

“Satıcı” ve Yeniden Ölümü: Poetik ve Pratik Bilimler Arasındaki Köprü Olarak Tragedya

ÖZLEM OĞUZHAN

Öz

Aristoteles Poetika adlı eserinde “tragedya”yı toplumsal bir olgu olarak tartışır. Tragedya, aynı eserde tasnif ettiği poetik ve pratik bilimler arasında bir köprü oluşturur. Bu köprüyle sanat eserin sadece estetik değil, aynı zamanda etik değere ve katharsis’le toplumsal işleve sahip olduğuna işaret eder. Bu çalışmada öncelikle, Amerikalı yazar Arthur Miller’ın “Satıcının Ölümü” adlı en bilindik eserinden hareketle “tragedya” kavramı tartışılacaktır. Geleneksel tragedya ve modern tragedya arasındaki farklar kahramandaki dönüşümle sorgulanacaktır. Daha sonra ise 2017 yılında Oscar Ödülü alan, İranlı meşhur yönetmen Asghar Farhadi’nin “Satıcı” adlı filmiyle, uyarlama sürecinin bir “yeniden üretim” biçimi olduğu iddia edilecektir. Bir uyarlama olmasına rağmen hiçbir uyarlama kuramının sınıflandırmasına sığmayan film, farklı uyarlama süreçlerini içinde barındırması, tragedya çok yönlü bir bakış sağlaması bakımından seyirciyle metinlerarası bir etkileşim kurar. Filmin içinde barındırdığı toplumsal karşıtlıklar ise seyirciyi bireyin trajedisini düşünmeye zorlar. Bu çalışma, iki eser üzerinden etik ve estetik arasında bir köprü kurma ve “yeniden üretim” meselesini tartışma çabasıdır.

Anahtar Kelimeler: Satıcı, Arthur Miller, Asghar Farhadi, Tragedya, Uyarlama

“Salesman” and His Re-Death: Tragedy as the Bridge Between the Productive and the Practical Sciences

ÖZLEM OĞUZHAN

Abstract

Aristotle discusses “tragedy” as a social fact in his book, *Poetics*. It constructs a bridge between the productive and the practical sciences which he classifies in his same book. This bridge signifies that a work of art has not only aesthetic but also ethical value and it has social function with catharsis. In this article, firstly, with reference to American writer Arthur Miller’s most known play, “*Death of a Salesman*”, the concept of “tragedy” will be discussed. The differences between the traditional and the modern tragedy will be questioned through the transformation of the tragic hero. Afterwards it will be asserted that the process of adaptation is a way of “reproduction” by analyzing Oscar Winner Film of 2017, “*Salesman*” which is the new film of famous Iranian Director Asghar Farhadi. Despite the film is an adaptation, it does not fit in any classification of adaptation theories and constructs an intertextual interaction with its viewer through containing different processes of adaptation and providing multifaceted way for seeing. The social contradictions in the film compels its viewer to think on the tragedy of the individual. Through this two art works, this article is an attempt to build a bridge between ethics and aesthetics and also to discuss the problem of “reproduction”.

Keywords: Salesman, Arthur Miller, Asghar Farhadi, Tragedy, Adaptation

1. Giriş

Bir metni okuyup anlamanın ötesinde, onu başka bir anlatı türüne aktarmak, o türde yeni eserin özgünlüğünü yakalamak oldukça çetin bir meseledir. Bu, her iki anlatının yapısı ve süreçlerine hâkimiyeti gerektirir. Uyarlama böylesine zor bir çabanın ürünüdür. Bu makale, Amerikalı yazar Arthur Miller'ın 1949 yılında yazdığı ve dünyanın birçok yerinde, defalarca sahnelenmiş, televizyon filmlerine uyarlanmış olan *Death of a Salesman* (Satıcının Ölümü) adlı tiyatro oyununun sinemaya en son uyarlamasının izini "tragedya" kavramı ile sürmeyi amaçlamaktadır. 2017'de Yabancı Dilde En İyi Film Dalında Oscar Ödülü alan bu uyarlama, *Forushande* (Satıcı, Asghar Farhadi, 2016), makalenin eksenini oluşturmaktadır.

Orijinal eser ve uyarlandığı bu film, modern tragedyanın önemli örneklerindedir. Bu örnekleri anlayabilmek için geleneksel anlamda tragedyanın yapısal özellikleri, ne tür toplumsal işlevi olduğu ve modern tragedya da neyin dönüştüğü tartışması yürütülecektir. Aynı zamanda tragedyanın Aristoteles'in bilimleri sınıflandırmasında kullandığı "poetik" ve "pratik" bilimler arasında yaptığı tasnife rağmen, bu iki bilim türü arasında bir köprü oluşturduğu bir kez de bu çalışmada iddia edilecektir. Dolayısıyla "politik" olarak nitelendirilebilecek bu eser ve uyarlamaları sadece sanatın değil, etiğin de alanına girerek, egemen kültürün zihin dünyasını eleştirme niyeti taşımaktadır. Bu zihin dünyası "narsisizm" ve "toplumsal karakter" kavramlarıyla anlaşılabilir.

Film, aynı anda iki uyarlama biçimini kullanırken, uyarlamanın yapısal özellikleri ve türlerine de dikkat çekmektedir. Bu çalışmada uyarlamanın aslında bir "yeniden üretim" meselesi olduğu iddia edilmektedir. Bu yönüyle uyarlama, oldukça moderndir. Farhadi'nin filminde iç içe geçmiş iki uyarlama türü bulunmakta ve böylelikle film, farklı yeniden üretim süreçlerini içinde barındırarak, uyarlamanın olanaklarını tartışmaya da imkân tanımaktadır. Diğer bir bakımdan, ilişkisel düzeyde metinlerarasılıkla da analiz edilebilir olan bu yeniden üretim süreci, kapalı yapının ve içeriğin sınırlarını zorlamakta, "intra" ve "inter" metinsellik nitelikleriyle "metin içinde metin" durumuna ilişkin ahenk tartışmasını oldukça yüksek bir aşamaya çıkarmaktadır. Arthur Miller'ın "Satıcının Ölümü" adlı eserinden Farhadi'nin "Satıcı" adlı filmine uzanan çizgide, uyarlama sürecindeki dönüşüm, yorum ve müdahaleler modernizm ve sonrasında, birbirlerinden ayrıştırılmayacak biçimde iç içe geçmiş "sanatsal ve politik olan"ı da anlamaya çalışmanın bir patikasını çizmektedir. Oscar törenine (2017) yönetmenin tutumu nedeniyle de törene damgasını vuran, ilk gösterimi Londra'daki Trafalgar Meydanında halka açık yapılan "Satıcı"; içerdiği iki farkı türde uyarlama biçimiyle insan ilişkilerine, "adalet" ve "merhamet"e Kafkaesk bir açıdan bakmaya zorlamaktadır. Bu makale Aristoteles'in tragedyasını modernizmin alanına taşıyan ve modern insanın kit-

leselliğinin de tragedya ile anlatılabileceğini gösteren bir hikâyeyi, yukarıda sözü edilen kavram ve iddialar çerçevesinde tartışmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın eksen aldığı temel iki problemi bulunmaktadır. İlki Aristoteles’in poetik ve pratik bilimler arasındaki köprü olarak gördüğü ve toplumsal işleve sahip tragedyayı iki modern örnekle tartışmaktır. Bu tartışma, aynı zamanda analoji çabası, geleneksel ve modern tragedya, sonra da modern ve modern-sonrası tragedya arasındaki ilişkisel ve tarihsel bakışla gerçekleştirilecektir. Modern bireyin trajedisi anlaşılmaya çalışılacaktır. Diğer problem ise uyarılmanın bir yeniden üretim süreci olduğunun iddia edilmesidir. “Satıcı”, “Satıcının Ölümü”nden uyarlanmıştır ve içinde iki farklı uyarılma biçimi barındırır. Bu nedenle katmanlı bir yeniden üretim süreci olarak kabul edilmelidir. İddia da tam bu noktada kendisini gösterir çünkü tekniğin olanaklarıyla gerçekleştirilen yeniden üretim bu örnekte -Benjamin’in (2001) ifade ettiği gibi- eserin biricikliğini öldürmez, tersine biricikliği de yeniden üretir. Anlamaya dayalı bu çalışma, analojik yapısının yanında, yorumsamacı bir tavırla trajik karakterlerin hikâyeleriyle etik ve estetik arasında bir köprü kurma çabasıdır.

