



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062-3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:2, Sayı:1, 68-79, 2026
DOI: 10.64293/mentor.v2i4.52



DERLEME MAKALE / REVIEW ARTICLE

HENRIK IBSEN'İN OYUNLARINDA KURUCU BİR UNSUR OLARAK YOKLUK OLGUSU

Oktay EMRE¹

Öz

Dünya dram tarihi içerisinde mimetik tiyatronun en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Henrik İbsen, kimi teorisyenlerce Shakespeare'den sonraki en büyük oyun yazarı olarak kabul edilmektedir. Farklı biçemlerde özgün oyunlar kaleme almış olan yazarın oyunları her ne kadar farklı yöntem ve tekniklerle ele alınıyor olsa da ilk oyunu Catilina'dan başlayarak ekonomik mekân kullanımı, geçmiş zamanın şimdiki zamanda temsili, eylemlerinin sonuçlarıyla yüzleşip yıkıma uğrayan karakterler onun dramatik çizgisinde sıklıkla karşımıza çıkan özelliklerden bazılarıdır. Bu çalışma ise İbsen'in Catilina, Yapı Ustası Solness ve Peer Gynt adlı üç oyununu yokluk olgusu bağlamında felsefi hermeneutik ve dramaturjik analizin olanaklarından yararlanarak çözümlemeye odaklanmıştır. Varlığı dolayımlayan ve onu harekete geçiren yokluğun bu oyunlardaki ontolojik mahiyeti, onları çevreleyen yapı içerisinde araştırılmış ve yıkımla sonuçlanan eylemlerinin nedenselliği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Henrik Ibsen, Yokluk Olgusu, Catilina, Yapı Ustası Solness, Peer Gynt

ABSENCE AS A CONSTITUTIVE PHENOMENON IN THE DRAMATIC WORKS OF HENRIK IBSEN

Abstract

Henrik Ibsen, widely regarded as one of the preeminent representatives of mimetic theater in the history of world drama, is considered by certain theorists to be the greatest playwright since Shakespeare. While the author's plays, written in distinct styles, have been examined through various methodologies and techniques, certain recurring features define his dramatic trajectory starting from his debut play. Catiline, onwards: the economical use of space, the representation of the past within the present, and characters who face inevitable catastrophe upon confronting the consequences of their actions. This study focuses on analyzing Ibsen's plays Catiline, The Master Builder, and Peer Gynt within the framework of the phenomenon of absence, utilizing the tool of possibilities of philosophical hermeneutics and dramaturgical analysis. The ontological nature of absence, which mediates and mobilizes existence, has been investigated within the structural context surrounding these plays, with a particular emphasis on the causality of actions culminating in catastrophe.

Keywords: Henrik Ibsen, The Phenomenon of Absence, Catilina, The Master Builder, Peer Gynt

¹ Dr., Kocaeli Üniversitesi, oktay.emre@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0009-0006-1388-9445

Başvuru/Received: 21/01/2026 **Kabul/Acceptance:** 27/02/2026 **Yayın/Publish:** 03/03/2026



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Giriş

Norveçli oyun yazarı Henrik Ibsen'in oyunları gençlik, gelişim, olgunluk ve geç dönem olmak üzere dörde ayrılmaktadır ama neredeyse bütün oyunlarında ilk dramatik metni olan Catilina'nın yapısal özellikleri görülmektedir. 1848 yılında kaleme alınmış olan metin, yüzeyde M.Ö 63 yılında Roma'da ortaya çıkmış olan başarısız bir darbeyi, arka planda ise Catilina'nın çelişkilerle dolu karakterini ve etik sorunlarla dolu geçmişini konu edinmektedir.

Hedda Gabler'deki arzu ile toplumsal normatiflik arasındaki çatışma, Yapı Ustası Solness'daki ahlaki sorumluluk ve yaratıcılık krizi, Bir Halk Düşmanı'ndaki ahlak ve çıkar ilişkisinin geriliminden doğan antagonizma göstermektedir ki Catilina'da olduğu gibi ahlak ile diğer olgular arasındaki gerilim, yazarın oyunlarında karakteristik bir yere sahiptir. Öte yandan yazarın diğer birçok oyununda olduğu gibi geçmişin şimdi üzerinde kurduğu baskınlık, yokluğun karakteri harekete geçiren etkisi, ekonomik mekân kullanımı, bireysel ve politik ahlak sorunlarına yönelik eleştirel tutum, bu karakteristik yapıyı tamamlayan unsurlardır. Tüm bunların yanı sıra yazarın külliyatına yansıyan bir diğer önemli unsur ise yokluk olgusunun oyunlarının aksiyonel yapısını besleyen konumda olmasıdır.

Yokluk, yazarın oyunlarında kimi zaman yitirilmiş yetenek ve gençlik (Yapı Ustası Solness) kimi zaman adaleti talep eden bir hayalet (Yapı Ustası Solness, Catilina) kimi zaman ontolojik bir boşluk (Peer Gynt, Hedda Gabler) kimi zaman etik örgütlülüğün yokluğu (Bir Halk Düşmanı) kimi zaman da özgün bir aşkın yokluğudur (Nora, Catilina, Yapı Ustası Solness, Hayaletler). Ibsen'in sahne estetiği ve karakter inşasında başat bir role sahip olan yokluk, aynı zamanda yazarın oyunlarında varlığın ontolojisine eşlik eden bir işlevselliğe sahiptir.

Modernizmin rasyonel perspektifi ile insan hakikatine yönelik sistematik ve bütünlüklü bir yaklaşım ortaya koymuş olan yazar -modernist tiyatronun Ibsen ile başlatılmasına yönelik genel bir mutabakat sağlanmış olsa da Szondi'nin modern tiyatro anlayışının köklerinin rönesans dönemi tiyatrosunda olduğuna yönelik uyarısını (bkz. Szondi, 1987: 7) saklı tutarak belirtmek gerekir ki yazar, bireyin normatif yapı içerisindeki arayışını görünümüne getirmiş; ahlak ve gelenekle çevrili aile, evlilik, kilise gibi kurumları eleştirmiş; sınıfsal çıkmazları ve onların ahlaki sorunlarını boyutlandırılmış karakterleri ile analiz etmiştir. Öte yandan Erinc Özdemir'in de belirttiği üzere yazar bilincin ve bilinçaltının derinliklerine inerek içsellik ve özneliği modernist bağlamda tiyatroya dahil etmiştir (bkz. Özdemir, 2009: 124).

Yazarın modern tiyatro içerisindeki yerleşik konumuna dair literatürdeki mevcut birikim göz önüne alınarak, bu çalışmanın odağı doğrudan karakterleri harekete geçiren, onları dolayımlayan, zaman mefhumunun dram alanında yeni bir bakış kazanmasını sağlayan yokluk olgusudur. Bu olgu, “düzgün ve yoğun bir dolantılar zinciri içinde, yüksek sesli duygusal ve düşünsel tonlamalar eşliğinde hızla ‘yıkım’ noktasına doğru ilerleyen” (Yüksel, 2007: 32) karakterlerin geçmişini şimdiye taşıyan bir çekirdek işlevi görmektedir. Şimdinin aksiyonel yörüngesini belirleyen, derinde olanı aralıklarla yüzeye çıkaran ve çoğunlukla karakterin yıkımına yol açan ontolojik yokluk tasarımı, yazarın oyunlarında kurucu bir formül olarak tezahür etmektedir.

Peki yazar bunu nasıl yapmıştır?

