" olduğu açıktır. Ibsen'in zihnindeki "yeni kadın"ın kadın olmaktan öte bir varoluş amacı arayışı içine düşmüş modern bir birey olduğu bilinmektedir. Bu varoluş amacı ya da görev, en yüzeysel haliyle annelik olabilir. Ancak yazarın yaklaşımıyla, yalnızca doğurganlığın kişiyi kimlik bunalımından kurtarmaya yetmediği Nora örneğinden anlaşılmaktadır. Burada

sözü edilen daha çok düşünsel hayata katkı sağlamak, üretmek ya da bir şekilde üretime katkı sağlamaktır. Hedda'nın böyle entelektüel bir etkinlik içinde olmadığı açıktır. Buna karşın Thea, mutluluğu düşünmekte ve birçok şeyi anlayabilmekte, uygarlık tarihi konulu bir esere ilham kaynağı olmakta ve eserin oluşum sürecinde etkin rol oynamakta bulunmuştur.

Hedda Gabler'in bir görevden, bir amaçtan yoksun olduğu oyunun çeşitli yerlerinde vurgulanmaktadır. Bunlardan biri, Hakim Brack'in "yaşamın akışı size herhangi bir görev vermeli, Bayan Hedda" (s.147) şeklindeki ifadesidir. Hedda Gabler bu öneriye, "bir görev... Bana çekici gelen bir görev olabilir mi?" şeklinde sorgular. Bu noktada genç kadının amaçsızlığı en çarpıcı haliyle ortaya çıkmaktadır. Ona göre yetenekli olduğu tek şey sıkıntıdan ölmektir. Daha da tuhafı, Hedda kendi için bir görev düşünürken çareyi Jörgen'i politikaya atılmaya ikna etmekte bulur. (s.148). Aklına gelen çözümün yine kendiyile alakalı olmaması ve hislerini eninde sonunda yoksulluğun getirdiği çaresizliğe dayandırması, karakterin çizdiği başarısız profilin en açık göstergesidir.

Ayrıca Hedda Gabler, anneliği de bir lanet gib görmektedir. Oyunun başıdan itibaren kilo aldığına dair yorumlar ve Brack'in annelikle ilgili imaları Hedda'yı öfkelenendirir. Dolayısıyla o, bu son derece olağan sorumluluğu üstlenmekten bile aciz gibidir, öte yandan Thea, kendi çocuk sahibi olmasa da, bir dönem eşinin çocuklarına annelik etmiş, sonra sorumluluk açısından bir üst düzeye geçerek düşünsel etkinliklerin sorumluluğunu almıştır.

3.3 Oyundaki Birincil Kadın Karakterlerin Analizi

Genel olarak bakıldığında, oyunda bizzat yer almayan kadınların dahi önemli bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Örneğin Rina Hala, hastalığı ve ölümüyle Hedda Gabler'in kocasının ailesine dahil olamayışını ve bir bakıma romantik idealleri -hastalık ve ölümün güzel olmadığı ve güzel olmayan şeylerin ona yakışmayacağı gerekçesiyle- bahane olarak kullanışını belirginleştirmeyi mümkün kılması açısından büyük bir öneme sahiptir. Öte yandan aynı karakter, Julia Hala'nın sabrını, iyi yürekliliğini ve ruhsal gücünü de ortaya çıkarmaktadır. Julia Hala, kardeşinin ölümünden sonra evine ihtiyaç sahibi birini alacağını ve ona yardımcı olacağını dile getirir. Ancak bu onun kurban tipi bir kadın olduğuna işaret etmez, çünkü bu durum ona ruhsal bir

tatmin yaşatmaktadır (s.190). Julia Hala karakterinin bir başka işlevi ise, Hedda Gabler'in seçkinliğini ve gözdeliğini vurgulamaktır. Bu, daha ilk sahnede görülmektedir. Yaşlı kadının Jörge'nin bu seçkin kadınla evlenebilmesi için aldığı sorumluluk da dönem açısından bakıldığında olağanüstüdür. Julia Tesman, mobilyalar ve perdeler için emekli maaşını teminat olarak göstererek büyük bir riske girmiştir. Buradan onun bir zamanlar çalışan bir kadın olduğu çıkarılmaktadır ki, bu onun dönemi için ne denli farklı ve üretken bir kadın olduğu konusunda fikir vermektedir. Onun hakkında değinilebilecek bir başka nokta, anne olmayışıdır. Ibsen'in tüm anne olmayan kadın karakterleri gibi o da hayatta farklı amaçlar edinmiş ve annelik görevine denk düşecek sorumlulukları üstlenmiştir. Oyunda hizmetçi Berta bile yine Hedda Gabler'in gözdeliğini ve aksiliğini vurgulamak, giriş çıkışlarıyla oyun akışına katkıda bulunmak gibi işlevlere sahiptir. Dolayısıyla bu oyundaki kişilerin genel olarak bütüncül bir yapıya hizmet ettiği ve yazarın onun son oyunlarında hiçbir öğeyi öylesine kullanmadığına dair övgüleri haklı çıkardığı söylenebilir.

Bu kısımda kadın sorunsalı açısından daha büyük bir role sahip olan Hedda Gabler ve Thea Elvsted karakterleri ayrıntılı biçimde ele alınmaya çalışılacaktır. *Bir Bebek Evi* ve *Hedda Gabler* arasında geçen yıllarda yazarın zihnindeki "yeni kadın", eşitlik ve özgürlük kavramlarının daha da netleştiği ve geliştiği bu incelemelerde açıkça görülecektir.

3.3.1 Hedda Gabler

Hedda Gabler, daha önce de değinildiği üzere, pek çok yönden Nora'dan farklı bir karakterdir. Öncelikle daha üst bir sosyal sınıftan geldiği bilinmektedir. Çevresindeki en gözde kadındır ve bir şekilde herkesi kendine hayran bırakmayı başarmıştır. Dışarıdan bakıldığında pek çok kişiyi şaşırtacak bir evlilik yapmıştır. Ruhsal gel-gitleri ve sonundaki başkaldırı yöntemi, onu Nora'nın bir adım ötesine geçmiş bir karakter haline getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında olaylara verdiği tepkiler ve hakkında edinilen izlenimin derinliği bakımından Hedda Gabler'in daha gelişkin bir teknikle ve daha derin bir karakter olarak çizildiği söylenebilir. Hedda, pek çok açıdan Nora'dan daha modern ve gerçekçi bir kadındır.

Yirmi dokuz yaşında, donuk ve pürüzsüz tenli, gri gözlü, kumral saçlı,

berrak ifadeli, zarif, asi, biraz huysuz ve lükse düşkün biri olan Hedda Gabler, Julia Tesman'ın deyimiyle herkesin evlenmek istediği bir kadındır. Julia Tesman, bunu "sen artık evli bir adamsın. Hem de herkesin evlenmek istediği Hedda Gabler ile" (s.110) şeklinde dile getirmektedir. İkinci perdede, Lövborg ve Hakim Brack ile olan diyaloglardan anlaşıldığı kadarıyla, Hedda'nın Jörgen Tesman ile evlenmesi, sosyal çevre tarafından da tuhaf ve olağandışı bir durum olarak değerlendirilmiştir.

