

## Henrik İbsen'in Yaban Ördeği Adlı Oyununa Simon Stone'un Gözünden Bir Bakış: *Baba ve Kız* (2015) <sup>1</sup>

Tuğrul KARANFİL<sup>2</sup>

### ÖZ

Sinema, kolektif bir sanat dalı olarak farklı sanatsal disiplinler ile tarihi boyunca ilişki içinde olmuştur. Resim, heykel, dans, tiyatro, edebiyat ve müzik gibi farklı sanatsal ifade yolları sinema yapıtları üzerinde etkili olurken, kimi sanat dalları bu yapıtlarda belirgin şekilde öne çıkmıştır. Edebî metinler, özellikle senaryoların oluşum aşamasında verimli bir rezerv görevi görmüş, özellikle tiyatro edebiyatının klasik yapıtları güçlü olay örgüsü ve diyalog yapısı nedeniyle sinemaya sıklıkla uyarlanmıştır. Sinemanın ve tiyatronun teknik olarak farklı ifade yollarına sahip olması, uyarlanan metinde diyalog yapısına müdahale edilmese bile semantik olarak farklı sonuçların üretilmesine sebep olabilmektedir. Bu makale, Henrik İbsen'in Yaban Ördeği adlı oyununun, Simon Stone tarafından sinemaya *Baba ve Kız* (The Daughter-2015) adıyla uyarlanması bağlamında ortaya çıkan yapıtın sinematik yönlerini incelemeyi hedeflemektedir. Araştırmanın sınırları içinde Henrik İbsen'in üslubunun, oyunun dramatik yapısının ve kurgusal kimliklerinin filmdeki yansımaları irdelenmiş; tiyatro metni ile senaryo arasındaki belirgin olan benzerliklerin-farklılıkların sebepleri, tiyatronun ve sinemanın iki farklı sanatsal ifade aracı olarak öne çıkan teknik parametreleri ile ilişkilendirilmeye çalışılmış; iki yapıtın arasındaki estetik standartların eserin önermesini hangi yönde etkilediği üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** *Henrik İbsen, Simon Stone, Yaban Ördeği, Sinema, Tiyatro.*

---

<sup>1</sup>Geliş Tarihi: 23 Şubat 2023- Kabul Tarihi: 28 Nisan 2023

<sup>2</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü, tugrulkaranfil@trabzon.edu.tr,

Orcid No: 0000-0002-3206-3773

**A View at Henrik Ibsen's *The Wild Duck* from Simon Stone's Eyes: *The Daughter* (2015)**

**ABSTRACT**

Cinema, as a collective art, has always interacted with other forms of art. While many forms of art, including painting, sculpture, dance, theater, literature, and music, had an impact on cinematic works, some of them stood out more than the others. Literary texts have been useful resources, particularly in the creation of scenarios, and because of the classic works of theatrical literature's compelling storyline and dialogue structure, they have frequently been adapted for the big screen. Even if the dialogue structure of the adapted text is left intact, the fact that film and theater have distinctly different technical means of expression, might result in semantically distinct outcomes. The aim of the research is to examine the cinematic elements of the piece that was produced in connection with Simon Stone's adaptation of Henrik Ibsen's *The Wild Duck* for the big screen under the working title *The Daughter* (2015). Within the parameters of the research, Henrik Ibsen's stylistic reflections, the play's dramatic structure, and fictional characters in the movie, were examined. The reasons for the obvious similarities-differences between the text of the theater and the screenplay have been tried to be associated with the technical parameters of theater and cinema, which stand out as two different means of artistic expression. It is emphasized in which way the aesthetic standards between the two works affect the proposition of the work.

**Keywords:** *Henrik Ibsen, Simon Stone, The Wild Duck, Cinema, Theater.*

## 1. Giriş

Tiyatro edebiyatına dair uyarlamalar sinemada sıklıkla seyircinin karşısına çıkmaktadır. Sinemanın tiyatro metinlerini bir seçenek olarak görmesinin sebepleri arasında gerek oyun metinlerinin teknik olarak belli bir niteliğin üzerinde olması gerek oyunlarda işlenen konuların güncelliğini koruması sayılabilir. Norveçli yazar Henrik İbsen'in 1884 yılında yazmış olduğu bir oyunun Simon Stone tarafından 2015'te çekilen Avustralya yapımı bir filme kaynak oluşturmasının sebebini, İbsen'in "genel yaşam sorunları"na oyunlarında yer vermesinde aramak doğru bir yaklaşım olabilir (Nutku, 1963: 104). Öte yandan İbsen'in idealizm, evlilik kurumu, kalıtımın sosyal tanınırlık için bir kod oluşturması, kadının ve erkeğin toplumsal rolleri ile çatışması, görev ve sorumluluk kavramlarının tahlili üzerinde şekillenen oyunlarının bu denli genel bir çerçeveye sahip olması; oyunlarındaki dramatik kimliklerin kendilerine has özelliklerini öne çıkarmalarına engel teşkil etmemiştir. İbsen'in bir yazar olarak karakterleri için tasarladığı bu perspektifin gelişiminde, Danimarkalı eleştirmen Georg Brandes'in katkısının olduğu söylenebilir. Zira Brandes'in İbsen'in bir oyunu üzerine yazdıkları, bu bağlamda dayanak oluşturmaktadır: "Karakterlerinin kendilerini çok genel olarak ifade etmelerine izin veriyorsun. Belli bir durum içinde o karakterlerin kişi olarak ne olduklarını bilmek önemliyen, bu karakterler binlerce duruma uygulanabilecek kadar genel oluyor." (a.g.e., s. 108). Yaşamın katı gerçeğine, -seyircinin algı dünyasına hitap edebilme becerisi ile- kolaylıkla uyum sağlayabilen sinema sanatı için, İbsen'in derinlik kazanmış karakterlerinin doğru bir seçim olduğu iddiasının, günümüz seyircisi

tarafından kabul edilme ihtimali yüksektir. Tüketimi ve bunu internet hızı ile deneyimlemeyi alışkanlık hâline getirmiş seyirci için bir tiyatro oyununun ya da sinema filminin etkili olabilmesinin herhangi bir nedeni, sanat yapıtının takdir edilebilmesi için yeterli bir parametre olabilir. Zira ekran, klasik tiyatrodaki ramp gibi, seyircinin korunaklı alanı (izlediğim ne de olsa bir kurgu diyebilme özgürlüğü) ile eser arasındaki sınırı temsil eder. Vaka ile şahit olan arasındaki mesafenin kontrolü, bu korunaklı alanı seyirci için olanaklı kılar. Eserin molekülleri arasında kaybolmak ya da önermeyi çok felsefi bir zeminde kavramsal bir boyuta taşımak; eser ve uzmanlaşmamış seyirci arasındaki sınırın deforme olması demektir. Aşırı yakınlık (kontROLSÜZ empati) ya da görüş mesafesindeki aşırı uzaklık (kurguyu algılayamayacak derecede körlük); seyirciye, çok kimlikli şizofreniyi ya da statik bir kimliğin içine hapsolan sıradanlığı teklif eder. İdeal sınır, empati yoluyla makul bir sürede ve makul bir huzursuzluk oranıyla katharsis'e ulaştırandır. Seyirci, bir yandan kontROLSÜZ bir duygudaşlık ile bu sınırın aşılmasına yönelik kaygıyı taşıırken, diğer taraftan Lacan'ın tabiriyle "kafes içinde binicilik alıştırmaları" yapmayı arzular (aktaran Bonitzer, 2018: 42).

İbsen'in karakterlerinin toplumsal ideal ile olan çatışmalarına şahit olmak, seyircinin korunaklı alanının (seyirci ve eser arasındaki ideal mesafenin) işgal edilmesi anlamına gelir. Seyircinin içine düşmeye gönüllü olduğu bir paradoksu Nietzscheci bir tavırla üretebilmek; gören kişi olarak seyircinin rızasını tesis ederken, gösteren kişi olarak yazarın başarısının somut bir ifadesidir.

Bonitzer sesin iktidarının, öteki'den çalınmış bir iktidar olduğunu belirtir (a.g.e., s. 30). Bu bağlamda 19. yüzyılın dramatik tiyatrosuna ait repliklerin işitsel iktidarı, Simon Stone'un Baba ve Kız (2015) adlı filminde görsel imgeye iade edilebilmektedir. Buradaki temel sorun, İbsen'in sözcükler ile çizdiği resim (simgecilik) ile Stone'un tasarladığı sinematografik imge arasındaki uzamsal uyumdur.

Araştırmanın genel hatlarını tiyatro ve sinema arasındaki farklara-benzerliklere yönelik olarak yapılan muhakeme oluştururken, analitik inceleme yöntemiyle eserlerdeki kavramsal derinlik aydınlatılmaya çalışılmıştır.

## 2. Yaban Ördeği ile Baba ve Kız (2015) Arasındaki Sanatsal Uyum-Çatışma

Yaban Ördeği'nin ilk sahnesi tüccar Werle'nin evindeki iki uşağın (Pettersen ve Jensen) diyalogu ile başlar. Bu diyalog vasıtasıyla seyirci; Werle ile Bayan Sörby (evi yöneten kâhya kadın) arasında bir ilişki olduğuna dair söylentiler yayıldığını, Werle'nin bir oğlu olduğunu, ancak oğlunun uzun zamandır dağdaki maden ocaklarının orada yaşadığını ve kente hiç inmediğini öğrenir. Bu sırada Werle'nin eski iş ortağı olan yaşlı Ekdal hırpani kıyafeti ile sahnede görünür, büroya gitmeye çalışmaktadır. Uşakların kendi aralarındaki diyalogları aracılığı ile Ekdal'ın hakkındaki ilk izlenim oluşur: Ekdal'ın büronun elemanlarından biri olmadığı, bazen yazı işlerini üstlendiği, eskiden ekonomik durumunun yerinde olduğu, bir dönem subaylık yaptığı, sonradan kereste ticaretine başladığı, Werle ile dağdaki maden işletmesinde çalıştığı ve Werle'ye oynadığı bir oyunun ardından bir dönem hapiste yattığı anlaşılır.

Pettersen ve Jensen toplumun iz düşümü gibidir, herkes tarafından inanılan gerçeği dile getirirler. Dramatik kimliklere ait bir görüş, gerçeği her zaman bütünüyle yansıtmayabilir. Bir repliği değerlendirmenin yöntemi, tüm karakterleri -içlerinde buldukları koşulları göz önünde bulundurarak- çapraz bir okumaya tabi tutmaktır.

Pettersen ve Jensen konuşmaya devam ederken yemek odasının kapısı açılır ve konuklarla beraber Bayan Sörby, Werle, yaşlı Ekdal'ın oğlu Hjalmar Ekdal ve Werle'nin oğlu Gregers odadan çıkarlar. Konukların sohbetinden keyiflerinin yerinde olduğu anlaşılır. Lakin Werle huzursuzdur:

*“WERLE: (Alçak sesle ve keyifsiz) Sanırım hiç kimse farkına varmadı, Gregers.*

*GREGERS: (Ona bakarak) Neyin?*

*WERLE: Sen de dikkat etmedin mi?*

*GREGERS: Neye dikkat etmeliydim?*

*WERLE: Masada on üç kişiydik.*

*GREGERS: Öyle mi? On üç kişi miydik?*

*WERLE: (Hjalmar Ekdal'a bakarak) Genellikle hep on iki kişi olurduk. (Diğerlerine) Lütfen buyrun beyler.*

*(Werle ve yanındakiler, Hjalmar ile Gregers hariç, arka sağdan çıkarlar.)*

*HJALMAR: (Konuşulanları duymuştur) Beni davet etmemeliydin Gregers.” (İbsen, 2019: 8)*

İleriki sahnelerde karakterler ile ilgili detaylar açıklandıkça Werle'nin Hjalmar'ın yemekteki varlığından rahatsız olduğuna

dair bir fikre varmak daha da kolaylaşacaktır. Werle'nin sakladığı gerçeğin trajik bir son ile nihayete ermesinde önemli bir rol üstlenen Hjalmar'ın on üçüncü kişi olarak Werle'ye şans getirmedeği açıktır. Öte yandan gerçeğin, sonucu ne olursa olsun ortaya çıkmasının gereğine inanan bir idealist olarak Gregers'in babasını ihbar etmesi, on üçüncü havari ile yer değişmesini mümkün kılan alternatif bir okumaya olanak vermektedir. Hangi yorumun makul olacağına dair verilecek karar, Gregers'in seçimlerini irdelemeyi gerektirir: Arkadaşı Hjalmar'ın mutluluğu için bir illüzyonun içinde yaşamasına razı olmak ya da mutsuzluğuna rağmen gerçeğin peşinde koşmak. Gregers'in seçimi açıktır ve bu yüzden onun idealizme olan inancı, bu oyun bağlamında tartışılmaya açık kavramlardan biri hâline gelir.