İlk formül geçmişten çıkıp gelen, zamanın kronolojik ilerleyişini sekteye uğratarak şimdinin olağan akışını bozmuştur. Yani “şimdi ve burada olanlar, hikâyenin bütününe daha fazla katkıda bulunan ‘o zaman ve orada olanlar’ ile karşılaştırıldığında önemsiz ya da ikincil hale gelmiştir” (Güçbilmez, 2007: 129). Gelen, Yapı Ustası Solness ve Catilina'da olduğu gibi kimi zaman adalet talebinde olan bir hayalet kimi zaman Hayaletler'de olduğu gibi genetik olanın şimdide yeniden hayat bulan yansıması kimi zaman ise Nora'da, Yaban Ördeği'nde olduğu gibi geçmişin sırlarını açığa çıkaran bir unsurdur. İkinci formül, mekân kullanımını minimize ederek olayın etkisini güçlendirmek olmuştur. Örneğin yazarın Yapı Ustası Solness, Nora, Hayaletler, Hedda Gabler, Rosmerler adlı oyunları tek mekânda, diğer oyunları ise birkaç farklı mekânda geçmektedir. Üçüncü formül cüretkâr karakterler üzerinden yıkım

muhasebesi yapmasıdır. Hedda Gabler, Rosmer ve Rebekka'nın intiharları; Solness, Yaşlı Ekdal, Catilina, Dr. Stockman ve diğerlerinin mutsuzlukları bu muhasebenin en başarılı örnekleridir. Dördüncü formül karakterlerin bilinçdışıyla inşa olmuş olan arzularının 'gerçeklik'le örtüşmemesinin neticesinde ortaya çıkan gerilim, sorun ve çelişiklere dayalı uyumsuzluğun çaresizliğidir. Yazarın beşinci formülü ise oyunlarını sık dokulu metin yapısıyla inşa etmiş olmasıdır. Yani her sahne kendinden önce ve sonraki sahne ile nedensellik ilkesine tabii kılınmıştır. Onun oyun yazarlığı jeolojisini meydana getiren bir diğer formül ise karakterlerine eşlik eden imajların çeşitliliğidir. Örneğin Catilina adlı oyundaki imaj (Furia) muhatabı dışında kimseye görünmezken Yaban Ördeği'ndeki imaj (Gregers Werle) hem muhatabına hem de başkalarına görünür çünkü Catilina'daki imaj ölmüş, Yaban Ördeği'ndeki ise yaşamaktadır ama her ikisi de geçmiş zamanı şimdiye bağlamaktadır. Nora'nın bilinçdışı bir burjuva ailesi içerisinde inşa olunmuş mimetik bir arzuya sahipken, Hedda Gabler'in arzusu özgün bir içerik barındırmaktadır ama her ikisi de hem burjuva aile yapısına içkin karakterlerdir hem de her iki oyunda da geçmişten çıkıp gelen imajlar mevcuttur.

Toplamda 26 oyun kaleme alan yazarın çalışmada Yapı Ustası Solness, Catilina ve Peer Gynt adlı oyunlarına yer verilecektir. Yazarın olgunluk çağında kaleme aldığı Yapı Ustası Solness (1892), psikolojik derinlik ve simgesel anlatı örgütlülüğün en baskın olduğu oyunlarından biri olarak öne çıkmakta iken Catilina ise hem yazarın ilk oyunu olması hem de sonraki oyunlarının jeolojisini inşa etmede hayati bir çekirdek teşkil etmesi bakımından kayda değerdir. Peer Gynt ise yazarın en ayrıksı oyunlarından biridir. Oyun, konvansiyonel dram yapısının dışında konumlanmakta, hızlı mekân geçişleri ve birbirinden kopuk anlatılarla şekillenmektedir. Yazarın farklı dönemlerde, farklı retorik ve biçemlerde kaleme aldığı bu oyunlar her ne kadar birbirlerinden bağımsız ve ayrıksı olsalar da yazarın tiyatro jeolojisini meydana getiren katmanların zenginliğini ve ortaklığını sunmaktadır.

Solness mesleğinde oldukça iyi bir noktaya erişmiştir ama şimdi gençliğinden ve yaratma gücünden yoksundur. Yangında çocuklarını kaybetmiş, karısı ile olan ilişkisi sembolik düzleme yerleşmiştir. Yani varlığı yokluklar ile çevrelenmiştir. Üstelik geçmişinde 13 yaşındaki bir kız olan Hilda ile olan etik sorunlar barındıran ilişkisi şimdiye taşınmış ve bir yüzleşmenin ortasındadır. Catilina ise Roma'daki adaletin ontolojik boşluğu içerisinde tutarlılıktan yoksun, çelişiklerle dolu bir karakterdir ve üstelik o da tıpkı Solness gibi etik ihlaller barındıran bir geçmişe sahiptir. Peer Gynt ise 'otantik benliğinin' yokluğuyla yaşamını sürdürmüş bir figür olarak, yaşam ile ölüm arasına sıkışmış bir hayalet gibi tamamlanmamışlığı yansıtmaktadır. Peer Gynt küçükken babasını, babası ise maddi varlığını kaybetmiştir. Yani onu çevreleyen tek yokluk otantik benliğin yokluğu değil aynı zamanda baba yokluğudur.

Yukarıda verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere çalışmada kastedilen yokluk, dile içkin ve zamansal bir varlık olarak insanın varoluşuna eşlik eden yokluktur. Yokluk, hiçlik gibi "insan varlığına, var olanın olduğu gibi görünmesi imkânı" (Heidegger, 2022: 47) sunan bir metafizik sorusu değil, varlığı zamansallıkta kimi zaman sınavan kimi zaman dolayımlayan kimi zaman ise onu kendi varoluşunda tamamlayan bir olgudur.

Bilindiği üzere varlık fenomen olarak görünümüne gelen, zamanda ve mekânda yer alan şeyler olmasına karşın yokluk bunun tersi değil, Heidegger'in deyişiyle Daseinde yani insan varoluşunda eksikliği hissedilen ve bu eksiklik minvalinde onun eylemselliğine gerekçe üreten bir boşluk, yönlendirici bir kaygı, kimi zaman pişmanlık kimi zaman ise bir arzu olarak karşılık bulmaktadır.

20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden olan ve çalışmalarıyla varoluş, ontoloji, fenomenoloji gibi alanları derinden etkileyen Heidegger, yokluğu varoluşa eşlik eden ve onu tamamlayan bir olgu olarak düşünmüş ve bu yaklaşımıyla uzun süre ihmal edilen varlığa (Dasein) dair yeni bir bakış sunmuştur. Bu nedenle çalışmada Heidegger'in varlığa yönelik bu yaklaşımına yokluk ekseninde geniş yer verilmesi uygun görülmüştür. Öte yandan varoluşun önkoşulunun kişinin aldığı kararlarda olduğunu söyleyen Sartre, 20. yüzyılda kapitalizm kaynaklı ortaya çıkan eşitsizlik, adaletsizlik ve çıkmazlar karşısında Marks'ın düşüncelerini bir çağrı olarak hayalet metaforuyla işaretleyen Derrida'nın inşa ettiği teoriler

ve alana yönelik kapsayıcı bakışları dolayısıyla Raymond Williams, Toril Moi, Peter Szondi, Thomas F. Van Laan, Philip E. Larson gibi düşünür ve teorisyenlerin çalışmaları hareket noktalarımızı belirleyecektir.