2. Aristoteles’in Tragedyasına Kısa Bir Bakış

Platon için bilme eylemi hakikate ulaşma yoluna hizmet etmelidir. Görünüşler ve idealar âlemi olarak ayırdığı gerçekliğin farklı yüzlerinde, duyuların bize gösterdiği şey, gerçeğin sadece görünüşleridir. Platon için sanat, duyularla algılanabilen görünüşlerin de taklidi (*mimesis*), yani taklidin taklididir. Tam da bu nedenle sanat, felsefeden uzaktır ve uzak tutulmalıdır.

“Öyleyse diyebiliriz ki şairler, Homeros başta olmak üzere, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar. Demin dediğimiz gibi, ressam nasıl kunduracılığın ne olduğunu bilmeden bir kundura resmi yapıyor, bir sanatı onlardan çok bilmeyenler de renklere, biçimlere bakıp onu sahici gibi görüyorsa, bu da öyle” (Platon, 1995: 287/ 601a).

Öğrencisi Aristoteles içinse durum bu kadar mesafeli biçimde ele alınamaz. Onun hocasının idealarını yere indiren teleolojik bakışı kuşkusuz sanata yönelik tavrında da kendisini gösterir. Platon’un neredeyse yüz çevirdiğine toplumsal bir anlam yükleyerek, sitenin işleyişindeki rolünü ortaya çıkarmaya çalışır. Aristoteles’in Poetika adlı eseri aslında Platon’un bu reddedişine karşı, anlama çabası olarak kabul edilmelidir. Bu karşıtlığın en derin izi kendisini *katharsis* kavramında gösterir. Platon sanatların tehlikeli olduklarını çünkü insanlarda coşkun duygular üreterek, onları heyecanlandığını iddia eder. Bu toplumsal süreçlerin devamlılığı için pek de olumlu bir durum ortaya çıkarmaz. Oysa Aristoteles, Hocasının aksine, sanatın

insanda zaten var olan heyecanın yönetimi için faydalı bir araç olduğunu söyler. Bu nedenle sanatın toplumsal işlevi ona göre görmezden gelinemez denli önemlidir. Esas olan eylemdir ve tragedya aslında insanın karakter olarak değil, eyleminin ve hayatının taklididir. Zaten tragedyanın nihai amacı *katharsistir* ve *mimesis* ancak bunların etkisi olabilir. Teleolojik düşünmesinin önemli örneklerinden birisi olan Poetika, hocasının idealizm çatısından ayrılarak, yüksektekileri yere, teleolojik olan zemine indirmesinin de önemli göstergelerinden birisidir. Bu nedenle *katharsis* Aristoteles'te sadece bir duygulanım meselesi değil, aynı zamanda ahlaki bakımdan düzenleyici politik bir karşılık, hocasına karşıtlık olarak düşünülmelidir. "Başka bir deyişle tragedya kahramanının basiretle gerçekleştirdiği eylemi, ağır sonuçları ve bu sonun seyircide uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla saplanan *katharsis*-arınma, yurttaşların pratik bilgeliğine hizmet eden unsurlardır" (Tekerek&Tekerek, 2008: 63).

Tragedyaya ahlaki bir değer yükleyen Aristoteles aslında böylelikle bilimlere dair yaptığı sınıflandırmada poetik ile pratik bilimler arasında bir köprü kurar. Onun sınıflandırması şöyledir: poetik (yapmaya ve yaratmaya yönelik), pratik (eyleme yönelik) ve teorik (bilmeye yönelik) bilimler. Siyaset bilimi ve etikle tasnif edilen pratik bilimler, bilgiyi eylemlere yol gösterici, "iyi"ye doğru yöneltici olarak üretirler, nasıl eylemesi gerektiği ile ilgilidirler. Poetik bilimler ise mühendislikle beraber sanatları özellikle edebiyat eleştirisi ve retorisi içermektedir. Teorik bilimlerde ise bilmenin nedeni bilmek yani bilgiden herhangi pratik bir amaç gütmemektir. Başta metafizik olmak üzere düşünmenin kendisiyle ilgilenen bilimler bu sınıfta yer alırlar.

Aristoteles'in Poetika adlı eseri toplumsal uzlaşının oluşturulmasında, diğer bir deyişle rıza üretiminde sanatın yeri ve işlevini tartışır. Bu tartışmanın temel konusu tragedyadır ve tragedya, "özdeşleşme" ve *katharsis* ile tanımlanmıştır. Oyunun akışına dalan seyirci, bir olay örgüsünde eyleyen karakterle hemhâl olduğunda ona yönelik korku ve acıma duyguları harekete geçer. İşte tam da bu duygular, seyircinin bir site vatandaşı olarak hayatına döndüğünde normlarla daha uyumlu yaşamasına imkân sağlamaktadır. "Böylece erdem sahibi olmaktan, ölçülü, dengeli insan olma sonucuna ulaşmaktan duyulan haz duygusunu yaşar yurttaşlar topluluğu" (Tekerek, Tekerek, 2008: 81-82).

Aristoteles'e göre trajik kahraman ahlaki üstünlük ve alçaklık, iyilik ve kötülük duyguları bakımından ortalarda yer alan bir karakterdir. Kendi kendilerine yargı hatasına, *harmatiya*ya düşerler. "Korku" ve "acıma" tragedya için en önemli öğe olan olay örgüsüyle ve dekorla birlikte ortaya çıkar (2011).

“Anlatının bize kazandırmak istediği ahlak (kendini bilme) ve kahramanın kendini bilmezliğinden kaynaklanan *harmatia*’sı (karar kusuru) tam zıt yönlerde. Gururlu kişi aşırıdır, eksiktir ve teorik olarak içindeki denge ve uyum bozuktur. Kişi bu zaafı yüzünden erdemsiz ve lanetlidir ve yıkıma sürüklenir. Yunan tragedyelerinde en sık karşılanan *harmatia* şekli *hubris*’dir (kibir). Kusuru olan karaktere acınması için onun ölçüsüz bir kötü ya da ahlaksız olmaması gerekir ki başına gelen kaçınılmaz olaya neden olan yanılğı mazur olsun. Buradan anlaşılır ki karakterin ölçü (estetik) ve etik (yargısal) tutumu bir bütündür” (Yücel, 2014: 358).