Gregers, babası tarafından adına bir toplantı tertip edilince uzun zamandır görmediği arkadaşı Hjalmar'ı yemeğe davet etmiştir. Hjalmar ve Gregers okul arkadaşlarıdır, yaklaşık on altı, on yedi yıldır birbirlerini görmemişlerdir. Yıllar sonra gerçekleşen bu görüşmede, iki arkadaşın kendileri hakkında paylaştıkları bilgiler, oyunun trajik sonunu hazırlayan süreci başlatır.

Gregers, annesinin ölümünden önce evlerinde çalışan Gina Hansen ile Hjalmar'ın evlendiğini öğrenir. Hjalmar hem bu evliliğe hem de fotoğrafçı olmasına Werle'nin ön ayak olduğunu, kendisine maddi yardımda bulunduğunu belirtir. Geçen uzun yıllar boyunca iki arkadaşın arasında yazılı iletişimin kurulmasına Werle'nin sıcak bakmadığı, bu sahnedeki diyaloglardan anlaşılmaktadır. Gregers'in, -Hjalmar'ın verdiği bilgilere dayanarak- babasının

vicdanlı biri olduğuna dair vardığı kanaat, kısa bir süre sonra değişecektir.

Werle ve Bayan Sörby konuklarla beraber Tokay şarabı üzerine sohbet ederken muhasebeci Graberg ile yaşlı Ekdal'ın büro kapısı kilitli olduğu için salondan geçmek zorunda kalmaları, soğuk bir havanın esmesine sebep olur. Werle'nin yaşlı Ekdal'ı görmekten dolayı rahatsız olduğu açıktır. Diğer taraftan Hjalmar da babasını tanımamazlıktan gelir. Werle ile yaşlı Ekdal'ın arasında yıllar önce meydana gelen ve henüz oyunun bu aşamasında açıkça dile getirilmeyen sorun, Hjalmar'ın topluma karşı mahcup bir tavır takınmasına sebep olmaktadır. Bu sorun yaşlı Ekdal'ın hapse girmesine sebep olmuş, suçun yıllar önce Werle'nin itibarını sarsma ihtimali Hjalmar'ın babasından utanması sonucunu daha çok doğurmuştur.

Bayan Sörby ile konuklar, arka odaya çekildikten sonra Werle ve Gregers yalnız kalır. Werle, oğluna karşı çekingen bir tavır içerisinde. Gregers, Ekdal ailesinin yoksulluk içerisinde oluşundan dolayı babasını eleştirir; zira yaşlı Ekdal, Werle'nin eski dostudur ve yardımını ondan esirgememelidir. Fakat Werle, bu dostluğun kendi itibarını zedelediğini, eskiden satın aldıkları arazide yasa dışı ağaç kesimi yapıldığını ve arazinin haritası Ekdal tarafından hazırlandığı için işlenen suçtan da onun sorumlu olduğunu belirtir. Gregers, yasanın ihlal edildiği hususundan Ekdal'ın habersiz olma ihtimalini öne sürer ama Werle için -kanıt yetersizliğinden dahi olsa- kendisinin aklanması ve sadece Ekdal'ın hüküm giymesi vicdanının rahat olması için yeterli bir sebeptir. Werle, bürosunun yazı işlerini yaptığı için yaşlı Ekdal'a maaş bağlamasını ve Hjalmar'ın bir

fotoğraf stüdyosu açıp Gina Hansen ile evlenebilmesine ön ayak olmasını karşılıksız yapılan iyilikler olarak sunsa da Gregers, tüm bu yardımların ardındaki sebebi açıkça anlatır. Gregers, Werle'nin Gina Hansen ile olan ilişkisini annesinden öğrendiğini, annesinin Werle'nin hayatındaki kadınlar nedeniyle üzüntüden hastalandığını ve Hjalmar'ın bu ilişkiden habersiz olduğunu dile getirir. Aralarındaki diyalog sürdükçe Werle'nin oğlunu kente çağırma sebebi anlaşılır: Werle, oğlunun dağdaki işletmede maaş karşılığı çalışmaktan vazgeçmesini, kente taşınmasını, şirkete ortak olmasını ister. Gregers'a göre Werle'nin bu teklifi yapmasındaki tek amacı Bayan Sörby ile yapacağı evlilik için oğlundan onay almak, onu kente taşınmaya ikna ederek çevreye karşı mutlu bir aile tablosu çizmek, bu yolla hakkında çıkan dedikoduları sona erdirmektir. Gregers, babasını başkalarının acıları üzerine yaşam tesis eden biri olarak görür, evden ayrılacağını babasına bildirir. Bu sahnede, babası ile olan diyalogunun ardından Gregers'ın bir karar aldığı görülmektedir. Bu karar, oyunu bir adım daha öteye taşır:

*“WERLE: Görüyorum ki gerçekten aramızdaki uçurum çok büyük.*

*GREGERS: (Kendine hâkim olmaya çalışarak, eğilir) Bunun ben de farkındayım. Bu yüzden şapkamı alıp gidiyorum buradan.*

*WERLE: Gidiyor musun? Evi terk mi ediyorsun yani?*

*GREGERS: Evet. Şimdi nihayet, yaşamak için artık tek bir görevimin olduğunu görüyorum.*

*WERLE: Nasıl bir görevmiş o?*

*GREGERS: İşittiğinde muhakkak güleceksin.*

*WERLE: Yalnız yaşayan bir adam öyle kolay gülmez.*

*GREGERS: (Arka tarafı işaret ederek) Bir bak baba, senin yakın arkadaşların Bayan Sörby ile körebe oynuyorlar. İyi geceler, hoşça kal.*

*(Arka taraftan sağdan çıkar. Misafirlerin konuşma ve gülüşmeleri işitilir ve odadan geldikleri görülür)*

*WERLE: (Gregers'ın arkasından alay ederek mırıldanır) Aptal! Bir de ben akılsız değilim diyor!” (a.g.e., s. 25).*

Baba ve oğul arasındaki çatışmanın boyutlarını idrak edebilmek adına bu sahne önemli bir rol üstlenir. Zira iki erkeğin arasındaki uçurumun zeminini, hayata dair göttükleri amaçların farklılıkları teşkil eder. Bu bağlamda Werle'yi bir hedonist olarak tanımlamak uygun olabilir; onun ideali, bireysel hazlarına ulaşmak için çaba sarf ederken topluma karşı da mümkün olan en olumlu intibayı tesis edebilmektir. Formun görünen yüzü sorunsuz olduğu takdirde, formun içeriğinde meydana gelen deformasyon amaca giden yolda bir engel teşkil etmez. Daha fazla bireysel haz için bir illüzyon yaratmak ve toplumu bu yapay gerçekliğe inandırmak etik bir sorun değildir, çünkü yaşamın merkezinde bireyin kendisi vardır. Bu anlayışa göre tikelin tümel için değil, tümelin tikel için var olduğu sonucu çıkarılabilir.

Karakterlerin gözlerinin iyi görmemesinin ya da körlük kavramının, oyunda fiziksel bir engel olarak sunulmasının yanı sıra bir metafor olarak da öne çıkan

göstergelerden bir tanesi olduğu söylenebilir. Werle'nin gözlerinin zamanla daha az görmeye başlaması ya da çevresindeki arkadaşlarının körebe oynaması; hakikati görmekten kaçınmalarının, kendi kurguladıkları illüzyondan gittikçe daha fazla pay aldıklarının bir ifadesidir.

Oysa Gregers'a göre ormanın varlığı ağaca hizmet etmez; ağaç, orman için vardır ve ormana karşı sorumludur. Âdil bir toplumu tesis edebilmek için hakikate sıkı sıkıya bağlı olmak gerekir; onun ideali, sonucu her ne olursa olsun gerçeğin ortaya çıkarılmasıdır. Bu ideal uğruna babasının itibarının sarsılmasını, kendisine sunulan imkânları yok saymayı ve arkadaşı Hjalmar'ın mutlu yuvasının trajik bir sonla dağılmasını göze alır. Gregers'in, Hjalmar'ın trajik bir son ile yüzleşmesi ihtimali pahasına gerçeği dile getirme eğilimini, bir ideal uğruna yapılan katıksız bir kötülük olarak yorumlamak -en azından Kant için- mümkün olmayabilir. Gregers'ı, Hjalmar'a olan sevgisi ile ahlaki yasaya uygunluk (gerçeğin ortaya çıkması) arasında yapılacak bir seçime zorlamak bir açıdan güçtür; zira Gregers'in gerçeği ortaya çıkarma çabasının diğer bir boyutunu değerlendirirken Kant'ın şu ifadesi akla gelir: "... ancak ve ancak özgürlük idesi altında eylemde bulunabilen her varlık, tam bundan dolayı, pratik açıdan gerçekten özgürdür ..." (Kant, 2020: 66). Bir eylemin ahlaki olup olmaması hususunda yapılacak olan değerlendirme, ancak ve ancak eylemi hayata geçiren iradenin özgür olup olmamasına bağlı ise Gregers'in Hjalmar'a seçim yapabilme özgürlüğünü (ortaya çıkan hakikate rağmen Gina ile yaşamaya devam etmek ya da ondan ayrılmak) armağan ettiğini söylemek mümkün olur. Dolayısıyla Gregers'ın sadece genel bir yasaya (hakikati ortaya çıkartmak) uymak

adına Hjalmar'ı araç olarak kullandığını iddia etmek yeterli olmaz; Gregers'in eylemini, Hjalmar'ın bireysel çıkarları (özgür bir iradeye sahip olmak) ile genel ahlaki yasa arasında kurduğu köprü nedeniyle ahlaki saymak daha makul bir yorum olabilir. Diğer bir deyişle, ağacın çıkarları ile ormanın çıkarları aynı noktada uzlaşmış ne ağaç ormanın uğruna ne de orman ağaç için feda edilmiştir. Lakin idealizm ve ahlaki eylem kavramlarına Nietzsche'nin perspektifinden bakıldığında, aynı sonuca ulaşmanın mümkün olmayacağına ileriki bölümlerde değinilecektir.

Oyunun ikinci perdesi Hjalmar'ın fotoğraf atölyesinde geçer; burası oldukça geniş bir çatı katıdır. Sahne başladığında Gina dikiş dikmekte, Hedvig ise kitap okumaktadır. Sahnenin ilerleyen safhalarında Hedvig'in resim yaptığı dikkati çeker. Özellikle görme yetisine hitap eden eylemlerle muhatap olan Hedvig'in görme kabiliyetini kaybetme ihtimali, akla tragedya kahramanlarını getirir. Tragedya kahramanı, tüm mücadelesine rağmen kadere boyun eğmek zorunda kalır, trajik hatası nedeniyle helak olur. Nasıl ki Oidipus'un trajik hatası seçim yapabilme iradesinin bir sonucu değilse, Hedvig de trajik sonunu hazırlayan hakikate yönelik seçim yapabilme kabiliyetinden yoksundur.