1. Yapı Ustası Solness'da Yokluğun Görünümü

Varlık, açıklanmaya ihtiyaç duyulmayan bir kavram gibi görünse de en tümel kavram olması ve herkes tarafından 'en kendiliğinden anlaşılır' görünmesi nedeniyle karanlıktır (Heidegger, 2011: 3) ve felsefe tarihinde uzunca bir süre ihmal edilen bu kavram Heidegger tarafından yeniden gündeme getirilmiş, onun kurduğu formasyon ontoloji, varoluş, fenomenoloji gibi birçok alanı etkilemiştir. Öncelikle Heidegger "hangi var olana bakarak varlığın anlamını okuyacağız?" (Heidegger, 2011: 3) sorusuyla işe başlar çünkü öyle veya böyle ilişki içerisinde olduğumuz ve/veya varlananlar yani fenomenler ortalama varlık kavramına denk düşmeleri hasebiyle muğlaktır. "Ayrıca neliğimiz ve nasıllığımız: içindeki bizler de birer var olanız. Varlık ise öylelik ve neden-nasıllıkta, gerçeklikte, mevcut-oluşa, kalıcılıkta, geçerlilikte, Dasein'da' "vardır"da yatmaktadır" (Heidegger, 2011: 6). Öyleyse tüm bu var olanlara yönelik yaklaşım onların ne olduğuna yönelik değil, olmalarının anlamının ne olduğuna yönelik olmalıdır. Bu da var olanla varlık arasında ayırım yapmayı zorunlu kılar. Var olanlar insan dışındaki fenomenler, varlık ise Heidegger'in deyişiyle Dasein ölümün bilgisine rağmen varoluşunu kuran; zaman sayesinde anlamını inşa eden ve dil aracılığıyla açığa çıkan bir var olandır. Böylece insan da bir var olandır lakin onu diğer var olanlardan ayıran özellikleriyle Daseindir. Toplumsal işlevi itibariyle sıradan, kendi benliğine dönmesi itibariyle otantik ve ölümü varoluşsal bir hat, sınır olarak sahiplenip "kendi varoluşunun düpedüz imkânsızlığıyla karşı karşıya gel[en]" (Heidegger, 2011: 217) ölüme doğru Daseindir.

Yokluk da tıpkı varlık gibi tümel bir kavram olması itibariyle karanlık ve muğlaktır ve bu iki kavram birbirinin zıddı değil, birbirlerini aynı duvarın farklı çeperlerinde sınavan kavramlardır. Öyleyse Heidegger'in sorusunu yokluk çeperinden sormak mümkün müdür? Yokluğun ne olduğunu değil, olmayışının anlamının ne olduğu, arzuyu dolayımlayan gücünün ne olduğu, varlığı doğrulayan eksikliğinin ne olduğu sorulabilir mi?

Sartre'a göre tüm bu soruları olanaklı kılan ve "verilebilecek cevapları yönlendiren şey, gerçekten de varlık olmayanın dışımızdaki ve içimizdeki devamlı inkarıdır" (Sartre, 2011: 148) ve "(...) dünyasallık, mekânsallık, nicelik, kullanılabilirlik, zamansallık, ben varlığın inkârı olduğum için varlığa gelirler, varlığa hiçbir şey katmazlar" (Sartre, 2011: 303). Çünkü varlık kendisi için vardır ve bu, varlığa bilinç aracılığıyla mevcudiyet kazandırıp onu diğer var olan şeylerden ayırır. Buna ilaveten bilinç, varlığı dünyasallık içerisinde yokluğun anlamıyla, arzusu tarafından ele geçirilişiyle mevcudiyete getirir. Yokluk, varlığın sınırında konumlanması itibariyle onu oluşturan, eksiklikten ziyade var olmanın koşuludur. Çünkü varlık ne ise odur ve aynı zamanda ne ise o olmayandır (bkz. Sartre, 2011: 43). Varlığını yok olmanın sınırında kavrayan, yokluk endişesi içerisinde bulunan, etik ihlallerle dolu geçmişinin yükü altında ezilen ve başarılı kariyer geçmişinin özlemini çekerek ölen Solness'ın varlığı dünya içerisinde yokluğun anlamıyla çevrelenmiş görünmektedir. Öte yandan Solness ilk olarak toplumsal yapı içerisindeki konumu, sıradanlığı, hırs ve arzularıyla sıradan Dasein, ikinci olarak Hilde'nin gelişimiyle ortaya çıkan yüzleşmede otantik benliğine dönüşüyle otantik Dasein ve son olarak "kendi varoluşunun düpedüz imkânsızlığıyla karşı karşıya gel[diği]" ölüme doğru Daseindir.

1892 yılında Ibsen tarafından kaleme alınan ve yazarın geç dönem eserleri arasında anılan Yapı Ustası Solness, ilk olarak 1893 yılında Emil Poulsen tarafından sahneye taşınmıştır. Dramatik kurgusu içerisinde metaforik bir dile sahip olan oyun, yazarın Denizden Gelen Kadın adlı oyunundaki Wandel ailesinden tanıdık bir karakteri de (Hilde) bu kez farklı bir kurgu içerisinde izleyiciye sunar.

Oyun yaşanmakta olan mimar Halvard Solness'ın iç dünyasını merkeze alır. Solness'ın geçmişi başarılarla doludur ama bu geçmiş, içerisinde suçluluk, korku, bastırılmış arzular ve varoluşsal gerilimler barındırmaktadır. Tüm bu gerilim, çatışma ve ontolojik kaygıların ortaya çıkması ise Hilde Wangel'in Solness ile ilk karşılaşmalarından on sene sonra çıkıp gelmesi ile gerçekleşir. On sene önce

Solness inşa ettiği bir kulenin açılışının ardından verilen ziyafette 13 yaşındaki Hilde Wangel'e bir krallık vaat etmiş ve onunla sorunlu bir ilişki kurmuştur.

“HILDE: Evet. Beni iki kolunuzun arasına alıp başımı geriye doğru eğdiniz ve öptünüz. Hem de arka arkaya defalarca” (Ibsen, 2015: 142).

Bu durum güç istenci, travmatik hafıza, duygusal manipülasyon, fiziksel istismar bağlamında oldukça sorunlu bir sahnedir. Hilde 13 yaşındadır, Solness'dan güçsüzdür ve bu yaşanan durumun Hilde'de travmatik nitelikler inşa etmiş olma olasılığı vardır. Solness oyunun şimdiki zamanında “yaklaşık 50 yaşlarında, kısa kesilmiş kıvrırcık saçları, siyah bıyıkları kalın kara kaşlarıyla sağlıklı ve güçlü görünmektedir” (Ibsen, 2015: 114) ve yanında çalışan 20'li yaşların başında olan ve Ragnar ile nişanlı olan Kaja üzerinde de güçlü sembolik bir karşılığa sahiptir. Solness, içeriye her girdiğinde Kaja gözlerinin üzerindeki siperliği çıkarır. Solness “Neden hep ben içeri girdiğimde gözlerinizin üstündeki siperliği çıkarıyorsunuz?” diye sorar. Kaja çirkin görünmemek için, özellikle de Solness'ın gözünde çirkin görünmemek için bunu yaptığını söyler (Ibsen, 2015: 115). Oyunun ilk sahnelerindeki bu diyalog, Solness betimlemesi ve tavrı onun hala hem sembolik olarak güçlü olduğunu hem de gücü üzerinden duygusal manipülasyon ve sömürüye dayalı bir ilişki geliştirdiğini göstermektedir. Kaja, Solness'ın yanında işe başlamadan önce Ragnar'ı sevmiş ama Solness ile tanıştıktan sonra onun tesiri altına girmiştir (Ibsen, 2015: 121).

Kaja, Solness'ın varlığını ortaya çıkarmak için inşa edilmiş bir yokluk zemini gibidir çünkü Solness yaşlanmakta, genç yetenekler tarafından yerinden edilme kaygısı yaşamakta, Moi'nin de belirttiği üzere “yaratıcı ve cinsel yaşamının sona erdiğinden korkmakta” (Moi, 2006: 319) ve ontolojik olarak dışsal araçlar edinme gereksinimi duymaktadır. Bu araçlardan ilki bir zamanlar yanında çalıştığı Brovik'tir. Solness, onun tasarılarına engel olmuş ve giriştiği işlerdeki cesareti ve talihiyle başarıya ulaşmıştır. Şimdi her ne kadar hala sembolik olarak güçlü görünse de yeni bir kuşak gelmiş ve gün geçtikçe güçsüzleşen, yaratıcılığını kaybeden Solness kendindeki yokluk korkusunu bastırmak için Kaja'yı kendine bağlı tutmaya çalışmaktadır. Böylelikle hem gençlik üzerinde hakimiyet inşa edecek hem de onun aracılığıyla Ragnar'ı yanında tutarak rekabeti pasifize edecektir. Solness, Kaja'ya “Siz olmadan yapamam” (Ibsen, 2015: 121) derken gençliğinin yokluğunda yaşayamayacağını söylemektedir. Kaja'nın varlığı onun için sembolik gücünün devamlılığına yönelik nesneleştirilmiş bir figürdür ve onun varlığı Solness'ın yokluk deneyimini ertelese de bu deneyim kaçınılmaz olarak Hilde'nin gelişileyecektir.