Oyunun başında bu denli üstün görünen Hedda'nın kendi içinde büyük zayıflıklar barındırması, onu gerçekçi bir karakter haline getiren etmenlerden biridir. Hedda her ne kadar etrafındakiler tarafından güzelliğiyle tanınsa da, fiziksel özellikleriyle ilgili bir komplekse sahiptir. Bu durum, kendini en çok Thea'nın saçları konusunda belli etmektedir. Güzel ve gür saçlara sahip olmak, dönemin güzellik ölçütlerinden biridir. Hedda'nın saçları ise "fazla gür olmamakla birlikte güzel" (s.107) olarak betimlenmektedir. Thea ile Hedda arasındaki ilk diyalogdan anlaşıldığı üzere, okul yıllarında, kendinden birkaç yaş küçük olan Thea'nın saçlarını çeken ve onu saçlarını kökten yakmakla tehdit eden Hedda'nın bu durumu bir takıntı haline getirdiği anlaşılmaktadır (s.116). Burada önemli olan, Thea'nın ayrıca daha genç olmasıdır. Zamanın geçip gidişinin Hedda için bir bunalım sebebi olduğu bilindiğinden, bu yaş farkının iki kadın arasında Hedda açısından bir gerginliğe yol açtığı savunulabilir. Üçlü ilişki örgüsü açısından bakıldığında, üçüncü perdede Jörgen ile Thea'nın Lövborg'un kitabını müsveddelerinden yola çıkarak yeniden yazma çabalarının Hedda'ya biraz daha bunalıma sürüklediği söylenebilir. Thea'nın çabalarının Jörgen tarafından da desteklenmesiyle, Hedda'nın amaçsızlığı ve yalnızlığı bir nebze daha pekişmiştir.

Nora'da olduğu gibi, bu oyunda da görünürdekiyle gerçekte olan arasında bir tezatın varlığından söz etmek mümkündür. Hedda'nın zayıf noktaları bu durumun bir örneğidir. Ayrıca onun evlenme sebebi, ikamet ettiği villaya bakış açısı ve Lövborg'la olan ilişkisi hep görünüştekinden farklıdır. Bu kadar kadınsı bir kimliğe sahip olmasına karşın babasının silahlarıyla aşırı derecede haşır neşir olması da ilgi çekicidir. İlk sahnede Julia Tesman, onun babasıyla birlikte süvari kıyafetleri giyip atla gezdiğini ve bu görkemli halin ona çok yakıştığını ifade eder (s.107). Ancak, Hedda'nın babası ve onun silahlarıyla olan yakın ilişkisi yalnızca kendini at üzerinde göstermekten ibaret değildir. İlk perdede, Hedda'ya

babasından kaldığı belirtilen silahlar, Jörger tarafından tehlikeli addedilse de, ikinci perdede Hedda'nın yine bu silahlarla oynadığı, hatta atış talimi yaptığı görülür. Hakim Brack'ın cümlelerinden anlaşıldığı kadarıyla, bu şekilde talim yapmak, Hedda için yeni bir uğraş da değildir. Bu sahnede Hedda'nın silahlara kolaylıkla ateş edebilecek kadar alışık olduğu ortaya çıkar. Genç kadın neredeyse hakimi vuracaktır, ama bu tehlikeli uğraştan büyük zevk aldığı da açıktır (s.139). Hedda'nın oyunun sonunda kendini bu silahlardan biriyle vurarak öldürdüğü düşünülürse, silahların sembolik bir değer taşıdığı da çıkarılabilir. Silahlar ona, babasının hayatta olduğu yıllardan yadigardır ve o günlerin ihtişamını anımsatmaktadır. Dahası o dönemde Hedda'nın çok daha "kendi gibi" olduğu da açıktır. Yani, silahlar, Hedda'nın yanlış bir evlilik yapmadan ve yanlış bir karar vermeden önce sahip olduğu bir tür gücü ve desteği temsil ediyor olabilir.

Hedda'nın görüldüğü gibi olmadığını gösteren bir başka sahne, onun uzun tatil boyunca ne kadar sıkıldığını anlattığı kısımdır. Kocasına göre bu tatil sırasında çok eğlenen, dinlenen ve kilo alarak güzelleşen genç kadın, aslında her günü geri dönme isteğiyle geçirmiş, yanında bir üçüncü kişinin varlığına ihtiyaç duymuştur. Hedda, bu durumu şöyle ifade etmiştir:

"Ah Bay Brack, orada korkunç sıkıldım. (...) Bunu siz de pekala anlayabilirsiniz. Uzun altı ay boyunca bulunduğumuz çevreye ait bilgi sahibi ve ortak sorunlar üzerinde konuşacak hiç kimseye rastlamamak ne demektir!" (ss.140-141)

Burada kayda değer olan yalnızca Hedda'nın kocası tarafından yanlış tanınması değil, sıkılgan bir mizaca sahip olan genç kadının bu ruh haline düşmesinin sebebini yalnızlığın farklı bir türüyle temellendirmesidir. Bu sebep, etrafında fiziksel olarak kimsenin olmaması gibi basit bir düzlemden çok, çevre hakkında bilgi sahibi olmak ve ortak sorunlar üzerinde konuşabilmek gibi ölçütleri yerine getirebilecek birinin yokluğuna dayanmaktadır. Dolayısıyla Hedda'nın bir arkadaşta aradığı özellikler biraz da düşünseldir ve bu ölçütleri yerine getiren kişinin bir erkek olması, Hedda'nın kendi çevresi için üst düzeyde bir kadın olduğu fikrini de destlemektedir.

Hedda'nın sıkıldığı zamanlarda yöneldiği en belirgin hobisinin silahlarla alakalı olduğu düşünüldüğünde, ortaya ilginç bir resim çıkmaktadır. Silahların temsil edebileceği değerler ve güç bir yana, özellikle eserin kaleme alındığı dönem için atış talimi yapmak bir kadından beklenecek bir uğraş değildir. Hakim Brack bu duruma tepkisini, "diğer kadınların çoğunluğu gibi aynı şeyleri yapamaz mısınız?" (s.149) sorusuyla göstermektedir. Buradan anlaşılacağı üzere, Hedda sıradan bir kadın değildir. Etrafı tarafından değerlendirildiği gibi yalnızca güzelliği, asaleti ve zarafetiyle ön plana çıkmak isteyen tek yönlü bir kadın da değildir. Diğer kadınlardan farklı olarak entelektüel faaliyetlerde bulunabileceği, tartışabileceği ve bilgi alışverişinde bulunabileceği arkadaşlara ihtiyaç duyan ve atış talimi yapmayı bir terapi olarak gören bir kadındır. Dolayısıyla ondan "kadınların çoğunluğu gibi aynı şeyleri" yapması da beklenemez. Burada şüphesiz ki, dönemin kadınlarına da getirilen bir eleştiri söz konusudur, çünkü esasen, kadınların hep aynı şeyleri yapması da, erkeklerin tüm kadınlara aynı yönde tercihler ve beğenileri uygun görmesi de yanlıştır. Denebilir ki, Hedda Gabler'in gücü, onun farklılığından gelmektedir, ancak onun bu gücü göz ardı ederek geleneksel bir kadın gibi davranmaya çalışması, büyük bir hata yaparak aslında sevmediği, biraz acıdığı bir adamla evlenmesine yol açmıştır. Onun gittikçe şiddetlenen bunalımının sebebi ise bu güçlü yanı ve ayrışıklığı değildir. Onu buhrana sürükleyen onun amaçsızlığıdır. Tüm sıkıntısının ardında bu amaçsızlık yatar. Genç kadın ise bu sıkıntısını hep yoksulluk, yapacak bir şey olmaması gibi olmadık sebeplere bağlar. Esasen hayattan beklediği lüks bir villa değildir. Bunu, villayı çok sevdiği için değil, zaten kiralanamayacağını düşündüğü için istediğini itiraf ettiği sahneden (s.146) ve bu evde beklendiği gibi mutlu olmamasından çıkarmak mümkündür.