Sahne boyunca Hedvig ve Gina'nın alışveriş masraflarını hesaplamalarına, boş odalarını kiraya verme çabalarına, Werle'nin evinde düzenlenen toplantıdan dönen Hjalmar'ın yemekte yaşananlara dair izlenimlerine, yaşlı Ekdal'ın da içerisine dâhil olduğu sıcak aile bağlarına ve ekonomik durumlarına dair fikir edinmek mümkündür. Hjalmar yemekten eve döndükten bir süre sonra Gregers bir

sürpriz yapar ve Hjalmar'ın evine gelir; anlattığına göre babası Werle ile tartışmış, bir otele yerleşmiştir. Bu ziyaret vasıtasıyla Hedvig ile de tanışan Gregers, çocuğun on dört yaşında olduğuna ve kalıtım sebebiyle görme yetisini kaybedeceğine dair önemli bilgiler edinir. Bir zamanlar Højdal işletmelerinin bulunduğu sahadaki ormanlık arazide çalışmış, doğa ile iç içe yaşamış yaşlı Ekdal'ın şimdi şehirde, dört duvarın arasında yaşayabilmesine hayret eden Gregers, yaşlı Ekdal tarafından çatı arasında yapılan, kümes hayvanlarının barındığı küçük bir yaşam alanına şahit olur. Oyun boyunca bilinçli ya da bilinç dışı bir şekilde temsili birtakım öğelerin, trajik boşlukları doldurdukları ya da doldurma gayreti içerisinde oldukları göze çarpar. Yaşlı Ekdal'ın taşrada yaşama özlemini gidermek için hayvanlara çatı arasına kurduğu küçük yaşam alanı; Hedvig'in görme hususundaki yetersizliğine nazire yaparçasına resim yapması ve kitap okuması; Gina'nın görme sorunu yaşayan Werle ile yaşadığı trajik ilişki sebebiyle açılan yarayı bir fotoğrafçı (görme kabiliyeti gelişmiş biri) ile sarması; Werle tarafından fizyolojik ve sosyal açıdan zarar gören yaban ördeğinin/Hedvig'in, Ekdal'ların evinde yeni bir yaşama kucak açması bahsi geçen temsili öğelere örnek gösterilebilir.

Yaşlı Ekdal, ördeklerin yaralandıktan sonra suyun dibine dalma refleksinin olduğunu, elindeki yaban ördeğinin de vurulduktan sonra suyun dibine daldığını, Werle'nin av köpeği tarafından dipten çıkarıldığını söyler. Gregers ise halihazırda sahip olduğu sosyal kimliğin yerine, ördekleri suyun dibinden çıkaran (onlara yeniden nefes alma şansını sunan) çevik bir köpek olmayı tercih edeceğini belirtir. Gregers için Werle gibi olmak yerine çevik bir kö-

pek olmayı tercih etmek, bu diyalogun içerisinde sıradan bir istek değildir; zira suya batmış bir ördeği dipten çıkararak ona yeniden yaşama şansı veren köpek ile Ekdal ailesini yalan üzerine kurulu bir düzenin içerisinden çekip çıkarmak isteyen kurtarıcı arasında bir bağ vardır. Ekdal, yaralı ördeğe sahip olmalarını başka birine borçlu olduğunu söylediğinde, Gregers bu kişinin babası olabileceğini ifade eder, Hjalmar ise bu tahminin karşısında hayrete düşer. Gregers'in sahne boyunca sarf ettiği imalı sözler Hedvig'in dikkatini çeker ve Gregers'in aslında Ekdal ailesine başka bir şey anlatma çabası içinde olduğunu sezer. Sahnenin sonunda Gregers, kiralık odalarını tutma konusunda -Gina bu tekliften rahatsız olsa da- Ekdal ailesini ikna eder ve ertesi sabah taşınacağını söyler. Gina, daireyi Gregers'a kiraya vermelerinden dolayı Werle'nin rahatsızlık duyacağını, yaşlı Ekdal'ın Graberg'den elde ettiği küçük geliri bu sebeple kaybedebileceğini ifade etse de Hjalmar'ın bu konuda endişesi yoktur: "Hayata karşı görevi olan adamın da bağımsız olmaya ihtiyacı vardır zaten" (İbsen, 2019: 49). Hjalmar için ekonomik olarak bağımsız olmak ve yaşlı babasını para kazanmak zorunluluğundan kurtarmak, Werle ile olan ilişkisinin akıbetinden daha önemlidir. Hjalmar'ın bağımsızlık ve görev kavramları arasında kurduğu bağlantı; Gina'ya dair öğreneceği hakikatle sarsılacak olan idealist bakışı yavaş yavaş inşa eder, oyunun sonunda yıkılacak olan Babil Kulesi'nin yüksekliğini artırır.

Üçüncü perdede, oyunun başından beri kullanılan semboller ile oyun kişileri ve olaylar arasında doğrudan bağlantılar kurulmaya başlanır. Kahvaltının öncesinde Hjalmar'ın atölyedeki çalışmasına, Gina'nın kahvaltıya yönelik hazırlıklarına, Hedvig ve



yaşlı Ekdal'ın gündelik meşguliyetlerine şahit olunur. Gregers'in sahneye dâhil olmasıyla beraber olay dizgesi baht dönüşü (Peripetie)'ne doğru ilerlerken Hjalmar ile arasındaki diyalog, önemli bir asal kriz olarak kabul edilebilir. Hjalmar ve yaşlı Ekdal'ın tavan arasında tavşan avlarken kullandıkları tabancanın sesi, Gregers ve Hjalmar'ın arasında geçecek olan diyalogu başlatan bir tetikleyici unsur olarak kabul edilebilir. Hjalmar ve yaşlı Ekdal'ın avlanırken kullandıkları tabanca, Ekdal ailesi için hayati bir öneme sahiptir. Zira yaşlı Ekdal suçlu bulunduğu bu tabanca ile intihar etmeyi düşünmüş ama gerçekleştirememiş; babası cezaevine düştüğünde, zamanın durmasını bekleyen Hjalmar için yaşamın olağan akışına şahit olmanın yarattığı sarsıcı etki, onu da intihar girişimine sürüklemiştir. Lakin Hjalmar'ın da gerçekleştiremediği girişimi bir miras gibi devralan Hedvig, oyunun sonunda gerçekleştirmeyi başaracaktır.

Hjalmar, diyalog boyunca bir süre üzerinde çalıştığı fakat ayrıntılarını paylaşmaktan imtina ettiği buluşundan bahseder. Buluşunun fotoğrafçılık üzerine olduğu tahmin edilebilir fakat niteliğine dair ayrıntılı bilginin verilmemesi, daha önce sözü edilen Babil Kulesi'nin yüksekliğini daha da arttırmaktadır. Zira Hjalmar, bu buluş ile Ekdal ailesinin itibarını yeniden kazanacağını, babasının üniformasını çekinmeden yeniden giyebileceğini, bu buluşu hayata geçirmenin bir insanlık görevi olduğunu ifade eder. Buluşun ne olduğuna dair bilgi verilmemesi, Hjalmar'ın rasyonel bir planı olup olmadığına dair okuyucunun fikir yürütmesine bilinçli olarak engel olurken Hjalmar'ı, inanç/umut kavramlarının salt bir imgesi hâline getirir.

*“GREGERS: Sevgili Hjalmar dostum, bana göre sen, bir bakıma şu yaban ördeğine benziyorsun.*

*HJALMAR: Yaban ördeğine mi? Bu ne demek şimdi?*

*GREGERS: Sen de dibe batmışsın ve dipteki yosunların arasına saplanıp kalmışsın.*

*HJALMAR: Herhalde sen şimdi, saçmayla vurulan yaban ördeği gibi, o felaket sonucu babamı az kalsın öldürecek olan o darbeyi kast ediyorsun... ve beni de yaralayan o olayı tabii.*

*GREGERS: Hayır sana, sen doğrudan vurulmuşsun, diyemem. Ancak sen zehirli bir bataklığa saplanmışsın, Hjalmar. Senin vücuduna sinsi bir hastalık girmiş; sen kendi isteğinle dibe inmişsin, artık karanlıklar içinde ölmeye hazırsın.*

*HJALMAR: Ben mi? Karanlıklar içinde ölmek mi? Bak Gregers, sen gerçekten bu tür konuşmayı bırakmalısın.*

*GREGERS: Sen sadece sakin ol, seni tekrar bacaklarının üzerine basar duruma getireceğim. Bak, benim de dünden beri bir insanlık görevim var.” (a.g.e., s. 65-66)*

Gregers'in, -sırrını henüz paylaşmamış olmasına rağmen- fırsatını her bulduğunda Hjalmar'ın mutlu yuvasını ima yoluyla eleştirmesi dikkat çekicidir. Yukarıdaki repliklerde ve diyalogun devamında görüldüğü üzere tartışmanın eksenini anlamayan, ailesi ile mutlu olduğunu sürekli tekrarlayan Hjalmar'ın çabasına karşı Gregers'in iç motivasyonu hem izleyici/okuyucu için sarsıcı hem de bir oyunculuk ödevi olarak ölçü hususunda zorlayıcıdır.

Hazırlanan kahvaltı sofrasına Molvig ve Relling de dâhil olduktan sonra Gina,

Hjalmar ve Hedvig arasında geçen sohbet mutlu aile imgesini pekiştirir. Lakin Gregers'in hiç beklenmedik bir anda Hjalmar'ın evini bataklık ve kokuşmuş ifadeleri ile tanımlaması gerilimi artırır, Gregers ve Relling'in arasında bir tartışmanın vuku bulmasına neden olur. Tartışma sürerken kapı çalar; gelen, Gregers ile konuşmak isteyen Werle'dir. Evin ahalişi konuşabilmeleri için Gregers ve Werle'yi yalnız bırakır. İkilinin arasında geçen sohbette Gregers'in hakikati ortaya çıkartmaya yönelik çabasının nedeni daha da belirgin bir hâl alır; zira Gregers'in repliklerinden anlaşıldığı üzere Werle, yaşlı Ekdal'a kumpas kurarken Gregers bundan haberdardır ve korkusundan dolayı babasını engelleyememiştir. Bu çaresizliğin yıllar içerisinde getirdiği büyük pişmanlık, şu an Gregers'in hakikati Hjalmar'a söyleme hususundaki arzusu için bir itici güç olmuştur. Sahnenin sonunda Gregers, Werle'nin şirket ortaklığı ve mal paylaşımı konusundaki tekliflerini reddeder. Werle, Gregers'in değişmeyen tavrına karşı onu idealist bir savaşı olarak görmekten ziyade annesinde görülen vicdan hastalığının semptomlarını kalıtsal olarak taşıyan biri olarak tanımlamaktır.

Werle gittikten sonra Gregers, kendisiyle konuşmak için Hjalmar'a beraber dışarı çıkmayı önerir. Relling ve Gina, Hjalmar'ın Gregers ile gitmesini istemez. İlginç olan taraf, sahnenin sonunda Relling ve Gina'nın Gregers hususunda Werle ile ortak bir kanaate sahip olmalarıdır: Relling, Gregers'in namusluluk hastalığına kapılmış biri olduğunu ve kendisinden hoşlanmadığını dile getirirken, Gina ise Gregers'i "iğrenç bir yaratık" olarak tanımlar. Masanın kenarında durup annesine dikkatle bakan Hedvig sahnenin

son repliğini dile getirir: "Bütün bunlar bana öyle garip geliyor ki..." (a.g.e., s. 75). Hedvig'in yabancılaşması, oyunun ilerleyen sahnelerinde gitgide artacak; oyun, Hedvig için kalıcı bir soyutlanma ile sonlanacaktır.