Hilde gelir, Solness'la, Dr. Helda'yla, Bayan Solness'la konuşarak onlara fiziksel bir gerçeklik olarak görünür. Ancak Hilde'nin diegetik konumu, oyunun finaline kadar ontolojik bir muğlaklık taşır. O, sadece dışsal bir karakter değil, aynı zamanda Solness'ın bastırılmış korkularını ve yokluk hissini yüzeye çıkartan psişik bir yansımadır. Ona “Ülkemi istiyorum. On yıl geçti. Süre bitti.” (Ibsen, 2015: 145) der Hilde. Biten süre Solness'ın gençliği, geçen on yıl Solness'ın en verimli olduğu yıllar, ülke ise Solness'ın tanrısal büyüklük arzusu gibidir. Şimdi Solness gençliğinin ve başarılı olduğu yılların yokluğuna yaklaşmakta ve böylelikle tanrısal büyüklük arzusu ile mesafelenmektedir. Yazarın gerçeklik bağlamında oldukça bulanık bir konumda bıraktığı Hilde, Solness'ın inşa ettiği kulenin tepesine çıkıp gençliğinin yokluğuyla yüzleşmesini sağlayacak bir arzuyu da sembolize etmektedir. Solness kuleye çıkar ama gençliği yoktur ve düşerek ölür. Hilde tüm bu süreçte Solness'ın dile gelmiş arzusu gibi davranır: “Kulenin tepesine çıkmak istiyor, onu orada göreceksiniz. (...) Çıkıyor, çıkıyor. Git gide yükseğe. Git gide daha yükseğe. Bakın! Bakın! Baksanıza! (...) On yıl boyunca onu hep böyle gördüm. (...) Bakın çelengi kulenin tepesine asıyor” (Ibsen, 2015: 206).

Solness'ın inşa ettiği kule salt yeni evinin kulesi değil aynı zamanda kendi arzusunun mimarı olarak yaratıcılığının ve yıkımının da psişik karşılığıdır ama bu yıkım Valency'nin deyimiyle garip bir şekilde neşelidir. Çünkü yapı ustası, deneyimlerinin sınırlarını aşmış, sembolistler için şiirin kendine özgü alanı olan deliliğin alanına geçmiştir (bkz. Valency, 1966: 209).

Camus, Sisifos Söyleni'nde "Hiç kimsenin varlığın özüyle ilgili bir kanıt uğruna öldüğünü görmedim" (Camus, 1983: 6) demektedir ama Solness, varlığın öteki çeperinde yer alan yokluk duygusunun ontolojik arzu düzleminde yokluğun kanıtı uğruna ölür. Çünkü varlığın varlık gerekçesi salt kendi içindir (bkz. Sartre, 2011:303) ve 'yokluğu bağrında taşıyarak' başkalaşmaktadır.

Sonuç olarak Solness kendi varoluşunu cesaret, talih, fırsatlar gibi dışsal olaylar üzerine inşa etmiş; her ne kadar görünürde otoriter ve güçlü bir imaja sahip olsa da Bayan Solness, Doktor Haldal, yanında çalışan Knut Bovik, Ragnar Brovik gibi toplumsal rollerin gözetleyici bakışı ve ardından gelen gençlerin üzerinde yarattığı korkunun baskısı altındadır. Üstelik çocuklarını kaybetmiş ve "o anın içerisinde sonsuza dek donakalmış" (Moi, 2006: 319) olan Bayan Solness'ın biyolojik üretkenliğini yitirmiş olması da Solness'da ertelenmiş bir yokluk olarak karşılık bulmaktadır. Hilde, Solnesslarda kalmak istediğini söylediğinde Solness eşine "Çocuk odalarından biri olamaz mı? Hepsi de hazır dayalı döşeli" der. Bir başka yerde ise Hilde'nin çocuk odalarının varlığına karşılık sorduğu soruya "Hayır, çocuğumuz yok. Fakat siz şimdilik bizim çocuğumuz olabilirsiniz" (Ibsen, 2015: 136) cevabını verir. Yani Solness yokluğu sürekli bir başka varlıkla doldurmaya çalışmış "yaşamın eşiğinde tehlikeli bir dengede" (Valency,1966: 207) konumlanmıştır.

"Sanki yıllarca var gücümle bir şeyi anımsamaya çalışmışım..." (Ibsen, 2015: 147) diyen Solness, geçmişle saplantılı bir ilişki kurmuş, sahip olduğu gücü yitirme kaygısından ötürü şimdiye uyum sağlamakta direnen ve hem geçmişi hem şimdiyi hem de gelecek kaygısını şimdide yaşayan bir Daseindir. Çocuklarının ölümü, yaşanan yangın ve geçmiş başarıları şimdiye taşınmakta, Hilde'nin gelişiyi yönetemediği geçmiş ve gençlerin onun yerini alacakları kaygısı, Solness'ın zamansal bütünlüğünü yitirmesine neden olarak onu çözülen bir varlığa, "kendi ölümüyle kendini "geri-almak" zorunda (...) (Heidegger, 2011: 326) kalan bir Daseine dönüşmüştür.

Solness'ın hayatındaki simgesel konum güvencesinin yokluğu, çocuklarının kaybı, eşiyile kopan duygusal bağlar onu şimdiki zamandan kopararak dönüştürmüş ve tam bu noktada Hilde, Solness'ın benliğindeki tüm bu yoklukların bir yansıması ve gerçekliği şüpheli ama ontolojik mahiyeti tamamlayıcı bir tezahür olarak onun varoluşsal boşluğunu görünümüne kavuşturur.

2. Catilina ve Yokluğun Dramaturjik İşleyişi

Shakespeare'in Hamlet oyunu bir var olanın boşluktaki bir başka var olana "Kim var orada?" (Shakespeare, 2007: 37) diye seslenmesiyle başlamaktadır. Sesin sahibi bir asker, muhabatı ise Hamlet'in babasının yok olan varlığı, adaletsizlikten geriye kalan izdir. Geçen zamana, biyolojik sonluluğuna karşın Hamlet'in babası sarayın surlarında, adaletin zaman ve biyolojik sonluluğunu aşan talebi olarak görünmek istemektedir. Catilina ise çürümüş ve yozlaşmış Roma'da, Furia tarafından kendi çürümüşlüğünden intikam almaya yemin ettirilecek (bkz. Ibsen, 2011: 29-30) ve oyunun ilerleyen kısımlarında bir hayaletle evrilerken Catilina'nın sonunu hazırlayacaktır. Yani her iki oyunda da yokluk stratejisi Daseini harekete geçirerek varlığın oluş gerekçesini ortaya çıkaracak ve hem Hamlet hem de Catilina ölümüne doğru bir zamansallığın varlıkları olarak yok olacak, geriye adaleti talep eden hayaletlerin karşılanmış talepleri kalacaktır.