Böylece Aristoteles için tragedya aklın bir meselesidir ve toplumsal işlevi bakımından önemlidir. Tragedya yapısal anlamda belli bir karakterlerin ve belirli olay örgüsünün bir omurga üstüne yerleşmesiyle üretilir. Örneğim *harmatia* bu sürecin kesin bir parçasıdır. Katharsisin muhatabı olan seyirci açısından ise tragedya mesele insanın kaçınılmaz sonucuyla dolaylı biçimde karşılaşması ve karşılaşmada ortaya çıkan korku ve acıma duygularıdır. Böylece toplumsal yaşamın sürekliliği sağlanır. Ölüm, oyunun üçüncü durağı olan kahramanın karşısına aşamadığı bir son olarak dikilir. Böylece seyirci tragedya kendi seçimi nedeniyle düştüğü durumdan kurtulamayan karakterle ahlaki bir sorgulamaya da girer. Bu çalışmanın temel iddialarından birinin odaklandığı yer de tam bu noktadır: Tragedya güzelin (estetik) diliyle doğruyu (etik) söylemektir.

3. Modern Bir Tragedya Örneği Olarak “Satıcının Ölümü”

Tarihsel dizgede büyük bir sıçrama yaparak, modern döneme geldiğinde tragedyanın öncesinde olduğu gibi, yirminci yüzyılda da varlığını sürdürdüğü, modernizmin izinde kendisini içinde yaşanan çağla uyumlulaştırdığı söylenebilir. Miller’in eseri üzerinden düşünüldüğünde, yirminci yüzyılın ilk yarısında iktidar tarafından vaat edilenler, “Amerikan rüyası” herkes için gerçekleşmemiş, orta sınıfın umutları havada asılı kalmıştır. Bu asılı kalma Terry Eagleton’ın (2012: 272-273) deyişiyle bir “tinsel terk edilmişlik” durumu yaratır. Modern tragedya eksen gelenekselden farklı olarak, toplumla bütünleşmiş insan yerine, kendine dâhi yabancılaşmış insandır. Gelenekseldeki soylu ve basiretli kahramandan farklı olarak, ortalama insan olan bu modern kahramanın kaderine meydan okuması bir yana dursun, başını hafif kaldırıp sesini çıkardığında, yeni değerlerin tokmağını kafasına yemesi an meselesidir. Amaçlanan insanca yaşamaktır. Ama bu sistemde nasıl?

Miller’in eserinde konu kısaca şöyledir: Willy bir satış elemanıdır. Karısı Linda, oğulları Biff ve Happy ile yaşadıkları evin kredisini ödemek ve geçimlerini sürdürebilmek için geçkin yaşına rağmen hâlâ şehir şehir dolaşarak satış yapmaya çalışmaktadır. Ancak evvelce de küçük kazalar yapan Willy için artık uzun yola çıkmak dikkat dağınıklığı nedeniyle neredeyse imkânsız hale gelmiştir ki zaten oyun,

Willy'nin araba kullanmaktan vazgeçerek, eve geri dönmesiyle açılır. Willy aslında pek de memnun olmadığı hayatı ve kişiliğinin üzerini özellikle büyük oğlundan beklediği başarı hikâyeleri ile örtmeye çabalamıştır ancak Biff, babasının beklentisini boşa çıkaracak biçimde otuz yaşını aşmıştır. Happy ise aslında yaşadığı hayatın anlamsızlığının farkında olmasına rağmen Biff'in cesaretine sahip olmadığı için bununla yüzleşemez ve babasından onay almak üzere onun izinden gider. Sonunda bir çıkış yolu bulamayan oğlu ve gelecekleri için Willy, hayat sigortasından alacağı parayı düşünerek intihar eder. Oyun boyunca başkaları tarafından sevilmenin önemine ve kendi popülerliğine vurgu yapan Willy'nin cenazesinde karşı komşuları ve ailesinden başka kimse yoktur.

“Saticının Ölümü”, Amerika Birleşik Devletleri'nin savaş sonrası toplumsal dünyasına paralel, siyasal ve ekonomik değişimle birlikte, değerler dünyasındaki dönüşüme dikkat çeker. Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan topluma özgü ortaya çıkan ve tüm dünyaya ithal edilen bu yeni değerler sisteminin sanatta ve edebiyatta doğurduğu tragedyada, kuşkusuz yapısı gereği geleneksel tragedyadan farklıdır. Geleneksel tragedyada hikâye kahramanın kendi iradesiyle seçtiği bir durumla başlar. Bu seçimi yapmak zorundadır. Seçimin motivasyonu genellikle bir aşırılık ya da hadsizliktir (*hybris*). Hikâyenin sonu mutlak mutsuzluktur. Kimi zaman ölümle kimi zaman da ölümden daha beter, kendi seçiminin kurbanı olduğu bir son vardır. “Kahramanın bu korkutucu sonu hazırlamasının kaynağında inanç sistemi, tanrılar dünyası, yazgı olsa da esas olan kahramanın bile isteye, yazgıya ve tanrılara rağmen seçtiği eylemdir” (Tekerek ve Tekerek, 2008: 60).

Eagleton'a (2012: 140-141) göre “Saticının Ölümü” tragedyaya dair teorinin neredeyse her ilkesini ihlâl etmektedir. Antik Yunan'daki örneklerden farklı olarak Willy soylu değil, tam da hitap ettiği seyirciyle aynı yerde durandır. İradesiyle karar verdiği hiçbir eylemi yerini bulmaz, onu özne olarak görmek zordur. Karşılaştığı zorluklara direnemez ve aslında başına gelenleri anladığı pek de söylenemez. Acısında herhangi bir kefareti izi olmadığı gibi ölümü bile fayda içindir. Geleneksel tragedyada olduğu gibi ne kaderi yazılmıştır ne de evrensel adalete dair bir notu vardır.

“Geleneksel trajedi kavramı, yazgı ve şans, özgürlük ve kader, ruhsal kusur ve dış olay, körlük ve içgörü, tarihsel ve evrensel, değiştirilebilirlik ve kaçınılmazlık, gerçek anlamda trajik ve sadece acıklı olan, kahramanca meydan okuma ve aşağılık eylemsizlik gibi bir dizi ayırım etrafında döner; bunlar çoğunlukla bizim için artık fazlaca etkili ayrımlar değildir” (Eagleton, 2012: 45).

Eagleton'un tragedyaya ilişkin bu keskin yorumunda doğruluk payı büyük olsa da ona tamamıyla katılmak mümkün değildir. On dokuzuncu yüzyıldan başlayan

süreçte devasa kitleleşme çağı yaşanmış, üretim, tüketim hatta savaşlar kitleleşlikle tanımlanmışlardır. Kuşkusuz bu dönüşüm sürecinde tragedyanın aynı kalması, insanın korku ve acılarında dönüşüm yaşanmamış olması mümkün değildir. Ancak nedenleri değişse de geriye kalan bakımından bir aynılık söz konusudur: Korku ve acıma. Willy'nin hikâyesini seyreden ya da okuyan her modern insan, onunla özdeşleşmek, onun korkularını hissetmek ve ona acımak konusunda hiçbir güçlük çekmeyecektir. Ayrıca her şeyde olduğu gibi tiyatro da tarihsel süreç içinde farklı biçim ve türlerle kendisini yenilemiş ancak geleneğiyle bağını da korumuştur. Bu nedenle makalenin esere yönelik tutumu ve konumlanması Eagleton'a göre çok daha arada bir yerdedir.

