

ASGHAR FARHADI SİNEMASINDA TRAJEDİ

Dr. İlker ZOR

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • ©Aralık 2024

ISBN • 978-625-5955-98-2

* Bu çalışma yazarın doktora tezinden üretilmiştir.

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA TRAJEDİ

DR. İLKER ZOR

İÇİNDEKİLER

Trajedinin Kavramsal Çerçevesi.....	10
Kavram Olarak Trajedi	10
Trajik-Trajedi-Tragedya İlişkisi	11
Toplumsal Olarak Trajedi	13
Tarihsel Olarak Trajedi	16
Antik Yunan'da Trajedi.....	16
Elizabeth Dönemi Tiyatrosu'nda Trajedi	18
Geleneksel Trajediden Modern Trajediye Geçiş.....	21
Modern Dönemde Trajedi	22
Nietzsche'nin Trajedi Anlayışı	25
Arthur Miller'ın Trajedi Anlayışı.....	27
Trajedinin Tematik Örüntü Çerçevesi.....	29
Trajediye İlişkin Temalar	29
Çatışma	29
Yazgı	31
Çıkışsızlık	34
Muğlaklık ve Paradoks.....	36
Merhamet ve Korku	38
Trajik Hata (Hamartia)	40
Adalet Arayışı: Suç ve Ceza.....	42
Sinemada Dramatik Anlatı Modelleri	48
Sinemada Trajedi	52
Yeni İran Sineması.....	61
Yeni İran Sinemasının Toplumsal Arka Planı.....	61
Yeni İran Sinemasının Trajik Arka Planı	64
Yeni İran Sinemasında Trajedi.....	69
YÖNTEM	76
Araştırma Modeli	76
Evren ve Örneklem	76
Verilerin Çözümlemesi	77
BULGULAR VE YORUM.....	84
SONUÇ VE ÖNERİLER	190
KAYNAKÇA	199

ÖNSÖZ

İnsanlık tarihi boyunca mitler, hikâyeler ve anlatılar, bireylerin ve toplumların dünyayı anlama ve anlamlandırma çabalarının bir parçası olmuştur. Mitoloji, sanattan felsefeye, bilimden dine kadar uzanan geniş bir yelpazede insan düşüncesini şekillendiren ve kültürün temel yapı taşlarından biri haline gelen bir kaynaktır. Bu kitap, mitlerin ve trajedilerin, insanın varoluşsal mücadelesindeki rolünü ve sanatın bu evrensel temalar aracılığıyla gerçeği nasıl yeniden yorumladığını incelemektedir. Antik Yunan'dan günümüze uzanan trajedi kavramı, yalnızca tiyatro sahnelerinde değil, edebiyat, sinema ve görsel sanatlarda da kendine yer bulmuş; insanın iç çatışmalarını, çıksızlıklarını ve varoluşsal sancılarını temsil eden güçlü bir anlatı formu olarak varlığını sürdürmüştür. Trajediler, bireyin içsel dünyası ile dışsal gerçeklik arasındaki gerilimi yansıtırken, sanatçılar bu temayı eserlerinde işleyerek izleyiciyi ve okuyucuyu derin bir sorgulama sürecine davet etmiştir. Modern çağ, teknolojik ilerlemeler ve sosyal değişimlerle birlikte trajediyi yeniden tanımlamakta, insanın gerçeklikle olan ilişkisini daha karmaşık bir boyuta taşımaktadır. Günümüzde, yapay zekâdan küresel krizlere kadar uzanan geniş bir spektrumda insanın karşılaştığı çıkmazlar, modern trajedilerin temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, sinema gibi sanat dalları, trajediyi bireyin içsel çatışmalarının yanı sıra toplumsal yapıların yansıtıldığı bir alan olarak ele almaktadır. Bu kitap, trajedinin mitlerden modern anlatılara kadar uzanan serüvenini incelerken, sanatçılar ve eserleri aracılığıyla trajik olanın değişen doğasını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Okuyuculara, sanatın trajik gerçeklikle nasıl yüzleştiğini ve insan ruhunu derinlemesine nasıl etkilediğini gösteren bu eser, trajedinin zamansız doğasına dair bir perspektif sunmaktadır.

GİRİŞ

Yeryüzünde insanın yaşadığı her coğrafyada ve tüm çağlarda insanlığa ilişkin mitler türemiş ve bu mitler insanın aklı ve eylemleri aracılığıyla ortaya çıkan anlatıların esin kaynağı olmuştur. *Mit*, evrenin sonu gelmeyen enerjilerini insanlığın kültür-sanat birikimine akıtan gizli bir yarığa benzer. Dinler, felsefi düşünceler, ilkel-tarihsel toplumların sosyal yapıları, bilim-teknoloji alanındaki büyük icatlar, sanatlar, düşler hep o büyümlü mit çemberinden doğar (Campbell, 2020, s. 13).

İnsanlık tarihiyle başlayan anlatılar tüm zamanlarda, bütün toplumlar da varlığını sürdürmüştür. Tragedya, komedi, dram, mitoloji, pandomim, resim, tablolar, sıradan bir haber, sinema... Bu türlerin her biri öykü evreni içerisinde hep bir anlatı barındırır (Barthes, 1988, s. 101). Yaşamın içinden kurmacanın alanına taşınan ve kurmaca evreninde yeniden üretilen anlatılar insanlık tarihinin mitolojik anlayışıyla sanatsal kavrayışını bir araya getirir. İlk başta mitolojik anlatılarda başlayan kahramanların trajedi yüklü yolculukları ilerleyen dönemlerde çeşitli sanat anlayışlarından tekrar gerçek yaşantılara sızarak insanın (seyircinin-okurun) ruhsal ve zihinsel arınmasına katkı sağlar.

Antik Yunan tragedyasından itibaren ‘çıkışı olmayan insanı’ odak noktasına alan ve genellikle tiyatro tarihi ekseninde incelenen tragedya ve trajik öge kavramları aslında insanlığın tüm düşünce tarihinin temel taşlarını oluşturur (Cemal, 2015, s. 104). Uygarlık Antik Yunandan itibaren dünyayı ve kendisini trajik bir çatışmanın içerisinde anlamaya-anlamlandırmaya çalışır. Trajedi kavramında günlük yaşam ve sanat arasındaki keskin ayırım silinerek karşılıklı bir bakışa dönüşür. Trajedinin temelinde insanın kendisini çevreleyen gerçeklik karşısında yaşadığı trajik çatışmalar ve bu çatışmalar ekseninde ortaya çıkan çıkışsızlıklar, paradokslar gizlidir. Antik çağların ardından gelen dönemlerde trajik çatışmaların azalması bir yana, daha baştan kendi çelişkilerini yaratan modern çağda insanlık daha derin çıkmazlara sürüklenir.

Gerçekliğe ilişkin iki temel soru tarih boyunca düşünürleri meşgul eder. Bu sorulardan birincisi, gerçekliğin kapsamına ilişkin olarak onun öğeleri ve bileşenlerinin neyi içerdiği sorusudur. Buna ek olarak ikinci soru gerçekliğin statüsüne dair bir sorgulamaya girişip, onun insan zihninden bağımsız olup olmadığı sorusuna karşılık gelir (Cevizci, 2011, s. 194). Yalnızca somut ve nesnel var-olan ile sınırlı kalmayan *gerçeklik*, duyularımızla yalın olarak kavradığımız nesnelerden başlayarak sosyal, ruhsal varlık alanlarına kadar uzanan geniş bir varlık dünyasını dile getirir: “Şu dokunduğum masa nasıl gerçekse, içimde duyduğum şu duygu, ruhsal durum da gerçektir (Tunalı, 1998, s. 192).” Bu aşamada sanatın neredeyse sınırsız bir

sorgulama alanı içinde hangi gerçeklik alanını ne şekilde ele alacağı sorusu karşımıza çıkar. Sanat varlık alanlarının sınırsızlığı içerisinde gerçekliğin farklı boyutlarını kendisi için bir araştırma konusu haline getirerek belirli bir kavramsal çerçeve kapsamında yorumlayabilir.

Bir yandan birbiriyle çatışan diğer yandan iç içe geçerek bütünleşen *gerçeklik* ve *trajedi* kavramları yaşamın alanından sanata taşınan başlıca bir tartışma düzlemini oluşturur. En genel yaklaşımla evrensel bir insanlık durumuna ilişkin kavrayışı ifade eden *trajedi* sanat üzerine yapılan tartışmalarda kurmaca gerçekliğin temel alanlarından birisi olarak anlam kazanır (Orr, 2005, s. 27). Sanatçılar gerçekliğin trajik¹ yanını her zaman ilgi çekici bularak trajik-olanı yapıtlarında sorgulamış; yazdıkları tragedyaalar aracılığıyla gerçekliği trajik boyutu içerisinde aramıştır. Bu aşamada gerçekliğin trajedi bağlamında sorgulanması 'trajik gerçeklik' kavramı üzerinden anlamlara yönelik belirli bir bakış açısı sunar.

Antik Çağ insanın tutkuları karşısında akılcı düşünceyi yücelten yanı sıra trajik insan yaşamından silinmesinin yolunu açar. Ortaçağ Avrupası'nda Hristiyanlığın 'öbür dünyanın' kapılarını uygarlığa açmasıyla beraber 'trajik insan' da silinir. Ölümünden sonraki yaşama yönelik kurtuluş vaatleri somut dünyada herhangi bir çıkışsızlığın ortaya çıkışını güçleştirir. Yine de Rönesans'ın sonuçlarından biri olarak trajik insan bu sefer bir daha ölmek üzere yeniden dirilecektir. Yeni dönemin insanı, somutlaştırdığı tanrılarıyla aynı dünya içinde birlikte yaşayan Antikçağ insanının aksine, varlığı benimsenen tek ve soyut Tanrı'nın geri planda kalmaya başladığı bir dünyada artık kendisiyle baş başa yaşadığının bilincindedir. Tanrı'ya hesap vermek artık ölümlü hayatın ardından söz konusu olur, yaşamın yükü ise bütünüyle insanın omuzlarına kalır (Cemal, 2015, s. 105).

Tanrının yerine aklı ve aklın ürünü olan bilgiyi-bilimi yaşamın merkezine koyan insanlık; dış-dünyaya ve kendi gerçekliğine eskisinden çok daha başka, yeni bir pencereden bakmayı deneyimler. Octavio Paz'a göre; Modern Çağ bu anlamda değişimi yücelten ve onu bir temele dönüştüren ilk çağdır. Eski düzenden şiddetli bir kopuş ve yeni, daha akılcı bir düzenin kuruluşu modern çağın ifadesi haline gelir (1996, s. 27-37). Antik Çağ'da trajedinin insan yaşamından tasfiye edilmesinin yolunu açan akılcı düşünce Ortaçağ'da kader ve öbür dünya inancıyla beraber zayıflayan trajedi anlayışının bu kez de insan yaşamına tekrar dâhil edilmesinin yolunu açar. İnsanın dünyaya, kendisine ilişkin gerçekliği algılaması-yorumlaması değişime uğrar. Ne var ki insanın tutkuları karşısında akılcı düşüncenin yaşam üzerindeki mutlak güç haline gelmesi aynı zamanda modernliğin krizine ilişkin temel bir tartışmayı kaçınılmaz kılar.

Bir yandan aklın kutsandığı, diğer yandan insanın kendisine-çevresine

1 Trajik sözcüğü burada 'trajediye ilişkin' anlamını taşımaktadır.

karşı yabancılaştığı, gerçekliğin giderek daha da parçalandığı Modern Çağ-da Lukacs'ın da belirttiği gibi eski çağların bütünlüklü dünyasının duvarları yıkılmıştır (2014, s. 39):

“Yıldızlarla kaplı gökyüzünün, tüm olası yolların haritası olduğu çağlar... Her şey yeni bile olsa yine de tanıdaktır. Uçsuz bucaksızdır dünya, geniştir ama bir yuvayı andırır yine de. Çünkü ruhta yanan ateş ve yıldızlar aynı doğadandır. Dünya ve benlik, ışık ve ateş ayrıışık bile olsa, yine de hiçbir zaman birbirlerine büsbütün yabancı değildir.”

Parçalanmamış, bütünlüklü bir dünyanın eskiden var olduğuna inanmamızın temel nedeni öncelikle kendi bölünmüş gerçekliğimizdir. Kapitalist toplumlarda yaşamın parçalandığına, eksik-yoksun kaldığına ilişkin kuşklar bizi bu düşünceye sevk eder (Gürbilek, 2011, s. 84-85). Dünyanın bu yeni düzeni içerisinde bütünlük algısı bozularak yaşam fragmanlara (parçalara) ayrılmıştır. Parçalara ayrılan yalnızca işbölümüne dayalı ekonomik sistem değil esasında tümüyle modern uygarlık yaşamıdır. Modern insan yaşamın parçalanmasının, çözülme ve dağılmasının doğurduğu deşetin etkisi altındadır (Berman, 2012, s. 24-27):

“...Modern serüvenin yol açtığı nihilistçe derinlikler karşısında korkuya kapılmak... Modern olmak çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demektir. Modern dünyada sürekli bir parçalanma ve yenilenmenin, belirsizlik ve acının, heyecan ve korkunun girdabına sürüklenir insan.”