Hedda'nın bunalımının iç sıkıntısından kaynaklandığı açıktır. Bu iç sıkıntısının bir varoluş amacının yokluğuna bağlı olduğu da oyunda Hakim Brack'in Hedda'nın hayatta bir görevinin olması gerektiğine dair ifadelerinden çıkarılabilmektedir. Genç kadın ise bu görevin, yani varoluş amacının ne olduğunu bulamaz. Ona göre yetenekli olduğu tek şey, "sıkıntıdan ölmek"tir (s.149) diğer oyun kişilerine etkisi açısından bakıldığında da, Hedda tüm baskın tavrına ve kişiliğine rağmen, etkin bir role sahip değildir. Bu durum, onun hissettiği sıkıntıyı perçinlemektedir. Kendinin de dile getirdiği üzere, kimi zaman istemsiz de olsa başkalarına zarar verecek hareketlerde bulunan genç kadın, bu

tavrının nedenini kendi de bilmemektedir. Bunun en açık örneği, Lövborg'u yeniden içki içmeye yönlendirdiği sahnede görülmektedir. Hedda, Thea'nın Lövborg üzerindeki etkisini kıskandığından bu etkiye bir şekilde zarar vermek ister ve bunu da başarır. Hareketinin nedenini ise, "yaşamımda bir kerecik olsun bir insanın kaderi üzerinde söz sahibi olmak istiyorum" (s.167) cümlesiyle açıklamaktadır. Aynı sahnede, Thea'ya bu nedenle onu çok şanslı bulduğunu da itiraf eden Hedda'nın bu otorite arzusunun karakteriyle çelişen yaşam tarzından ileri geldiği de söylenebilir. Esasen oyunun başından itibaren salonun oturma odası olarak kullanılması, eşyaların üzerindeki örtülerin kaldırılması gibi önemsiz gibi görünen konulardaki ısrarlı tutumu da bu otorite arzusunun birer göstergesidir. Açıkça görüleceği üzere, tüm bu çırpınışları, asla onun mutlu olmasını sağlamaz ve hatta hamleleri ters teperek onun kendi hayatı konusunda dahi hakimiyet sahibi olmadığını göstermektedir. Onun görünürde olan gücü ve görkemli geçmişi ile üzeri örtülü olarak verilen zayıflıkları, karakterin derin, gerçekçi ve oldukça modern olmasını ve ortaya modern bir trajedi çıkmasını sağlamıştır.

Söz konusu amaç, görev ve erk meselesine bir de baba-kız ilişkisi açısından bakmak mümkündür. Daha önce de değinilen bu yaklaşım Hedda'ya da uygulandığında ortaya son derece ironik ve trajik bir yapı çıkmaktadır. Hedda bir generalin kızı olarak babasıyla özdeşleşmeyi seçen bir karakterdir. Babasına baş kaldırmaktansa, aradığı gücü, onun gibi bulmaya yöneldiği söylenebilir. Baskın, hırçın ve asi tavrı, silahlarla olan yakınlığı ve bir evin hanımı ya da anne olmak gibi görevleri küçümsemesi, bu saptamayı desteklemektedir. Ancak, onun başkalarının kaderinde söz sahibi olmak gibi isteklere kapılıp bu yolda otoritesini kullanmaya çalışması istediği gibi sonuç vermez. Bu da, babalarıyla özdeşleşen Ibsen kadınlarının hem kadınlıklarından oldukları hem de asla erkeklerin sahip oldukları erke erişemeyeceklerinden büsbütün güçsüz ve amaçsız hale geldiklerine dair görüşü doğrular gibidir. Başka bir açıdan bakıldığında, Hedda'nın kadınlığını büsbütün yitirdiği de söylenemez. Onun kendini soyutladığı, iyi bir anne ve eş olma gerekliliğidir. Buraya kadar seçimlerinde onu buhrana sürükleyecek bir boşluğa rastlanmamaktadır. Asıl mesele, onun istemediği unsurları hayatından çıkarırken yerlerine ne koyacağını bulamayarak kendine müthiş bir boşluk yaratması ve bu boşlukta yitip gitmesidir. Bir başka deyişle Hedda, aslında özgür bir kadındır. Bir

noktada hayatının sorunsalını cinsiyete bağılı olmaktan da çıkarmıştır. Entelektüel açıdan donanımlıdır ve etrafında kendi gibi kişilere ihtiyaç duyar, ancak bir sonraki aşamaya geçildiğinde, "ben kimim?" ve "hayattaki amacım, görevim nedir?" sorularına yanıt bulamamıştır. Bu da onu modern bireyin cinsiyet ayırımından soyutlanmış bir temsili haline getirmektedir.

Hedda Gabler'in Lövborg'un kitabının tek nüshasını sobada yakması da onun görev ve annelikle ilgili çıkmazının önemli bir temsili olduğundan dikkate değerdir. Kitap, betimlendiği pek çok yerde "Thea'nın saf ve temiz ruhunu taşıyan" bir çocuk olarak nitelendirilmektedir. Lövborg, Thea'ya kitabı yırttığına dair yalan söylerken dahi yaptığını bir çocuğu öldürmeye benzetir (s.184). Hedda da, kitabı yakarken "şimdi çocuğu yakıyorum" (s.187) gibi son derece çarpıcı bir ifadeyle bu durumu vurgular. Böylece Hedda, can vermeye ve üretmeye yeteneksizliğinin yanı sıra bir de yok etmeye yönelik eğilimini ortaya koyarak femme fatale kadın tipiyle benzeşen bir tavır sergiler. Başkalarının, bariz biçimde görebileceği şekilde Lövborg'un içindeki yaşama isteğini öldüren, sonunda kendini de öldürerek hızlı çöküşünü tamamlayan Hedda Gabler'in yüzeysel bir femme fatale olmadığı açıktır. O, kötü bir karakter olmaktan çok, ölümü, hayatı konusunda hakimiyet sahibi olmayan kişilerin başvurabileceği cesaret gerektiren bir yol olarak gördüğü için böyle davranır. Bunu da şu şekilde dile getirir:

"Kendim için söylüyorum. Bu dünyada kendi isteğiyle yapılan cesur bir davranışın bulunabileceğini bilmek bana bir kurtuluş olarak geliyor. Üzerine güzelliğin pırıltılı ışığı düşen bir şey..." (s.199)

Bu açıdan bakıldığında, Hedda'nın intiharı özgürlük için bir çıkış noktası, bir cesaret örneği ve erdemli bir davranış olarak değerlendirmesinin, onun kötü bir karakter oluşundan çok, son çareyi böyle bir tercihte bulmasına dayandığı söylenebilir. Ancak kitabı yakışı, yani çocuğu öldürmesi bu kadar masumane bir çaresizliğe dayandırılmaz. Yakmak, bir nesneyi yok etmenin en ayınsı ve en kati yoludur ve Hedda'nın kitabı sayfa sayfa yakışı hem bir intikam hem de bir sona hazırlık mahiyeti taşımaktadır. Bu yıkıcı edimini kocasına yardım gibi bir sebebe bağlaması da Nora'nın borç almak için yaptığı hukuka aykırı işlemlerle

benzerlik göstermektedir, ancak Nora'nın çok büyük bir tepkiyle karşılanan bu davranışı gerçekten iyicil bir amaca hizmet ederken, Hedda'nın öne sürdüğü gerekçenin bir paravan niteliğinde olduğu aşıkardır.