Tartışmaya Eagleton'a verilebilecek karşı bir örnekle devam edilebilir. Anderson ve Burian tragedya üzerine düşünceleri arasında bir karşılaştırma yapan Çötök, Anderson'da çatışmanın kişilerarası nitelikte olduğu (kriz ve çatışmanın aile kurumunu tehdit eden, aile ve daha geniş bir topluluk arasında geçen, ölümlü karakteri kutsal düşmanla çatışmaya sokan olay örgüsü), Burian'da ise çatışmanın kendi niteliğinin öne çıktığını ifade eder (Çatışma aşırılık içerir, uzlaşma mümkün değildir, çatışma karakterlerin muhalefetiyle sınırlı tutulmaz vb.) (2014: 366). Bu iki tragedya tasviri aileyi, ailenin üyeleri arasındaki ilişki ve onların toplumsal olanla ilişkisini odağa almakta, çatışmanın değişmez bir gerçek olarak onulmaz yaralar açtığını iddia etmektedir. Bu kısa karşılaştırmanın iki tarafı Satıcının Ölümü'nde bir araya gelir ve ondaki tragedyayı özetlemek için yeterlidir. Dolayısıyla Satıcının Ölümü için geleneksel olandan Eagleton'ın sözünü ettiği kadar bir uzaklaşma söz konusu değildir. Burada mesele daha çok bencil, duyarsız, vefasız bir dünyada tutunmaya çalışan bireyin hüznü ama yine de hırs dolu hikâyesidir. Bu anlamda modern tragedyaya bakıldığında Platon'un sözünü ettiği heyecan patlamalarının yerini duyguların boşluğundan kalan “acıma” duygusu almıştır.

Tragedyada kahraman mutluluktan kendi yaptığı seçimle felakete sürüklenir. Miller'in öyküsünün sonunda ana karakter olan Willy'i eşanlı olarak mutluluk ve felaket bekler. Bunu, Willy'nin yaşarken Amerikan rüyasını gerçekleştirmiş abisi Ben ile yaptığı hayali konuşmalar esnasındaki heyecanından da anlayabilmek mümkündür. Daha önce bahçede bir şey yetişmediğini belirtmiş olsa da son gecesinde ironik biçimde bahçeye, sabah evden çıkarken karısına bahsettiği tohumlardan ekmeye çabalamaktadır. Az sonra intihar edecektir ancak hayat sigortasından gelecek para ile proje çocuğu olan oğlu Biff'e dair hayâlini kurduğu hayat ona göre gerçek olacaktır. Bu da seyircisinde tragedyanın olağan akışı gereği korku ve acıma yaratacaktır. “Çünkü tragedya, kişilerin değil olayların eylemlerinin, daha doğrusu mutluluk ya da felaket dolu bir yaşamın taklididir. Mutluluk ve felaket bir eylemle ilgilidir. Hayatımızın son amacı eylemin dışında başka bir şey değil eylemdir.” (Aristoteles, 2011: 45)

Miller, karşıt konumlandığı Willy ve Biff karakterleriyle savaş sonrası Amerika Bileşik Devletleri toplumuna seslenmektedir. Bolşevik ve Alman tiyatrosunun epik biçimiyle benzeşme de hatırlatır biçimde, tragedyaı pratik dünyanın etiğinin alanına girerek yeniden üretir. Eagleton; Ibsen, Çehov gibi Miller'ın da oyunlarını "yanlış bilinç trajedileri" olarak adlandırır (2012: 104).

"Büchner ve Brecht'in alt tabakadan gelen hikaye kahramanları, çoğunlukla toplumsal birer isyancıdır; oysa günümüzün popüler trajedisinde bunun tam tersi geçerlidir. Arthur Miller'ın, adı mütevazı bir statüyü imleyen Willy Loman'ı, yanlış bir toplumsal düzene meydan okuması sebebiyle değil, bu düzene uyum sağlama kendine zarar verecek kadar istekli olduğu için ölümlü buluşur" (140).

Eserde çatışma sadece Willy'nin sisteme yeterince dâhil olamayışı ve giderek güçsüz düşmesi ile sistemin dışına atılması biçiminde değil, aynı zamanda onun gerçekleri yüzüne vuran, proje çocuğu olmaktan başarısızlıklarıyla sıyrılan ve gelmekte olan Beat Kuşağını selamlayan oğlu Biff Loman'la kurulur. "Willy: Biff Loman kayıp ha? Dünyanın en büyük ülkesinde, onun gibi çekici genç bir adam, kararsız dolaşıyor ha? Hem de o kadar çalışkanken... Bir şey var ki Biff tembel değildir" (Miller, 2014: 10). Willy'nin Biff'den beklentisi hep çok yüksek olmuştur. Herkesin, kendisini ve oğlunu sevmesine dair saplantıya dönüşmüş bir ruh hali içindedir. "Çünkü iş hayatında kendini gösterebilen, ilgi uyandıran kişiler daima öne geçer. Seviline gerisi vız gelir". Aslında duyulan, "yirminci yüzyılın vebası" olarak adlandırılan narsisizmin ayak sesleridir. Ancak çalışma hayatıyla kimliklenebilen modern zamanların bu aşamasında Biff babasına aslında sürekli "önemsiz" olduklarını anlatmaya çalışır ancak babası böyle bir şeyi kabul etmez çünkü tüm hayatını bu önem üzerine kurmuştur.

"Gerçek şu ki her ikisi de haklıdır. Biff, insanların fütursuzca mübadele edebildiği kapitalist pazarın soğuk gerçekliğini ortaya koyar; oysa Willy, bu fütursuzluğu gizleyen ve onaylayan hümanist ideolojiye, yani tüm bireyler biriciktir (ya da günümüz Amerikan banallığının söylemiyle, "herkes özeldir") ideolojisine başvurur. Biff, soğuk bir gerçekliği dayatmakla hem haklı hem de aşağılayıcıysa, Willy de onu reddetmekle hem doğru hem de aldatılmıştır" (Eagleton, 2012: 142).

Narsisizm, yakınlaşıldıkça uzaklaşılan bir kendine dönüklük halidir ve temelde sorduğu soru karşısındaki kişi veya olayın kendisine ne ifade ettiğidir. Kişi sürekli onaylanmak, bu eser bağlamında söylenirse sevmek üzere yaşar. Popüler bir kişi olmak var oluşunu tamamlayan en önemli unsurdur. Narsisizmin bu yüzyılda giderek daha da köpürmesinin nedenlerinden birisi de kentin kamusal alanlarında herhangi bir kamusal ilişki ortamı kurulma imkânından uzaklaşmış olmasıdır. Bu bir karakter durumudur. (Sennett, 2002). Tıpkı Kazan'ın televizyon için uyarlığı fil-

minde neredeyse bir tiyatro oyunu dekoruna benzeyen Lomanlar’ın evi, hızlanan kentleşme sürecinin baskısı altındadır. Daha önceleri şehrin çevresinde bulunan ev, zamanla şehrin genişlemesine paralel olarak yüksek apartmanların arasında kalmış, geçmişteki niteliklerini yitirmiştir. Tıpkı içinde yaşayanların dönüştürülen değerler sistemi altında ezilmekte oluşu gibi. Keza Satıcı’da da ev çatladığı için acilen tahliye edilecek ve fail ile hesaplaşma gününe dek geri dönülmeyecektir. Ayrıca ev mortgage ile alınmış ve son taksidi Willy’nin cenazesinin kaldırıldığı gün ödenmiştir. Willy’nin hayatı neredeyse ev sahibi olma süresi ile örtüştürülmüştür. Karısı Linda mezarı başında bir türlü anlam veremediği intiharına ağlayamamaktan yakınırken şöyle söyler:

LINDA (...) Evin son taksitini bugün ödedim. Bugün, canım. Ama artık evde kimse olmayacak. (*Ses boğulurcasına*) Özgür ve borçsuz (Miller, 2014: 125).