Trajediyi oluşturan düşüncenin kültürel zemini çağlar boyunca değişimler geçirir. Modern dönemde olanakların çeşitlenerek çoğalması sonucunda gerçekliklerin dile getirilme biçimi de değişir (Auerbach'dan akt. Erkman-Akerson, 2015, s. 108). Terry Eagleton, Raymond Williams'ın trajedinin modernleşen yönünü vurgulayan bakışını referans olarak gerçekliğin daha önce olmadığı kadar parçalanarak çeşitlendiği bir dünyada yabancılaşma ve yabancılaşmaya son verme mücadelesini Modern Çağın 'tipik trajik ikilemi' olarak niteler. Artık yabancılaşma o kadar bütünlüklüdür ki baştan aşağı her şeyi siler. İnsanlık, durumları değerlendirmemizi sağlayan ölçütlere karşı bile yabancılaşır (2012, s. 92-99).

Yaşamın içerisindeki trajik durumlar ile sanatın alanında trajedinin birleştiği noktada insanlığı derinden etkileyen sanatçıların yapıtları belirir. Trajik-olanı sanatına katan, yapıtları aracılığıyla trajediyi sanatın alanında yeniden yaratan sanatçıların başında Dostoyevski gelir. Erich Auerbach'a göre; diğer dillere çevrildiğinde büyük bir şaşkınlık ve hayranlık uyandıran Dostoyevski'nin eserleri 'kapalı olanın-bastırılanın açıklanması' şeklinde algılanarak trajik-olanla gerçekliğin tam olarak bütünleştiği bir doruk noktası olarak kabul edilmiştir. Dostoyevski'nin de öncesinde, insan ruhunun

dehlizleri eskiden beri bilinmesine rağmen bilimsel bir nesnellik ile bastırılmıştır (akt. Erkman-Akerson, 2015, s. 177).

Lorca'nın; gerçekleştirmek istedikleri idealleri, tutkuları ile egemen töreler, gerçeklikler arasında ezilen ve bir seçim yapma noktasına gelen kadınları anlattığı eserlerinde trajik çatışmayı yakından görmek mümkündür (Bağır, 2004, s. 250). İnsanın yaşadığı çatışmaları yapıtlarında trajik yanlarıyla dile getiren Lorca gibi daha birçok değerli sanatçı bulunmaktadır. Trajik olanın sanatın alanında sorgulanması sanat yapıtlarında çeşitli biçimlerde karşımıza çıkar. Sanat tarihinde özellikle de edebiyat ve tiyatro eserlerinde trajedi acı veren yönüyle kahramanların yolculuğunda yıkıcı biçimde belirir.

Dram sanatları alanında en eski kuramsal yaklaşımı *Poetika* adlı eseri ile Aristoteles ortaya koymuştur. Aristoteles, anlatıları şiir ve tragedya üzerinden tanımlamaya çalışmıştır: "Tragedya; tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir. Bir bütün ise 'başı, ortası ve sonu' olan şeydir (2010, s. 35)." Aristoteles'in ortaya koyduğu tragedya kuramından bu yana anlatılardaki olayların bağıntılı oldukları, zincirleme şekilde gelişerek birbirinin oluşuma yol açtıkları kabul edilmektedir (Chatman, 2009, s. 42). Bu noktada, Aristoteles'in formüle ettiği tragedya kuramının daha çok klasik anlatının temelini ve genel yapısını oluşturduğunu belirtmek gerekir. Çağdaş anlatı ise genel olarak klasik anlatıdan farklı bir şekilde nedensellik bağıntısını daha az içermektedir. Aksiyon akışı bu yüzden mutlak bir nedensellik ilkesiyle ilerlemeyebilir.

Trajedinin modern anlatılardaki izdüşümünü İbsen ve Çehov'un sanat anlayışı üzerinden ele alırsak; modern trajedide 'var olan' ile 'olası görünen' arasındaki çelişkileri trajedi ve komedinin olağanüstü senteziyle birleştiren bu iki büyük sanatçının eserlerinde durumlar ve karakterler üzerinden verilmeye çalışılan çatışmalar çoğunlukla çözümlenmesi mümkün olmayan çelişkiler olarak belirir. Çehov'un öykülerinin merkezinde çaresizlik içinde kalan ve umutsuz durumda olan karakterlere tanıklık ederiz. Kişisel tercihlerin onları nasıl umutsuzluğa düşürdüğünü, ilk bakışta gülünç ve zararsız gibi görünen davranışların bile ciddi trajik sonuçlar doğurabileceğini gözlemliyoruz (Olca, 2007, s. 75-86). Bu yönüyle trajik komik olanla da iç içe geçebilir:

"...Çehov'un birçok öyküsünü, Chaplin'in Modern Zamanlar'ını anımsayalım. Bu sanatçılar anlattıkları yalın hikâyelerle, -Gogol'un deyişiyle- 'dışlarından gülerken içlerinde gözyaşlarını saklamışlardır' (Kagan, 2008, s. 161)."

Sanat insanların karşılaştıkları, yaşadıkları trajediyi, trajik durumları kurmaca evreni içerisinde farklı biçimlerde yaratma yetkinliğine sahiptir. Kurmacanın anlam yaratma biçimleri hem trajedinin hem komedinin

unsurlarını birlikte içerebilme olanağını taşır. Örneğin güldüren trajik durumların sinemadaki örneklerine Charlie Chaplin'in filmlerinde sıkça rastlarız. Chaplin insanın içinde bulunduğu durumları traji-komik bir alaycılıkla perdeye taşır. Dünya edebiyatında trajik eserler veren büyük sanatçıların yapıtları göz önünde bulundurulduğunda insanın yaşadığı çeşitli çatışmaların aslında trajik olduğu vurgulanır. Bu anlamda Anton Çehov ve Samuel Beckett trajik çözümsüzlüğün ve açmazın; Albert Camus ve Jean-Paul Sartre ise trajik çaresizlik ve isyanın öncü isimleridir (Williams, 2018, s. 209-259).

Yaşantılarda karşılaşılan trajik durumları-çatışmaları, modern bireyin trajik yanlarını Türkiye'de de sanat kavrayışına katan değerli sanatçılar bulunur. Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan toplumsal ve düşünsel düzenin derinden parçalandığı bir dünyada modern insanın gerçeklikle karşılaşmasını eserlerine taşır. Bu eserlerde modern zamanların getirdiği yabancılaşma ve çaresizlik gözler önüne serilir. Atay ve Atılgan, modern insanın trajik boyutunu bireyler düzleminde ortaya koyarak; yabancılaşan insanın yaşamındaki ve toplumsal bir özne olma yolundaki ruhsal kırılmalarını, sorgulamalarını ve çıkışsızlığını görünür kılar. Karşıt güçlerin savaşında birey toplumun karşısında kayıplar yaşar. Bazı karakterler genele eklemlenmeyi tercih ederken bazıları da kendilik değerlerinin imkânsızlığını görerek 'kendi cellâtlarına' dönüşürler (Aşkaroğlu, 2016, s. 15-178).

Doğulu/Batılı bölünmesinin, modernleşme ve kapitalizmin toplumda oluşturduğu gerçeklikler sinemanın alanında da kolektif huzursuzluk, kaygı ve arzular olarak farklı biçimlerde karşımıza çıkar (Arslan, 2005, s. 10). Örneğin *Vesikalı Yârim* (Yön: Lütfi Ö. Akad, 1968), *Umut* (Yön: Yılmaz Güney, 1970) gibi filmler trajik yanlarıyla Türk sineması içerisinde yerini alır. Trajik bir görünüm sergileyen *Vesikalı Yârim*, bir melodram olmanın ötesine geçerek modern bireyin trajedisini anlatır (Arslan, 2013, s. 122).

Türk sineması bağlamında ele alındığında; 1980'lerden itibaren giderek gelişen kapitalizm, tüketim kültürü, neo-liberal politikalar, küreselleşme gibi gelişmeler toplumun gerçekliğini etkilediği gibi sanatın alanını da etkilemiş ve 2000'li yıllarda Türk sinemasının öykü anlatımında değişiklikler meydana gelmiştir (Barış, 2013, s. 242-263). Ayrıca modern insanın/toplumun gerçekliğine eklemlenen yabancılaşma, boşluk, anlamsızlık halleri de yaşamdan sinemanın alanına taşınmıştır. Trajik bakış açısının bu yeni anlatım olanaklarının önemli bir eksenini oluşturduğu söylenebilir. 2000'li yıllarda 'Yeni Türkiye Sineması' olarak da adlandırılan dönemle birlikte trajik durumları ele alan filmlerde artış gözlemlenir. Gelenek/modernleşme, Pagan-Türk/İslam ikiliği veya sentezi gibi olguların trajik durum olarak yansımaya 2000'li yıllarda Türk sinemasında çeşitli şekillerde tənıklık ederiz (Yalur, 2016, s. 55).

Türk sinemasında kahramanların trajedisini filmografisinin neredeyse tamamına yayan önemli bir yönetmen olarak Zeki Demirkubuz'u örnek vermek mümkündür. İçinde bulunduğu toplumun insan ilişkilerine odaklanan Demirkubuz, bu arayışı kendine özgü sinema anlayışıyla ortaya koymaya çalışır. Filmlerinde “insan ilişkilerindeki trajik durumu” anlatmak istediğini belirten Demirkubuz, insanın gerçekliğini kavrayabilmenin peşinde olduğunu ifade eder (Suner, 2006, s. 214). Zeki Demirkubuz'un yönettiği filmler trajedinin anlam çerçevesi dâhilinde değerlendirilme olanağını sunar. Ruken Öztürk'ün ifadesiyle (2006, s. 93); “Zeki Demirkubuz, bulunduğu coğrafyadan hareketle *sokaktan (sıradan) insanların trajedisini* anlatır ve metinlerarası bir oyun oynar.” Özellikle erkek kahramanların içine düştüğü, dahası içinden bir türlü çıkamadığı çıksızlıkların trajik durumlara dönüşmesi açık bir şekilde duyumsanır.

Dünya sinemasında en etkileyici sinema akımlarının başında gelen İtalyan Yeni Gerçekçiliği aynı zamanda bir ‘trajedi sineması’ olarak tanımlanabilir. Yalnızca ‘geçmişten kopuşun’ bir sonucu olarak değil, II. Dünya Savaşı'ndaki geçiş döneminin duygusal ikliminin bir uzantısı olarak da görülen Yeni Gerçekçilik bir bakıma savaşın yarattığı toplumsal acılarla birlikte modern uygarlığın krizini duyurur. Sinema anlatılarındaki trajik söylem sürekli ilerlemeye yönelik vaatlerin karşısında tersine çevrilmiş bir dünyada ahlaki ve sosyo-politik kaosu, kaygının temsili olarak psikolojik ve etik mücadeleleri ortaya serer (Pierson, 2009, s. 2-7). İtalyan Yeni Gerçekçiliği bu yönleriyle toplumsal alandan dolayımlanan trajik gerçekliği yeniden üreten bir sinema akımı olarak öne çıkar.

Yeni İran Sineması; Avrupa-Amerika sinemasını ifade eden Batı coğrafyası dışından bir örnek olarak insanın trajedisini, karşılaştığı trajik durumları özgün bir sinema hareketi içerisinde ve farklı bir görme biçimiyle perdeye taşır. Batıdakinden daha farklı bir toplumsal kavrayışın içerisinde şekillenen Yeni İran Sinemasında Doğu/Batı karşıtlığı, din ve modernleşme arasındaki çelişkili dünya, insanın yaşadığı çıksızlık gibi çeşitli temalardan yola çıkarak gündelik gerçekliğin ardındaki trajedi sinema perdesi üzerinde görünür kılınır.

İmgeler yeniden yaratılmış veya yeniden üretilmiş görünümlere işaret eder. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan kopmuş bir görünüm-ler düzeninde ifade bulur. John Berger her imgede bir görme biçiminin yattığını belirtir (2011, s. 10). İmgelerden türeyen görme biçimleri belirli açılardan toplumsal bir bakışla birlikte yeni anlamlara bürünür. Olgular yapısal açıdan çeşitli grupları birbirine bağlayan toplumsal ilişkiler veya kültür bağlamında incelenebilir. Moda, adetler, zevkler, nezaket, terbiye vb. ile ilgili değerler belirli bir kültür dairesi içinde ahlaki değerler doğrultusunda ele alınabilir (Goffman, 2016, s. 224).

Her toplumun anlatıları o coğrafyada ortaya konulan, tüm zamanlarda oluşmuş olan kültürel birikimleri temsil eder. Bu bağlamda sinema sanatı yalnızca anlattığı öykü evreninin gerçekliğini yeniden yaratmakla kalmaz, dış-somut dünyadaki gerçekliğin kurmaca karakterini de ortaya çıkarır (Zizek, 2001, s. 77). Ülke sinemalarını toplumsal yaşamın ve geçmişin bir yeniden sunum düzlemi olarak ele aldığımızda, sinema anlatılarının toplumsal yaşamın söylemlerini veya biçim, figür ve temsillerini kendi sanatsal olanakları biçiminde aktardığı söylenebilir. Dolayısıyla filmlerde belirli kültüre ait anlatı kodlarının izini sürmek mümkündür (Sözen, 2008, s. 132).