Dördüncü perdenin başında, Hjalmar'ın öğle yemeğine geciktiğine ve Gregers ile yürüyüşten hâlâ dönmediğine şahit olunur. Bir süre sonra Hjalmar eve gelir, fakat tavırları bir sorun olduğuna dair ipuçları vermektedir: Bir daha tavan arasına ayak basmayacağını, yaban ördeğinin başını koparmak istediğini, bundan sonra tüm çalışmalarını tek başına yapacağını, evinde başka birine ait bir yaratığı artık görmek istemediğini belirtir, muhtemelen Gina ile yalnız kalabilmek için yürüyüşe çıkması hususunda Hedvig'e telkinde bulunur.

Hjalmar, kazandıkları parayı Gina'nın uzun süre idare edebiliyor oluşunu dikkat çekici bulduğunu belirtir, Gregers'tan duyduğu muhtemel olan hakikatleri Gina'ya hızla aktarmak yerine, onun ağzını aramayı tercih eder. Sonuç itibarıyla Hjalmar, yaşlı Ekdal'ın ihtiyaçlarını kendi kazancıyla karşıladığını sanırken, Werle'den gelen maddi yardımın, yaşlı Ekdal'a yazı işleri karşılığında ödenen cüzi bir ücretten ibaret olmadığını anlar. Werle ve Gina arasındaki geçmişte yaşanan ilişkiye değinmeden önce Gina'nın beden diline -sesinin ve ellerinin titremesine- odaklanan Hjalmar'ın yürüttüğü soruşturma, bir muammayı ortaya çıkarma çabasının tezahürü olmaktan ziyade aldatılmışlıktan doğan öfkenin dışa vurumudur, sonrasında cereyan edecek olan intikam alma sürecinin ilk basamağını oluşturur. Gina, Werle ile olan eski ilişkisini Hjalmar'a itiraf eder ve yaklaşık on beş yıllık beraberlikleri boyunca mutlu giden

evliliklerini baltalamaktan korktuğu için bu hakikati açıklayamadığını söyler. İkisinin arasındaki tartışma, bir günah çıkarma sahnesinden ziyade bir ölçüde karşılıklı iktidar mücadelesine dönüşür; zira Gina, kendisine yöneltilen sorulara kaçamak yanıtlar vererek konuyu kapatmaya çalışır:

“HJALMAR: Demek hiçbir zaman geçmişine dönüp bakıp da onu bir gözden geçirme ihtiyacı duymadın.

GINA: Hayır, inan ki, Tanrı biliyor ya, bu eski olayı çoktan unutup gitmişim.” (a.g.e., s. 81).

(...)

“GINA: Peki, söyle bana bakayım Hjalmar, sen benim gibi bir kadını almamış olsaydın, senin halin nasıl olurdu dersin?

HJALMAR: Senin gibi bir kadın ha?

GINA: Evet, ben her zaman sana oranla daha hesaplı, daha becerikli ve deneyimli biriyim. Bu da doğal, çünkü senden birkaç yaş daha büyüğüm.” (a.g.e., s. 82)

Gregers neşeyle eve girer ve sohbeta dâhil olur. Gregers’in hakikatin ortaya çıkmasından sonraki beklentisi/umudu; Hjalmar’ın Gina’yı affedeceği, evliliğin yalandan arınmış, daha sağlam temeller üzerinde yükseleceğidir.

Aşağıdaki diyaloglar, oyun boyunca yazarın koruduğu anlatım biçimine hizmet eden ve öne çıkan kısımlardır:

“GREGERS: Sen gittikçe sizin o yaban ördeğine daha çok benzemeye başladın Hjalmar.

(Relling koridor kapısından girer)

RELLING: Ne, yine mi yaban ördeği?

HJALMAR: Ah, tabii... Yaşlı Werle’nin yaralı kanatlı av kurbanı.” (a.g.e., s. 84).

(...)

“RELLING: Evet, Hedvig bana göre bu tartışmaların dışında tutulmalı. İkiniz de yetişkin insansınız, evlilik ilişkinizi Tanrı aşkına, istediğiniz şekilde yürütün, berbat edin, bozun. Ancak ikiniz de Hedvig’e karşı çok dikkatli davranın. Sizi uyarıyorum, aksi halde günün birinde onun felaketine neden olursunuz.” (a.g.e., s. 85)

(...)

“BN. SÖRBY: Ah Gina, ben yine de, benim davranışlarımı en akıllıca buluyorum. Werle de kendine ilişkin hiçbir şeyi gizlemedi benden. Bakın işte bu bizi birbirimize iyice bağladı. Şimdi oturup benimle bir çocuk gibi açık açık, samimi konuşabiliyor. Daha önceleri buna asla imkân bulamamış. Bu sağlıklı, hayat dolu adam, bütün gençliğinde ve en güzel yıllarında günahlar ve nasihatlerden başka bir şey işitmemiş. Anladığıma göre bunlar da daha çok ölümle, öteki dünya ile ilgili konuşmalarımız.

GINA: Evet, söylediğin gibiydi gerçekten.

GREGERS: Bayanlar bu konuda konuşmalarını sürdürmek niyetindeyse, ben izin isteyeyim.

BN. SÖRBY: Peki, rahatsız olmayın, kalabilirsiniz. Bu konuda bir kelime dahi etmeyeceğim. Yalnız bilmenizi isterim ki, bu işte asla gizlilik ve hile yolunu seçmedim. Belki dışarıdan, dev büyüklükte bir mutluluk yakaladığım görünebilir; oysa bu aslında görece bir durum. Ben aldığım dan daha çok şey vermiş bulunuyorum. Onu asla ve hiçbir koşulda terk etmeyeceğim. Şimdilerde ya da sonraları yardıma muhtaç hale geldiğinde, ona başkalarından çok

*daha iyi hizmet edecek ve yararlı olmaya çalışacağım. Buna söz veriyorum.*

*HJALMAR: Ne gibi yardıma ihtiyacı olacak?*

*GEREGERS: (Bayan Sörby'ye) Tamam şimdi o konuda konuşmayınız.*

*BN. SÖRBY: Werle de konuşulmamasını istiyor; ancak artık bunu gizlemenin yararı olmayacak. O kör olmak üzere.*

*HJALMAR: (Kuşkulanır) Kör mü olacak? İlginç... O da mı kör olacak?" (a.g.e., s. 88-89).*

Yaban ördeği metaforunun içerdiği anlam yükü, oyun boyunca sürekli yer değiştirir: Bazen Werle tarafından yara almış bir Hjalmar, bazen de Werle tarafından dolaylı yoldan hediye edilen bir Hedvig olarak biçim değiştirir ama oyunun temel motifi olma görevini her perdede sürdürür.

Oyunda sık sık kullanılan bir diğer ifade biçimi olarak, karakterlerin imada buldukları konunun bağlamının farkında olmaksızın ürettikleri önsönmeler öne çıkar. Evliliğin içerisindeki çatışmaların Hedvig'e yansıtılmaması, aksi hâlde bir felaket ile karşılaşılabilirliğini yukarıdaki replikler ile belirten Relling, kuşkusuz bu uyarıyı Hedvig'in intiharını öngörerek yapmamaktadır.

Bayan Sörby, Werle ile evlenmek için ertesi gün Höjdal işletmelerine doğru yola çıkacağından ötürü -sadece Gina ile karşılaşacağını umarak- veda etmek üzere Hjalmar'ın evine gelmiştir. Bayan Sörby'nin bu sahnedeki varlığı, yukarıdaki diyalogda da görüleceği üzere hem kendi ilişkisindeki açık sözlülüğünü vurgulayarak farkında olmaksızın Gina'nın yalanının altını çizer

hem de Werle'nin kör olma ihtimalinden bahsederek Hjalmar'a Werle ve Hedvig arasında bağlantı kurabilme imkânını sağlar. Gregers'ın, bayan Sörby'nin sözünü keserek Werle'nin hastalığından bahsedilmesine karşı çıkması, Hjalmar ile çıktığı yürüyüş sırasında Hedvig'e ait hakikati açıklamadığının en açık kanıtıdır, fakat bir hakikat savunucusu/idealist olarak öne çıkan Gregers'ın bu hakikati sonsuza kadar saklamayacağı da öngörülebilir, öte yandan bu sırrı ne zaman açıklamayı planladığına dair oyunda bir ipucu yer almamaktadır. Werle ve Hedvig'in kör olmaya dair paylaştıkları ortak kader, Hjalmar için şimdilik sadece bir tesadüften ibaret olmalı ki bu sırada tek maksadı, Graberg'e gidip patronuna ne kadar borçlu olduğunu öğrenmek ve ona borcunu ödemektir. Lakin Hedvig'in getirdiği mektup, Hjalmar'ın ekseninde anagnorisis'i sağlayacak bir tetikleyici unsur olma niteliğini taşır. Neşe içinde eve gelen Hedvig kapıda Bayan Sörby ile karşılaşmış ve ondan bir mektup almıştır; Werle'nin el yazısı ile yazılan mektupta büyükbabanın yazı işleri ile uğraşmasına artık gerek kalmadığı, ihtiyaç duyduğu sürece muhasebeden aylık yüz kron alabileceği, bu bağışın daha sonra Hedvig'e kalacağı yazılıdır.

Gregers, bu mektubun Hjalmar'a kurulan bir tuzak olduğunu söyler. Zira Werle sabah eve geldiğinde Gregers'a, Hjalmar'ın sandığı gibi bir adam olmadığını söylemiştir. Gregers'a göre Werle, hediye edilen bu bağış vasıtasıyla Hjalmar'ın ahlaki ideallerinden para karşılığında vazgeçebileceğini kanıtlamayı umut etmiştir. Gregers haklı çıkar ve Hjalmar mektubu yırtar, fakat Gregers'ın öngöremediği şey tüm hakikatin ortaya çıkmasından sonra Hjalmar'ın evi terk edeceğidir. Önce Werle ve

Hedvig'in arasındaki kalıtsal ortaklık, ardından Werle'nin yapmak istediği yüklü bağış ve son olarak Gina ile yaptığı evliliğe Werle'nin önyak olması Hjalmar'ın Gina'ya şu soruyu yöneltmesine neden olur:

*“HJALMAR: Sen şu tek soruma cevap ver: Hedvig benden mi... ya da...? Söyle hadi!*

*GINA: (Sert bir dikkafalı tavırla ona bakar) Bilmiyorum.” (a.g.e., s. 96)*

Hjalmar çıktıktan sonra Gregers ve Hedvig arasındaki diyalog öne çıkar: Hedvig, babasının Hjalmar olmama ihtimalini dahi göze almıştır, aralarındaki sevginin her güçlüğü aşacağına inanır. Yaban ördeği Hedvig'e hediye olarak verilmiş ve Hedvig onu çok sevmiştir; o hâlde bir hediye olarak verilen Hedvig'in, Hjalmar tarafından sevilmemesi için hiçbir neden yoktur. Yaban ördeği metaforu üzerinden böyle bir bakış açısı sunan Hedvig, Gregers'in sorusuna vakit kaybetmeden olumlu bir yanıt verir:

*“GREGERS: (Ona biraz yaklaşarak) Sen şimdi kendi isteğinle, babanın hatırı için, yaban ördeğini feda edebilir misin?*

*HEDVIG: (Ayağa fırlar) Yaban ördeğini mi!*

*GREGERS: Peki, bu kez de sen, babanın hatırı için çok sevdiğin yaban ördeğinden vazgeçsen iyi olmaz mı?*

*HEDVIG: Bunun geri gelmesine yardımcı olur mu, dersiniz?*

*GREGERS: Bir dene, Hedvig.*

*HEDVIG: (Yavaşça ve parıldayan gözlerle) Evet. Bunu denemek istiyorum.*

*GREGERS: Bu kararından vazgeçmeyeceğine iyice emin misin?*

*HEDVIG: Büyükbabamdan rica ederim, benim için gider yaban ördeğini vurur.” (a.g.e., s. 99)*

Gregers'in, yaban ördeğinin feda edilmesine dair aralarındaki anlaşmadan annesine bahsetmemesi hususunda Hedvig'e telkinde bulunması, metnin içerisinde gerçekçi bir öge olmaktan ziyade sembolik bir değer taşır; zira pek çok yönden Hedvig ile aynı konumda olan yaban ördeğinin kurban edilmesi, Hedvig'in kendini vurmasında somut bir ifade kazanacaktır.