Narsisizm Amerikan toplumunda psikolojik bir hastalık olmasının ötesinde, toplumsal bir mesele olarak ele alınmış, önemli düşün adamları temel eserlerini bu meseleyi de içine katarak üretmişlerdir. Daha önce referans verildiği gibi, Richard Sennett için bir “karakter durumu” olan narsisizm; David Riesman’da “toplumsal karakter”in içe-yönelimli ya da dışa yönelimli olmasına (2016), Christopher Lasch’te “kültür”e (1997) dönüşür. Willy için ise tıpkı oğlu Biff’in itirazlarına yönelik geliştirdiği savunmada olduğu gibi, Amerikan rüyasının temelinde narsisizm vardır. Willy de tıpkı Narkissos gibi kendi imgesinde boğulacaktır. Üstelik bu imge kafa karıştırıcı biçimde toplumsal nitelik taşıırken diğer yandan sadece kendi zihninde ve kendisi tarafından görülebilmektedir.

WILLY: ... Ben, cenaze törenim muhteşem olacak!

Maine’den, Massachusettes’den, Vermont’dan, New Hampshire’dan akın edecek insanlar!

Bütün eski tanıdıklar, farklı farklı araba plakalarıyla... (Miller, 2014: 112)

4. Bir Yeniden Üretim Meselesi Olarak “Satıcı”

Tiyatronun uzun tarihi bir yana konusa, uyarlamaya dair diğer mecraların (roman, radyo, çizgi roman, sinema vb.) modernitenin ürünleri oldukları söylenebilir. Dolayısıyla uyarlama her şeyden önce, “teknik bir yeniden üretim” (Benjamin, 2001) meselesidir. Bu makalede tartışılan yeniden üretim biçimi, tiyatrodan sinemaya gerçekleştirilmiştir. Mesele tiyatrodan sinemaya yeniden üretim olunca, geleneksel hatta kült değerle tanımlanan bir anlatı yapısından, teknolojinin belki de en yoğun kullanıldığı anlatıya aktarımdan söz edilmekte olduğu akılda tutulmalıdır.

Uyarlamaya dair kuramlar birçok farklı sınıflandırma çabası içerirler. Daha en başından, edebiyattan sahne sanatlarına uyarlamayı temel alan bilindik sınıflan-

dırma çabaların Satıcı'yı çok da açıklayamayacakları aşikârdır. Bunun biri "dikey" diğeri ise "yatay" olmak üzere iki nedeni vardır. İlki, dikey olanı biçime dair sınırlandırma çabalarıyla anlaşılabilir. J. Dudley Andrew (1984: 98-104) uyarılama meselesini temel üç tür ile açıklamaya çalışır. İlki olan "ödünç alma", daha önce başarı kazanmış bir işin fikir ya da form olarak yeniden kullanılmasıdır. Burada mesele eserin gücünün kaynağını araştırmaktır. Başarı sadakatle değil, eserin doğurganlığı ile birlikte gelir. İkincisi "kesişme" ise ödünç almadan daha geniş bir alana açılan, ilgili kuramlara da referans veren bir türdür. Modern sinemanın sıkça kullandığı, geçmiş ve şimdinin estetik formları arasında diyalektik bir ilişki kuran üçüncü tür ise "dönüşüm"dür. Burada mesele "Bir resimdeki anlamın aynısı ya da benzeri bir şiirde yeniden üretilebilecek midir?"dir. Diğer bir sınıflandırma çabası ise "birebir uyarılama", "yorumlama" ve "esinlenme" sınıflarından oluşmaktadır. Birebir uyarlamada esere neredeyse tamamen sadakat söz konusudur. Yorumlamada ise orijinal eser yeniden ele alınır ve düzenlenir ancak temel anlatı yapısında bir değişiklik yapılmaz. Bu biçimin başarısı eserin ruhunu yeniden inşa edebilmesi ile mümkün olur. Esinlenmede ise olay örgüsüne bağlı benzeşme söz konusudur (Wagner, 1975).

Miller'ın Pulitzer Ödüllü eseri Satıcının Ölümü, Elia Kazan vd. tarafından televizyona sadakatle uyarlanmıştır. Sadakat yalnızca olay örgüsü ve diyaloglarda değil, mekân tasarımında da kendisini gösterir. Aslında Kazan, doğrudan Miller'ın eserini de değil, Michael Rudman tarafından sahnelenmiş tiyatro oyununu uyarlamıştır. Farhadi ise alışılmış olanın dışında, eseri aynı filmde iki kez uyarlar. Uyarlamaya dair sınıflandırmaları iç içe geçirir; sadık uyarlamayı, yorumun içine katar. Böylece film hem bir paralel bir kurgu gibi hem de oyuncuların ikisinde de aynı olması nedeniyle olağan akıştaki iki hikâyeye gibi seyredilir. Yani seyirci Satıcı'da orijinal eseri iki farklı biçimde görür. Bu uyarlamaların birincisi tam sadakatle gerçekleştirilen bir tiyatro oyunu, ikincisi ise "dönüşüme" ya da "esinleneme"ye kadar esnetilebilecek bir yorumla oyuncuların yaşadıklarıdır. Tiyatro oyunundaki ana karakter olan satıcı, filmde bir yan karakter olarak olay örgüsünde kırılmayı yaratacak olan olayın önce faili ama daha sonra maktulü olacaktır. Ancak filmde esas fail ve aslında maktul, filmin ana karakteri olan, filmin içindeki tiyatro oyununda Willy'i canlandıran Emad'dır çünkü kötülükle karşılaştıklarında kötülüğe rağmen iyi kalmayı başaramaz ve saf adalet beklentisiyle fail-maktul ilişkisini tersine döndürür.

Bu filmdeki çifte tragedya daha önce yapılan geleneksel ve modern tragedya tanımları ve ayrımlarını daha da zorlamaktadır. Özellikle film içinde barındırdığı teknik olanaklarla hem anlatı dilini hem de anlatının kendisini dönüştürebilme kapasitesine sahiptir. Böylelikle söylenebilir ki Farhadi'nin sinema ile başardığı şey, makalenin girişinde sözü edildiği gibi, uyarılama sürecinin sonunda en az ilk

eser kadar özgünlüğe sahip bir yapıt ortaya koyabilmesidir. Hatta bu yapıt o denli çok katmanlı bir okumaya uygun bir yapıda üretilmiştir ki bu makalede ele alındığı biçiminin ötesinde de okumalara açıktır. Alternatif okumalardan birisi de uyarlamayı sınıflandırma çabalarının çerçevesini kıran “yatay neden”dir. Bu neden ancak “metin içinde metinsellik” ya da “metinlerarasılık” kavramlarıyla anlaşılabilir. Aslında her metin “metinlerarası” nitelik taşır ancak bu kavramlar, burada belli bir kuramsal yaklaşımı ifade etmek için kullanılmaktadır. Yapısalcı ve postyapısalcı teorilerin yakinen ilgilendikleri bu kavramlar metnin diğer metinlerle, yazarın metinle, okurun metinle ama en çok da yazarın okurla ilişkisini ve bu ilişkinin süreçlerini tartışırlar (Plett, 1991). Satıcı üzerine oturduğu uyarlama mirasını oldukça doğurgan biçimde kullanmıştır. Farhadi hem önceki eserlerin bir seyircisi ama aynı zamanda kendi uyarlamasının yönetmeni olarak iki istasyon arasındaki diyalogu eserine taşımış, böylelikle metnini okuruna metinler ve öznelarası nitelikte sunmuştur. Böylelikle Satıcı hem biçimsel hem de içerik bakımından “yeniden üretim olanağını” tartışmanın oldukça verimli bir zeminini sunmaktadır.