"Var olmak veya olmamak" (Shakespeare, 2007: 114) diyen Hamlet ne olmayı ne de olmamayı tam olarak yansıtır. Çelişkilerle dolu bir ontolojide duraksayarak ilerler tıpkı Catilina gibi. Catilina da "İçimdeki ses, yapmak zorundasın, mecbursun diye sıkıştırıyor; bense duraksıyorum hala!" (Ibsen, 2011: 17) monoloğu ile başlar ve her ne kadar Roma'ya karşı bir başkaldırı gerçekleştirme arzusuna kapılmış olsa da kişisel tarihinin sahip olduğu etik sorunlar nedeniyle karakter, eylem ve eylemsizlik arasında ontolojik bir kriz üretir. Karakterlerin bu içsel bölünmüşlüğü ve trajik çıkmazları, Ibsen'in erken dönem yazınında Shakespeareyen yankıların ne denli güçlü olduğunu bizlere gösterse de Thomas F. Van Laan, 'Ibsen and Shakespeare' adlı çalışmasında Ibsen ile Shakespeare arasındaki paralelliği yararlandıkları Roma tarihinin materyalleri ile ilişkilendirmektedir (bkz. Laan, 1995: 290). Bu paralelliğin en somut düzlemi olan ve Ibsen'in 1849 yılında kaleme aldığı ilk oyunu olan Catilina, tarihsel bir tragedya formunda yazılmış olup, toplam üç perdeden meydana gelmektedir. Yazarın daha

sonra kaleme alacağı tüm oyunların jeolojisinden izler görülen bu oyun, Roma'nın çöküş dönemindeki yozlaşmaya karşı çıkan bir grubun Catilina önderliğindeki başarısız darbe girişimini konu edinirken aynı zamanda Catilina'nın eşi Aurelia ve rahibe Furia'yla olan ilişkisini, onun yozlaşmış otorite karşısındaki tavrı ile kişisel ihtiraslarını gözler önüne serer.

Yıkımı başlatma ve ahlaki çöküntüyü tetikleme yönüyle Lady Macbeth'i, intikamcı kimliğiyle Medea'yı çağrıştıran ama bu iki karakterden de zihinsel bir tasavvur olması itibarıyla ayrılan Furia (Lady Macbeth ve Medea fiziksel birer sahne kişisidir), Catilina'nın iç dünyasındaki yıkıcı arzularının yansıması olarak onun tekinsiz ötekisidir. O bir rahibedir ve Catilina onunla ilk olarak rahibelerin tören alayında karşılaşır, ardından onu görmek için tapınağa gider. Furia'nın tapınakta olmasının nedeni ise kardeşi Silvia'nın tecavüze uğrayıp öldürülmesinin ardından kinini bilemektir. Yani Furia bir yokluk üzerinden varlığını gerekçelendirmiş ve kininin muhatabı olan Catilina'dan öç almaya and içmiştir. Onu harekete geçiren ve neredeyse başkahraman konumuna yükselmesini sağlayan bu intikam arzusu James Larson'ın da vurguladığı üzere, karakteri basit bir intikamcıdan öte, Catilina'nın kaderini tayin eden metafiziksel bir güce (Larson, 1997:97) ve geleceğinin izine dönüşür. Ölüm, onunla birlikte şimdiye eklemlenir. Furia bir hayaletin yokluk cisminde bürünerek onun kaderinden kaçamayacağını söyler ve ekler "Senin gölgen olan ben! Gizemli bağlar kenetlemiş bizi birbirimize" (Ibsen, 2011: 29-30).

Hatırlanacağı üzere ölü kardeşine yönelik etik sorumluluk üstlenen ve devletin yasasına karşı çıkan Sofokles'in Antigone adlı karakteri de tıpkı Furia gibi eril tahakkümün kadına çizdiği figüratif rolün dışında konumlanmış ve öznel bir alan inşa etmiştir. Buna karşın Antigone etik ve teolojik bir yasayı yaşatmayı amaçlarken; Furia, Catilina'yı ölüme sürükleyen ve karanlık bir adalet talep eden yıkıcı bir izdir. O, tıpkı Hamlet'in babası gibi bir yokluktur. Catilina'yı yüzleşmeye davet ederek onu Heidegger'in deyimiyle otantik varlığa getirmektedir. Yani kendi varlığını üstlenen ve ölüm bilinciyle yüzleşen varlığa. Şöyle demektedir Furia: "Hayatının yol ayırımında duruyorsun şimdi, şurada boş ve ünsüz bir yaşam bekliyor seni, ölümle uyuklama arasında bir şey yani" (bkz. Ibsen, 1956: 52). Bir başka sahnede ise Furia ölümü sahneye daha baskın bir şekilde çağırır ve şöyle der "Düşüşün, kendi elinle olacak senin, ne var ki, yabancı bir el düşürecek seni!" (Ibsen, 2011: 84).

Oyunun sonunda ise Catilina, Furia'yı dinler ve önce karısı Aurelia'yı bıçaklar, ardından aynı bıçakla Furia'nın kendisini öldürmesi ister. Furia bıçağı Catilina'nın kalbine saplar ve ağaçların arasında kaybolup gider. Oyunun sonunda Catilina'nın başı Aurelia'nın göğsüne düşer. Önce Aurelia ardından Catilina can verirler ve Catilina ölümün eşliğindeyken otantik benliğine yeniden dönüş yapar. Bu dönüş onun otantik benliğinin bir zamanlar şahidi olan Aurelia'nın ölü bedeni karşısında olur "Geri geldi unutulmuş düşlerim; mezarımın içinde, ısıltı seliyle bölünmüş gibiydim" (Ibsen, 2011: 109).

"Hayaletler var olmasalar bile onlar her zaman oradadırlar" (Derrida, 1994: 221) der Derrida ve ekler "Hayalet fiziksel anlamda orada olan bir şey değil, varlık kategorisinin dışında, mekânlararası, zamanlararası, yoklukla varlık arasında bir var oluşturu" (Derrida, 1994: 202). Hayaletlerin her zaman orada olma halleri onların bir talebi dile getirmeleriyle ilgilidir. Furia kardeşi Silvia'nın, Hamlet'in babası ise maruz kaldığı entrikaların neden olduğu adaletsizliğe karşı adaleti talep etmek için yokluk ile varlık arasında görünümüne gelirler.

Furia'nın şimdisi geçmişte adaletsizliğe maruz kalmış olan kardeşi Silvia'nın öfkesini devralmıştır ve Silvia artık her ne kadar bir yokluksa da onun öfkesi bir varlık olarak Furia'da görünümüne gelmiş, geçmiş zamandan şimdiki zamana sirayet ederek şimdiki zaman ile geçmiş zamanı birleştirmiş, Furia'nın bir yokluğun temsili olduğu anlaşıldıktan sonra oyunun zamanı kronolojik dizgesini yitirmiştir.

Yazarın daha sonra yazacağı oyunlarda da karşımıza çıkacak olan yokluğun temsil biçimleri onun oyunlarının karakteristik yapısı için görüldüğü üzere oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Yokluk, onun oyunlarında varlığın otantik varoluşlarını hatırlatan veya ona geri dönüşü sağlayan bir ayna işlevi görmektedir. Çünkü yokluk, yitirme, bastırma, yok sayma gibi geçmişe ilişkin unsurlar zaman-mekân sınırlılığını aşarak varlığın şimdisinin yeniden inşa olmasını sağlamaktadır. Bir başka deyişle "doğrusal

zaman deneyimini -geçmiş, şimdi ve gelecek- ayırma biçimimizi değiştir[mektedir]" (Gordon, 2008: 16).