Yeni İran Sineması 2000'li yıllarda sosyal imgeci yönüyle öne çıkar. Charles Taylor'un ortaya koyduğu sosyal imgecilik yaklaşımı Yeni İran Sineması için de bir odak noktası olarak okunabilir. Toplumsal gerçekliğe ilişkin farklı birçok konu Yeni İran Sinemasında yoğun biçimde estetize edilmektedir. İnsanların sıradan hayatı ve bu hayatlar içerisindeki toplumsal gerçeklik Yeni İran Sinemasının ele aldığı başlıca meselelerden birisidir (Orhon, 2014, s. 203-204).

Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) adlı filminde olduğu gibi Yeni İran Sinemasında pek çok filmin hikâyesi gündelik yaşamın normal şartlarda es geçilen, anlam yüklenmeyen pek çok anının üzerinde durup düşünme ve aslında onlara içkin olan anlamı ortaya çıkarma işlevi görür. Gündelik olan kendi başına bir filmin hikâyesini oluşturmaz; gündelik olanı bozuma uğratan, rutini aksatan gerilim/farklılık tam da hikâyenin başladığı çıkış noktasıdır. Bu açıdan insanların gündelik hayatı eylemin içinden üretilen anlamın zeminini oluşturur. Film anlatısında karşılaştığımız mekân, zaman ve olay örgüsü çerçevesinde yaşadığımız gerçeklikle de bir ilişki kurarız (Yuvayapan ve Yıldırım, 2014, s. 76).

Yeni İran Sineması anlamı daha çok gündelik hakikatte arar. Kamera hareketleri, çekim ölçekleri, kurgu, oyunculuk, dramatik yapı bu ekseninde gelişir. Yeni İran Sineması tüm bu yönleriyle Batı sinemasından çok daha farklı bir görme, algılama ve öğrenme biçimi vaat eder. Bu farklı görme biçimi Yeni İran Sinemasında anlatım biçimlerini derinden etkiler (Akgün, 2014, s. 176-179). Genel olarak Yeni İran Sinemasında olduğu gibi Asghar Farhadi sineması büyük anlatıların peşinde koşmak yerine sıradan insanın olağan yaşantı aksiyonlarına odaklanmasıyla öne çıkar. İzleyiciye tüm açıklığıyla tanıtılmayan ve bu yönüyle tamamlanmamış gibi duran kahramanların muğlaklığından dolayı Farhadi sineması üzerine yapılan tartışmaların boyutu genişler (Serrano, 2020, s. 2-3). Farhadi sinemasında günlük yaşam içerisinde her an karşılaşabileceğimiz basit olayların kahramanların birbirlerinden gizledikleri küçük sırlarıyla-yalanlarıyla birleşimi sonucunda derinleşen tartışma alanına böylelikle yeni anlatı katmanları eklenir.

2000’li yıllarda Yeni İran Sineması’nın en önemli yönetmenlerinden birisi olan ve Oscar, Altın Palmiye başta olmak üzere uluslararası alanda en büyük sinema ödüllerini kazanan Asghar Farhadi katıldığı söyleşilerde kendi sinema anlayışının ve anlam üretiminin özgün yanlarına değinir. Sinema anlayışının Yunan trajedilerinden basit bir şekilde ayrıldığını ve öykülerinin merkezinde yer alan karakterler arasında iyi-kötü ayrımında bulunmadığını ifade eder (2015, s. 445):

“Oysa Yunan trajedilerinde iyi-kötü hep bellidir. Ama modern dünyada, günümüz dünyasında kavga iyiler arasında oluyor. Örneğin *Bir Ayrılık*’ta kadın ve erkek karakter arasında seçim yapamıyorum. Bazı seyirciler diyor ki: ‘Ben erkeğin tarafını tutuyorum, o haklı.’ Bazı seyirciler de diyor ki: ‘Ben kadının tarafını tutuyorum, o haklı.’ Hangisi kazanırsa mutlu olacağınızı bilmiyorsunuz. Yani sevdiğiniz bir taraf kazanırsa, sevdiğiniz diğer bir taraf kaybedecek. Benim sinemaya yansıttığım; adalet ve tarafsız olmak.”

Asghar Farhadi sinemasında kahramanların trajedileri ilk bakışta gündelik hayattan sızan ve belirli yönleriyle toplumsal/dini kurallardan-öğretilerden beslenen sosyal yaşamın ekseninde sunulurken nihayetinde kahramanların benliğinde yaralar açar. İran’daki toplumsal sınıflar arası farklılığın kendi sinema anlayışının ortaya çıkmasındaki etkisine dikkati çeken Farhadi (2015, s. 452), toplumsal yapının üzerinde yükseldiği değerlerin insanı içinden çıkılamaz bir hale getirdiğini gözler önüne serer. İnsanın yaşadığı değer bunalımı söz gelimi hem alt sınıfa mensup aile için hem de Batılı gibi düşünen, orta sınıf, eğitilmiş aile için geçerlidir. Bu bağlamda Asghar Farhadi sinemasında sıklıkla vurgulanan ayrılık, çaresizlik, yalan, gerçek, vicdan, adalet, merhamet, suç ve ceza gibi temalar üzerinden ister geleneksel ister modern olsun, farklı toplumsal sınıflara ait karakterlerin yaşadığı çatışma halleri aracılığıyla film anlatısındaki trajedi örüntüsünün yıkıcı izleri takip edilebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ALANYAZIN

Trajedinin Kavramsal Çerçevesi

Kavram Olarak Trajedi

Trajedi ve ‘trajediye ilişkin’ anlamındaki trajik sözcüğü gündelik hayatımızda ‘çok üzücü’ anlamını karşılamak üzere kullanılmaktadır. Gündelik dilde ‘acıklı, çok üzücü, facia, felaket, feci son’ gibi anlamlar taşıyan trajedi kavramı sarsıcı, yıkıcı olarak nitelendirilmektedir. Örneğin bir insanın yoğun trafikte trajik bir araba kazası geçirdiğini belirtebiliriz. Oysa trajedi, ifade edilen bu durumdan daha fazlasını içerir. Alinyazısı ya da felaket, talihin vahim biçimde tersine dönmesi, kusurlu, asil kahramanlar, ruhsal açıdan kirlenme ve arınma, acıklı sonlar, evrensel düzen ve düzenin ihlali, acıya ilişkin insanı bilinçlendirerek başkalaştıran bir mesele de trajik olabilir. Etkileyici olmakla beraber trajedide şok etkisi yaratarak insanı sarsan bir yön de bulunmalıdır. Trajedi bu yönüyle kederli olduğu kadar travmatiktir de (Eagleton, 2012, s. 21-22).

Eski Yunan dilinde trajedi sözlük anlamı olarak tragos (keçi) ve oidia (şarkı söyleme) sözcüklerinin bileşiminden türetilmiştir. Trajedi sözcüğünün çıkış noktasının tragedyalardaki aktörlerin sahnede yanık sesleriyle söyledikleri ‘keçi türküsü’ olduğu varsayılır (Nişanyan, 2004, s. 452). Halk arasında gündelik dilde sıklıkla kullanılan ‘günah keçisi’ deyişi de trajedinin bu yönde çağrıştırdığı anlamla ilişkilidir. Çoklu anlamlar taşıyan trajedi ve trajediye ilişkin anlamında kullanılan trajik sözcüğü sanat yapıtları, gerçek yaşam olayları, dünya görüşleri ya da duygu yapılarını tanımlamak için kullanılmaktadır (Eagleton, 2012, s. 31).

Kavram olarak trajedi gündelik dilde ve sanatın alanında farklı anlamları karşılamaktadır. Yukarıda da belirtildiği üzere gündelik dilde acı verici, üzücü olan, felaket gibi anlamları karşılayan trajik sözcüğü sanatın diline evrildiğinde ‘acıklı, üzücü olanı’ da aşan bir anlama bürünür. Sanatsal açıdan değerlendirdiğimizde gündelik yaşamda sıklıkla ve yanlış biçimde kullanıldığı gibi her acı, üzücü olayın trajik olarak nitelendirilebilmesi mümkün değildir. Trajedinin anlam olarak yanlış ve rastgele kullanımı sinema literatürü açısından da bir kavram karmaşasına neden olabilmektedir. Gündelik hayatta her üzücü durumun/olayın trajik olmaması gibi insanı hüznlendiren, derinden etkileyen dokunaklı her film de trajik değildir.

Bir durumun trajik olarak nitelendirilebilmesi için anlam çatısı açısından belirli özellikleri taşıması gerekmektedir. Buna göre; trajiğin ortaya

çıkışı önlenemez ve zorunludur. Her şeyden önce bu zorunluluk karşısında kişinin seçiminde özgür olması, bilerek ve isteyerek, sonuçlarına katlanmayı göze alarak eylemde bulunması trajik-olanın belirtileridir. Bu bağlamda trajik çatışmalar ve trajik çatışmalara yol açan eylemler-durumlar, değer taşıyıcısı olan karakterler, yazgı, çıkışsızlık başlıca trajik özellikler olarak öne çıkmaktadır (Kuçuradi, 2013, s. 14-26). Bir anlatıda kahramanın trajik durum içerisinde bulunup bulunmadığına yönelik yanıtları bu özelliklerin belirtilerinde ve bunlar arasında kurulan ilişkisel düzlemde aramak gerekir. Çünkü trajedi kavramının sanat yapıtındaki izdüşümü trajik durumu açığa çıkaran belirtilerde gizlidir.

Trajik-Trajedi-Tragedya İlişkisi

Trajedi kavramını ilk olarak Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde ortaya koyduğu tragedya kuramı çerçevesinde sistemli şekilde ele almıştır. Tragedya sanatın bir dalını ve aynı zamanda bir anlatı türünü ifade etmektedir. Tragedyanın izleyicide katharsis (arınma) ve özdeşleşme yaratması için olayların mantığa uygun bir şekilde sıralanması ve birbirlerine bağlanması gerekir. Tragedya yarattığı mimesis, katharsis ve özdeşleşme etkileriyle klasik anlatının ve dramının temelini oluşturmuştur.

Aristoteles trajik etkinin toplumsal yanına vurgu yaparak tragedyalara toplumsal bir işlev yükler. Tragedyaların trajik özünü karakterlerin eylemleri aracılığıyla kurar. Tragedya asıl olarak bir öykünmedir ama bu öykünme karakterlerin sanat yapıtında taklit edilmesi-öykünmesinin yerine yaşam içerisindeki eylemlerin, çatışmaların öykünmesidir. Örneğin mutluluk ve mutsuzluk doğuran şiddetli eylem çatışmaları tragedyalarda etkileyici şekilde taklit edilip seyircide korku ve acıma duyguları uyandırarak katharsis sağlar. Tragedyalar böylelikle toplum açısından faydalı bir anlatı türüne dönüşür (Aristoteles, 2010, s. 31-48).

Geleneksel anlamıyla *tragedya* bir kahramanın kendi çevresindeki koşullarla savaşıp yenik düşmesini anlatan bir oyun türüdür. Kahramanın yenilgisi kahramanın varlığından daha büyük ve yaşamından daha önemli bir anlamı ifade eder. Tragedyanın sonunda maddi ya da manevi bir yok oluş yer alır. Kahramanın çevresindeki koşullarla-düşmanlarla girdiği mücadeleden evrensel boyutları içinde önemli bir sonuç çıkar fakat bu sonuç asıl olarak kahramanın yenik düşmesiyle önem kazanır. Tragedya insanı derinlemesine ele alarak yaşamı yansılar; insanın çevresiyle çatışmasını gösterirken ona kendi gerçekliğini de öğretir (Nutku, 2013, s. 33).

Tragedya sanat tarihinde her şeyden önce dramatik bir anlatı biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Tragedyalarda birbiriyle çelişen karşıt durumlar içinde trajik kahraman çatışma yaşar. Bu çatışma neticesinde trajik kahramanın yazgısına ilişkin içimizde oluşan acıma ve korku duygularıyla birlik-

te yani katharsis sonucunda *trajik haz (hamartia)* ortaya çıkar. Tragedyaya özgü bir hazı ifade eden hamartia korku ve acıma duygularının birbirine karışıp birleşmesi sonucunda değer kazanır (Bonnard, 2006, s. 12-13).

Aristoteles'in tragedyayı insanın ruhunu ve bilincini arındıran en yetkin araç olarak yüceltmesine karşılık Platon, Antik Yunan felsefesinde bir anlatı türü olarak tragedyayı sona erdirmenin yolunu açar. Aklın gerçekliği yeniden inşa ettiğini savunan Platon, *Diyaloglar*'da gerçekliğin insan tarafından algılanma biçimlerini tartışır. *Diyaloglar*'daki kahraman aklıyla hareket ederek tutkularına yenik düşmeyen, basiretli kişiliği temsil eder. Akıl yoluyla kavranan ideaları temel alan Platoncu sanat kavrayışının devamı olarak nitelendirebileceğimiz Euripides'in rasyonalist drama anlayışı ise bir bakıma trajik-olmayan dramının başlangıcını oluşturur (Oskay, 1984, s. 99-101).