Hedda Gabler'in mutlak bir çöküşle sonlanan düşüşünün amaçsızlık ve kimlik bunalımı, kıskançlık ve intikam gibi unsurlardan farklı bir boyutundan da söz edilebilir. Bu da, Hedda'nın özgürlük arayışıdır. Onun özgürlükten kast ettiği kendi yaşamı üzerinde karar hakkına sahip olmaktır ve Hakim Brack'in son sahnedeki baskısı ona tüm kontrolü yitirdiği hissini verir. Aksi takdirde Brack'in sözünden çıkamayacak şekilde boyunduruk altında kalacak olan Hedda, bunun yerine kendince son çare ve bir cesaret örneği olan intihara başvurmayı tercih eder. Bu sahnede cesaret kavramının altı çokça çizilir (s.204). Buna bağlı olarak genç kadının kendini karından ya da "hiç yoktan iyi" olarak nitelendirdiği göğüsten değil, tam şakaktan vurması yine bir cesaret gösterisi olarak algılanmalıdır.

Görüldüğü üzere, Hedda sadece bir adamı alkolizmin kucağına yeniden atmaya çalışan, onun belki de alanında çığır açacak eserini yok eden, etrafındakilere korku saçan ve bir türlü tatmin olamayarak felakete sürüklenen bir kadın olmaktan çok daha derin bir düşünüş biçiminin ürünüdür. Onu böylesine çok katmanlı bir incelemeye tabi tutabilmek de, yazarın bu karakteri çizimdeki başarısının bir sonucudur. Belki de bu nedenle, Ibsen oyunlarında incelikli bir çalışma gerekmektedir. Ibsen kadınlarını oynayan oyuncuların genellikle üne kavuşması da tesadüfi değildir.

3.3.2 Thea Elvsted

Thea Elvsted, oyunda Hedda Gabler'in karşısına alternatif bir kadın figürü olarak çıktığından önemli bir yan karakterdir. İri, mavi gözlü, sarı, dalgalı ve gür saçlı, narin ve güzel bir kadın olan Thea, Hedda'dan birkaç yaş küçüktür. Kaymakam Bay Elvsted'in evine önce dadı olarak girmiş, daha sonra kendinden yaşça çok büyük olan kaymakamla evlenerek çocuklarını anne gibi sahiplenmiş ve evin hanımı olmuştur. Çocukların öğretmeni olan Lövborg'a gönülden bağlıdır. İkili arasındaki ilişki dostluktan bir adım ötededir. Thea, önce ciddi meseleler hakkında sohbet etmeye başladığı bu adamdan dersler almış ve onun yönlendirmesiyle asistanlık yapabilecek duruma gelmiştir. Lövborg'un alkol

sorununu çözmesinde önemli rol oynamış, onun itibarını yeniden kazanmasını sağlayan kitabının yazımında genç adama yardım etmiş, hatta yeni çalışmaları için ona ilham kaynağı olmuştur.

Lövborg'un evi terk ederek şehre gelmesiyle onun peşinden şehre gelen Thea, Tesmanlara bu takibe kocasının isteği üzerine başladığı yalanını söyler. Bu, onun da görünenden farklı bir yapıda olduğunun bir göstergesidir. Kocasının soyadıyla anılan genç kadın, eşinin iki çocuğunu da fedakarca sahiplenmiş gibi görünür. Kaymakamla evli olmanın verdiği statünün rahatlığı içinde olduğu düşünülen Thea için yaşam hiç de görüldüğü gibi değildir. O, sevdiği adamın peşinden gidebilmek için kocasının evini terk edebilecek kadar cesur bir kadındır. Başkalarının ne düşüneceğine ve kalkıştığı işin başına neler açabileceğine hiç aldırış etmeyecek kadar da cesur ve cüretkardır. Bununla birlikte Hedda'dan korkar. Bu korkunun ardında hem geçmişlerindeki sürtüşme hem de Hedda'nın Lövborg'u tekrar alkole yönlendiren tavrı yatmaktadır. Thea, başlarda Hedda ile Lövborg arasındaki ilişkiden haberdar değildir. Buna karşın onun bir zamanlar Jørgen'le birlikte olduğu bilinmektedir, tüm bu ilişki zinciri, yazarın oyunda açık şekilde belirttiği üçlü ilişkilerin birer örneğidir.

Thea, kendinden yirmi yaş büyük, ama statüce yüksek bir adamla olan evliliğini farklı bir biçimde sevdiği Lövborg uğruna tehlikeye atmaktan kaçınmaz ve toplum baskısını umursamadığını da Ibsen'in çizdiği her güçlü kadın karakter gibi vurgular (s.125). Onun Lövborg'la olan ilişkisi de kayda değerdir. Genç kadının bu adama olan hayranlığının ardında, onu aynı zamanda bir öğretmen, bir rehber ve kurtarıcı olarak görmesi yatmaktadır. Başlarda gizli gizli dinlediği derslerde daha sonraları oldukça ilerleyen ve ciddi konular üzerinde fikir yürütebilen Thea, Lövborg'un işlerinin büyük kısmını üstlenmiş ve onu yeniden hayata bağlamıştır. Genç kadın "Ama o da karşılığında bana gerçek bir insan olduğumu fark ettirdi. Bana düşünmeyi öğretti... Ve olan biten birçok şeyi anlamayı." (s.129) cümleleriyle bu ilişkinin mahiyetini özetlemektedir. Buradan yazarın kadınların da zekaca erkeklerle aynı düzeyde olduklarına ve eğitim almaları gerektiğine dair düşüncelerini oyuna yansıttığı çıkarılabilir. Thea artık Lövborg'un çalışma arkadaşıdır ve genç adam ondan söz ederken "o girişimcilik cesareti olan biri" ifadesini kullanmaktadır (s.161). Oyunun daha karanlık noktalara gittiği sıralarda Lövborg'a yeniden başlama ya da mücadeleyi bırakmama yönünde telkinlerde bulunan da Thea'dır.

Thea'nın hayatta bir amacı olan modern bir birey örneği olduğuna da değinmek gerekir. Bu amaç kesinlikle annelik değildir. Ancak onun anneliğe olan mesafesi Hedda'nınkinden çok farklıdır. Onun bu sorumluluğu almaktan kaçmadığını kocasının çocuklarına annelik etmesi kanıtlamaktadır. O, daha çok düşünsel etkinliklerden zevk alan ve bu yönde bir üretime katkı sağlayabilen, farklı bir kadın tipidir. *Bir Bebek Evi* ile *Hedda Gabler* arasında geçen süre zarfında "yeni kadın" fikrinin daha da geliştiği ve netleştiği, hatta günümüzdeki anlayışa yaklaştığı söylenebilir. Bu noktada Thea'nın kendini bir kaymakamın eşi olarak edindiği statüde değil, düşünüp üretebilmekte bulması adeta Nora'nın ulaşmak için çıktığı yolun hedefe vardığı noktadır.