Sahnenin sonunda Hjalmar'ın Relling'e uğradığı ve Molvig'i de alarak çıktığı öğrenilir, fakat nereye gittikleri belli değildir. Gregers, Hjalmar'ın bir daha eve dönmeme ihtimaline karşı kaygısını dile getiren Hedvig'e, sabah erkenden kalkıp onu arayacağını ve eve gelmeye ikna edeceğini söyler.

Beşinci perdenin başında henüz Hjalmar eve gelmemiştir, büyükbabanın yaşanan münakaşadan haberi yoktur. Gina ve Hedvig, Hjalmar'ın Relling'in evinde kaldığını öğrenir. Bu sahnede Gregers ve Relling'in arasında geçen diyalog dikkat çekicidir; iki karakteri metnin içinde sembolik bir yere konumlandıran bu diyalog boyunca Gregers tarafından temsil edilen “ideal amaçlar” ile Relling tarafından savunulan “hayat yalanları”nın çatışması görülür. Relling bir hekim olarak insanların kendi gerçekleri ile yüzleşmemelerini, yaşamlarını idame ettirebilmeleri hususunda bir motivasyon olarak görmektedir. Relling, Gregers'in yerinde olsaydı, muhtemelen Hjalmar'ın mutluluğunun sürekliliği için hakikati hiçbir zaman paylaşmayabilirdi. Kuşkusuz Relling'in, kayıtsız şartsız bir yalanı savunmaktan ziyade mutluluğu elde edebilmek

uğruna araç olan yalanı-dürüstlüğü bir parametre olarak gördüğü söylenebilir.

Hjalmar eşyalarını toparlamak üzere eve gelir, Hedvig'e karşı son derece tepkisel davranır, fakat bu reaksiyonun sebebi Hedvig'in kendi çocuğu olmaması değildir; ilerleyen safhalarda anlaşıldığı üzere Hedvig'in Werle'nin yanında konforlu bir hayatı bırakıp fedakarlıkta bulunmasını istemek Hjalmar için vicdani bir yükür. Hedvig tarafından Hjalmar ve Werle arasında yapılabilecek olası bir kıyasa karşı en baştan yarışmadan çekilmek, Hedvig'i yok saymak, Hedvig ile olan ilişkisini imha etmek Hjalmar'a göre en doğru tercihtir.

*"HJALMAR: (...) Şu korkunç şüpheden kurtulamıyorum. Belki de Hedvig beni asla gerçek olarak kalpten hiç sevmedi."* (a.g.e., s. 116)

Hjalmar'ın bu sorunun cevabını gerçekten merak ettiği ya da merak etmek için kendini ikna etmeye çabaladığı iki ihtimal olarak öne çıkmaktadır. Zira Hedvig'in sevgisini sorgulamak; onunla arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirmek ve gerektiği anda ilişkiyi kesmek için atılabilecek ilk adımdır. Cevabından yıllarca emin olunan bir soruya verilmek istenen yeni yanıt için o soruyu yeniden sormak, Hjalmar için elzem olmuştur. Acı veren bir ilişkiyi yok saymak için ilişkiye-şüphe edilmese bile-şüpheyle yaklaşmak kaçınılmaz bir yaklaşım olarak öne çıkar. Burada Hjalmar'ın kendini ikna etmek için Gregers'in idealizminden ziyade Relling'in pragmatik yaklaşımını benimsediği görülür.

Gregers'in öne sürdüğü kanıt ise Hjalmar'ın ekseninde bir baht dönüşü olarak kabul edilebilir. Gregers, Hedvig'in -çok sevdiği-

yaban ördeğini Hjalmar'a olan sevgisinin bir göstergesi olarak vurma kararı aldığını Hjalmar'a söyler. Bu kararın pratik karşılığı olan silah sesi, Hjalmar'daki keskin değişimin işaret fişegi niteliğindedir, zira böylesi keskin bir dönüşümün sembolik bir anlama evrildiğini söylemek doğru olabilir:

*"HJALMAR: Ah, hemen gelse de onunla iyice, güzelce konuşabilsem. Artık her şey yoluna girdi, Gregers. Şimdi bizim yepyeni bir hayata başlayabileceğimize inanıyorum."* (a.g.e., s. 119)

Kader tanrıçaları tarafından kaçınılmaz bir hediye olarak Ekdal ailesinin eline geçen yaban ördeği, yeniden dönüşüme uğrayarak Tanrının/Hjalmar'ın rızasını kazanabilmek için feda/kurban edilen, vazgeçilen bir adağa dönüşür. Oysa sahnenin sonunda görüldüğü üzere Hedvig, artık sevgisini aile eşrafına kanıtlamaktan ziyade kendisine kanıtlamayı tercih etmiş ve daha büyük bir adak olarak kendini kurban etmiştir. Hjalmar'ın aksi tavırlarına tanık olduktan sonra Hedvig için geçen her an, insani bir refleks olarak Hjalmar'a yönelik sevgisini sorgulama ihtimalini içinde barındırır. Bu ihtimale karşı Hedvig de Hjalmar gibi davranır ve bir sorgulama sürecine dâhil olmaktansa bu acı veren ilişkiyi, taraflardan birini ortadan kaldırarak imha etmeyi seçer.

*"EKDAL: (Yavaşça) Orman intikamını alıyor!"* (a.g.e.)

Ekdal'ın bu repliği, akla Macbeth'e karşı yürüyen Birnam Ormanı'nı getirir. Lakin bu defa orman hem varlıklı Werle'nin kibrine karşı başkaldırmakta hem de mağdur olmanın dayanılmaz hafifliğini yaşayan, haklı olmanın kibrini taşıyan Hjalmar'a karşı yürümektedir. Bu vicda-

ni hesaplaşmada farklı naturalara sahip görünen ama aynı kibrin bedelini ödemek zorunda kalan iki babanın cezası ise evlatlarını kaybederek Babil Kulesi'nin tepesinden düşmek olacaktır. Hedvig'in ölümü bir aziz olarak Gregers'in ve bir Mefisto olarak Relling'in metindeki metaforik konumunu daha da belirgin bir hâle getirir. Gregers'a göre Hedvig boşuna ölmemiştir; bu acı, Hjalmar'ın içindeki ruh yüceliğini ortaya çıkartmıştır. Bu çerçevede acının terbiye eden ve mükâfata tabi olan yanı, İncil'de, Petrus'un Birinci Mektubu'nda geçen: "Doğruluk uğruna acı çekseniz bile, ne mutlu size!" ifadesini hatırlatır. Oysa Relling için Hedvig'in ölümü, hedonist bir babanın acı ya da gurur gibi çeşitli duygu durumlarının deneyimlenmesine olanak sağlayan bir aracıdır yalnızca. Ayaklarımızın altındaki zeminin sandığımızdan çok daha kaygan olduğunu gösteren, bir eylemin ahlaki içeriğine yönelik konumumuzu bir kez daha, belki defalarca sorgulamamız gerektiğine dair bizi çıkarımda bulunmaya iten ise Hjalmar'ın kendine has bir kişilik olmaktan çok, Relling'e göre tüm insanlığın bir genellemesi olmasıdır. Gregers ise on üçüncü sandalyeye hiç umulmadık kişilerin dahi oturma ihtimalini vurgulayarak kaderin bize sunduğu, kabul edilmesi kaçınılmaz olan varoluşsal paradoksun altını çizer:

*"RELLING: Ah ah, hayat yine de güzel olabiliirdi. Biz zavallı insanların, evlerimizin içine kadar giren şu harika yobaz kafalılar, böyle ideal çağrılılarıyla, rahatlarımızı bozmasalardı.*

*GREGERS: (Önüne yere bakar) Demek ki, böylece hayattaki rolümün belirlenmiş olmasına sevinmem gerekiyor.*

*RELLING: İzninizle, hayattaki rolünüzün ne*

*olduğunu sorabilir miyim?*

*GREGERS: (Gitmeye hazırlanmaktadır) Masada on üçüncü olmak.*

*RELLING: Aaa, buna ancak şeytan inanır!" (İbsen, 2019: 122-123)*

### 3. Film Okuması: Baba ve Kız (The Daughter-2015)

#### 3.1. Filmin Künyesi

**Yönetmen-Senaryo:** Simon Stone. **Uyarlanan Oyun:** Yaban ördeği (Henrik İbsen). **Yapımcı:** Lorella Adamson, Jan Chapman, Nicole O'Donohue, Alex White. **Oyuncular:** Geoffrey Rush, Nicholas Hope, Ewen Lelie, Paul Schneider, Miranda Otto, Anna Torv, Odessa Young, Sam Neill. **Görüntü Yönetmeni:** Andrew Commis. **Kurgu:** Veronika Jenet. **Müzik:** Mark Bradshaw **Süre:** 95 dakika. **Dil:** İngilizce (URL-2, 2023).

#### 3.2. Filmin Analizi

Filmin ilk planı, çok geniş açıyla kadraja yansıyan, sisli bir havanın ve gri tonların egemen olduğu bir görüntünün içerisine yerleştirilmiş dağlardır. Ormanlarla çevrili dağların ardında, gri bulutların arasından sızan ışık, görüntüyü bir nebze aydınlatır. İlk plan henüz kadrajdayken kaynağını görmediğimiz (non-diegetic) tüfek sesi, işitsel bir imge olarak görüntüye dâhil olur. İkinci kez tetiğe basan dramatik persona, kimliğine dair hâlâ bir ipucu vermezken ormanın derinliklerine dair yeni görüntülerle seyirciye hem olayın meydana geldiği mekânla ilgili daha fazla görsel veri sunulur hem de merak unsuru arttırılır. Silah sesi ile doğrudan bağlantısı kurulabilen ilk imge, hâlâ yaşayan ama yerde hareketsiz bir şekilde yatan ördektir. Dış ses olarak görüntüye dâhil olan adım sesleri, avcı ile seyircinin arasındaki tanışıklığın birazdan

meydana geleceğine dair bir ipucudur. Avcının kimliğinin en açık ifadesi, tüfeğe mermi koyan bir elin görüntüye yansıdığı ara plandan sonra alt aç ve göğüs planla cepheden sunulan, kadrajın merkezine yerleştirilen Henry (Werle)'nin profilidir. Oyuncunun yüzündeki keskin, -diğer planlarla desteklendiği üzere- merhametsiz ifadeyi karşısına alan seyircinin alt açığa konumlandırılması, filmin en başında Henry'ye cephe almak için geçerli sebebi oluşturur. Henry, sebebi belirtilmeden, en azından kendi eliyle ördeği öldürmekten vazgeçer, acısına son verilmesi için Peterson'a emanet eder. Kafesin içindeki ördek elden ele taşınırken beden ve sesleri ile kadraja dâhil olan kimliklerin yüzleri görülmez. Elde taşınan kafes ile aynı hizaya konumlandırılan aktüel kamera, yaklaşık iki yüz metre ötedeki bir eve doğru yaklaşır. Bu çeşit bir kamera kullanımı, ördeğin hikâyenin içerisindeki önemini öne çıkarırken bir yandan da ördek ile seyircinin arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirir, filmin ileriki safhalarında şahit olacağımız mekân (ev) ile seyircinin ilk karşılaşmasını hayata geçirir.