Henüz Antik Çağ'da belirmeye başlayan, parçalanmanın ve bireyselleşmenin çıkmazındaki modern uygarlığın içinde bulunduğu krizi belki de en çarpıcı şekilde Friedrich W. Nietzsche duyurmuştur. Bireysel aklın belirleyiciliğinin ve yaşam üzerindeki mutlak egemenliğinin karşısında insanın coşkun, tutkulu yanını vurgulayan Nietzsche, trajik kavramı aracılığıyla modernliğin eleştirisini yapar. Trajiği insanlığın yaşamda ve sanatta ulaştığı en yüksek nokta olarak kabul ederek trajiği Apolloncu ve Dionysosçu ikiliğine bağlı olarak ele alır.

Apollon ve *Dionysos* Yunan tragedyasının kökeni ve özü, iç içe geçmiş iki sanat dürtüsüdür. *Apollon*, bireyleşme ilkesinin tanrılaştırılması olarak karşımıza çıkar. Bireyleşmenin tanrılaştırılışı tek bir yasayı tanır: o da bireydir. Bireyin sınırlarının bilinmesini ve korunması Eski Yunan'daki anlamıyla 'ölçü' olarak ifade edilir. Böylece kendini bilmenin ve ölçülü olmanın tanrısı olan Apollon aklın ve mantığın savunucusu olarak kabul edilir. Nietzsche'ye göre, öncülüğünü Sokrates'in yaptığı bilim ve akılcı düşünce trajik dünya görüşünün başlıca düşmanıdır. Görünümlerin temsilcisi konumundaki Apollon'un karşısına insanlığın yeraltından esrimenin, coşkunluğun ve duyguların taşıyıcısı olarak *Dionysos* çıkar (Nietzsche, 2017, s. 31-146). Apollon-Dionysos ikiliği iç içe geçerek insanlığı bir denge durumuna getirmekle birlikte aslında bir çatışma-uyumsuzluk durumuna sokar. Böylelikle trajik bir durum olarak, insanın çatışan-uyumsuz yanının açık bir ifadesi Nietzsche'nin Apollon-Dionysos ayrımında karşılık bulur.

Rollo May anlam düzeyinde 'boşluğun' hâkim olduğu çağımızda trajedi anlayışımızın kaybolmaya başladığını vurgular. Yine de ona göre insan hayatının boşluğu ve anlamsızlığı aynı zamanda sanat yapıtlarının trajik ögesini oluşturur (2017, s. 73). May'ın ileri sürdüğü görüş benzer şekilde Terry Eagleton'ın trajedi tartışmasının temel bakış açısını teşkil eder. Modern bireyin içinde yaşadığı boşluk ve anlamsızlık halleri bir yandan da in-

sanın trajedisine dönüşür. Örneğin Albert Camus gibi insana ait değerleri dünyanın/yaşamın anlamsızlığı perspektifinde ele alan trajik sanatçılar bu durumu yapıtlarında görünür kılar (2012, s. 58).

Antik tragedyalardan farklı olarak trajik-olanı yaratan koşullar bugün tamamen değişmiş olsa da trajik-olan her dönemde ve farklı görünümlemlerle varlığını sürdürür. İnsanlığın temel çatışmaları üzerine kurulu olan trajik en geniş tanımıyla bir insanlık durumunu ifade eder (Yıldırım, 2018, s. 4). Trajik; Unamuno'ya göre (1986) yaşamın en güçlü duygusu, Nietzsche'ye göre (2017) Apollon-Dionysos karşıtlığının insanda beliren uyumsuzluğu, Scheler'e göre (2008) değerlerin çatışması, Kagan'a göre (2008) de toplumsal olan ve ideal-olanın çatışmasıdır. Tüm bu yönleriyle tragedya; 2500 yıl önce Antik Yunan'da olduğu gibi tüm sanat evrenini kuşatan bir kavram ve anlayış olarak günümüzde de etkisini halen göstermekte ve güncel boyutta değişimi-dönüşümü sürmekte olan tragedyanın içeriği modern trajedi biçimini de beraberinde getirmektedir (Gökdağ, 2013, s. 183).

Toplumsal Olarak Trajedi

İçinde bulunduğumuz çağ farklı yazarlar tarafından farklı adlarla tanımlanmaktadır. Anthony Giddens henüz bütünüyle postmodern bir toplumsal evrende yaşamadığımızı belirtirken postmodernliği modernliğin çeşitli kurumsal kümelerinin ötesinde 'içkin geçiş' dizileri olarak değerlendirir. Giddens'in dile getirdiği temel argüman modernliğin temel sonuçlarından biri olarak gördüğü *küreselleşme* ekseninde şekillenir (2012, s. 50).

Sanat eleştirmenleri genellikle sanatın asıl kaynağı olarak ulusların yaşadığı toplumsal değişimleri gösterir (Hauser, 2006, s. 4). Toplumsal değişimler kültür ve sanat alanında belirli değişimleri de beraberinde getirir. Çağın yaşantı koşullarına göre şekillenen tragedya ve trajedi anlayışı bu yönüyle yalnızca bir anlatı türü ya da anlatı yapısı olmanın ötesine geçerek aynı zamanda toplumsal bir olgu anlamına gelir (Oğuzhan, 2018, s. 91). Farklı sanat anlayışlarıyla yeniden ve yeniden kurgulanan trajik görünümün ardında toplumların yenedünya düzeni içerisinde sürekli başkalaşan, başkalaştıkça da insanın/sanatçının hayatı anlamlandırmasını etkileyen güncel yaşantı olanakları/sorunları yatar.

Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi benzeri görülmedik bir biçimde söküp çıkarmıştır. Modernliğin getirdiği dönüşümler hem yaygınlıkları hem de yoğunlukları açısından önceki dönemlere özgü değişim biçimlerinin çoğundan daha etkilidir. Yaygınlık düzleminden bakıldığında bu dönüşümler küreselleşmenin de etkisiyle toplumsal bağlantı biçimlerinin kurulmasında etkili olmuştur. Yoğunluk açısından ise özel günlük yaşamlarımızın kişisel özelliklerini değiştirme aşamasına gelmiştir (Giddens, 2012, s. 12).

Çağlar boyunca trajedi hem öz hem biçim bakımından sürekli değişimler geçirir. Modern dönemde trajedinin yapısı, biçimi ve kurgulanışı genel olarak Aristoteles'e atfedilen geleneksel anlamdaki tragediyadan farklılıklar gösterir. Modern trajedide egemen bakış açısı bu dönemin bilinciyle çok yakın ilişkili olan *insan hayatını* odağına alır. Modern dönemde trajedi üzerine geliştirilen tüm düşünce, bakış açısı ve eserler dikkate alındığında trajedinin sanatın alanındaki dramatik bir tür olmanın ötesinde bir anlayışa, kavrama dönüştüğü görülür (Gökdağ, 2003, s. 166-181).

Modernliğin oluşumuna katkıda bulunan toplumsal etkinliğin küreselleşmesi; dünya çapında kurulan bağlantıların, örneğin küresel ulus-devlet sistemiyle veya uluslararası işbölümüyle ilişkili bağlantıların gelişmesi sürecini içerir. Küreselleşme uzak ya da yakın farketmeksizin toplumsal olaylar ve ilişkilerin yerel bağlamlarla iç içe geçmesiyle ilgilidir. Dünyanın çeşitli noktalarında beliren yerel ve küresel bağlantısı gündelik hayatın doğasındaki kapsamlı ve köklü dönüşümlerle ilişki kurar (Giddens, 2010, s. 37).

Günümüzde toplumsal ve kültürel alanda birlik bulunmadığını öne süren Alain Touraine birlikten yoksun olan bu alanların modernliğin yeni bir evresi yerine modernliğin çözülmesini oluşturduğunu belirtir (2016, s. 133). Özellikle kültürel eleştiri alanında evrensel düzeyde geçerli başlıca yaklaşımlar modern düşünce üzerine yapılan tartışmalarda yirminci yüzyıldan başlayıp 2000'li yıllarda etkisini giderek arttıran düşünce iklimine vurgu yapar. Zygmunt Bauman'a göre; Antony Giddens'in 'geç modernlik', Ulrich Beck'in 'düşünsel modernlik' şeklinde tarif ettiği güncel dönem birçok araştırmacı tarafından 'post-modern' olarak nitelendirilmekle birlikte yine de modernliğin sonu gelmemiştir: "Modernlik hala bizimle ve canlıdır (2013, s. 34)."

Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel söylemlere karşı oluşan derin bir güvensizlik modern düşüncenin temel özellikleri olarak öne çıkar (Harvey, 2012, s. 21). Çağımızda belirsizlik ve muğlâklıkla kuşatılan dünya kendisini daimi bir belirsizlik koşulu altında yaşama hazırlamaktadır. Çağdaş yaşamın birçok yönü ezici belirsizlik duygusuna katkıda bulunurken küreselleşme, tüketim kültürü, yenedünya düzensizliği, evrensel düzensizleştirme, yeni iletişim ağları, güvenlik ağları belirsizliği besleyen faktörlerin başında gelir. Bauman'ın ifadesiyle 'modern çağın eşsiz trajik karakteri' bu belirsizlikler noktasında ortaya çıkar: "Ne tarafa baksak muğlâklıklar, ikili karşıtlıklar, çatışmalar görürüz (2013, s. 37-114)."

Toplumsal gerçeklik ağıyla örülmüş olan insanın egemen toplumsal değerler karşısında yaşadığı gerilimler, huzursuzluklar ve çatışmalar kendi benliğinde bir yıkıma ve kayba dönüşür. Dış dünyayla mücadelesinde yıkıma, kayba uğrayan insanın trajedisine çağımızın yabancılaşma, boşluk ve

anlamsızlık halleri de eklemlenir. Toplumsal alandaki verili gerçeklikler ile ideal-olanın zorunlu olarak çatışmasının ortasında, kendi dışındaki dünya ile gerçekleştirmek istediği idealleri arasında sıkışıp kalan insanın trajik durumu belirir. Sanat belki de insanın toplum içindeki/karşısındaki trajik durumunu görünür kılan en yetkin araçtır. Ünlü Rus sinema yönetmeni Andrey Tarkovski sanatın trajik yanını şu şekilde tarif eder (2008, s. 27):

“İnsan bıkip usanmadan kendisiyle dünya arasında bir ilişki kurar. İdealleriyle bu dünya arasında bir uyum sağlamak için yanıp tutuşur. Bu isteğin yerine getirilemez olması, insanların hoşnutsuzluğunun ve kendi benliğindeki eksikliğin yarattığı acının bitip tükenmeyen bir kaynağını oluşturur. Dolayısıyla sanat, dünyaya sahip olma biçimleri ve insanın sözelimi ‘mutlak gerçeğe’ giden yol üzerindeki bilgi edinme biçimleridir.”

Genel bir yaklaşımla; akıl ve duygu arasındaki çatışma, aklın yaşam üzerindeki belirleyici egemenliği aslında insan düşüncesinin trajik tarihini açığa çıkartır. Trajiğin ifadesi bilimsel aklın bize işaret ettiği dünya ile gerçekleşmesini istediğimiz ideal-dünya arasındaki derin bir mücadelenin ifadesi gibi görünmektedir (Unamuno, 1986, s. 119). Görüldüğü üzere içinde yaşadığımız dünyada olduğu kadar kurmacada da trajik çatışmanın temelinde yatan odak noktası gerçeklik ile ideal-olan arasında cereyan eden çelişki-mücadele ve asıl önemlisi bu mücadelenin sonunda genellikle ideal-olanın yaşamın dayattığı gerçekliğe yenik düşüşüdür. Toplumsal gerçeklik ile ideal-olan arasında gerçekleşen ve idealin yenilgisine yol açan çatışma yaşamda olduğu gibi sanatta da çeşitli biçimlerde yorumlanabilir (Kagan, 2008, s. 159-162). Böylece toplumsal alandaki gerçekliğin ideal-olanın karşısında konumlanması anlatılardaki trajik çatışmayı besleyen bir tartışma alanını meydana getirir.

Bireyin toplum içinde yaşadığı çatışmalar trajik gerilime dönüşebilir. Simmel’in ifadesiyle, öznellik ve nesnellik alanları arasında gerçekleşen gerilim sonucunda nesnel kültürün öznel kültüre kendisini dayatması *kültürün trajedisini* yaratmaktadır (2009, s. 356). Yaşanılan trajedi karşısında modern insan kendi ahlaki özerklikleriyle ve dolayısıyla da kendi ahlaki sorumluluklarıyla yüzleşmeye zorlanır. Bauman çağdaş bireyin karşılaştığı derin ahlaki acıların başlıca nedeni olarak *yüzleşmeyi* gösterir (2014, s. 65).