Lövborg, yazdığı kitabı betimlerken "bu kitapta Thea'nın saf ve temiz ruhu vardı" (s.186) ifadesini kullanarak Thea ile bir çocukla eş değer görülen kitap arasındaki bağlantıyı dile getirmektedir. Bu noktadan hareketle, aslında anne olmayan Thea'nın bu düşünsel ürünün yaratımındaki etkin rolünün bir bakıma annelikle özdeşleştirildiği söylenebilir. Dolayısıyla yazar, onu doğal bir görevi yerine getirememekle lanetlememiş, bu görevin yerine, Hedda için geçerli olmayan daha üst düzey bir görev biçimi koymuştur. Bunun Thea'yı bir basamak yukarıya taşıdığı savunulabilir.

Üçlü ilişki örgüleri açısından bakıldığında, Thea'nın kocası ve Lövborg ile oluşturduğu üçgenin bozulması, yani Lövborg'un ölümüyle, başka bir üçgene dahil olduğu görülmektedir. Buradaki görevi de yine aynı mahiyette olduğundan, onun karakterinde büyük bir dönüşümün gerçekleştiği söylenemez. Thea, bu kez de Jörgen'e ilham kaynağı olma niyetindedir ve Lövborg'un kitabını yeniden bir araya getirme yolunda ciddi bir sorumluluk üstlenmiştir. Bu sahnede Hedda'nın dışlanması ilişkiler açısından büyük önem taşımaktadır, çünkü yazı masası ve piyano çalma özgürlüğü elinden alınan, istenmeyen ya da gereksiz bir kişi durumuna düşen Hedda'nın intiharında, bu çalışma arkadaşlığının da rolü bulunmaktadır.

Bu noktadan itibaren, ele alınan oyunlardaki kadın tipleri özgürleşme yolundaki konumları açısından değerlendirilecek ve yan karakterlerin temsil ettikleri aşamalar ortaya konacaktır. Açıkça görüldüğü üzere, bu oyunlardaki kadın sorunsalının işleniş biçimi ve derinliği açısından feminist ideolojiyle bir bağlantısı bulunmamakta, odak daha çok modern kadının oluşum sürecine yönelmektedir.

4 SONUÇ

Tüm bu saptamalar göz önüne alındığında, Henrik Ibsen'in kadın sorunsalına bakışı konusunda varılacak bazı sonuçlardan söz etmek ve bu bulguları birkaç başlık altında toplamak mümkündür. Her başlığa ayrıntılı şekilde yer verilecektir, ancak öncelikle bu başlıkları genel hatlarıyla sunmak yerinde olacaktır. İlk olarak, yazar kesinlikle feminist propaganda yapmamakta, bu ideolojiyi destekler bir tavır sergilememektedir. İkinci olarak yazarın "kadın sorunsalı" bağlamında zihninde oluşmuş bir şablondan söz etmek mümkündür. Dolayısıyla yazarın kadın sorunsalına bakışını oluşturan bazı ana maddelerin bu çalışmanın konusu olan iki oyunda da yer aldığı görülebilir. Üçüncü başlıkta yazarın çizdiği kadın karakterlerin sınıflandırılmasına yer verilecektir. Belli ölçütlere uygun oyun kişileri bu iki oyunda ağırlık ve rol değiştirerek yaklaşık olarak aynı görevlere hizmet etmiştir, denebilir. Son olarak bu kısımda değinilecek konu, yazarın romantik ölçütlerden tam olarak sıyrılmamış olması, onun çağı için çok ileri olan görüşünün bile "kadın olmak"la ilgili ölçütler söz konusu olduğunda bazı sınırlandırmalara maruz kalmasıdır.

İlk olarak, yazarın feminist olarak nitelendirilmesinin büyük bir yanlış anlaşılmanın sonucu olduğunun belirtilmesi gerekir. Daha önce de değinildiği üzere, bu durum, yazarın, eserlerini sahneye koyduğu dönemdeki sosyal çevresinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca yazar, yaşadığı dönemde bu konuyu ele alan nadir aydınlardandır. Dönemin koşulları göz önüne alındığında yeni yeni filizlenen kadın hareketlerinin temsilcilerinin bu denli büyük bir yazarı destekçileri olarak göstermek istemeleri oldukça doğaldır. Yazarın bu konuya eğilme sebebi, onun modernizmin öncülerinden olarak da kabul edilmesine sebep olan eleştirelliği ve düzene karşılığıdır. Yazarın hedefi, bizzat ortaya koyduğu üzere, genel bir eşitliğin toplumun her kesimine uygulanması ve toplumun bir bütün olarak kalkınmasıdır. Bu noktada onun için kadın hakları da işçi hakları gibi üzerine eğilmeyi gerektiren bir meseledir. Her ne kadar yazar işçi sınıfının eşitlik sorununa bu denli yoğun bir şekilde eğilmemişse de, onu yalnızca bu tercihten ötürü feminist olarak nitelendirmek doğru olmayacaktır. Ayrıca yazarın kadınların özgürleşmesiyle alakalı savları, daha sonra değinileceği

üzere çalışmak ve emek kavramlarıyla da bağlantılıdır. Bu açıdan bakıldığında, yazarın daha çok hümanist olduğu açıkça görülecektir. Toplumsal sınıf ve cinsiyet ayrımı insan olmayı merkeze alan bu düşünüşte tabii ki yer bulmamaktadır. Yazarın bu eşitlik arzusunun hem entelektüel kimliğinin gelişkinliğiyle, hem bu konuda daha ilerlemiş durumda olan İtalya, Almanya gibi ülkelerde uzun yıllar yaşamış olmasıyla hem de idealize edilmiş toplum düzeninin bireyi, özellikle alt sosyal kesimlerle kadınları ezer hale gelmesinin toplumdaki tahribatının rahatsız edici bir boyuta ulaşmasıyla açıklanması mümkündür.

Yazarın feminist bir bakış açısına sahip olmadığına bir başka göstergesi ise, çizilen kadın karakterlerin mutlak bir erke sahip olmamasıdır. Kanımca yazarın çağı için çok ileride oluşunun en büyük göstergelerinden biri de budur. Ibsen kadınlarının da tüm karakterlerde olduğu gibi güçlü ve zayıf yanları, ruhsal dalgalanmaları ve kimlik bunalımları bulunmaktadır. Dolayısıyla Nora'nın evi terk edip gidişine yüzeysel bir şekilde yaklaşım durumu feminist ideolojinin propagandası için gerekli ani bir hezeyan olarak değerlendirmek çok yanlış olacaktır. Tüm kadınların, çok güçlü göründükleri noktada çok zayıf, çok zayıf göründükleri noktada çok güçlü olduğu anlaşıldığında, yazarın ne kadar çok katmanlı ve derin karakterler çizdiği daha açık şekilde ortaya çıkacaktır. Kadın karakterlerin feministler tarafından kabul göremeyecek zayıf noktalarına bir örnek olarak Nora'nın evi terk ettiği noktada bir erkeğin himayesinden başka bir erkeğin himayesine geçme yolunda ilerlemesi verilebilir. Yani Nora, bu sahnede kocasından ayrılıp kendi başına bir hayat kurmaya karar vermemekte, babası ölmüş olsa da baba evine dönerek yine emniyetli bir hayata sığınmayı planlamaktadır. Tüm kadın karakterler erkeklerden gizli işler yapmak, yalan söylemek, kaçmak ya da başka erkeklerden yardım istemek durumunda kalmaktadır. Bir başka deyişle ortada katıksız bir özgürlüğe ve egemenliğe sahip, kendi kararlarını alan, bunları açıkça beyan ederek kendi yolunu çizen ve bu yolda tamamen kendi ayakları üzerinde duran dört dörtlük anaerkil karakterler yoktur. Kanımca, bu karakterleri bu denli başarılı kılan ve onların kadınların özgürleşmesi yolunda attığı adımları daha çarpıcı hale getiren de bu derin, devingen ve dalgalı yapılarıdır.