Bu film gibi, kendi özgün değerini ortaya koyabilen eserler açısından yeniden üretim meselesiyle ilgili Walter Benjamin’in kült değere dair iddiaları -belki de modernitenin geldiğimiz aşamasında- yeni estetik biçimleri ve yargıları artık karşılamıyor olabilir. Film belki de Benjamin’le başlayarak tüm sanat ve iletişim alanlarında ön kabul olarak geçerlik kazanmış “teknikle yeniden üretimin eserin biriciklik niteliğini kaybolmasıyla sonuçlanacağı” düşüncesini delip geçmektedir. İki uyarlama türünün aynı oyuncular üzerinden adeta paralel kurgu biçiminde verilmesi, birisindeki sadakat (tiyatro oyunu), diğerindeki (oyuncuların yaşamı) yorumlama kuşkusuz seyircinin pek de alışık olmadığı dönüşmüş bir yapıyı ortaya koymaktadır. Modern-sonrası literatürün terminolojisine tabii kalarak bu yapı “pastişle” açıklanamayacak denli modern bir karşılıklılık hatta karşıtlık üzerine kurulu bir ilişkisellik oluşturmaktadır. Bu katmanlılığın da Benjamin’in sözünü ettiğinden daha farklı, bağlama dayalı bir biriciklik durumunu ortaya çıkardığı söylenebilir. Miller’in oyunundan haberdar olan seyirci için bu film iki yazar arasındaki diyalog gibi dâhi okunabilme potansiyeline sahiptir. Farhadi filminde adeta Benjamin’in sahne sanatları ve sinema ile ilgili yaptığı karşılaştırmadan sinemaya dair bahsettiği olumsuzlukları birer imkân olarak kullanarak hikâyesini anlatmıştır.

“En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: Sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı –başka bir deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. (...) Teknik yolla yeniden üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen

objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Birinci neden budur. İkinci olarak teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülmecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf ister plak aracılığıyla olsun yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar (Benjamin, 2001: 53, 54).

5. “Satıcı”nın Trajedisini Yeniden Üretmek

Filmin konusu kısaca şöyledir: Miller’ın Satıcının Ölümü adlı eserini sahnelemeye çalışan bir grup tiyatro oyuncusu arasında Willy ve Linda’yı oynayan, gerçek hayatta da karı koca olan bir çiftin başlarından geçen bir şiddet olayına verdikleri tepki ve olayın üstesinden gelme çabalarıdır. Kadın (Rana) ve adamın (Emad) farklı tepkileri seyirciyi adalet-merhamet arasındaki mesafe üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Bu kavram ikilisi neredeyse tüm felsefe tarihinin temel meselelerinden birisiyken, özellikle adalet Antik Yunan’da erdemle özdeşleştirildiğinden yüksek bir değer hatta ilke olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla film hem sadık bir uyarılma hem bir yorum hem de dönüşümle anlaşılabilir yapısıyla bir tragedya oluşunun hakkını vererek etğın alana dair sözünü söyler. Böylece poetik ve pratik olan arasındaki bir köprüdür de. Filmde olaylar karı-kocanın yan apartmanın yerine yeni apartman yapmak üzere eşilen devasa temel nedeniyle çatlamaya başlayan, çökme tehlikesi oluşan evlerini terk edişleriyle başlar. Emad kendi hayatını tehlikeye atarak geri döner, komşularının yatalak oğullarını sırtına alıp binadan çıkarır. Yardımsever biri olmasının yanı sıra bir lisede öğrencileriyle iyi anlaşılan, toplumsal konulara duyarlı bir öğretmendir, iyi bir kocadır ve arkadaştır. Aslında yönetmen Emad karakterindeki dönüşümü verebilmek üzere filmin başında her türlü tedbirini alır.

Oyunlarını ilk kez sahneledikleri gece karısı Rana eve yalnız döner, kocasını beklerken yeni evlerini temizlemeye başlar. Kapı çalar, Rana kocasının geldiğini düşünerek otomatığın düğmesine basar, kapıyı açık bırakır ve banyoya girer. İşte bu noktada olay örgüsündeki kırılma gerçekleşecektir çünkü gelen kocası değildir. Rana banyodayken eve giren yabancı tarafından saldırıya uğrar, komşuları hastaneye kaldırır, Emad hastaneye gelmeden önce merdivenlerdeki evin içindeki kanları görmüştür. Bu olaydan sonra artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak, karısı dâhil, çevresiyle her türlü ilişkisi de dönüşmeye başlayacaktır. Rana ve Emad bu saldırı olayını çok farklı eksenlerde yaşarlar. İkisinin talepleri çok farklıdır. Emad adalet, Rana ise kocasından hem kendisi hem de satıcı/fail için merhamet bekleyecektir. Filmde tıpkı Satıcının Ölümü’nde olduğu gibi bir araba meselesi vardır. Fail yaşlı ve kalp hastası olmasına rağmen satıcılık yapmaktadır ve Emad önce kendisini değil ama onu temsil eden küçük kamyonetini çoktan bulmuş, kendi otoparkına götür-

müştür. Kamyonet otoparka bir türlü sığmaz. Sonunda Rana tarafından azat edilecektir. Aynı olaya verilen ayrı tepkiler iki karakteri farklı yerlere sürükleyecektir.

Filmin sonunda gerçekten satıcı olan fail ile yıkılmak üzere olan evlerinde karşılaşmada karı-kocanın tepkilerini belirleyen adalet ve merhamet beklentileridir. Rana, kendisine zarar vermiş olan satıcı için Emad’dan merhamet diler. Oysa Emad ağlayarak da olsa adaleti sağlamakla yükümlü hisseder kendisini. Sonunda satıcı ailesinin yanında kalpten ölür. Ancak onun kriz geçirmesine bile isteye neden olan Emad’dır. Farhadi aslında ölenin kim olduğunu seyirciye sordurur. Yoksa ölen, Emad gibi, kötünün evreninde kötüyü benzeşen iyi midir? Bu soruyu Farhadi, ancak hissedilebilen bir dille, seyircinin kulağına yakınlaşarak sorar.

Benjamin bir yanıla sanat eserinin teknik yeniden üretim yoluyla çoğaltılmasını kitlelerle buluşmasının imkânı olarak gösterirken, diğer yandan kült ya da otantik değerini yerini alan “sergileme değeri”nden söz eder. Sinema tam da bu sergileme değerinin hâkim olduğu zihin dünyasının sanatıdır. Tiyatrodan ayrışarak kendi anlatı yapısı kuran sinemanın kendine has dili yeni imkânları da içinde barındırmaktadır. Bu imkânlardan birisi de günümüzde giderek saydamlaşan ancak saydamlaşırken giderek birbirinden uzaklaşan toplumsal ilişkilere işaret eder biçimde anlaşılabilir “yakınlaşma tutkusu”dur.

“Günümüzde kitlelerin nesnelere uzamsal ve insani açıdan “yakınlaştırmaya” yönelik, tutku derecesine varan isteği ile her olgunun biriciklik niteliğini yeniden üretim yoluyla aşma eğimi at başı gitmektedir. Nesneyi betim aracılığıyla daha çok kopyalar, yani yeniden üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır” (Benjamin, 2001: 57).