Modern insan yeni yaşam tarzları karşısında yeni bir düşünce biçimi kazanırken değerlerini de yeniden anlamlandırmış olur (Mills, 2000, s. 20). John Orr modernleşmenin temel değerlerini *yabancılaşma* çerçevesinde ele alır ve bu aşamada yabancılaşmayı *trajik gerçeklik* olarak niteler. Trajik gerçekliğin öne çıkan tarafı kahramanların topluma ve kendine yabancılaşmasıdır. Trajedi kahramanın başından geçen bir deneyimin neden olduğu onarılamaz bir kayıpta ortaya çıkar. Belirli bir açıdan odak nokta olarak kahramanın toplumsal ilişkiler ağında gizlenmiş olan *trajik kayıp* aslında

bu ağın içinde aranabilir (Orr, 2005, s. 44). Trajedinin toplumsal yanını vurgulayan bu bakış açısı modern çağın getirdiği yeni yaşantı olanaklarının yaşamı zenginleştirmenin ötesinde zorlaştırmasına odaklanır. Karşılaşılan zorluklar trajiği oluşturan ve modern çağla birlikte değişime uğrayan anlam çerçevesi açısından baktığımızda insanın toplumsal alanda karşılaştığı sorunların yeni trajedi göstergelerine dönüşebildiğine işaret eder.

Toplumsal sorunlar kişisel çerçeveleri de aşarak toplumda kurumsal bunalımlar, hatta çoğu kez giderilmesi olanaksız çelişkiler yaratır. Bu nedenle öncelikle çağdaş toplumların yaşadığı huzursuzluğu saptamak gerekir (Mills, 2000, s. 21-28). Bu noktada modern dünyanın çelişkilerinin toplumsal ve bireysel deneyimle sıkı sıkıya bağlantılı olan trajediyi ve trajik formu yeni bir şekilde kavrama potansiyeline sahip olduğunu söyleyebiliriz (Williams, 2018, s. 18). Trajik-olan ile toplumsal ve gündelik gerçekliklerin buluşması için epey zaman geçmesi, bambaşka koşulların ortaya çıkması gerekmıştır (Auerbach'tan akt. Erkman-Akerson, 2015, s. 134). Bireyin anlam dünyasının şekillenmesinde modernleşmeyle kol kola ilerleyen yabancılaşma bu koşulların bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Modern trajedinin temel ekseni geleneksel trajedi anlayışından farklı olarak toplumla bütünleşmiş insan yerine kendine dahi yabancılaşmış insandır. Yeni modern kahraman geleneksel trajedideki soylu ve basiretli kahramandan ayrıışan, toplumsal yapı içerisindeki sıradan, ortalama insandır (Oğuzhan, 2018, s. 81). Daha önce görülmediği kadar toplumun alt katmanlarına yayılarak daha basit meselelere odaklanan yeni trajik perspektif soyluların dünyasından sokaktaki insanın dünyasına taşınır. İnsanın sosyal çevresiyle ilişkisi içerisinde beliren trajedi anlayışı bu noktada toplumsal yaşamdan sanatın alanına taşınarak trajik sanat yapıtlarına dönüşür.

Tarihsel Olarak Trajedi

Antik Yunan'da Trajedi

Trajedi anlayışı Antik Yunan'daki genel sanat ve yaşam düşüncesini yansıtır. Antik Yunan düşüncesinde trajik ve mitolojik olan iç içe geçer. Çünkü bu dönemin trajedi anlayışı asıl kaynağını mitolojiden alır. İnsanların kendi eliyle yarattığı mitolojik tanrılar yine kendi yazdıkları tragedyalarda anlatı kahramanlarına dönüşür. Karakterlerin eylemleri ve yazgıları yarattıkları tanrıların etrafında şekillenir. Antik Çağın en önemli tragedya yazarları olarak gösterilen Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in tragedyalarında bu trajik tasarımın etkisi belirgin şekilde gözlemlenmektedir.

Söz konusu dönemin tiyatro düşüncesine yakından bakıldığında çağın sanatı, felsefesi, toplumsal yaşamı ve tiyatrosu arasında bir bütünlük olduğu dikkat çeker. Ayrıca tragedya tiyatro düşüncesinin daha da ileri nokta-

ya taşınmasında ilk önemli aşama olarak nitelendirilir (Şener, 2019, s. 18). Tragedya türü ilk olarak M.Ö. 533 yılında Atina'da aktör Thespis'le birlikte ortaya çıkmıştır. Bunu izleyen yüzyılda ise tam bir yükseliş yaşanırken bu dönemde üretilen başyapıtların yedi tanesi Aiskhylos'a, yedi tanesi Sophokles'e ve on dokuz tanesi de Euripides'e atfedilir (Poole, 2013, s. 14).

Tragedyayı bir çatışma olarak ele alan Aiskhylos'un (M.Ö. 525-456) yapıtlarında adalet anlayışını birbiri ile çatışan değerler üzerinden inşa ettiği görülür. İnsanlar ile bağlı oldukları dış dünya arasında ürkütücü çatışmalar yaşanır (Bonnard, 2004'ten akt. Tatlı, 2012, s. 25). Aiskhylos'un trajik kahramanı yazgısı gereği macera yüklü birçok güzergâhtan geçer. Onun tiyatro oyunlarında trajedi mitolojik tanrıların kaynaklık ettiği korkunç bir şer gücü olarak sahnelenmektedir. Trajedinin gücü kişiler açısından ürkütücü buyuttur çünkü hem yükselip güçlenmek hem de masum kalmak pek olası görülmez. Yine de kaçınılmaz olan yazgının karşısında insani bir özgürlüğün yer aldığını belirtebiliriz (Bonnard, 2006, s. 154). Antik Yunan ozanlarının en eskisi olan Homeros'tan başlayarak tragedyaların başlıca meselesi genellikle 'yazgı' olmuştur. Ozanlar trajedi anlayışlarını kahramanların yazgısı ve tanrılarla mücadeleleri çerçevesinde şekillendirmiştir.

Sophokles (M.Ö. 496-406) tragedyalarında insanları ve tanrıları çarpıtır; trajik kahramanın karşısına Aiskhylos'un yapıtlarına oranla daha ulaşılmaz olan bir tanrısal gizem çıkarır. Gizemin insani ölçüler içinde kavranılarak çözülmesi ve anlaşılması çok daha güçtür. Üstelik insani olanla tanrısal olan arasında uyumlu ölçüler bulunmaz. Sophokles somut dünyadaki insanın payına ayrılmış sınırlarla tanrılara ayrılmış sınırları ortadan kaldırır. Böylece insan artık bu dünyada kendini bütün boyutlarıyla gerçekleştirme yolunda uğraş verebilir. Diğer iki büyük trajik ozan Aiskhylos ve Euripides'e oranla Tanrı anlayışı daha belirgin olan Sophokles Tanrıların karşısında daha kesin tavır almaktan çekinmez. Sophokles'e göre tanrıların varlığı yaşamın içinde tümenden yabancı bir dipsiz uçurumun insanın çevresinde var olması demektir. Ozan, Tanrıların insanlara yaşattığı zorluklar ve yıkımlara karşılık beşeri akla dayanan, tutarlı bir eylemle onlara yanıt verir (Bonnard, 2006, s. 155).

Antik Yunan tragedyasının bir diğer önemli yazarı olan Euripides (M.Ö. 485-406) toplumla etkin bir şekilde kurduğu ilişkinin bilincinde hareket ederek toplumun önce büyümesinin ve sonrasında çöküşünün koşulu olarak kötülüğü işaret eder (Thomson, 2004'ten akt. Tatlı, 2012, s. 26). Nietzsche Antik Yunan tragedyalarının en zengin ve parlak döneminin Aiskhylos ve Sophokles'in etkisinde kalmasından önceki dönem olduğunu ileri sürer. Çünkü Sophokles tragedyasıyla birlikte yavaş yavaş bir çöküş dönemine girildiği görülmüş ve bunun sonucunda Euripides, Aiskhylos tragedyasına karşı gösterdiği bilinçli tepkiyle Antik Yunan tragedyasının görkemli döneminin sonunu hazırlamıştır (Nietzsche, 2011'den akt. Yıldız,

2018, s. 93). Böylelikle Euripides oluşturduğu akılcı tragedya anlayışıyla trajiğin dramdaki etkisinin azalmasının yolunu açmıştır. Akılcı düşüncenin sanatın alanında giderek daha fazla yoğunluk kazanması trajik sanatın uzun bir süre boyunca ortadan kaybolmasına neden olur.

Trajik ve tragedya üzerine ilk kuramsal düşünceleri ortaya koymuş olan Aristoteles'e (M.Ö. 385-322) göre; bir tragedyanın altı ögesi bulunur. Bunlar; öykü (mitos), karakterler, dekorasyon (görüntü), müzik, dil ve düşüncelerdir. Tragedyanın kuramsal temeli ve aynı zamanda ruhu mitostur. Aristoteles tarafından 'tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklidi' olarak tanımlanan tragedyanın öğeleri arasında en önemlisi eylemlerin ve olayların mantığa uygun bir şekilde birbirine bağlanmasıdır (2010, s. 31-33):

"Çünkü tragedya; kişilerin değil, onların aktif yaşamlarının, mutluluk ve felaket içinde geçen bir yaşamın taklididir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır. Hayatımızın son ereği ise eylemdir. Karakter bakımından biz belirli özellikler taşıyor olsak da eylem anlamında ya mutluyuzdur ya da mutlu değilizdir. O halde tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterlerin tahlilini yapmaz ve taklit amacını gütmaz. Eylemlerden ötürü karakterleri ortaya koyarlar. Böylece eylemlerin ve öykünün, tragedyanın son amacını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Son amaç ise bütün amaçlar arasında en önemli olanıdır."

Aristoteles'in *Poetika*'da ortaya koyduğu düşünceleri Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in tragedyaları bağlamında ele aldığımızda Antik Yunan tiyatrosunda eylemlerin karakterlerden daha öncelikli olduğu görülmektedir. Antik tiyatro anlayışında trajik kahramanlar önemli bir yer tutmakla birlikte anlatıların taşıyıcıları genel olarak bu kahramanların eylemleridir. Çünkü trajik duyguyu yaratan ve kahramanı yıkıma sürükleyen şey eylemler ve olayların neden-sonuç zinciri içerisinde yapılandırılmasıdır. Trajik kahramanların eylemlerini şekillendiren başlıca anlatı teması ise yazgıdır. Kişiler yazgılarını mitolojik tanrıları aracılığıyla sorgular. Kendi hayal güçleriyle oluşturdukları mitlerin, mitosların (mitolojik öykülerin) sorgulamaya başlanmasıyla birlikte mitler kurmacanın alanında trajik-olanı açığa çıkaran tragedyalara dönüşür.

Elizabeth Dönemi Tiyatrosu'nda Trajedi

Tragedya dendiğinde yalnızca antik tragedyaları düşünmemek gerekir. Yüzyıllardır etkisini sürdüren Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in tiyatro oyunlarından sonra da çeşitli tragedyalar yazılmıştır. Temel özellikleri aynı kalmakla birlikte tragedyalar çağlara ve toplumlara göre yeni yeni biçimler kazanmıştır. Ortaçağ başlarında önceki dönemlere oranla daha küçük çapta tragedya eserleri üretilirken yine de bu dönemde Seneca gibi trajediler

üreten önemli bir sanatçı ortaya çıkmıştır. (Nutku, 2013, s. 54).

Ortaçağ'da tragedyaların bir anlatı türü ve biçimi olarak etkisinin azalmasında mitolojik bakış ve akılcı düşüncenin eski dönemlere oranla eksikliği belirleyici etkiye sahiptir. Her ne kadar birbirine karşıt düşünme biçimlerini kısmen içeriyor olmalarına rağmen mitolojik bakışın ve akılcı düşüncenin Batı dünyasının sanat felsefesi üzerindeki etkisinin birlikte azalmasının bu kaybın ortaya çıkışında önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Bu dönemde özellikle Britanya İmparatorluğunda trajedi halk arasında son derece yaygın bir sanat dalı olarak varlığını sürdürür. Nitekim tragedya üretmeye alışık olan bu kültürün içerisinde daha sonraları Shakespeare gibi çok büyük bir tragedya yazarı ortaya çıkar.

Antik Yunan ve Ortaçağ'da kendini gösteren trajedi anlayışları arasında toplumsal statüye yapılan vurgu bağlamında belli bir sürekliliğin varlığından söz edebiliriz. Antik Yunan trajedisinde eylemler geçmişteki efsanevi bir döneme ait olması bakımından heroik/kahramancadır ancak eylem dizgeleri yalnızca tanrılar ve insanlar arasında aracılık eden nüfuzlu ailelerin etrafında gerçekleşir. Bu nedenle eylemin genel anlamını belirleyen kamusal ve metafizik koşulların toplumsal statü ve heroik konum tarafından belirlendiği görülmektedir. Ortaçağla birlikte trajik eylem dünyevi durumda bir değişikliğin olmasına dayanırken bu değişiklik çoğunlukla soylu tabakayı ilgilendirmektedir (Williams, 2018, s. 47). Antik Yunan'da tanrıların ve tanrıların karşısında konumlanan kralların, prenslerin etrafında cereyan eden trajik eylem böylelikle tanrıların katından alınarak soylu insanların dünyasına taşınır. Soylu kahramanlar mitolojik tanrılar yerine somut düşmanlar karşısında savaşır.

Trajedinin hikâyesi refahtan düşüşe doğru yol alan olumsuz bir değişimin hikâyesidir. Değişimin içeriği genel ve dışsal bir olgu olarak belirir. Ortaçağ tragedyaları bu yönüyle *bireyleri* daha çok içerir (Williams, 2018, s. 45). Trajik kahramanlar artık feodal anlayış çerçevesindeki 'büyük krallar, zengin lordlardır.' Rönesans ile birlikte trajedi anlayışı aristokratların dünyasından yeni toplumsal düzen içerisinde yavaş yavaş yükselmeye başlayan burjuva dünyasına doğru bir geçiş yaşar.