Çalışmada ele alınan eserler kapsamında sunulabilecek başka bir saptama, Ibsen'in zihnindeki "özgür kadın" imgesinin incelenen karakterlerin

ortak noktaları bağlamında öne çıkan bazı ölçütleridir. On dokuzuncu yüzyıl Kristiania'sında kadın hareketlerinin çok ilkel bir çizgide olduğu burada bir kez daha hatırlanmalıdır. Öyle ki, mesele henüz "kadınlar da erkekler gibi insan mıdır?" ve eğer öyleyse "kadınlar erkeklerle aynı haklara sahip olabilir mi?", hatta "kadınlardan vatandaşı olur mu?" ya da "kadınlar hukuki açıdan bir erkeğin velayeti olmaksızın reşit olabilir mi?" gibi temel soruların yanıtlanmaya çalışılmasından ibarettir. Böyle bir ortamda sahnelenen bu eserlerin çok büyük tepkilere yol açması bu sebeptendir. Ayrıca dönemin koşulları düşünüldüğünde, Ibsen'in ne derece büyük bir işe kalkıştığı daha da çarpıcı bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Ele alınan oyunlarda görüldüğü üzere, yazarın kadınların özgürleşmesi için şart koştuğu ilk adım onların eğitim alması ve düşünmeye sevk edilmesidir. Nora'nın Helmer'le yaptığı son konuşma ve Thea'nın Lövborg'la olan ilişkisini anlattığı kısımlardan anlaşılacağı üzere, kadınların öğrenmeye ve üretmeye yetenekli oldukları, kendilerini geliştirmek için tek ihtiyaçları olanın eğitim olduğu fikri kendini belli etmektedir. Buradan hareketle, kadınlarla ciddi meseleler de konuşulmalı ve onlara bu meselelerle ilgili bilgi verilmeli, zekaları küçümsenmemelidir. Aksi takdirde, entelektüel ihtiyaçlar, onların kimlik bunalımına düşmesine ve kim olduklarını sorgulamasına yol açacak ve eninde sonunda onları doğal olarak düşünmeye itecektir. Nora'nın gidişini etkileyici kılan bir etmen de onun düşünmeye ve kendi fikirlerini beyan etmeye, öğrenmeye ve farkına varmaya olan ihtiyacını dile getirmesidir. Bu kimlik arayışı, eseri romantizmin yüzeysel idealleri karşısında bireyin düştüğü durumu en iyi şekilde ortaya koymaktadır. Bu arayışın entelektüel açıdan daha yoksun durumda olan kadınlarca gün yüzüne çıkarılması, eserleri feminist değil, hümanist bir çizgiye taşımaktadır. Aynı durum Thea için de geçerlidir, ancak o bu konuda daha tatmin olmuş durumdadır. Lövborg önce onunla ciddi meseleleri konuşmuş, onu bilgilendirmiş, eğitimine katkıda bulunmuş, onu yönlendirmiş ve sonunda asistanlığını yapacak hale getirmiştir. Böylece Thea, hayatta üretebilen ve bir amacı olan, olması gerektiği gibi erkeklere yardım edebilen, güçlü bir konuma gelmiştir. Ibsen'in kadınlar ve eğitimle alakalı görüşleri benzer şekilde bu çalışmada esas alınmayan öbür oyunlarda da kendini belli etmektedir.

Özgürleşmiş bir kadın olmanın bir başka ölçütü ise, çalışarak üretime katkı sağlamaktır. Bu, eğitimin ardından kendiliğinden gelebilecek bir gerekliliktir.

Toplumun ve dolayısıyla erkeklerin, kadınların desteğinden zarar değil, yarar sağlayacağı açıktır. Dolayısıyla romantizmin çizdiği, yalnızca güzelliği ve doğurganlığıyla var olan kadın imajına modern toplumda yer yoktur. Kristine Linde kendi ve annesinin geçimini çalışarak sağlamaktadır. Nora, gizli gizli aldığı borcu yine gizli gizli çalışarak ödeyebilmekte ve çalışmanın kendini iyi ve güçlü hissettirdiğini dile getirmektedir. Thea Elvsted, Lövborg'un ciddi bir başarı elde etmesinde büyük rol oynayarak hatta itici güç haline gelerek ayakları yere basan bir karakter olduğunu göstermektedir. Onun karşısında yer alan Hedda Gabler'in hayattaki amaçsızlığı ve düşüşü de Thea sayesinde daha bariz şekilde ortaya çıkmaktadır.

"Yeni kadın", entelektüel etkinliğin artması ve üretime katkı sağlar hale gelmesiyle kendiliğinden üçüncü aşamaya geçer ve ekonomik özgürlüğe ulaşır. Para kazanmak, her ne kadar zor olsa ve bireyi yorsa da özgürleşmenin önemli bir ölçütüdür. Yine Nora'nın borcunu ödeyebilmesi, Kristine'in yalnız yaşaması, Thea'nın kocasından kaçabilmesi hep bu özgürlüğün göstergesidir. Bu üç aşamanın geçilmesi söz edilebilecek iki ölçütün de sağlanmasını mümkün kılmaktadır. Bunlardan biri, hukuki rüştün sağlanması, öbürü ise kadının güzellik idealinden bağımsız olarak saygınlık ve etkinliğini sürdürebilmesidir. Eğitilmiş, zeki, üretken ve maddi açıdan bağımsız olan kadın, yasaları sorgular hale gelmekte ve toplum baskısına aldırış etmemeye başlamaktadır. Nora, yasaların koyduğu engeli kendince masum bir hile yaparak aşabilmiş ve amacına ulaşmıştır. Helmer onun sayesinde kurtulmuştur ancak olanları öğrendiğinde idealizmin gözlüğünden bakarak Nora'yı ahlakça düşük olmakla suçlar. Thea da Nora da her şeyden önce insan olduklarını ve başkalarının ne dediğinin bu noktada bir önem taşımadığını dile getirirler.

Kadının güzelliği bir kenara bırakarak kimliğini oluşturabilmesi ve saygınlık kazanması bir sonraki ölçüttür. Bu aşamada kadın, romantik dönemde sınırları sıkı sıkıya belirlenmiş çerçevesinden çıkar. Böylece kadının saygınlığı ve yaşam koşulları, beyaz ten, güzel saçlar, narin bir vücut gibi köşeli kriterlere değil, kendi ayakları üzerinde durabilmesine bağlı hale gelir. Son sahnede Nora'nın saçlarının dağılmış, görünüşünün özensizleşmiş olması, Kristine Linde'nin olduğundan yaşlı ve yıpranmış görünüşüne rağmen Krogstad'ı ikna etmeyi başarması bu durumun birer örneğidir.

Bu noktada, son ölçüt olan "bir amaca sahip olma" ortaya çıkmaktadır.