Binalar, yüzler, imgeler her şey giderek daha da yakınlaşmakta bu durum mesafe yitimiyle birlikte garip pornografik bir durum yaratmaktadır. Pornografiktir çünkü bu mesafesizleşme sürecinde parça giderek bütünü ikame eden bir konum almaktadır. “Sorun şuradadır ki görüntüler büyüdükçe temsil ettiği gerçeklik de o denli bozulur, eldeki bütün iyiden iyiye dağılır” (Cündioğlu, 2015a: 108). Böyle bir ortamda insanın kendi kendisiyle ilişkisi dâhi dönüşür ve Oscar Wilde’ın o muhteşem eseri Dorian Gray’deki portre ve model (Dorian) arasında olduğu gibi bir ilişki ortaya çıkar. Eser, modeli yutmaktadır. İşte Satıcı adlı filmde Farhadi’nin yakaladığı da böylesine modern bir ilişkidir. Filmin oyuncularının sahneye koydukları oyun (Satıcının Ölümü), filmin oyuncularını yutar. Bu yutma süreci aynı zamanda kafkaesk bir dönüşüme de işaret etmektedir. Artık mesele klasik anlamda Satıcı ve onun ölümü değildir. Mesele bu kötü dünyada, kötülükle karşılaştığında hâlâ iyi kalınıp kalınamayacağıdır. “Bir zamanlar Homeros’ta Olimpos Dağındaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir

sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır” (Benjamin, 2001: 79).

Adaletin ölçülülük olması nedeniyle olumlu bir şey olduğu düşünülür ancak düşünüldüğü kadar masumiyet içermemektedir. En temelinde “öç alma duygusu”, “hakkın yerini bulmasındaki” intikam hissi ve sonrasındaki tatmin yer almaktadır. Bu anlamda merhametin zıddıdır ve merhamet “hak edilmemiş ihsan” olarak tanımlanabilir. Adalet ve merhamet ilişkisi aile içi rollerle de anlaşılabilir. Ataerkil bir yapıda baba adalet, “olması gereken” ile anne ise merhamet, olanı olduğu gibi kabul ile anlaşılabilir (Cündioğlu, 2015b). Adalet beklentisi filmin belki de özgünlüğünü yaratan üç meseleye karşılık gelmektedir. Benjamin’in sözünü ettiği yakınlaşma tutkusu tam da filmdeki Emad aslında ne olduğunu anlamaya ve faili cezalandırmaya yönelik tutumuyla benzeşmektedir. Araştırma ve takip yoluyla faile ulaşır. Oysa Rana mağduru olduğu olayı örtmek pahasına Emad’dan Satıcıyı affetmesini, salıvermesini ister. Dolayısıyla filmde adalet yakınlaşmanın, parçanın (kötülüğün) bütünü ikame etmesinin esası olarak görülebilirken; merhamet, örtmenin, kapatmanın, hatta affetmenin temeli olarak gösterilir. “Yaklaşmak, geleneği, şöhreti, mantığı, hiyerarşileri ve benliği unutmaktır. Abuk subuk olmayı, hatta çıldırmayı göze almaktır aynı zamanda. Çünkü ressamın modeline fazla yaklaşması sırasında işbirliği bir anda bozulabilir ve ressam modelin içinde eriyip kaybolabilir. Ya da hayvan ressamı yiyebilir” (Berger, 2017: 18). Buradaki parça-bütün ilişkisini Benjamin sinema sanatını anlatırken de kullanır. Hastanın üzerinde elini gezdiren büyücü ile cerrahın tutumu ressamla kameramana benzetir:

“Ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer. Her ikisinin oluşturdukları resimler birbirinden çok ayrıdır. Ressamınki bütünsel bir resimdir; kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir ve bu resmin parçaları yeni bir yasa ya göre bir araya gelir” (Benjamin, 2001: 69).

Bu makalede sözü edilen temel iddialardan birisi de tam bu noktada kendisini yeniden açık etmektedir. Kiteselliğin esası oluşturduğu bu yaşam biçiminde teknolojinin de etkisi ile yeni estetik beğeniler “parça”, “teknik” ve “mesafesizlik” ile biçimlenmektedir. Aslında bu beğeni biçimi tam da içinde yaşadığımız süreçler gibi “merhametsiz adaletin” hâkim olduğu sert ve anlamaktan uzak bir dünyanın ürünüdür. Bu nedenle tragedya modern yaşamda da kendisine yeni hikâyeler kurarak varlığını sürdürmekte ve hâlâ açıklayıcı niteliğini korumaktadır. “Satıcı” da “Satıcının Ölümü” gibi tam bir tragedyadır. Buradaki trajik an da kahramanın seçimiyle ilgilidir. Yaratıcı olan yani korku ve acıyı ileten şiddet anı değil, bu şiddet olayına verilecek karşılığın seçimidir ki ne seçilirse seçilsin, sonu mutsuzluktur.

Emad ister tepkisiz kalsın (ki birkaç kez unutmayı denemişlerse de mümkün olmamıştır) ister adalet arasın, tragedyanın yapısına uygun olarak sonu mutsuzluğa ve iki çeşit ölüme çıkacaktır: Miller’in eserinde umutları tükenmiş satıcının tek çıkış yolunu ölümden bulması yani biyolojik ölüm, ikincisi ise satıcının fail iken mağdura dönüştüğü hikâyedeki biyolojik ölümü ve Emad’ın kötülük karşısındaki ruhsal ölümü. Filmin sonunda tiyatro oyunu ve oyuncuların yaşamı da ölüm sahnesiyle birbirlerine bağlanır. Willy/ Emad tabuttur, Linda/Rana başucunda aynı replikle ağlamaktadır.

6. Sonuç

Tragedya potansiyelini insanın en temel çaresizliğinden aldığı için çağına göre şekillenmeyi başarmıştır. Dolayısıyla sadece bir anlatı türü ya da yapısı değil, aynı zamanda toplumsal bir olgu olarak da anlaşılmalıdır çünkü kat edilen zihin dünyalarını anlamanın, dönüşümün izini sürmenin de temel kaynaklarından birisini sunar.

Çalışmada -toplumsal işlevi nedeniyle Aristoteles’in bilimleri sınıflandırırken kullandığı “pratik” ve “poetik” bilimler arasında bir köprü rolü üstlenen- tragedyanın geleneksel ve modern biçimlerindeki dönüşüm bir problem olarak tartışılmıştır. Tartışma için seçilen iki eser; Arthur Miller tarafından yazılmış ve sahnelenmiş “Satıcının Ölümü” adlı tiyatro oyunu ve Asghar Farhadi tarafından sinemaya uyarlanan “Satıcı” arasında kurulan analogi ile modern ve modern-sonrası “tragedya” kavramı, “ölüm ve anlamı”, “adalet ve merhamet” kavramları ahlaki bakımdan sorunsallaştırılmıştır. Böylelikle estetiğin konusu olan tragedya aynı zamanda politik ve etik bir tartışmanın konusu olarak ele alınmıştır. Yorumsamacı bir yaklaşımla tragedyanın kat edilen süreçte geçirdiği dönüşüm, poetik ve pratik bilimler arasında kurduğu köprü anlaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın yapısal anlamda metinsel değil, bağlamsal niteliği ağır bastığı için alt bölümler yerine, eş bölümlerle kurgulanmıştır. İlk bölümde, Aristoteles’in Poetika’sından hareketle tragedya sanatı kısaca tartışılmış, poetik ve pratik bilimler sınıflandırması arasındaki köprü olarak nitelendirilmiştir. Daha sonra ise Miller’in oyunu ile geleneksel ve modern tragedya arasındaki ilişki ve kahramanın tarihsel dönüşümü ele alınmıştır. Modern tragedyada toplumsal koşullar ve buna bağlı olarak kahramanın özellikleri dönüşmüş olsa da yaşamın trajik niteliğinden, ölümden temel alan tragedyanın sürekliliğini ve değerini kaybetmediği iddia edilmiştir. Sonraki bölümde ise uyarlama, bir yeniden üretim süreci olarak ele alınmış ve metinlerarasılık birer dikey ve yatay mesele olarak tartışılmıştır. Walter Benjamin’in sanat eserinin biriciklik meselesini yeniden tartışmaya açmak üzere, uyarlama bir yeniden üretim meselesi olarak sunulmuştur. Farhadi’nin filmi

biriciklik ile tanımlanmalıdır ama aynı zamanda tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilmiştir.