Bireylerin toplumsal alanlarda atılım yapma gücü Rönesans döneminde artış göstererek sahnede yeni bir edim alanına kavuşur. Her ne kadar kurmaca yanılsamadan ibaret olsa bile bireylerin arzularının gerçekleşmesi sahnelenme olanağına kavuşur. Oyunlarındaki asıl itici güç orta sınıfın zenginlik ve güçlülük tutkusu olmuştur. Aslında geleneksel ahlak değerlerinin söz konusu tutkuya karşı boşuna direndiği söylenebilir (Şener, 2019, s. 75). Feodal dünya düzeninin çöküşüyle beraber trajedinin üretim pratikleri kendisine yeni olanaklar yaratır. Rönesans döneminde trajedinin hem beslendiği hem de yeniden ürettiği temel kaynak soylu insanların düşüşünü

odağına alır. Rönesans tiyatrosunun gelişim süreci bu noktadan ilerleyerek Shakespeare'in tiyatro oyunlarında doruk noktasına ulaşır.

Antik Yunan trajedilerinin aksine trajedinin ilk modern örnekleri olarak kabul edilen Elizabeth Dönemi Tiyatrosu'nda kahramanın kişilik yapısı öne çıkmaya başlar. Bu dönemin en büyük tragedya yazarı olan Shakespeare'in dünyası Antik Yunan'a ve Ortaçağ'a oranla çok daha hareketli ve katmanlıdır (Auerbach'tan akt. Erkman-Akerson, 2015, s. 107-109). Shakespeare oyunlarında toplumsal güçlerin anatomisini yaparak özeleştiride bulunurken ilişkiler ağındaki güncel gelişmelere göre yeniden düzenlenmiş olan değerleri arar (Şener, 2019, s. 75).

Mitolojik gizemden kurtulmuş ilk büyük tragedya örneklerine trajik kahramanlarını toplumun alt-orta sınıflarından değil de hep soylular arasından seçen Shakespeare'in tiyatro oyunlarında rastlarız. Shakespeare'in *Romeo ile Juliet*, *Hamlet* ve *Othello* gibi tragedyaları aklın, adaletin, güzelliğin, özgürce duyguların ve insana olan güvenin her zaman üstün geleceği inancını aktarır (Kagan, 2008, s. 181). Shakespeare tragedyalarında masum kurbanlarla karşılaşmamız kaçınılmazdır. Kurbanların işlevi ahlaki tahayyüllerimizi adaletsizliğin toplumda hüküm sürmesine karşı uyararak kendi ahlaki bakış açımızı eğitmektir. Mağdur ya da kurban kişi, trajik kahraman da dâhil olmak üzere etrafındaki diğer karakterlerin göreceli kusurlarını yargılamak için bir iyilik modeli olarak karşımızda durur (White, 1986, s. 113).

Antik Yunan trajedilerinde kahramanın başına kendi seçmediği olaylar gelirken bu olaylarla nasıl mücadele edeceği sorusu genellikle kahramanın ne yaparsa yapsın sonunda ölmesi, yıkıma uğraması ile yanıt bulur. Sanatsal kavrayış üzerinde sonu hep yıkımla biten yoğun bir trajik bakış söz konusudur. Auerbach, Antik Çağdan sonra gelen Hristiyanlığın insanı Tanrı'nın öngördüğü, önceden varlığını belirlediği figürler olarak görmesi nedeniyle trajik yaşamları hayal etmenin, yansıtmının hatta yazmanın önüne engellerin çıktığını ileri sürer. On altıncı yüzyıla gelindiğinde Batı dünyasında katı Hristiyanlık çerçevesinin kırılmasıyla beraber öbür dünya inancından tamamen vazgeçilmese de öbür dünyaya olan güven ciddi ölçüde sarsılır (Auerbach'tan akt. Erkman-Akerson, 2015, s. 107).

Shakespeare'in Hamlet oyununda iktidarın tanrılardan krallara geçişiyle toplumsal düzlemde yeni çatışma alanları doğar. Tanrılar ölümsüz olduğu için iktidarlara da ölümsüzdür. Oysa yeni iktidarın sahibi olan kraların ölümlü oluşu otoritenin sahipliğinin de kalıcı olmamasına neden olur. Hamlet'in otoritenin yeni sahibine karşı verdiği savaşım ve bu savaşım sonrasında uğradığı yıkım onu trajik bir kahraman konumuna taşır (Aksoy, 2015, s. 100). Tragedya türünde çatışma yaşayan karşıt karakterler genellikle her iki tarafın da haklı olduğu istençli güçler olarak öne çıkar. Shakespeare'in tragedyalarındaki güçlerde bir dengenin varlığından söz edebiliriz.

Ancak savaş iyi-kötü, haklı olan-haksız olan arasında gerçekleşmektedir. Kahraman, toplumun içerisinde bir değer bunalımını yansıtan kişi olarak sunulur. Antik tragedya kahramanı toplum tarafından kabul gören tercihler doğrultusunda eylemde bulunurken öykülerin sonunda yaşamını kaybeder. Shakespeare tragedyasında kahraman değerler karmaşası içinde sıkışıp doğru seçim yapamaması yüzünden yıkıma uğrar (Şener, 2016, s. 18-28): “Shakespeare tragedyalarının kahramanları aynı zamanda kurbandırlar.”

Tragedyanın en görkemli dönemi olan Antik dönem tragedyaları ile Shakespeare tragedyaları belirli yönlerden birbiriyle benzer. Trajedi anlayışı tanrılara ve adalete inancı pekiştirip trajik ruh aracılığıyla hayatla uzlaşmayı vaat eder. Daha üst seviyede katharsis yaratarak haz ve dinginlik sunarken derin bilgiye ulaştırmayı amaçlar. Tragedyaların öne çıkan ortak biçimsel özelliği oyun yapısının temelinde eylemin yer almasıdır. Olaylarla gelişen öyküde karakterlerin özellikleri ve oyunun tematik düzlemi olayların ilişkisel gelişimi sonucunda olgunlaşınca neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde gelişen eylemler zorunlu çatışmalar getirir (Şener, 2016, s. 111).

Aydınlanma çağıyla beraber insanların içinde yaşadıkları toplumsal gerçeklikler farklılaşmaya başlamıştır. Olanakların çeşitlenerek çoğalması sonucunda gerçekliklerin dile getirilme biçimleri değişime uğramıştır. Bu perspektif genişlemesi Shakespeare’in tragedyaları üzerinden açıkça okunur (Auerbach’tan akt. Erkman-Akerson, 2015, s. 107-108). Shakespeare’in de dâhil olduğu Elizabeth Dönemi Tiyatrosu’nda (İngiltere, 16. yy.) kahramanın mitolojik düzlemde bağımsız seçimleri ve kişilik yapısı ön plana çıkmaya başlar.

Her ne kadar önceki çağın tragedyalarıyla benzerlikler taşısa bile Shakespeare’in tiyatro anlayışıyla birlikte trajedinin eskiden beri bilinen kurallarında bazı kırılmalar yaşanmış; tanrıların dünyasından insanların dünyasına geçilmiştir. Trajedinin kaynakları artık tanrılar değil, toplumsal çevresiyle birlikte insandır. Özetle ifade etmek gerekirse, hem Shakespeare’in trajik yapıtlarında hem de genel olarak Elizabeth Çağı tiyatro oyunlarında dikkat çekici nokta trajik kahramanların soylu kişilerden seçilmesidir. Sıradan insanın yaşadığı trajedinin sanat yapıtlarındaki temsili için ise modern dönemi beklemek gerekecektir.

Geleneksel Trajediten Modern Trajediye Geçiş

Mitolojik sanat kavrayışından itibaren tragedyanın başlıca işlevi olarak kabul edilen katharsis (arınma) on yedinci yüzyıl düşünürleri tarafından *ders alma* olarak yorumlanmıştır. Aristoteles’in tragedya kuramının izinden giden bu yoruma göre tragedyanın sonunda kahramanın uğradığı yıkım seyirciyi korkuturken kendisinin de aynı şekilde bir yıkıma uğrama olasılığını aklına getirerek onu benzer bir davranıştan alıkoymuştur. Böyle-

ce tragedyada aktarılan eylem bir *kıssa*, eylemin sonunda varılan yargı ise *hisse* olarak tanımlanır. Bu dönem tragedyasındaki başlıca amaç toplumsal düzenin yerleşik yapısını, sosyal ilişkileri denetleyen geleneksel kuralları, ahlaki değerleri, inançları korumak, politik ve dinsel düzenin kesinlikle sarsılmamasını sağlamaktır (Şener, 2016, s. 97).

Romantik akım düşünürleri trajik olanı sorgularken bireye, bireyin özgür vicdanı ve yüksek değerlerine odaklanmıştır. Romantik akım ekseninde ele alındığında; trajik eylemin nihai amacının insanın özgür vicdanını ve insana ait değerleri kurulu düzenin kalıplaşmış inançlarına ve normlarına karşı savunmak olduğu söylenebilir. Tragedya hem yazgısına karşı savaşmayı seçen kahramanın ahlaki özgürlüğünü kanıtlamak hem de kahramanın ceza çekerek ahlaki düzenin yeniden kurulmasını sağlamayı amaçlar. Tragedyanın sonunda ulaşılan uyum kahramanın çektiği acıya mantıklı bir gerekçe sunar. Böylelikle somut olaylarla yüksek etik değerler arasında uzlaşma sağlanarak evrensel uyuma ulaşılır (Şener, 2016, s. 97-99).

Katharsis ve karakterle özdeşleşme üzerine temellendirilen geleneksel trajedi anlayışı Nietzsche'nin trajiğe ilişkin yaklaşımı sonucunda bir dönüşüme uğrar. Trajiğe ilişkin bu yaklaşım katharsisin arındırıcılığından faydalanmayı öne çıkarmaz. Bu nedenle geleneksel dramatik yapıyı trajediden tasfiye eder. Çünkü pathos (acı veren eylem) temelindeki drama anlayışı sürekli olarak korku ve acıma duygusu üretmektedir. Bu durum yaşamın olumlanması ilkesine ters düşer. Yaşam görünümlere bürünürken Apollon'un Dionysosçu öze dönmesi anlamında trajik olan olumlanır (Acar, 2008, s. 128-129). Dionysos'un büyüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz; "yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş çocuğuyla yani insanla barışma şenliğini kutlar yeniden (Nietzsche, 2017, s. 21)."

Modern Dönemde Trajedi

Modern trajedi dendiğinde on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Henrik Ibsen'in yapıtlarının ortaya çıkışıyla başlayan trajedi anlayışı kast edilir (Nutku, 2013, s. 55). Ibsen'in sanatın alanında tezahür eden trajik yapıtlarıyla beraber aynı dönemde Nietzsche'nin ortaya koymuş olduğu trajiğe ilişkin yaklaşımı modern trajedinin belirleyici noktalarını oluşturur. Buna göre; bir duruma aynı anda "hem evet hem de hayır" diyebilme şeklinde temellenen paradoksal yaklaşım ve apollon/dionysos ikiliğinde beliren trajik anlayış yirminci yüzyılla birlikte farklı biçimlerde karşımıza çıkar.

Modern sanat geçmiş zamanlarda kalan ve artık insanlığa uzak olanın sürekli yeniden keşfinden oluşur. Modern sanatın tarihi yitip giden uygarlıkların sanat biçimlerinin farklı şekillerde yeniden canlandırılmasıyla yakından bağlantılıdır (Paz, 1996, s. 16). Eski ile yeni arasında ortaya çı-

kan gerilim trajedinin varoluş koşulu olarak değerlendirilmektedir. Öyle ki bir yandan kurumlar ve kurumlara yönelik tepkilerde cisimleşen inançlar, diğer yandan günlük yaşam içerisinde somut olarak tecrübe edilen yeni çelişkiler ve olanaklar arasındaki gerilim göze çarpar. Bunun gibi benzeri koşullarda düzenin bozukluğu ve acının dramatize biçimde çözümlendiği süreç trajedi şeklinde tanımlanabilecek düzeyde bir yoğunluk içerir (Williams, 2018, s. 91).

Çağlar değiştikçe insanın evrendeki konumuna dair düşünce tartışmalarında da değişiklikler yaşanır. Modern trajedinin kahramanları artık krallar, prensler ve tiranların yerini alan ve sıradan yaşamlar içinde pek göze çarpmayan olağan insanlardır. Çağdaş İsviçreli yazar Frederick Dürrenmatt'ın deyişiyle; "Büyük kahramanlar yok artık. Bugünün trajik kahramanları isimsizdir. Bir işçinin, bir odacının, bir polisin durumları bugünün dünyasını daha iyi yansıtır. Bugünün sanatı kurbanlara, küçük insanlara yöneliyor; büyük kahramanlarla uğraşmıyor (akt. Nutku, 2013, s. 55)."