Ibsen'in oyun yazarlığındaki jeolojik katmanlılık ve oyun kurmadaki ustalığı dolayısıyla kimi teorisyenler, onun Shakespeare'den sonraki en önemli oyun yazarlarından biri olduğu savını öne sürmektedirler. Bu savın gerekçelerinden biri yazarın yokluğu görünür kılma ve bu yokluğun yaşamsal fonksiyonlarını kullanma becerisidir. Çünkü insan hakikatini araştırmanın ve onu görünür kılmanın yollarından biri bastırılana ve yokluğa varlık kazandırmaktır. Ibsen, bu varlık kazandırma eylemini yalnızca dışsal bir eylem olarak değil aynı zamanda yokluğun varlığı dolayımlayan içsel ve kurucu bir dinamiği olarak kurgular. Nitekim yazarın ilk oyunu olan *Catilina*, bu kurucu yokluğun karakterin bütünlüğünü nasıl tehdit ettiğini ve onu bir 'eksiklik figürüne' dönüştürdüğünü kanıtlayan ilk büyük laboratuvarıdır. Bu bağlamda ilk olarak *Catilina* oyunun başlarında her ne kadar güçlü ve varsıl bir karakter olarak yansıtılmış olsa da o, ontolojik bir tutarlılıktan yoksundur. Kendisini bir yandan Roman'ın kurtarıcısı öte yandan etik sorunlara sahip bir varlık olarak görmektedir. "Aşağıla kendini, sen gururlu *Catilina*! Sen hiç de adil bir adam değilken, yine de sana sunulan her şeyin içinde, yalnızca ve hep ve bir daha vak-ü sefanın peşinde koşun ya, aşağıla kendini şimdi!" (Ibsen, 2011: 17). İkinci olarak bu çelişki onun ne muhaliflerin ne de otoritenin yanında konumlanmasını sağlar. Böylelikle *Catilina*'nın amacı aralıklarla kesintiye uğrar ve onu yönsüz kılar. Üçüncü olarak ne Roma ne Furia ne de Aurelia onun varlığında gerçek bir ereksellik inşa eder. Furia her ne kadar dolayımlayıcı işlevi gören bir yönlendirici olsa da *Catilina*'yı bir arzu etrafında değil kaos ve çelişki etrafında dolayımlayan bir hayalet, varlığın bir izi olarak iş görür. Dördüncü olarak *Catilina* kendi içindeki yarılma ve çatışma halinden ötürü tamamlanamayan bir eksiklik figürü olarak karşılık bulur.

3. Varlığın Reddi: Peer Gynt

Peer Gynt, Ibsen'in 1867 yılında kaleme aldığı on ikinci eseri olup, külliyatı içerisinde biçim ve içerik açısından en ayrıksı konumda durmaktadır. Yazarın "hayal gücüne izin verdiği, üzücü bir hikâyeyi komikmiş gibi anlatma yeteneğinin belki de ilk ve en iyi örneği" (Valency, 1966: 136) olan bu metin, Aristotelyen yapıdan radikal bir kopuşu ve modern tiyatrodaki merkezi olmayan özne tipolojisinin öncü örneklerinden birini teşkil eder. Lirik, sembolik ve sürrealist anlatım tekniklerini bünyesinde barındıran bu katmanlı doku; Norveç'in çam ormanlarından Mısır ve Fas'ın çöllerine uzanan, klasik dramın mekân birliğini reddeden çok parçalı bir coğrafyada geçer."

Peer'in 20'li yaşlarından yaşlılığına kadarki süreci kapsayan oyun, nedensellik ilkesiyle değil düş, sembolik çağrışımlar ve folklorik anlatıya yaslanan gevşek dokulu bir metindir. Butter, Döğmec, Şeytan, Troller, Sfenks gibi grotesk, fantezi, absürt ve yüzeysel unsurlar ve dini referanslarla dram tarihinde önemli bir kırılmayı temsil eden oyun, bir öz etrafında şekillenmeyen, gelişim göstermeyen, - Ibsen her ne kadar Peer Gynt'in tamamlanmış bir kişilik olduğunu ifade etmiş olsa da (bkz. Moi, 2006: 34) sürekli dağılan ve sürüklenen bir figürü merkeze almaktadır. Kim olduğunu ne kendisinin ne de okuyucusunun bildiği Peer, bir boşluk, düzensiz bir düşünce silsilesi gibidir. Dramda karaktere yönelik düşüncenin epistemolojik krizi olarak okunabilecek bir parçalılıktadır. Bu krizin inşa olmasını sağlayan temel sorunlar ise karakterin sahip olduğu yokluklar ve yoklukların inşa ettiği yeni varlıkla ilgilidir.

Konvansiyonel dram karakterlerinde olan ama Peer Gynt'te olmayan nedir ve ondaki yoklukların epistemolojisi nasıl bir ontolojidir?

İlk olarak konvansiyonel dram karakterleri Aristotelyen tragediyalarından başlayarak tutarlı ve bütünlüklü, bir başka deyişle nedensellik ilkesine tâbi olan bir eylemsellik dizgesine sahiptirler. Dramatik zamansallık içinde edinilen deneyimler, bu karakterlerin niteliksel bir dönüşüm geçirmesine olanak tanır. Dramın zamansallığına aklı ve duyguları ile dahil olan izleyici karakterin etik motivasyonuna, dramın çerçeve içerisine aldığı estetik auraya tanıklık eder ama Peer Gynt ne tutarlı ve bütünlüklü bir eylemsellik dizgesine sahiptir ne kendi zamansallığı içerisinde deneyimleri tarafından değiştirilip dönüştürülür ne de etik bir motivasyonla estetik aurayı inşa eder.

Peer'in annesi Aase oyunun 2. perdesinde Solveig'e ölmüş kocasının Peer daha küçükken varını yoğunlu israf edip erittiğini, bu süreçte evde Peer ile yalnız kaldığını anlatır ve ekler: "İnsan kaderi ile uğraşamaz ki... Ah, bu ne müthiş bir şeydir bilsen!.. Bütün kaderleri silkip atmak, fena düşünceleri uzaklaştırmak istiyordum" (Ibsen, 1956: 44). Babanın yokluğuyla büyüyen Peer hem gerçeklik ilkesiyle sağlıklı ilişki kuramamış hem de kültürün talepleri ile yeterince sınamamıştır (bkz. Hammer, 2009: 44). Oyun boyunca saf ve temiz bir kişilik olarak yansıtılan Aase ise kendi varlığını Peer'e adanmış ve onu varlığının bir yansıtıcı olarak yaşamına konumlandırmıştır. Tek meşgalesi o ve onun anlattığı hikâyeler, çıkardığı olaylarda onu topluma karşı savunmak, korumak olmuştur. Aase 'bireysel kaderine' dayanma nesnesi olarak yaslandığı Peer'le ortaklaşmış geçmişlerine yönelik şu bilgiyi aktarır: "(...) Kimisi kendini içkiye verir, kimisi de yalana!... İşte biz de öyle yaptık, kendimizi unutmak için masallardan medet umduk. Birbirimize prens, sihirbaz, hayvan, köşesinden kaçırılan gelin hikâyeleri anlattık!" (Ibsen, 1956: 44). Zira oyunda karşımıza çıkan Butter, Düğmeci, Şeytan, Troller, Sfenks gibi grotesk, fantezi ve absürt unsurların temeli Peer ve Aase'nin geçmişlerinin gerçekliğidir.

Oyun, Peer'in annesi Aase'ye anlattığı fantastik bir hikâye ile başlayıp bir gelini kaçırmayı, ormanda karşısına çıkan üç kızın peşi sıra gidip cinler meclisine katılması, annesinin ölmesi ve ardından zamansal bir sıçrayış ile 40-50'li yaşlarında Fas, Mısır yolculukları ile devam eder. Son perde ise Norveç sahillerinde, Peer'in eve dönüşünü ve kendisini seven Solveig'in kollarında, ölümünü konu edinir.

Gerçekçi ve sürrealist bir melezlenme ile dram tarihinde oldukça özel bir yere konumlanan oyunun gerçekçi damarında Peer Gynt'in yoklukla örülü yaşamının masallarla çevrelenip varlığının inşasında bu çevrelenmenin baskınlığı yer alırken sürrealist damarında ise bilinci kuşatan etmenler görünürlük kazanır. Bu sürrealist yansımalarla dış dünyadaki somut yoklukların Peer'in bilincinde grotesk birer varlığa dönüşerek sahneyi istila ettiği görülmektedir. Böylece Ibsen, kendinden ve şeylerin gündelik varoluşundan sıyrılıp imgesel örüntüler ağında fantastik bir yitişin, benliği ortadan kaldıran bir yabancılaşmanın temsiliyet dilini Peer Gynt aracılığıyla inşa etmiş ve yokluğu kurucu bir estetik olarak sunmuştur.