Bir sonraki sekans, bir fabrikada kerestelerin makineler vasıtasıyla işlemden geçirilmesine dairdir. Soğuk tondaki renklerin ve yaylı bir çalgıyla makinelerin işleyişine dâhil olan kederli müziğin sebep olduğu ritmi düşük atmosfer, sonraki planlarda Henry'nin kereste fabrikasını kapatma kararına karşı işçilerin rabarba olarak öne çıkan itirazlarıyla değişime uğrar. Bu sekansta fabrikanın yüz yıldır Henry'nin ailesine ait olduğu, fabrikayı zorunlu sebeplerden dolayı kapatmak istediği anlaşılır.

Christian (Gregers)'in seyirci ile ilk karşılaşması, arabayla seyahat ettiği esna-

da baş plan ile kadraja yansıdığı sırada meydana gelir. Christian arabanın camından düşünceli bir şekilde dışarıyı seyrederek; diyalog kurduğu kişi ile göz teması olmadığı gibi sadece sesiyle varlık gösteren öteki karakter, karşı-açı ile gösterilmez. Diyalog Christian'a dair bilgi vericidir (aşağı yukarı on beş yıldır kasabaya uğramamıştır, evlenmiştir, çocuğu yoktur), öte yandan sıçramalı kurgunun (jump cut) kullanılması ve diyaloga rağmen görüntüde sadece tek bir dramatik kimliğin bulunması, sahnenin Christian'a dair hızlıca bilgi vermek amacını güttüğünü göstermektedir.

Planlardan birinde birevin ön cephesi tamamen kadrajı kaplamıştır. Seyirci, merkezde yer alan Christian'ın amors'undan evi seyrederek. Karşı açığa geçildiğinde, Christian alt açıdan eve bakmaktadır. Karakterin evi alt açıdan seyretmesi ve seyretme süresi; ev ile Christian arasında sıradan bir ilişkinin olmadığı, ev adlı nesnenin karakter için bir barınma yeri olmaktan öte bir anlama sahip olduğunu ifade etmektedir.

Filmin üslubunun bu âna kadar öne çıkan yönü; gerek diyalogların neden-sonuç ilişkisi bağlamında parçalı bir yapıya sahip olması gerek görüntülerde sıçramalı kurgu vasıtasıyla devamlılığa dair verilebilecek detayın, gündelik hayatın ritminin göz ardı edilerek yönetmenin açıklayıcı olma kaygısını en azından filmin bu safhasında taşımamasıdır. İbsen'in oyunun belli bir yerine kadar önseme olarak kullandığı sembolik yapı, filmde kamera ölçekleri ve montaj tercihi çerçevesinde somut bir ifade kazanmaktadır. Bir planda ses kaynağı belli olan repliğin, devamlılık kaygısını taşımadan bir başka planda ses kaynağını yitirerek devam etmesi, oyundaki sembolik anlatının bir başka karşılığı olarak kabul ed-



ilebilir. Kadrajın dışına taşan ses kullanımı, karakteri, yaşamın katı gerçeğinin dışına taşırken bir tür kafa sesi olarak kabul edilebilecek repliğin, karakterin evrenindeki önemini ön plana çıkararak filme şiirsel bir anlatı niteliği de katmaktadır. Bir planın çerçevesinden dışarı taşan ses, biçim olarak planları birbirine bağlarken, bağlantı aracı olarak seçilen ifade aracı (ses, renk, dekor, aksesuar, efekt vs.) ile de içeriğe katkı sunulur. Christian babası ile konuştuğu sırada, -başka bir mekânda, başka bir zamanda fotoğraf albümüne bakılan- bir planın araya girmesi, repliklerini işitmeye devam ettiğimiz sahnenin önemini sekteye uğratar. Gündelik yaşamın akışında bir yarılma meydana gelir, gerçeklik deforme olur. Seyirci bir yandan repliklikleri takip ederken bir yandan da araya giren kaçak planın yönlendirmesiyle diyalog kuran çiftin arasındaki ilişkinin niteliğine şahit olur. Bu diyalogun aracılığıyla Henry'nin otuz bir yaşındaki hizmetçisi ile evleneceği bilgisini öğrenen seyirci, fotoğraf albümünün incelendiği ara planla (Christian, anne-babası ile çektiği çocukluk fotoğraflarına bakar) karakter ile geçmiş arasındaki ilişkiyi keşfeder.

Christian ve Henry'nin arasında kurulan bu ilk diyalog, iki karakterin arasındaki uyumun pek de olanaklı olmadığına dair ilk işarettir. Babasının evlendiği kişinin -Christian'ın ifadesiyle- kızı yaşında olmasından dolayı Christian'ın yaşadığı şaşkınlık ve annesinin arabasının hâlâ durup durmadığını sorduğunda -Henry'nin onayına rağmen- verdiği küçük es ve sarkastik gülümseme, ikili arasındaki uyumsuzluğun işaretinin somut bir ifadesi, bu uyumsuzluğun referansının geçmişte saklı olduğunun göstergesidir. Christian henüz diyalogu sonlandırıp yürüyüşe

çıkmadan önce, tam da yürüyüşe çıktığı, evden uzaklaştığı ânı yansıtan plan araya girer. Gerçekçi anlatıyı sekteye uğratan, geleceğe dönüş/ileri sarma/geleceğe sıçrama olarak ifade edilebilecek flashforward ile çok katmanlı bir anlam inşa edilir: Diyalogun devam ettiği geçmiş zaman ile Christian'ın evden uzaklaştığı gelecek zaman iç içe geçerek şimdiki zamanı tesis eder. Böylece Christian sadece fiziksel olarak babasının evinden uzaklaşmakla kalmaz, aynı zamanda içerisine dâhil olmaktan pek de hoşnutluk duymadığı diyalogdan içsel olarak uzaklaşma imkânını da bulur. Christian'ın küçük bir sessizlik ânının ardından alaycı bir gülüşle diyalogu sonlandırması, vaktinden önce evden uzaklaşmaya yönelik arzusunu anlaşılır kılan bir anlatımdır. Montajın, devamlılığı göz ardı etme eğilimi, oyundaki dramatik tercihin sinematik bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Bir sonraki sekansta Oliver (Hjalmar), Charlotte (Gina) ve Hedvig mutlu bir aile imajı sunarak senaryoya dâhil olur. Lise öğrencisi olan Hedvig, geliştirdiği araştırma ödevi nedeniyle okulda ödüle layık görülmüştür. Ödül töreninde toplu hâlde bulunan aile üyeleri arasındaki bedensel temas, gülümseyen yüzler ve dinamik beden kullanımı mutlu aile portresini destekleyici niteliktedir. Ödül töreninin ardından Hedvig, erkek arkadaşı ile buluşup boş bir fabrikaya gider. Eş zamanlı olarak Oliver ve Charlotte yaptıkları market alışverişi sırasında Christian ile karşılaşırlar.

Oliver, eski arkadaşı Christian'ı eşi ile tanıştır ve akşam yemeğine davet eder. Bu sırada Hedwig ile erkek arkadaşının boş bir fabrikada, bir aracın içerisinde cinsel olarak yakınlaşmasına şahitlik ederiz.

Oyun metninde Hedwig'in erkek arkadaşı bulunmamaktadır. Senaryo ve oyun metni arasındaki bu fark, yıkıcı hakikatin -açığa çıktıktan sonra- Hedwig'in üzerindeki etkisinin ölçüsünü belirleyecektir. Bu fark bir sahne, replik, mizansen ya da herhangi bir ima yoluyla görünür olmasa da hayatta ailesinden başka kimsesi kalmamış genç kız imajının, seyircinin zihnindeki yansımaları inşa edecektir. Filmin ilerleyen safhalarında erkek arkadaşının zorunlu (babasının işi ile ilgili) sebeplerden dolayı taşınarak kasabadan uzaklaşması, Hedwig'in yalnızlığını vurgulayacaktır.

Christian'ın katılımıyla tüm aile akşam yemeği için bir araya gelir. Hedwig, Christian'a büyükbabasının (Walter) ormanını gösterir. Hedwig'in ifadesiyle tüm yaralı, çaresiz hayvanlar bu küçük ormanda bakıma alınmıştır. Hedwig, -bahçenin bir köşesinde yalnız başına bulunduğu planda- hayvanlara kader ortaklığı yapar gibidir. Hedwig'in -yerdeki ördeği aldığı sırada kadraya yansıyan- dizindeki yara, yaralanmış hayvan metaforuyla kurulan benzerliği vurgulamaktadır. Sıçramalı kurgu vasıtasıyla Christian ve Oliver arasında geçen ve Hedwig'in Oliver'in yaşamındaki önemine vurgu yapan sahne, o an yaşanan gerçekliliğin inşasından ziyade daha önce yaşanan bir vakanın anlatısını oluşturmayı hedefler, hikâye ile seyircinin arasına mesafe koyar, öyküyü anlatılmaya değer kılan pathos'u bu yolla daha da vurgular. Sahne boyunca Hedwig'in Christian'a sempati beslediği görülür; bu kanaat, onu doğum günü partisine davet etme isteği ile daha da belirginleşir.

Ertesi gün Christian, online olarak eşi Grace ile görüşür. Aralarındaki diyalog bir süre önce ayrıldıklarını, bu ayrılığın temel

sebebinin Christian'ın kötü alışkanlıkları (özellikle alkol bağımlılığı) olduğunu belli eder. Alkol bağımlılığı, oyundan farklı olarak, Christian'ın saklı gerçeği Oliver ile paylaşmasında bir tetikleyici unsur olmuştur. Senaryodaki bu fark, oyun metnindeki idealist Gregers ile zaafının kurbanı olan Christian arasındaki karakterizasyon farkının en önemlilerinden birisidir.

Christian, Oliver ve ailesi ile vakit geçirdiği bir akşam, Charlotte'ın bir süre için babasının yanında çalıştığını öğrenir. Bu bilgiye dayanarak babası ile Charlotte'ın arasında yakın bir ilişkinin olduğunu tahmin eder. Bu konuda babası ile yüzleşir; lakin babası, annesi ile evli olmaya devam etse bile aralarındaki karı-koca ilişkisinin sona erdiğini belirterek oğlundan kendisine hak vermesini bekler.

Havalimanı sahnesinde, Christian elinde çiçeklerle Grace'in dönüşünü beklemektedir. Lakin Grace dönmez ve Christian'ın hayal kırıklığı ekrana yansır. Senaryoda, oyundan farklı olarak ana olay omurgasının dışında, karakterlere ait yan öyküler bulunmaktadır. Bu tavır, aksiyonların çeşitliliğini arttırmış ve ana olay omurgası dışında karakterlere ikinci bir özel hayat tesis etmiştir. Her karakterin ana öyküden bağımsız olan kendi özel hayatları, non-linear kurgu ile paralel olacak şekilde daha çağdaş bir dramatik anlatı imkânını oluşturmuştur. Lakin bu çeşitliliğin, -oyunda bir ana hedefin doğrultusunda efor sarf eden- karakterlerin odak noktalarını kaydırarak, senaryodaki baht dönüşünün keskinliğini yumuşattığı söylenebilir.

Anna, Henry'nin kendisinden bir şeyler sakladığını düşünerek hissettiği huzursuzluğu dile getirir; iki gün sonra ev-

leneceklerdir, lakin Christian ve Henry'nin arasında geçen münakaşanın sebebini bilmemekte, Christian'ın tavırlarındaki olumsuz havayı anlayamamaktadır. Henry'nin açıklama yapmaktan çekinmesi, Anna için artık çözülmesi gereken bir sorundur. Anna ile Henry'nin yüzleştiği sahnede, oyuncular kadrajın içinde olmalarına rağmen diyalog dış ses olarak duyulur. Bu yolla seyirci, karakterlerin -özellikle bakışlarına- jest ve mimiklerine odaklanma imkânını bulur. Realist anlatıyı sekteye uğratan bu ifade biçimi, kurgu ile paralel olarak seyirci ve olay arasındaki mesafenin açılmasını destekleyen bir diğer etmendir. Sahne sırasında Henry'nin alt açıdan göğüs planda arkası dönük bir şekilde kadrajın sağına konumlandırılmış pozisyonu ve bakış yönünün yine kadrajın sağ tarafına yerleştirilmesi, kadrajın sol tarafında büyük bir boşluğun inşa edilmesini, bu yolla iki karakterin arasındaki metaforik boşluğun, uzaklığın vurgulanmasını sağlamıştır.