Eğitimli, üretken, maddi açıdan bağımsız, hukuki rüştünü elde etme yolunda adım atmış, güzelliğinden bağımsız olarak saygınlığını kazanabilmiş, dolayısıyla da sosyal baskıyı umursamaz hale gelmiş bireyin ana sorunu bir amaca sahip olmaktır. Bu noktaya kadar, yerine getirilen ölçütler, kadını o dönem için erkekle aynı konuma getirmeye hizmet ederken bu noktada söz konusu olan genel olarak bireydir. Artık eşitlenmiş olan kadın-erkek dengesinde önemli olan, "ben kimim?" ve "amacım nedir?" sorularına yanıt bulabilmektir. Bu, başlı başına modern insanın sorunudur ve kadın sorunsalını günümüzde kadının kendini bir birey olarak var etmesi, kendini biçimlendirmesiyle alakalı son derece güncel bir noktaya taşır. Tüm bu süreç bizim için geçmişten günümüze uzanırken Ibsen için mevcut dönemden geleceğe uzanmıştır. Onu evrensel ve zamanının ötesinde kılan bir etmen de budur.

Bu ölçütlerle bağlantılı olarak ele alınan iki eserden yola çıkıp Ibsen oyunlarında üç kadın karakter türü olduğundan söz etmek mümkündür. Ancak kanımca bu sınıflar arasındaki çizgiler çalışma boyunca sözü edilen bazı araştırmadakilere gibi kesin ve geçişsiz değildir. Ibsen karakterlerinin genel olarak devingen, yuvarlak yani duruma göre ruh halleri, tepkileri ve kararları değişen karakterler olduğu göz önüne alındığında, kesin hatlarla belirlenmiş bir sınıflandırma beraberinde boşluklar ve hatalar getirecektir. Karakterlerin yalnızca nevrozlarına (psikanalitik yaklaşımla), baba figürüyle olan ilişkilerine ya da evliliklerine göre değerlendirmeleri kısıtlayıcı bir yaklaşım olacağından onları yukarıdaki ölçütlere uyumlulukları ve son evreye olan mesafeleriyle değerlendirmek bu çalışma bağlamında daha doğru olacaktır.

Bu bağlamda ilk karakter tipi olarak "kurban tipi" verilebilir. Bu tür oyun kişileri, yukarıda değinilen ölçütlerden pek azına uymakta, daha çok romantik idealler çerçevesinde yer almaktadır. Doğal olarak Ibsen, bu tür oyun kişilerine ağırlıklı bir rol vermemiştir. Dadı Anne bu türün tipik bir örneğidir. Eğitimi ve üretkenliğinden söz etmek ya da bir kimlik arayışı içinde olduğunu savunmak imkansızdır. Tek amacı çocuklara bakmaktır. Tabii bunun daha çok bir görev olduğu açıktır. Kendi çocuklarını idealize edilmiş bir dadı figürü olduğundan görevi uğruna terk etmiştir ve oyunun gidişatında büyük bir role sahip değildir. Ancak, bu tür aynı zamanda karakterlerin sözü edilecek üç türü birer aşama olarak geçtiği durumda daha da önem kazanmaktadır. Nora'nın öyleymiş gibi görüldüğü ideal eş ve anne tipi bu gruba dahildir. Başka bir deyişle,

Helmer Nora'yı böyle biri sanar, ancak bu doğru değildir. Bu tipin en büyük özelliği, bir varoluş amacından yoksunluk, yalnızca mevcut toplumsal gereklere uyumdur. Varoluş amacı açısından bakıldığında çok güçlü gibi görünen Hedda Gabler de böyle bir durumdadır, ama o Nora gibi aşama kaydedemeyerek kendi amaçsızlığında kaybolur.

İkinci tür, bir geçiş evresine işaret eder. Bu karakterler bir hata yapmış, ancak bunun farkına varmış ya da bir şekilde bu durumdan kurtulmuştur. Örneğin, Kristine, parası uğruna sevmediği bir adamla evlenmiş, ama sonunda parasal sorumluluğu zorunlu olarak da olsa kendi üzerine almıştır. Sonuç olarak da bir zamanlar sevdiği adama. Krogstad'a tekrar yaklaşırsa da, önemli olan onun bir başına hareket etme çabasıdır. Nora'nın hızla dönüştüğü ve oyun boyunca arada gidip geldiği evre de budur. Bu evre, başka bir deyişle farkındalık evresidir. Thea, Kristine ve Nora geçmişteki hatalarını fark ederek geri dönüş yolunu seçer. Bu hatanın bu oyunlarda evlilik olarak görülmesi, karakterlerin evlilik bağlamında sınıflandırılmasını gerektirmez. Buradaki evlilik esasen, romantizmin ideallerini ve toplumsal baskıyı temsil eden bir simge olarak algılanmalıdır.

Son evre, beraberinde farkındalığın geliştiği ve bir amaç arayışının söz konusu olduğu bir karakter türünü getirir. Nora'nın son sahnedeki durumu tam olarak budur. Aslında çalışabilir, para kazanabilir, fikir yürütebilir ve çözüm üretebilir olduğunu belki de bu sahnede özümseyen Nora, son hamleyi de yaparak bir amaç edinir. Amaç kim olduğunu bulmaktır. Thea ise bu açıdan en kendini tamamlamış karakterdir. Hayattaki amacını Lövborg sayesinde bulmuştur ve ona destek olur. Entelektüel etkinliğe katkı sağlar hale gelmiş ve "yeni kadın" olma yolunda somut bir adım atmıştır.

Tüm bu ölçütler ve sınıflandırmalar, şüphesiz, yazarın zihnindeki özgürleşme hareketinin birer yansımasıdır. Öte yandan bu vizyona sahip olabilmenin o dönem için ne denli güç olduğu, yazarın etkisinden tam olarak kurtulamadığı romantik ideallerin eserlerdeki yansımalarıyla belirgin hale gelmektedir. Güzellik anlayışı ve annelik bu alışkanlıklardan sadece bazılarıdır. Örneğin, o dönem için saçların gürlüğü bir sağlık, dolayısıyla da güzellik simgesidir. Hedda Gabler, Thea'yı saçları gür olduğu için kıskanır. Bunu, küçükken onun saçlarını çekmesi ve onları kökten yakacağına dair tehditlerde bulunmasıyla örneklendirmek mümkündür. Başta mükemmel görünen Hedda'nın

sorun haline getirdiği bu durumun belirtilmesi, oyunlardaki hiçbir unsurun olmadığı gibi tesadüfi değildir. Ayrıca karakterlerin fiziksel durumu, yaşlarından genç ya da büyük görünmeleriyle ölçüldüğünden güzelliğe yapılan vurgunun son derece açık olduğu savunulabilir. Romantik ideallerle eşleşen bir başka örnek kadınlarda anneliğin yüceltilmesidir. Üç çocuk annesi olan Nora'nın dinçliği defalarca vurgulanırken çocuğu olmayan Kristine'in yaşlı görüldüğu üzerinde durulur. Hedda Gabler anneliği adeta bir lanet gibi görür. Bu hem onun kimlik bunalımıyla hem de sevmediği bir adamla evlenmiş olmasıyla açıklanabilir. Thea ise kocasının çocuklarına sahip çıkarak anneliğin ilginç bir biçimine örnek teşkil etmektedir. Bir başka açıdan bakıldığında, nüfusun azaldığı bir dönemde doğurganlığın bir üretim biçimi olarak görülme olasılığından da söz edilebilir. Yine romantik bir alışkanlık olarak kadınların kimi zaman güzellikleriyle ortamı neşelenendirme görevini üstlendikleri söylenebilir. Tarantello dansı, bu durumun en belirgin örneğidir.