Peer sevgiden yoksundur. Ne kaçırdığı gelini ne cinler alemindeki kadını ne de kollarında can verdiği Solveig'i sevmiştir. Onun dolayımlayıcısı annesi Aase ve onun anlattığı masallar olmuştur. "Bu benim çocukluk yatağım değil mi? Akşamları, baş ucumda oturduğün zamanları hatırlıyor musun? Üstüme yorgani örttükten sonra bana ne güzel masallar söyledin" (Ibsen, 1956: 75) der Peer. Aase yani Peer'in dolayımlayıcısı onun küçük yatağında, onun anlattığı bir hikâyenin sonunda ölmüş, Peer onu oracıkta Kari'ye emanet edip gitmiştir (bkz. Ibsen, 1956: 78). Dolayımlayıcının yitimiyle dolayımlanan oluşun ve/veya oluşması beklenen yarık Ibsen'in sahneyi sona erdirip bir sonraki sahne ile arasına 20-30 yıllık bir zaman farklı eklemesiyle askıya alınır. Peer askılanan bu zaman aralığında kapitalizmin sınır tanımayan olanaklarından faydalanmış put satıp köle ticareti yaparak zenginleşmiş ve sonunda her şeyini kaybetmiştir.

Peer varoluşun son olanağı olarak ölüme yaklaşırken "Şimdi ben ne olacağım? Ben neyim?" (Ibsen, 1956: 118) diye sorar. Ne olduğunu, kim olduğunu aramak için bir gemide doğduğu yere döner ve ilk olarak bir cenaze alayına, ardından eski yaşamına ait eşyaların satıldığı bir açık arttırmaya denk gelir. Nihayetinde ölümü sembolize eden Düğmeci karakteriyle karşılaşır. Düğmeci "Evet, görüyorsun ya her şey hazır. Mezarın kazılmış, tabutun hazırlanmış az zaman sonra kurtlar vücudunda bayram şenliği yapacaklar" (Ibsen, 1956: 143) der. Peer sona yaklaşmıştır ama bir günahkâr dahi olmadığı için eritilip yeniden dökülmesi gerekmektedir.

Dış dünya gerçekliği içerisinde bir bilinçaltı hayaleti gibi gezinen, toplumsal yapının işlerliği ve ağlarıyla organik ilişkiler kurmayıp bu bağları sürekli taciz eden Peer, Aase'nin ölümünden sonra Norveç'ten ayrılp kapitalist ekonomi-politiğine adapte olmuş, sonunda ise yeniden Norveç'e dönüp Solveig'in kollarında can vermiştir. Gençlik, olgunluk ve ölüme doğru olmak üzere üç farklı sürecine tanıklık ettiğimiz Peer, bu üç süreçte de kendi benliğini inşa edememiş, bundan ötürü Düğmeci tarafından yaşamış dahi sayılmamaktadır.

Oyundaki karakterlerin felsefi birer alegori olduğu düşüncesine oyunun yaratıcı ve özgür dünyasını perdelemesi nedeniyle karşı çıkan Ibsen, oyunun güçlü bir şiir olduğunu öne sürmüştür (bkz. Moi, 2006: 34). Sadece güçlü bir şiir değil aynı zamanda avangard bir oyundur Peer Gynt.

Yapılan araştırmalarda görülmüştür ki oyun, bütünlüklü bir incelemeden daha çok tek tek perdelerin çözümlemesiyle ele alınmış, Faust'la ilişkilendirilmiş, Edward Grieg'in bestelerine vurgu yapılmış veya yüzeysel değinmelerle geçirtilmiştir. Oysa yazar bu oyunuyla daha önce de değinildiği üzere gerçekçi ve sürrealist bir melezlenme inşa etmiş, 20. yüzyılın başlarında tomurcuklanacak olan karşı-gerçekçiler için zemin oluşturmıştır. Peki, bu melezlenme nasıl gerçekleşmektedir?

Hatırlanacağı üzere Peer'in bilinçdışı annesi Aase'nin kendisine anlattığı masallarla çevrelenmiş, babasını küçük yaşta kaybetmiş, Aase'nin ölümünden sonra ise Norveç'i terk etmiş ve başka ülkelerde ticaret yapmış ve sonunda yine Norveç'e dönmüştür. Bu aksiyonel yapı malzemesini bu dünyadan ve onun işlerliğinden almış olduğu için oyunu gerçekçi bir zeminde kavranabilir kılmaktadır. Peer'in Butter, Düğmeci, Şeytan, Troller, Sfenks gibi grotesk, fantezi, absürt ve yüzeysel unsurlarla karşılaştığı sahneler ise bilinci kuşatan fantastik unsurların gerçekliği çevreleyen ve onu bir yanıyla deforme eden bir yanıyla güçlü kılan etmenler olarak yansımaktadır. Bu sahneler gerçekliği deforme etmektedir çünkü fenomenlerin işlerliğindeki rasyonel yapıyı geçersiz kılmaktadır. Yine bu sahneler gerçekliği güçlü kılmaktadır çünkü gerçeklik salt rasyonel olan değil aynı zamanda onu çevreleyen metafiziktir; Heidegger'in deyimiyle "var olanı olduğu gibi ve evrenselliği içinde, müdrikeye (understanding/intellect) tekrar kazandırmak için, var olanın ötesini araştırmak[tır]" (Heidegger, 2022: 51). Ibsen'in yaptığı da tam olarak böylesi bir araştırmadır.

Peer Gynt dünya içerisinde köksüzdür. Bu köksüzlük onun simgesel dünya ile olan ilişkisinin askıya alınmasına neden olmuş, böylelikle benliğinin kurulumunda sabit ve toplumsal olan baskın bir etki yaratamamıştır. 'Peer Gynt kimdir?' sorusunun yanıtı bundan ötürü hem okuyucuda hem kendisinde muğlaktır. "Olumsuzluk ve soyut bireycilikle dolu bir hayattan sonra" (Hammer 2009: 34) Solveig'in kucasına dönüp "Beni sakla! Beni göğsünde sakla!" Ibsen, 1956: 160) diyen ve orada can veren Peer için burası şimdi anne karnını temsile dönüşmüş bir yuva mahiyetindedir (bkz. Hammer, 2009: 35).

Romantizmin yerini gerçekçiliğe bırakmaya başladığı, Hegel, Kierkegaard, Darwin ve Marks'ın düşüncelerinin çağın karakterine eklemlendiği yüzyılda Peer Gynt, ontolojisi yokluk üzerine kurulmuş bir fenomendir. Bir özden yoksundur. Her perdede kahraman, peygamber, tüccar gibi farklı bir rollerde gördüğümüz Peer bunların hiçbirisi değildir. Oyunun 5. Perdesinde Peer soğan soyarken her bir zarı kendi geçmişi ile özdeşleştirir ve sonunda elinde hiçbir şey kalmaz "Demek çekirdek yokmuş yapraklarmış sadece, ne budalaymışım ben, bunu bilmedim önce" (Ibsen, 1956: 137). Eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmeyen Peer otantik benlikten de yoksundur. Çünkü onun yaşamı otantik hakikatin ertelendiği ve görmezden gelindiği bir düzlemde. Hammer'ın deyimiyle "yok ve yabancı olan bu yaşam, (...) kendini başkası için var olan bir varlık olarak temsil etmemiş" aksine "kendi özel yanılışmasının içinde yaşamış, özel hayatının fantezi sahnesinde bir imparator olmuş ve bu nedenle gerçek bir varoluşa sahip olamamıştır" (Hammer, 2009: 40-41).