Hedwig'in, büyük babasının tüfeğini alarak boş fabrikada sevgilisi Adam ile sadece eğlenmek için atış talimi yapması, eve döndükten sonra ebeveynlerinin kısa bir süre önce cinsel ilişkiye girdiklerini görünür kılacak şekilde babası sandığı Oliver'ı yarı çıplak görmesi, sevgilisi Adam'ın -babasının kuzeyde iş bulmasından ötürü- kasabadan taşınıyor olması oyundaki karakter yapısından büyük oranda uzaklaşılmasına neden olur. Zira senaryoda hayata karşı acemi bir Hedwig görmek -oyundaki çizgiye nazaran- pek de mümkün görünmemektedir. Hedwig'in, ortaya çıkan hakikatin karşısındaki yıkımı; hayata karşı tecrübesiz olmaktan ziyade sevgilisinin kasabadan taşınması, cinsel ilişki sırasında başarısız olmaları vs. gibi biyografiye derinlik katan irili ufaklı ama Hedwig'i doruk noktaya iten

yan ve bağımsız olaylar ile desteklenmiştir.

Charlotte, Henry ile buluşur; Christian'ın gerçeği bildiğinden ve ailesinin dağılmasından korktuğunu ifade eder. Henry ise bu konuyu Christian ile konuşacağını belirtir. Oliver, Christian ile bir iş görüşmesi için kasabaya iner. Christian görüşme boyunca bir barda içki içerek Oliver'ı bekler. Bu esnada Walter, Hedwig'in sorusu üzerine hapse girmesinin nedenini anlatır. İş görüşmesinin sonrasında Oliver ve Christian barda sohbet ederler. Oliver'ın babasından bahsettiği anlarda Walter ve Hedwig'in arasında geçen sahneye geri dönlür, lakin barda devam eden diyalog dış ses olarak Walter'ın görüntüsünün üzerine biner. Paralel kurgu ve planların kadrajın dışına taşarak geçişken bir hâl alması, diyalogun ana fikrini desteklemektedir.

Christian, Oliver'a (konu seyirci tarafından tahmin edilebilir) kendisiyle bir hususta konuşmak istediğini söylediği sırada iki genç kadın flört etmek maksadıyla yaklaşır ve diyalogu kesintiye uğratar. Oliver, evli olması gerekçesi ile genç kadınların arkadaşlık teklifini reddeder. Genç kızlardan biri Christian'a bekar olup olmadığını sorar. Christian'ın cevabı (mide bulantısı sebebiyle) bir süre askıya alınır, lakin kısa bir süre sonra Christian ve Oliver'ı barın dışında, bir ara sokakta görürüz; Oliver idrarını yapmakta, Christian ise kusmaktadır. Christian'ın, dolaylı yoldan da olsa, genç kızın teklifini reddettiği açıktır, lakin Christian'ın bu teklife yönelik bir süreliğine askıya alınan cevabı bir muğlak, sis, boşluk yaratır; tıpkı Christian ve Grace'in arasındaki ilişkinin akıbeti gibi.

Grace, Henry'nin nikah günü Christian'ı

arar ve kendisinden ayrılmak istediğini, Richard adlı biri ile beraber olduğunu söyler. Bu habere çok üzülen Christian içkinin dozunu artırır, uyuşturucu madde kullanır. Kendini aldatılmış hissedenden Christian için aldatılmış başka bir erkek ile empati kurmak kolaylaşır. Kuşkusuz Christian, Grace tarafından aldatılmamış olsaydı, yine de hakikatin ortaya çıkmasında aracı görevini üstlenecek ve bu konuda Christian'ın taşıdığı sorumluluk, gerçekçi anlatıyı tesis eden yapıyı zedelemeyecekti. Lakin alkol ve uyuşturucu bağımlılığında olduğu gibi aldatılma sorunsalı da Christian'ı idealizmin tahtından indirip onu zaaf sahibi insanoğlunun arasına yerleştirir. Bu doğrultuda İbsen'in metne eklemiş olduğu sembolik motifler, senaryoda üç boyutlu bir yapı içerisinde eriyerek misyonlarını sinematografiye emanet ederler.

Christian, düğün sırasında, gerçeği Oliver'a anlatıp anlatmadığını Charlotte'a sorar. Charlotte, her ne kadar mutluluğunun bozulmaması için bu gerçeği sakladığını dile getirirse de Christian ikna olmaz; Oliver ile yalnız kaldığı sırada kendisinden gizlenen bir hakikatin var olduğunu, bu sırrı Charlotte'tan öğrenebileceğini Oliver'a söyler. Bir sonraki planda Oliver'ın evden hızla çıkışı, düğünün yapıldığı çadıra doğru yürüyüşü kadraja yandır. Amors plan ile kamera Oliver'ı takip eder, yürüme süresi boyunca merak unsuru inşa edilir. Oliver düğün çadırına girince Henry'ye bir yumruk atar. Bir sonraki planda Charlotte ve Oliver'ın yüzleşmesine şahit olunur. Christian, Charlotte ile karşılaştığında Hedwig'in babasının Henry olduğunu bilmediğini, üzgün olduğunu söyler. Charlotte ise bu gerçeği Hedwig ile paylaşmaması konusunda Christian'ı uyandır.

Oğlu Oliver'ı kaldığı motelde ziyaret eden Walter, sohbet sırasında sevgilisinin (Oliver'ın annesi) kendisini bir ressam için terk ettiğini dile getirir. Oyunda körlük koşulu, Christian'ın anagnorisis'i olarak bir tetikleyici unsurken, filmde bu unsur Charlotte'ın Henry'nin yanında çalıştığı gerçeğini Christian'ın tesadüfen öğrenmesi hadisesi ile yer değiştirir. Bu nedenle oyunda kalıtsal bir hastalık olarak öne çıkan körlük ve bu hastalığın metaforu olarak gerçeği görme kabiliyetinden yoksun oluş, kadınlar tarafından aldatılmanın kalıtsal bir hastalığa dönüşümünün somut bir ifadesi gibidir. Walter'ın karısının bir ressama aşık olması ve Walter'ı terk etmesi, Charlotte'ın Henry'ye aşık olmasına rağmen hamile kalınca Oliver ile evlenmesi ve bu gerçeği saklaması, Christian'ın Grace tarafından Richard için terk edilmesi, Charlotte'ın aşkının Henry'den Oliver'a yönelmesi (şartlar gerektirmese belki böyle bir transfer meydana gelmeyecekti), hatta Adam ile Hedwig'in sevişme sahnesi sırasında daha önce cinsel ilişkiye girip girmediğini soran Adam'ın Hedwig'ten yanıt alamaması kadınlar tarafından saklanan -ortaya çıktığı takdirde erkeği tahrip eden- hakikatlerin var olduğunu gösterir. Örneklerin üst üste gelmesi, sırları kronik bir hâle getirir. Oyun metninde öne çıkan Gina'nın mağduriyeti, filmde kadının değil kadınların sakladıkları sırlar nedeniyle mağdur erkek kimliği karşısında deforme olmuştur. Bu tavır, kadın kimliğine yönelik idealist bir anlatının tesis edilmesini engeller, kadını ve erkeği zaafı hususunda ayırt edilemeyecek en geniş çatı altında, insan kimliğinin sınırları içerisinde eritir. Böyle bir bakış açısı, oyun metni ile kıyaslandığında karakterlerden herhangi birinin haklılık zemininde öne çıkmasını engeller, senaryonun metinden

uzaklaşarak yeni bir esere dönüşmesine olanak sağlar.

Walter; aldatılmanın, güvenmenin, ihanete uğramanın, yeniden güvenmeyi başarmanın insanoğlunun bir kalıtımı olduğunu Oliver'a -Charlotte'ı affetmesini salık verdiği sahnede- şu sözlerle ifade eder:

*“WALTER: Ben de kendimi işime verdim. Henry ile bir işe başladım. Sonra bir gün annen geri döndü. Ondan sıkılmış ve başka birisiyle gitmiş. Bütün bunları unutacağımı ve yeniden başlamamız gerektiğini söyledim. Biz de öyle yaptık. Birkaç yıl sonra sen doğdun. Annen ölmeden önce sadece birkaç yıl onunla birlikte olmuştum ama... Çok iyi birkaç yıldır.*

*OLIVER: Onu affedemem.*

*WALTER: Neden?*

*OLIVER: Ona tekrar güvenemem.*

*WALTER: Elbette güvenebilirsin. Uzun zaman önceydi. Artık farklı insanlarsınız. Herkesin böyle bir hikayesi var, Oliver. Bu dağlar kadar eski bir şey.” (URL-1, 2022)*

Walter'ın son repliğinde geçen eski sözcüğü, yaşanan hadisenin geçmişte kaldığını belirttiği gibi, ifadenin insanlık tarihi boyunca karşılaşılan kronik bir vaka olduğuna dair bir imayı da içerdiğini söylemek mümkündür.

Charlotte, çalıştığı okuldaki öğretmen bir arkadaşının yerine tarih dersine girecektir, lakin ders Hedwig'in dâhil olduğu sınıfa aittir. Hedwig, babasının evden uzaklaşma sebebinin annesi ile ilgili olduğunu tahmin ederek, sınıf arkadaşlarının gülüşmelerine

aldırmadan, babası ile ilgili sorularını ısrarla annesine yöneltir ve cevap alamayınca sınıfı terk eder. Hedwig'in her an kavga etmeye hazır hâli, fevri davranışları ve kullandığı argo dil oyunda çizilmiş olan karakter ile arasındaki farkı derinleştirir.

Henry, Walter'ın evine gelerek Hedwig için bir banka hesabı açmak istediğini, ailenin maddi sıkıntı çekmesini arzu etmediğini belirtir, lakin Walter bu teklifi kabul etmez.

Hedwig, motelin önünde babasının dönüşünü beklerken Christian ile karşılaşır, bir süre sohbet ettikten sonra Christian ile cinsel olarak yakınlaşmak ister. Christian'ın tepkisi üzerine ağlamaya başlar ve niyetinden utanır. Çaresiz, üzgün Hedwig'in talebi üzerine Christian, olan bitenin iç yüzünü anlatır. Sonraki planlarda Hedwig'in, aldığı haberin altında biraz daha ezildiğinin göstergesi olarak planların ritminin düşürülmesi, sahnenin tüm sesinin kısılması ve çerçeve dışında bırakılan soft bir müzik (görünmeyen ses kaynağı) ile kadrajın doldurulması tercih edilmiştir. Hedwig, tesadüfen babasının bir markete girdiğini görür, kendisiyle konuşmak için teşebbüste bulunur, hakikatin hislerini değiştirmedeğini, babasına ihtiyaç duyduğunu söyler ama Oliver kendisini görmek istemediğini söyleyerek uzaklaşır.

Bir sonraki sahnede Hedwig'in yaban ördeğini uçurma çabasını görürüz. Ördeğe artık kendisine bakamayacağını söyleyerek onunla vedalaşır. Ördeğin hemen uçamaması Hedwig'in kederini daha da arttırır, lakin ördek sonunda uçmayı başarır ve uzaklaşır. Hedwig'in vedalaşması, intihar etmeye karar verdiğinin işareti olarak kabul edilebilir. Uçmak eylemi, ördeğin özgürleşmesinin bir ifadesidir.