Bu meseleyi açabilmek için daha sonraki bölümde yeniden üretim süreci olan Farhadi'nin uyarlamasında Miller'in oyununun Farhadi'nin gözünde nasıl dönüştüğü anlaşılmalı çalışılmıştır. Farhadi hem bir seyirci hem bir okur hem de yönetmen olarak çok katmanlı ve bildik uyarlama kalıplarına sığmayan bir oyun kurmakta ve seyircisini farklı açılardan ikilemler üzerine düşünmeye çağırılmaktadır. Bunlar şehir ve ev meseleleri üzerinden "kamusal ve özel hayat", trajik an ile "merhamet ve adalet", filmin sonu ile "iyi ve kötü" karşıtlığından doğan gerilimlerdir. Farhadi'nin tragedyası modern bireyin trajik olana yazgılı yaşamını çok boyutlu biçimde anlatmaktadır: Willy'den Emad'a, Dorian Gray'den Gregor Samsa'ya bireyin dönüşüme yazgılı modern yüzü yüzyıllardır dile getirilir ancak Farhadi'nin filminde uyarlama türlerini ya da metinlerarasılığı da aşan, hikâyeyi çok katmanlı ve boyutlu hâle getiren bir tavır söz konusudur. Dolayısıyla film hem çok katmanlı bir yeniden üretim ancak hem de biriciklik niteliği taşımaktadır.

Ahlaki boyuttan düşünülürse, aralarında neredeyse yüzyıl olan biri modern diğeri ise modern-sonrası olarak nitelenebilecek bu iki farklı eser de tragedyanın gerektirdiği biçimde aynı sonla, ölümlerle ama ayrı tanımlanabilir ölümlerle sonlandırılmıştır. Miller'in oyununda Willy'i sistemin gidişatına dâhil olamayışı intiharla, Farhadi'nin filminde ise Emad'ı sisteme dâhil oluşu manevi olarak öldürür. Bu iki ölümün nedenleri ve niteliği arasındaki ahlaki karşıtlık modernitenin bir yüzyıldır kat ettiği dönüşüm sürecini hem anlamının hem de açıklamanın imkânını sunmaktadır. İşte tam bu noktada çalışmanın etik ve estetik arasında köprü oluşturma çabası tekrar edilmelidir: Güzelin diliyle doğruyu söylemek!

Çalışmanın diğeri bir tartışma alanı sanat eserinin üretim sürecidir ki burada Platon ve özellikle Aristoteles'le birlikte tartışılmıştır. "Satıcının Ölümü" ve "Satıcı" arasındaki uyarlama ilişkisi tartışmayı çalışmanın temel iddialarından biri olan uyarlamanın aslında bir yeniden üretim meselesi olduğu, yeniden üretim ancak modern koşullarla birlikte okunması gerekliliğine taşımıştır. Her yeniden üretim aslında farklı bir zihin dünyasının yurdunda iz sürmek olarak tanımlanabilir. Bu nedenle Benjamin'den bu yana "teknikle yeniden üretim"e dair iddialarını sürekli yeniden gözden geçirmek, çağın ruhu ile sanatsal üretimi yan yana ve yeniden okumak bir gerekliliğe dönüşmüştür. Bu tartışma, "estetikğin politizasyonu" ve "politikanın estetizasyonu", kuşkusuz sadece Aristoteles ve Benjamin'le yürütülemeyecek denli geniş kapsamlıdır ancak çalışma kendi haddi ve hududu içinde yazarı için yeni sorular ve düşünce patikaları da aramaktadır.

Çalışmada analogi kurduğu eserlerle olduğu kadar tragedyanın yapısal nitelikleri itibarıyla bireyin modern dünyadaki umutsuz salınımlarını yorumsamacı bir bakışla konu edilmiştir. Her yönüyle kitleleşmiş bu modern yaşamda insanca yaşamanın yolunu arayan karakterlerle okurun akademik dille yazılmış olsa da korku değil ama duyguların boşluğundan kaynaklanan acıma duygusu hissetmesi umut edilmektedir. Bu umutla sorulan son bir soruyla Miller ve Farhadi'nin dünyayı kavrama biçimlerine yaklaşmak amaçlanmaktadır:

Kötülüğün neredeyse ilkeye dönüştüğü bir dünyada insan, iyi olmayı başarabilir mi?

Kaynakça

- Andrew, D. J. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University.
- Aristoteles (2011). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine* (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say.
- Benjamin, W. (2001). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi.
- Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş* (Çev. A. Biçen). İstanbul: Metis.
- Cündioğlu, D. (2015a). *Sinema ve Felsefe* (3. Baskı). İstanbul: Kapı.
- (2015b). *Merhametsiz Adalet Siyasal Şiddetin Özüne Dair*, Bersay İletişim Felsefe Dersleri.
- Çötök, T. (2014). Aristoteles'in Tragedya Anlayışında Öykünün Değeri. *Cogito*, 77, 365-378.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet Trajik Kavramı* (Çev. K. Tunca). İstanbul: Ayrıntı.
- Farhadi, A. (Yönetmen) (2016) *Satıcı* [Film]. İran-Fransa: Asghar Farhadi&Alexandre Mallet-Guy.
- Lash, C. (2006). *Narsisizm Kültürü* (Çev. S. Öztürk, Ü. H. Yolsal). Ankara: Bilim Sanat.
- Miller, A. (2014). *Satıcının Ölümü* (Çev. A. İz'at- E. İz'at). İstanbul: Mitos-Boyut.
- Platon (1995). *Devlet* (Çev. S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz). İstanbul: Remzi.
- Plett, H. F. (1991). *Intertextualities*. H.F. Plett (ed.) Intertextuality (s.3-30). Berlin: Walter de Gruyter.
- Riesman, D. (2016). *Yalnız Kalabalık* (Çev. Y.). Ankara: Heretik.
- Sennett, R. (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.
- Tekerek, N. & Tekerek, İ. (2008). *Aristoteles'te Poetik ve Etik Bütünlük Örneklerle Eylem, Karakter ve Erdem*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 26, 57-84.
- <https://www.youtube.com/watch?v=-kZvqd8lwvU>
- <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1344/15571.pdf> erişim: 11.05.2017
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Cranbury, NJ: Associates UP.
- Wilde, O. (2016). *Dorian Gray'ın Portresi* (Çev. Ü. İnce). İstanbul: Everest.
- Yücel, V. (2014). Aristoteles'in Poetika'sı- Toplumsallaştırıcı Anlatı. *Cogito*, 77, 352-364.