Sonuç olarak Peer Gynt gerçeğin salt rasyonel değil aynı zamanda metafiziksel boyutunu da araştıran, dönemi itibarıyla avangard bir oyundur. Ibsen'in şiir olarak ifade ettiği oyun, varlığı yokluklarla çevreleyerek görünüme getirmiştir. Peer Gynt'te gözlemlenen 'merkezi olmayan özne' ve 'ertelenmiş anlam', Ibsen'in 20. yüzyıl tiyatrosunun absürt ve varoluşçu damarlarını çok önceden haber veren avangard bir vizyona sahip olduğunu teyit etmektedir. Kendisinden ortalama 80-85 yıl sonra Samuel Beckett'in kaleme aldığı Godot'yu Beklerken adlı oyun da ertelenen anlam ve otantik benlik yoksunluğu açısından benzerlik gösterir. Peer Gynt sürekli aramakta, Vladimir ile Estragon ise beklemektedir ama her iki oyunda da benliğin inşasına yönelik arayış felce uğramış, her iki oyunda da varlık, yoklukla yüz yüze gelmiştir. Peer Gynt'te zaman ileriye doğru akmış, Godot'yu Beklerken'de ise zaman askıya alınmış olmasına karşın karakterler dairesel boşluk veya fasit dairede sıkıştırılmış, belirsiz bir sona mahkûm edilmişlerdir. Bu benzerlik ilişkisi göstermektedir ki Peer Gynt bir hayalet olarak

(kavramı Derrida'dan ödünç alarak) 'yirminci yüzyıl tiyatrosunun' üzerinde gezinmiş ve onu derinden etkilemiştir. Çünkü o Derrida'nın ifadesiyle 'mekanlararası ve zamanlararası' bir var oluş biçimi olarak, varlığı doğrudan yokluk üzerinden temellendirmiş ve modern insanın ontolojik krizine öncülük etmiştir.

Sonuç

Ibsen'in farklı dönemlerde kaleme aldığı, biçem ve içerik açısından birbirinden oldukça farklı üç oyununun (Yapı Ustası Solness, Catilina, Peer Gynt) yokluğun epistemolojisi minvalinde ele alındığı çalışmada görülmüştür ki yazar (diğer oyunları da dahil) karakterlerine çekincesiz bir yüzleşme arenası tesis etmiş, onları kimi zaman yaratıcılık ve güç krizi ile (Yapı Ustası Solness) kimi zaman sorumluluk ve etik krizi ile (Catilina) kimi zaman ise benlik krizi (Peer Gynt) ile baş başa bırakmıştır.

Bu çalışma, Ibsen'in dramaturjik tercihlerinin (mekân daralması, geçmişin musallat olması vb.) yalnızca estetik birer üslup değil, hermeneutik bir okumayla açığa çıkan ontolojik zorunluluklar olduğunu ortaya koymuştur.

Tartışma olgusunu drama kazandırması ve modernist tiyatronun kurucusu olmasının yanı sıra varlığı görünümüne getiren temel momentin yokluk olduğunu keşfetmiş olan Ibsen, oyunlarında yokluğu krizin nedenselliği olarak sunmuştur. Yokluk, bu metinlerde varlığın karşıtı bir hiçlik değil; aksiyonu başlatan, karakteri kendi hakikatine (otantik benliğine) zorlayan ve dramatik yapıyı ayakta tutan kurucu bir boşluk olarak işlev görmektedir.

Kriz, yok olan veya gerçekleşmesinin imkânsız olduğu düşünülen bir şey veya durumla yüzleşilme anında onunla baş etme, onu geçiştirme olanaklarından mahrum kalmayı işaretler. Solness ne günün birinde Hilde ile karşılaşacağını düşünmüştür ne de yaratma gücünün eriyip yok olacağını hesaba katmıştır ama her ikisi de gerçekleşmiş ve bu kriz onu ölüme götürmüştür. Tıpkı Catilina'da olduğu gibi. Catilina da ne günün birinde tecavüz ettiği Silvia'nın kardeşi Furia'nın onun geleceğine ölüm olarak eklemeneceğini öngörebilmiş ne de geçmişi düzenleyebilmiştir. Peer Gynt ise "Ben kimim?" sorusunu sorduğunda ömrünü neredeyse tamamlamış, otantik benliğine kavuşamamıştır. Kriz karşısında hepsi çözüm olanaklarından mahrumdur. Çünkü hepsi öngörülememiş, çözüm olanaklarından uzak, sarsıcı bir yüzleşmeyle karşılaşmıştır.

Yokluk kimi zaman insanın varoluşunu tamamlayan, varlığın 'ne'liği hususunda kılavuzluk eden kimi zaman arzunun doğumunun nedenselliğini kuran kimi zaman ise sona ermemişliğin veya tamamlanmamışlığın alegorisini olarak karşımıza çıkan bir olgudur. Ibsen oyunlarının dramatik çizgisinde oldukça önemli bir yere sahip olan bu olgu, yazarın insana ve şeylere dair bakışındaki derinliği göstermektedir. Çünkü varlık, yokluk ile varlıktır.

Yapı Ustası Solness, Catilina ve Peer Gynt'teki yokluk olgusunun oyunlardaki yansımalarına karşılaştırmalı olarak bakıldığında görülecektir ki bu olgu yazarın dramatik çizgisinde tetikleyici bir unsurdur. Solness'ı yaratıcılığındaki yokluk, Catilina'yı Roma'daki adalet ve kendi meşruiyetinin yokluğu harekete geçirmiş, Peer Gynt ise ontolojik bütünlüğünün yokluğundan ötürü yaşamını boşlukta geçirmiştir ve üç oyun da mutsuzlukla sonlandırılmıştır. Catilina eşini ve kendisini öldürmüş, Solness yaptığı kuleden düşerek ölmüş, Peer Gynt ise Solveig'in kollarına sığınarak can vermiştir. Çünkü Terry Eagleton'ın da belirttiği üzere onun oyunlarında "hakikat ve mutluluk kolayca bağdaşma[maktadır]" (Eagleton, 2021: 330).

Varlık ile yokluğun, şimdi ile geçmişin, arzu ile nesnesinin birbirini tamamlayan ve eksiltten girift ilişkisi; sıradan, otantik ve ölüme doğru benliğin görünümüne gelişi; kendi içinde düğümlenen ve çözölen çetrefilli yaşam halleri Yapı Ustası Solness, Catilina ve Peer Gynt' adlı oyunlarında da görüldüğü üzere Ibsen'in oyunlarının dramatik çizgisinin katmanlarını oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Camus, A. (1983). *Sisyphos söyleni*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Adam Yayınları.
- Derria, J. (1994). *Specter of Marx*, İngilizceye çev. Peter Kamuf, Oxfordshire: Routledge Classics.
- Eagleton, T. (2021). *Tath siddet-trajik kavramı* (İkinci Basım) , çev. K. Tunca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gordon, A. F. (2008). *Ghostly matters*, Minnesota: Universty of Minnesota Press
- Güçbilmez, B. (2007). Ibsen'den Beckett'e belleğin temsili, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 23(23), 125-141.
- Hammer, E. (2009). The question of selfhood in Ibsen's peer gynt, *Ibsen Studies*, 9(1), 34-49.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve zaman*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heidegger, M. (2022). *Metafizik*, çev. M. Ş. İpşiroğlu-Yetkin, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- İbsen, H. (1956). *Peer gynt*, çev. S. Bedri Göknıl, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İbsen, H. (2015). *Toplu oyunlar 3*, çev. Meriç Gök, İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- İbsen, H. (2016). *Toplu oyunlar 1*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- Larson, Philip E. (1999). *Ibsen in the Skien and Grimstad: His education, reading and early works*, Grimstad: Grimstad Bys Museer.
- Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the birth of modernism*, Oxford: Oxford University Press.
- Özdemir, E. (2009). Henrik Ibsen'in Modernizmi, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 49(1), 119-143.
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve hiçlik*. çev. T. Ilgaz-G. Ç. Eksen, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*, çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Szondi, P. (1987). *Theory of modern drama*, Minnesota: University of Minnesota.
- Valency, M. (1966). *The flower and the castle-an introduction to modern drama*, New York: Universal Library Edition.
- Van Laan, T. F. (1995). *Ibsen and Shakespeare*, Chicago: University of Illinois Press.
- Williams, R. (1966). *Modern tragedy*, Standfort: Stanford University.
- Yüksel, A. (2007). Ibsen'den Beckett'e: Yıkım öncesi ve sonrası, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 23(23), 5-23.