Son olarak değinilecek nokta, yazara yöneltilen eleştirilerdeki bazı zayıf noktalarıdır. Bunlardan biri, çizilen karakterlerin kadın kimliklerinden feragat ederek erkeksileşmek durumunda kaldığı yönündedir. Burada derinlemesine ya da ana hatlarıyla incelenen eserlerin hişbirinde böyle bir duruma rastlanmamaktadır. Daha önce verilen örneklere dayanarak erkek kıyafeti giymenin bir karakterin kadın kimliğinden ödün vermesi olarak algılanması yüzeysel bir bakışın yansıması sayılabilir. Bu tür bir tercih, karakterin idealize edilen güzellik kavramına bir başkaldırışı olarak nitelendirilebilir. Nora evden ayrılmaya karar verdiğinde ilk başta Helmer'in paltosunu giyer. Ancak bu onun kadınlıktan ödün vermesinden kaynaklanmamaktadır. Bu hareket, daha çok erkek kadar özgür, entelektüel ve hayatın içinde olma arayışının bir simgesi olarak kabul edilebilir. Bir başka eleştiri, karakterlerin aniden değişmesidir. İnceleme kısmında değinildiği üzere böyle bir durum da söz konusu değildir. Nora oyun boyunca başkaldırıya ve kimlik bunalımına dair izleri vermekte ve oyun içinde oynadığı oyunun farkında olduğunu zaman zaman sezdirmektedir. Hedda Gabler'in bunalımı oyunun başından itibaren takındığı tavır daha detaylı irdelendiğinde kendini açıkça belli etmektedir. Dolayısıyla bu eleştirilere katılmak mümkün değildir.

İncelemeyi daha kapsamlı hale getirmek ve derinleştirmek tabii ki mümkündür. Kanımca bu yolda atılan her adımda Henrik Ibsen'i yüceltecek bir

bulguya daha ulaşılacaktır. Meseleye yalnızca edebiyat penceresinden değil, sosyolojik açıdan da bakmak yerinde olacaktır. Günümüzde kadın hareketleri ve toplumsal eşitlik konusunda en ileri ülkelerden biri olan Norveç'in yakın tarihi incelendiğinde Ibsen'in bugün gelinen noktaya ulaşma yolundaki katkılarının büyüklüğü yadsınamaz bir gerçek olarak kendini belli edecektir.



KAYNAKÇA

Candan, A. (1997). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. (2.bs.). İstanbul: YKY

Çapan, C. (1992). *Değişen tiyatro*. (3.bs.). İstanbul: Metis Yayınları.

Farfan, P. (1996, Mart). From Hedda Gabler to votes for women: Elizabeth Robins's early feminist critique of Ibsen. *Theatre journal*. Vol.8. ss.59-78. Erişim tarihi: 19.10.2014. <http://www.jstor.org/stable/3208714>

Finch, A. ve Park-Finch, H. (2011). A post-feminist: evolution reading of Henrik Ibsen's *A Doll's House*. Daegu: Kyungpook National University. Erişim tarihi: 17.10.2014. <http://www.finchpark.com/arts/dolls-house.pdf>

Finney, G. (2003). Ibsen and feminism. *The Cambridge companion to Ibsen*. (James McFarlane, ed.) Cambridge University Press. s.89-105. Erişim tarihi: 23.10.2014. <http://dx.doi.org/10.1017/CCOL0521411661.006>

Garton, J. (1996). *Norwegian women's writing 1850-1990-women in context*. London: Athlon Press.

Güvemli, Z. (1954). *Ibsen- hayatı, sanatı, eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınevi.

Hauser, A. (2007). *Sanatın toplumsal tarihi*. (C.2). (Y. Gölönü Çev.). İstanbul: Deniz Yayınevi.

Ibsen, Henrik. (1964). To the Norwegian League For Women's Rights in Christiania. *Speeches and new Letters*. (E. Sprinchorn Ed.). Boston: The Gorham Press. Erişim tarihi: 19.10.2014.

http://archive.org/stream/cu31924102202581/cu31924102202581_djvu.txt

Ibsen, H. (2012). *Bir bebek evi-Nora*, (J. Karabekir ve F. Eralp Çev.). İstanbul: Agorakitap.

Ibsen, H. (2011). *Toplu oyunları-Hedda Gabler*. (T. Yılmaz Oğur Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.

Johnston, I. (1981). *On Ibsen's A Doll's House*. Kanada: Vancouver Island University. Erişim tarihi: 29.10.2014.

<http://records.viu.ca/~johnstoi/introser/ibsen.htm>

King, Wilma. "A'n't I a Woman?: Slavery, Women's Rights, and the Christiana Affair". *Toward the Promised Land: From Uncle Tom's Cabin to the Onset of the Civil War, 1851-1861*". [http://www.fofweb.com/History/](http://www.fofweb.com/History/HistRefMain.aspx?Pin=milestones036&SID=2&DatabaseName=African-American+History+Online&InputText=)

[HistRefMain.aspx?Pin=milestones036&SID=2&DatabaseName=African-American+History+Online&InputText=](http://www.fofweb.com/History/HistRefMain.aspx?Pin=milestones036&SID=2&DatabaseName=African-American+History+Online&InputText=)

Largueche, A. (1996). *Identities and nation building in Norway. Men and women at the university of Christiania*. Le Mirail : University of Thoulousse. Erişim tarihi: 13.11.2014.

<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.395.4435&rep=rep1&type=pdf>

Madell, R. (2013). *Ibsen's influences on women rights*. Erişim tarihi: 11.10.2014. http://www.ehow.com/info_8595134_ibsens-influences-womens-rights.html

McFarlane, J. (1989). *Ibsen and meaning: studies, essays, and prefaces 1953–87*. Norwich: Norvik.

Meyer, M. (1971). *Henrik Ibsen: the making of a dramatist 1828-1864*. Londra: Hart-Davis.

Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the birth of modernism art, theater, philosophy. USA*: Oxford University Press.

Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi*. (C.1). İstanbul:Remzi Kitabevi.

Öndül, S. (2007). Ibsen kadınları için sonra bir hayat var mı. *Tiyatro araştırmaları dergisi*. (S.23). ss.153-164. erişim tarihi:25.10.2014.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/195/1582.pdf>

Özdemir, E. (2009). Ibsen'in modernizmi. *Ankara Üniversitesi dil ve tarih-coğrafya fakültesi dergisi*. (S.49). ss.119-143. Ankara. erişim tarihi:30.10.2014).
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1517/16720.pdf>

Sanders. T. (2006). Hedda Gabler- fiend or heroine. Australian Catholic University.
Erişim tarihi: 30.10.2014
http://dlibrary.acu.edu.au/staffhome/trsanders/units/modern_drama/hedda_gabler.html

Schmiesing, A. (2006). *Norway's Christiania theatre, 1827-1867: from Danish showhouse to national stage*. USA:Fairleigh Dickinson University Press.

Shakespeare Royal Company Dictionary. Ibsen. Erişim tarihi:18.10.2014.
http://www.shakespearetheatre.org/pdf/first_folio/folio_enemy_about.pdf

Shaw, B. (1913). *Quintessence of ibsenism*. Londra: London Constable. Erişim tarihi: 1.11.2014. http://www.rosingsdigitalpublications.com/shaw_george_bernard_1856_1950_quintessence_of_ibsenism.pdf

Şener, S. (2007). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. (7.bs). Ankara: Dost Yay.

Templeton, J. (1989). The *Doll House* backlash: criticism. feminism and Ibsen. *Published by Modern Language Association* (vol.104-1). s28-40. Erişim tarihi: 17.10.2014. <http://www.jstor.org/stable/462329>