Hedwig, altında ezildiği ailevi problemlerden uzaklaşmaya yönelik hedefini ve film boyunca çevresindeki karakterlere oranla çok daha saldırgan tepkiler vererek sınırlarını zorlayan bir kimliği yaban ördeğinin yerini alarak inşa etmektedir. Yaşının da etkisiyle mikro ve makro düzeyde özgürlüğe ihtiyaç duyan Hedwig, öncelikle yaban ördeğini uçurarak amacını gerçekleştirir. Lakin ördek ile Hedwig'in arasında hâlâ fiziksel bir sınır vardır.

Bir sonraki sahnenin ilk planı, Walter'ın gündelik işleri ile meşgul olduğunun kadraja yansıdığı anlardır. Walter duyduğu bir ses üzerine evinden çıkar, müstemilata doğru yürür, tüfeğinin yerinden alındığını fark eder. Bu sahnenin, tüfeğin patlama sesinin duyulacağı âna kadar bilinç akışı şeklinde ilerlediği söylenebilir. Walter'ın ekrana yansıdığı anlar ile Hedwig'in görüldüğü planlarda az da olsa bir ritim farkı olduğu dikkati çeker. Bu farklılık iki karakterin parçası olduğu zaman diliminde bir yarılmaya neden olur, zaman ikiye bölünür, Walter için daha hızlı akarken Hedwig için yavaş akmaktadır. Tüfeği Hedwig'in izinsiz alma ihtimalini (daha önce de bunu yapmıştır) düşünen Walter telaş içindedir, oysa ölüme doğru yürüyen Hedwig için zamanın yavaşlaması; duyulan korkudan ötürü ölümü ve yüzleşmesi kaçınılmaz olan kederi ertelemenin bir ifadesi olabilir: Ölüm kaçınılmazsa en azından ertelenebilir.

Hedwig'in tüfeği aldığı andan itibaren farklı bir yola girildiği sahneye eşlik eden Latince ilahi (Da Pacem Domine) ile desteklenir. Sıçramalı kurgu ile hurda bir aracın içinde görülen Hedwig'in psikolojik durumu ile fiziksel olarak hırpalanmış aracın arasında bir benzerlik kurulur. Hedwig'i arayan

Walter'ın koştuğuna tanık olduğumuz sırada planların ritmi düşürülmüştür. Bu yolla Walter, Hedwig ile aynı atmosferin parçası olmuş, kaçınılmaz sona doğru yaklaşan Walter'ın adımları -Walter tarafından olmasa da- yönetmenin tercihi ile yavaşlatılmış, bu tercih ölümü ertelemek isteyen dramatik persona'nın bilinç altının göstergesi, ilahinin de desteğiyle lirik anlatının somut bir ifadesi hâline gelmiştir. Walter'ın koşarken duyduğu tüfek sesi, ölümün uğursuz habercisi olarak Hedwig'i fiziksel sınırlarından kurtarmış, artık uçabilen yaban ördeği ile Hedwig'in arasındaki farkı ortadan kaldırmıştır.

Oliver, Walter ve Charlotte hastane sahnesinde Hedwig'ten gelecek iyi haberi beklerken görülür. Lakin doktor durumunun kritik olduğunu, kurtulma ihtimaline karşı kesin bir şey söylenemeyeceğini belirtir. Oyunda Hedwig'in ölümü kesindir. Filmde ise ölümün -en azından replik yoluyla- kesin bir şekilde dile getirilmediği görülür. İntihar haberi üzerine Oliver telaşla hastaneye gelmiş, Charlotte'ı görünce ona sarılmış, intihar eyleminden kendisini sorumlu tutmuş, pişman olmuştur. Oliver'ın hastanedeki beden dilini, duygusal olarak kaotik dakikalar olmasının da etkisiyle bilinçli bir tercih olarak yorumlamaktan kaçınmak mümkündür, lakin pişmanlık edimi bir tetikleyici unsur olarak kabul edilebilir, Oliver'ın öfkesinin ilerleyen zamanlarda sona erebileceği, duygusal bir değişime uğrayabileceği söylenebilir.

Oliver'ın, hastanenin koridorunda Charlotte'a ağlayarak sarıldığı planın ardından, ekrana sisli dağların ve ormanın derinliklerinin hareketsiz fotoğrafları yansır. Son bulan ilahinin yerini bir önseme olarak Hedwig'in nefesi alır. Ormana dair sunulan

görüntülerin ardından Hedwig, önce de-  
tay plan (göz) ve ardından omuz plan ile  
ekrana yansır; gözleri kapalıdır, ağzında ise  
solunum cihazına bağlı bir aparat vardır.  
Sahnenin bağlamından kopuk olan or-  
man görüntülerini, içeriğe hizmet eden  
bir metafor olarak düşünmekte fayda var.  
Bu metafor seyirciye iki ihtimali sunabilir:  
İlki nefesin ormandan, doğadan, yaşamın  
ilkel, katıksız hâlden pay almaya çalışan  
bir bedenın yaşamaya devam etme arzu-  
su; diğeri ise yer kürede kapladığı yüz ölçü-  
müyle özne olabilmenin bedelini ödemiş  
bedenin, sınırlarından kurtularak doğanın  
bir parçası olmasıdır.

#### 4. Sonuç

Tiyatro ve sinema, tüm sanat dallarının  
birbirleri ile ilişkisinde görüldüğü gibi iş  
birliği içerisine girebilen, farklı anlatım  
araçlarına sahip disiplinlerdir. Oyunun  
yazıldığı dönem ile bağlantılı olarak söz  
merkezli bir anlatıya sahip tiyatro oyunu  
ile imge merkezli bir yapıya sahip olan  
sinema filmi arasındaki fark, yalnızca este-  
tik bir tercih olmanın ötesinde, semantik  
olarak da sanatsal niteliği belirleyici bir po-  
tansiyele sahiptir. Zira replik ya da hareket-  
li fotoğraflar vasıtasıyla üretilen imgeler,  
soyut/somut nesnelere arasındaki ilişkiyi  
yeniden kurgulayarak yeni bir dil inşa eder.

Sinemanın çok çeşitli görüş açısı ve alan  
derinliği imkânı ile özellikle dramatik ti-  
yatronun mekânsal sınırlılığı aşabilmek için  
kullandığı söz merkezli yapı arasındaki fark,  
İbsen'in Yaban Ördeği adlı oyunu ve Simon  
Stone'un Baba ve Kız (2015) adlı filmi çer-  
çevesinde de öne çıkar. Oyunda merak  
unsurunun sürekli canlı tutulmasına yöne-  
lik bir çabanın, sürpriz bir son ile hakikati  
çarpıcı bir şekilde seyirciye sunmak gibi  
bir gayretin dramatik bir maharet olarak

benimsenmediği görülür. Metindeki ayırt  
edici özellik, öne sürülen soyut ya da somut  
nesnelere, oyun boyunca etkileşimlerini  
arttırarak metafora dönüşmesidir. Seyir-  
cinin keşfi, oyunun sonundaki sürprize dair  
ulaşacağı farkındalık değil, varacağı noktayı  
büyük ölçüde öngörmesine rağmen yol  
boyunca şahit olduğu imgelerin arasındaki  
estetik ilişkidir. İbsen'in biçeme yöne-  
lik bu tercihi Simon Stone tarafından da  
benimsenmiş ve imgelerin arasındaki  
ilişkisellik sinemanın anlatım olanaklarıyla  
çeşitlendirilmiştir. Bu çeşitlilik, oyunda-  
ki modernist tavrın filmde postmodern  
bir anlatıya dönüşmesini desteklemiştir.  
Filmdeki anlatım biçiminin yanı sıra kara-  
kterlerin sosyolojik konumlarında, olay  
omurgasında ve karakterlerin -öngörebil-  
menin olanaksız olduğu- reaksiyonlarında  
da farkların bulunduğu, film ve oyun  
arasında bir karşılaştırma yapıldığında  
dikkati çeker. Bu farklılık, İbsen'in oyunu  
için seçtiği önermenin filmde deforme  
olmasına neden olmaz; lakin filmin, oyu-  
nun birebir bir aktarımı, uyarlaması ol-  
maktan ziyade Simon Stone'un kendine  
has üslubunu öne çıkaran özgün bir yapıya  
dönüşmesini sağlar.

Gregers, Kant'ın ahlak metafiziğine  
göre (maksimlerin evrensel olana  
uyarlanması) görevini yerine getirmiş  
olabilir; fakat Hjalmar'ın mutsuz olma ih-  
timalini bildiği hâlde bu görevi sarsılmaz  
bir iradeyle yapmış olması, idealizme olan  
bakışımızdan kuşku duymamızın önünü  
açar. Bu noktada bir idealizm savaşı olan  
Gregers'in umudu, rafine bir ütopya, bir  
ideolojiye dönüşür. İbsen dramatik alanda  
yapmadığı sürprizi, felsefi zeminde yapar:  
idealizm övülecek mi, yoksa sövülecek bir  
şey mi? İbsen'in ve Nietzsche'nin bu so-  
ruya yönelik ortak bir cevabının olduğu

söylenbilir; zira Nietzsche'nin Kant için kurduğu cümleyi, İbsen'in Gregers'a uyarlama ihtimali pek de düşük değildir: "... görev anlayışının düşsel hayalperestidir; dogmatizm şımartılmışlığının zeminine sahip bir şehvet düşkünü." (Nietzsche, 2020: 87).

İbsen'in kullandığı bu çeşit bir tersinleme, okuyucu ya da seyirci için Gregers'in güvenilen dağlara kar yağdıran bir kimliğe dönüşmesine sebep olurken, Stone'un Gregers'ı (Christian), zaaflarıyla sıradanlaşan bir pesimiste dönüşür. O artık kusursuz bir idealist, günahkârların arasındaki kutsal kişi, bir doğruluk savaşçısı değildir; sevgilisi tarafından terk edilmiş, acı çeken, alkol ve uyuşturucu madde bağımlılığı olan birisidir. Bu şartlarda yapılan iyilik, artık sadece görev icabı olmanın ötesinde öfkenin, intikamın, alkolün sebebiyle kontrolü kaybetmenin ve daha sıralanabilecek pek çok sebebin kılık değiştirmiş hâli olabilir. Filmdeki herkes artık kusur sahibidir. Gregers'taki kusursuzluğun saklı kusuru, Christian'da film boyunca görünür hâle gelmiştir. Hem İbsen hem de Stone, yargılayabilme imkânının konforunu, farklı yöntemlerle seyircinin elinden alır.

## Kaynakça

Bonitzer, Pascal. (2018), Bakış ve Ses, (çev. İzzet Yasar), İstanbul: Metis Yayıncılık, ISBN: 978-975-342-628-2

İbsen, Henrik. (2019), Yaban Ördeği, (çev. T. Yılmaz Öğüt), İstanbul: Mito Boyut, Birinci Basım, ISBN: 9786055127886

Kant, Immanuel. (2020), Ahlâk Metafizikinin Temellendirilmesi, (çev. İoanna Kuçuradi), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, ISBN: 978-975-7748-11-3

Nietzsche, Friedrich. (2020), Güç İstenci, (çev. Nilüfer Epçeli), İstanbul: Say Yayınları, ISBN: 978-975-468-904-4

Nutku, Özdemir. (1963), Modern Tiyatro Akımları, Ankara: Dost Yayınları.

## İnternet Kaynakları

URL-1. <https://mornests.monster/movies/play/the-daughter-2015?mid=17&sid=&sec=3cc2135dd42802f65570c75ba3867a4ca78b2fa9&t=1670256680> (05.12.2022)

URL-2. [https://www.imdb.com/title/tt3922816/fullcredits/?ref\\_=tt\\_cl\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt3922816/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm) (21.02.2023)