Trajediyi modernizmin ve hümanizmin yanılsamaları karşısında sağıltıcı bir uyarı ve teori olarak değerlendiren Raymond Williams'a göre (2018, s. 97); kendi somut gelişimi çerçevesinde trajik eylem genellikle temel insani değerlerle egemen toplumsal düzen arasındaki geleneksel baği hükümsüz kılar. Artık uyanmış olan bireysel bilinç önceden belirlenmiş olan toplumsal rollerle çelişir. Feodal dünyadan liberal dünyaya geçiş sürecinde sıklıkla rastlanan bu tür çelişkiler birer trajedi temsiline karşılık gelir. Modern trajedi nihai insani değerler ile toplumsal sistem arasındaki ayrımı devralıp onu nihayetinde dönüştürür.

Modern trajedide ilginin daha çok toplumsal koşullara yöneldiği söylenebilir. Orta sınıfın egemenliğindeki modern toplumlarda değer değişimi ile bu değişimin ortasında kalan insanların güncel duruma uyum sağlama çabaları anlam kazanır. Düşünen, duyumsayan insanın içine düştüğü çeşitli durumlarda moral değerlerini ve özsaygısını korumaya çalışması seyircinin düşünce ve heyecan sürecini derinlemesine yaşamasını sağlar (Şener, 2016, s. 125). Dolayısıyla trajedi üzerine geliştirilen farklı kavrayışlar trajedinin etrafında anlam kazanan anlatı düzlemlerini doğrudan etkiler. Böylelikle trajedinin farklı açılardan kavranması sonucunda seyirci üzerindeki katharsis etkisinin bu anlayış doğrultusunda yeni anlamlar kazanmasıyla beraber sanat ve alımlayıcı arasındaki bağ yeniden düzenlenir.

Modern bilincin şekillenmesinde referans noktası genel bir düzen değil, dini değerler de dâhil olmak üzere toplumsal düzen içerisinde bütün nihai değerleri cisimleştiren bireydir. Burada bireyle ilgili bu mutlak tasavvur çerçevesinde yeni çelişkilerin bir açmaza ve ardından çöküşe yol açabileceğini söylemek mümkündür. Trajik eylem bütün bir tarihe içkin olarak değerlendirilir. Trajik anlayışın özünde tarih boyunca insanın nihayetinde

kendisini aşan bir dünya içinde kurduğu ilişkiler ve devraldığı miras vardır (Williams, 2018, s. 108-136). Kaderine başkaldıran ve artık kendi yazgısını kendisinin belirlediği düşünülen modern bireyin kurulu düzen çerçevesinde şekillenen değerler dünyasında karşılaştığı çelişkiler çeşitli türden belirsizlikler ve çıkışsızlık, çaresizlik olarak kendisine geri döner.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde trajedi modernizmin sunduğu anlam çerçevesine doğru genişler. Ibsen, Çehov, Miller'ın yapıtlarını 'yanlış bilinç trajedileri' olarak² nitelendiren Terry Eagleton, modernliğin bir sonucu olarak çevresine ve kendisine karşı yabancılaşmanın başlı başına trajik bir durum olduğu noktasından hareket ederek³ yabancılaşmayı 'kendini gerçekleştirme sürecinin modern dönemde bir kendilik-kaybına dönüşümü' şeklinde özetler (2012, s. 272-274). Yabancılaşmanın etkisiyle ayrıca anlamsızlığın ardındaki anlam aranır. Sıradan kişilerin sosyo-ekonomik yapıdan dolayımlanan sorunları içinde görece mutlu görünümünün ardındaki uyumsuzlukta, kahkahalarındaki buruk tonda trajik görünümün izleri sürülür: "Çağdaş seyirci Tebai kentinin kralı Oidipus'un düşüşü ile değil, kent içinde yaşayan halkın, o halk içindeki göze çarpmayan bir ya da birkaç kişinin trajedisi ile ilgilenmektedir. İster gerçekçi ister fantastik olsun, modern trajedide ilgi alanı büyüteçten geçirilen olağan insanların günlük yaşamlarına çevrilmiştir (Nutku, 2013, s. 56)."

Amacı, içeriği, karakterleri, biçim yapısı ile kendine özgü özellikler taşıyan gerçekçi yapıtlar trajedinin yeni tanımlarının yapılarak modern trajedi kavramının tartışılmaya açılmasında yeni bakış açısı kazandırır. Strindberg, Ibsen, Çehov, Miller gibi yazarların ürettiği oyunların insanı yaşamın karmaşıklığı üzerinde etraflica düşündürerek insanlığın acısını derinden duyurduğu ve özelden hareketle evrensel gerçekleri gündeme getirdiği kabul edilir (Williams, 2018, s. 114). Modern trajedi kapsamında toplumsal bağlamdaki başlıca dönüşüm gerçekçi akım ekseninde gerçekleşir. Gerçekçi akım trajedinin içeriğinin yeniden belirlenip biçimlenmesinde farklılaşma noktaları yaratır. Gerçekçi akımla birlikte özellikle toplumsal gerçekliğin trajik boyutu dramatik düzeyde ele alınır.

Modern trajedide klasik trajedinin sonunda ulaşılan genel uyumun yerini özel bir durumun karmaşık gerçeği ve bu gerçeğin bilinci alır. Bu bakımdan geleneksel trajedinin temel çatısı değişmiş ve karşımıza farklı bir trajik durum çıkmıştır: 'sınırlarını bildiği halde durumuna razı olmayan insanın durumu' ve 'yenilgiye koşullu fakat saygınlığını yitirmemiş insanın durumu'. Sonradan gelişen ve yeni okumalara açık olan bu trajik duruma göre (Şener, 2016, s. 116-119); insanın çektiği acıları paylaşarak ona acı-

2 Ibsen, Çehov, Miller'ın yapıtları belirli bir açıdan yabancılaşmayı 'yanlış bilinç trajedileri' şeklinde yeniden üretir (Eagleton, 2012, s. 104).

3 Terry Eagleton yabancılaşma kavramını ele alırken Georg Simmel'in görüşlerinden yararlanır. Ayrıntılı açıklamalar için bkz. Georg Simmel; Bireysellik ve Kültür (Metis Yayınları, 2009), Modern Kültürde Çatışma (İletişim Yayınları, 2011).

mamıza rağmen eleştirel bir bakış geliştirmekten de vazgeçmeyiz. Nihayetinde ilğimiz bireyle birlikte onu çevreleyen ve koşullayan topluma yönelir. Modern toplumun siyasal, ekonomik, kültürel yapısı, değer yargılarındaki çelişki bu bakışın odak noktasını oluşturur. *Gerçek* ne kadar karmaşık ve çelişkili hale bürünürse o derece düşündürücü ve etkileyici bir bakış sağlar. Bu açıdan bakıldığında; modern dönemde trajedi hem bireyin kendi iç dünyasında hem de toplumsal olanın ekseninde şekillenir. Birey ve toplum etkileşimi ya da daha açık bir ifadeyle birey-toplum çatışması modern dönemde yaşamın ve sanatın alanında trajik-olanı şekillendiren başlıca bakış açısı haline gelir.

Nietzsche'nin Trajedi Anlayışı

Bireyle modern toplum arasında var olan karşıtlık kurmaca evreninde trajik bakış açısına dönüşebilir. Nietzsche'nin düşüncesindeki en önemli yönlerden biri trajik bakışla ilgili yaygın deneyimi mutlaklık seviyesine taşıyarak yaşam ve olgular dünyası arasındaki karşıtlık bağlamında genel-leştirmesidir. Nietzsche'nin bakış açısına göre trajedi söz konusu karşıtlığı dramatize ederek onu yeniden kurar (Nietzsche, 1872'den akt. Williams, 2018, s. 71):

“İnsan bir kez hakikatin farkına vardığında her baktığı yerde varoluşun korkunç saçmalığını görür... İradenin karşılaştığı bu büyük tehlike anında, sanat adı verilen o şifalı büyücü, insana yaklaşır. Sanatın yardımıyla insanın bulantı nöbetleri yaşamı katlanılır kılan hayallere dönüşür.”

Nietzsche'ye göre mit ve trajedi; psikolojik gerçekçilik, doğalcılık, gündelik hayat, diyalektik, tarihsel iyimserlik, etik ve Euripides ve Sokrates'in öncülüğünde bilimsel aklın ittifakıyla tasfiye edilmiştir. Antik Yunan'daki anlamıyla trajedinin ölümü aydınlanmanın ilk büyük zaferidir ve Nietzsche'nin misyonu geleneksel trajedinin ölümünü ilan etmek olur (Eagleton, 2012, s. 41). Trajedinin kaybı mitlerin izinin yaşamdan silinmesiyle başlar. Bu kayıp bilginin araçsallaşarak insanlığı yöneten ve yönlendiren başlıca güç haline gelmesiyle modern yaşam içerisinde daha da belirginleşir. Antik Yunan kültüründen trajedinin silinmesinin başlıca nedeni bilginin her meseleyi çözeceğini düşünen Sokratesçi ruhun yükselişidir. Sokrates'ten bu yana bilgiye ve bilimsel iyimserliğe yönelik diyalektik dürtü trajediyi yolundan saptırmıştır. Nietzsche *Trajedinin Doğuşu*'nu yazdığı dönemde Alman toplumunda yeni bir trajedi anlayışının tekrardan doğuşunun yaklaştığını düşünür (2017, s. 96).

Trajediyi bir sanat anlayışı olarak kavrayan Nietzsche aynı zamanda onu en yüce hayat biçimi olarak değerlendirir. Bu kavrayışa göre; trajik-olan ancak Apolloncu-Dionysosçu bir değerlendirme sonucunda ortaya çı-

kabilir (2017, s. 17). Bir diğer deyişle, trajedi kendini Apolloncu görünüm üzerinden belli eden Dionysosçu bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Nietzsche'nin uygarlık düşüncesini ve sanatı kavrayışı üzerine gerçeklik-görünüş, etik-estetik gibi belirli bir anlam çerçevesi içerisinde gerçekleşen benzer tartışmalardan yola çıkarak ifade edecek olursak, etik olan estetik alanda fakat artık Antik Yunan düşüncesiyle ortak kavrayış bağıını koparmış bir insanlığın sanat anlayışı içerisinde gerçekleşir.

Hannah Arendt, Nietzsche'yi 'modern hayatın gerçekliğinde içkin nihilizmi aşmaya çalışan ilk kişi' olarak nitelendirir. Nietzsche'nin 'trans-değerlendirme' girişiminde keşfettiği kritik nokta bu kategorik çerçeve içinde duyusal olanın duyular üstü ve aşkın arka planından yoksun kaldığında varlık nedenini kaybettiğidir. Çünkü gerçek dünyayı ortadan kaldırdığımızda geriye hangi dünyanın kaldığı sorusu karşımıza çıkarken ilk akla gelen yanıt belki de görünüşler dünyasıdır. Fakat gerçek dünya ile birlikte görünüşler dünyasının da ortadan kalktığı ileri sürülür (Arendt, 1961, s. 39). Nietzsche'nin Antik Yunan trajedisi üzerine yazdıkları anımsandığında; kültürün anahtarı Dionysos değişimine, sevincine, coşkusuna kadar uzanır. İnsan her şeyden önce bu coşkusunu yaşamak istese bile yaşamın coşkulu yanı aklı imleyen Apollon tarafından dengelenmek istenir (Teber, 2013, s. 305).

Nietzsche güncel olanla güncel olanı aşan trajik arasında bir karşılaştırmaya girişir. Güncelin sağlayabileceği sevinç her şeyin haklı veya haksız yerli yerinde olduğunda ortaya çıkan uyumdan doğan sevinçtir. Trajiğin sağladığı sevinçse trajiğin kendisi gibi çatışmalarla dolu olan ve uyumsuzluktan kaynaklanan bir sevinçtir (akt. Kuçuradi, 2013, s. 33). Nietzsche felsefesini temel alan ve bu bakış açısı doğrultusunda ilerleyen temel tartışma insanı genel olarak çatışan ve uyumsuz bir varlık olarak kavrar. Apollon-Dionysos etkileşimi bağlamında Dionysosçu yaklaşım trajik durum olarak içeriğe, Apolloncu yaklaşım ise görünüşe ve biçime karşılık gelir. Dionysos/Apollon çatışması belirli bir yönden sanatın alanındaki içerik ve biçim ilişkisiyle benzer. İçerik ve biçimin birbirini etkilemesine benzer şekilde Dionysos ve Apollon yaşamda ve sanatta trajiğin oluşumunu etkiler.

Nietzsche'nin yaklaşımına benzer şekilde Max Scheler'e göre de *trajik* bir 'çatışma'dır. Scheler trajiği 'evrenin kendisinin temel bir ögesi' olarak ele alır. Burada evren ile kastedilen değerlerle yüklenmiş insan dünyasıdır. Trajik çatışmadaki değerlerin başlıca özelliği yok edilenle yok eden değerlerin her ikisinin de yüksek ve aynı zamanda olumlu iki değer olmasıdır. Bir durumun trajik olabilmesi için bir değer yok olması, bu değer yok olmasına da başka bir değer neden olması gerekir. Kişi değerlerin yok oluşuna ilişkin bu gerekliliği gördüğünde trajik bir durum içine düşer. Nietzsche'nin yaklaşımında da yüksek ama karşıt değerler çatışırken bunlardan biri olumlu diğeri olumsuz değeri ifade eder. Bu noktada Nietzsche'nin ta-

sarımındaki trajik çatışmada bir değer aynı anda hem ‘evet’ hem de ‘hayır’ anlamına gelebilir (Kuçuradi, 2013, s. 3-10).

Trajik durum genellikle değer çatışması bir sonuca bağlandıktan sonra bir değer gerçekleşip başka bir değer yok olmasıyla beraber seyirciye aktarılır. Trajik olan belirli bir durumda iki yüksek değer -örneğin aşk ve adaletin- yan yana gerçekleşmemesinde, birinin gerçekleşmesi için diğerrinin yok olması gerekliliğinde ve kaçınılmazlığında ortaya çıkar. Kişi bu gerekliliği görüp kaçınılmaz olanı kavrayınca trajik bir durum içine girer. Tek bir değere aynı zamanda ‘evet’ ve ‘hayır’ denmesi trajedinin oluşumuna kaynaklık eder: “Var olan her şey hem haklı hem de haksızdır ama her iki durum da aynı derecede haklı çıkar.” Nietzsche’nin bu ifadesi onun trajediyi kavrayışını temel bir açıdan dile getirir (Kuçuradi, 2013, s. 37-40).

Arthur Miller’ın Trajedi Anlayışı

Amerikalı tiyatro yazarı Arthur Miller (1915-2005) modern trajedi anlayışının özgün örneklerini sunarken güncel gerçeklikleri adeta insanlığın yüzüne çarpan ve kendisinden sonra gelen birçok sanatçının trajedi anlayışını derinden etkileyen bir tiyatro yazarıdır. Yapıtlarıyla hem tiyatro anlatılarını hem sinemayı da kapsayan sanatın farklı dallarını yeni bir trajedi anlayışıyla tanıştıran Miller, yirminci yüzyılda trajik sanatı oluşturan ve ona yön veren sanatçıların başında gelir. Tiyatro oyunlarında modern dönemlerde mutlak başarı odaklı kapitalist sistemin yarattığı bunalımı ve yaşattığı hayal kırıklıklarını ‘sıradan insanın trajedisi’ içerisinde sunar. Seyirciyi aslında kendi trajedisıyla yüzleştiren Miller, anlatıların kurmaca dünyasına böylelikle güncel bir katharsis anlayışı kazandırır.

Arthur Miller oyunlarında ve yazılarında yeni bir tragedya teorisinden söz eder. Sıradan bir satıcıyı trajik bir kahraman olarak yansıttığı *Satıcının Ölümü* adlı oyunuyla ilgili olarak şu görüşü ileri sürer: “Bir manav da bir kral gibi, bir kral kadar trajik bir kahraman olabilir.” Miller’e göre modern trajik kahramanın ayırt edici özelliği Aristotelesçi trajik hatadan kaynaklanmaz. Ne kadar yanlış olursa olsun kendi eylem çizgisine bütünüyle bağlı kalması kahramanı trajik yapar. Burada temel mesele insanın kendisini hak ettiği yerde görme dürtüsüdür (akt. Shepherd-Barr, 2019, s. 96-97). Bu tartışmanın özünü ideallerin gerçeklikle çatışması oluşturur. Benliği idealleriyle şekillenen, idealleri doğrultusunda yaşayan insanı işaret eden Miller’ın ‘sıradan kahramanları’ ideallerini gerçekleştirme umuduyla çabalarken toplumsal normların ve ekonomik koşulların bireyi kuşatıcılığı karşısında sıkışıp kalır.

Arthur Miller çağdaş tiyatro anlayışı doğrultusunda tragedya türünde oyunların yazılabileceğini vurgular. Miller’ın oyunlarında trajik-olan sıradan insanın onuru tehlikeye düştüğünde edilgen kalmamasıdır. Birey

sonunda yıkımını göze alarak etkin biçimde eylemde bulunur. Oyun kahramanı eylemlerinin sonucunda savunduğu değeri kanıtlayamadan boş yere hayatını kaybeder. Yine de sıradan insan içerisinde bulunduğu koşulları değiştiremeyeceğinin farkında olsasına rağmen bir tercihte bulunarak sonuçta onurunu korumayı başarır (Şener, 2016, s. 121).

Modern oyunlarda tanık olduğumuz tümüyle edilgen, şaşkın, korkmuş, makineleşerek sisteme ayak uydurup baştan yenik düşen insana karşın Miller'ın karakterleri kimliklerini korumayı başarıp tüm beceriksizliklerine ve hatalarına rağmen saygıdeğer kalabilen insan imgesini yaşatır. Miller çağdaş insanın en başta bu niteliğinin trajik olarak kabul edilmesi gerektiğinin altını çizer. Çünkü insana duyulan güven ve inanç henüz kaybolmamıştır ve özgürce seçimde bulunabilen insanın hala zafere kavuşma olasılığı vardır. Arthur Miller'ın başyapıtı olarak kabul edilen *Satıcının Ölümü* bu yönüyle modern gerçekçi oyunlarda insanın ahlaki niteliğiyle trajik boyutta pathos (acı veren eylem) yaratılabileceğini kanıtlar (akt. Şener, 2016, s. 122).

Bu oyunda geleneksel trajik yapıtlara göre belirgin farklılıklar göze çarpar. Trajedi soylu tabakadan modernliğin çıkmazlarındaki sıradan insanın toplumsal alanına etkileyici bir biçim içerisinde taşınır. Oyunun başkarakteri Willy Loman'ın egemen toplumsal değerler karşısında yaşadığı çatışmalar trajik bir öyküye dönüşür. Mevcut sosyo-ekonomik sistemin içerisinde/karşısında kahramanın seçimlerine bağlı olarak beliren konumu sistemin bireyi derinden etkileyen çerçevesi içerisinde bilinçsel yaralar almasına rağmen ona tümüyle boyun eğmeden var olur.

Satıcının Ölümü özelinde yirminci yüzyılın ortalarında özellikle kapitalist ekonomik sistem tarafından vaat edilenler ve 'Amerikan rüyası' herkes için gerçeğe dönüşmemiş, aksine orta sınıfın umutları havada asılı kalmıştır. Modern bireyin hayal kırıklıkları Terry Eagleton'ın söylemiyle (2012, s. 272-273); 'tinsel terk edilmişlik' durumunu ortaya çıkarır. Modern trajedide eksen belirli bir bakış açısından kendine bile yabancılaşan insana doğru kayar. Böylece oyunun başkahramanı olan satıcı rolündeki Willy Loman geleneksel trajedideki soylu ve ölçülü kahramandan daha farklı olarak ortalama bir insan biçiminde ön plana çıkan modern trajik kahramanın yetkin bir örneğini sunar (Oğuzhan, 2018, s. 81).

Willy Loman karakterinin ölümü üzerinden modern bireyin trajedisi etkileyici bir dille yansıtılır. İkinci Dünya Savaşı'nın insanlık üzerinde yarattığı tahribat ve ekonomik krizin yıkıcı etkileri savaş sonrasında bu durumu yoğun şekilde yaşayan tüm Batı dünyasında olduğu gibi Amerikan toplumunda da toplumsal bunalım halinde derinden hissedilir. Bu dönemde dünyanın farklı noktalarında aynı zamanlarda beliren siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimler hatta krizler insanın değerler dünyasında kültürel kı-

rılmalara yol açar. Oyunda bu kırılmaları yaşayan Amerikan toplumunun karakteristik taşıyıcısı olarak sunulan Satıcı Loman kendisi de değer yargılarının yeniden üretimine katkıda bulunmasına karşın aslında yeni değerler dünyasının *kurbanı* konumuna denk düşer. *Satıcı'nın Ölümü* tüm bu yönleriyle insanın kapitalist üretim biçimleri ekseninde toplumsal alanda karşılaştığı sorunları bireysel açıdan yansıtan modern bir trajedi anlayışını temsil eder.

Trajedinin Tematik Örüntü Çerçevesi

Trajik kavramı milattan önce mitolojik anlatılarla başlayarak insanın gündelik yaşantısından sanatın her alanına taşınmıştır. İnsan düşüncesinin ve felsefenin ortaya koyduğu trajik kavramı sanatın alanında trajik durumların sahnelenmesine dönüştür. Sinema anlatılarının içerdiği trajik durumların düşünsel kökeni ve arka planı da mitolojiye, mitlere kadar dayanır. Sinema anlatıları; mitler, efsaneler, destanlar gibi köklü insanlık anlatılarından ve edebiyat, resim, görsel sanatlar, çeşitli sahne sanatları, tiyatro gibi farklı sanat anlatılarından miras aldığı anlatım araçlarını kendi teknik-anlatı olanaklarıyla birleştirmesi sonucunda oluşmuştur.

Trajedi anlatı düzeyinde belirli temaların birbiriyle etkileşime girmesi sonucunda bir örüntü çerçevesi içerisinde oluşur. Örüntü sözcüğü “Belirli bir yapıyı, belli bir bütünü oluşturan dallardan, birimlerden her biri ve olayların, nesnelerin düzenli bir biçimde birbirini takip ederek gelişmesi (Türk Dil Kurumu Sözlüğü)” şeklinde tanımlanır. Trajediye bir örüntü çerçevesi olarak ele aldığımızda çeşitli temaların hem bu trajedi örüntüsünün birer parçasını oluşturduğunu hem de bir bütün halinde trajedinin anlam evrenini oluşturduğunu belirtebiliriz.

Trajediye İlişkin Temalar

Trajiğin ortaya çıkışı zorunlu olarak önlenemez ve kaçınılmazdır. Bu zorunluluk karşısında kişinin seçiminde özgür olması; bilerek ve isteyerek, sonuçlarına katlanarak eylemde bulunması trajiğin temel belirtisidir (Kuçuradi, 2013, s. 14-26). Bu belirtiyeye anlam kazandıran trajik çatışmalar, karşıt duyguların ve değerlerin varlığı, karakterlerin yaşadığı trajik hatalara yol açan eylemler-durumlar, karakterlerin yazgısı, trajik durumların karakterler üzerinde yarattığı çıkmazlıklar, muğlaklık, merhamet ve korku, adalet arayışı kapsamındaki suç-ceza ikiliği ve tüm bu durumlarla *yüzleşme* trajedinin başlıca temaları olarak öne çıkar.

Çatışma

Trajedinin anlam çerçevesinin merkezinde *çatışma* yer alır (Poole, 2013, s. 87). Tragedyalarda trajik olanı yaratan toplumsal koşullar modern

dönemlerde değişmiş olsa da trajik-olan her dönemde farklı görünümlemlerle varlığını sürdürür. Bir insanlık durumunu ifade eden ve insanlığın temel çatışmaları üzerine kurulu olan trajik durumu ortaya çıkaran toplumsal arka plan bu aşamada belirleyici bir anlamı ifade eder (Yıldırım, 2018, s. 1). İnsana ait değerlerin, ideallerin bireysel ve toplumsal alanda karşı karşıya gelmesiyle trajik çatışma ortaya çıkar. Toplumsal alanda yaşanan ve bireyin karşı karşıya kaldığı gerçeklikler trajik çatışmanın içeriğini oluşturur. Geleneksel trajedi ve modern trajedi anlayışı birbiriyle hem benzeşen hem ayrışan yönleriyle trajik çatışma yaklaşımlarını-örneklerini ortaya çıkarır. Bireyin bu dünyadaki ve toplum içindeki yerine dair kavrayışın dönemler içerisinde değişimi doğrultusunda toplumsal normlarla ve aynı zamanda duygularla uyumu/uyumsuzluğu ya da uzlaşımı/uzlaşmazlığı trajik çatışmanın içeriğinde ve bu içeriğin sanatsal aktarım biçiminde anlatısal açıdan önemli roller üstlenir.

Bireyin dünyayla olan estetik ilişkisi en başından beri bağımsız bir zihinsel etkinlik değildir. Bu ilişki toplumsal bilincin ve toplumsal praksisin gelişerek yetkinleşmesi süreci içinde oluşmuştur. Toplumsal koşullar gerçeklik, değerler ve ideal arasındaki ilişkinin belirleyici yönlerini yansıtır. Bu bağlamda trajik temel toplumsal değerleri ve çatışmaları açığa çıkarma niteliği taşır. Değerler sistemi zaman içerisinde değişikliğe uğrayabildiği için toplumsal koşulların içeriğindeki yenilikler hem toplumsal düzende hem de sanat anlayışında yeni içerik ve biçimleri doğurur (Kagan, 2008, s. 502-624).

Birey-toplum ilişkisi çerçevesinde normatif değerlerin karşısında kendi kişisel ideallerini, arzularını yaşama uğraşına girişen birey çatışmaya girmekten kurtulamaz. Bu durumda ya kendilik değerlerini bir kenara atacak ve toplumun egemen normlarına tamamen boyun eğecek ya da kendi ideallerini yaşama noktasında kararlı davranarak toplumsal değerlerle çelişecektir. İlkinde kendine karşı bir uzaklaşma, ikincisinde ise toplumdan uzaklaşma durumunun ortaya çıktığı her iki konum da trajik çatışmanın oluşumuna kaynaklık eder (Aşkaroğlu, 2016, s. 3). Bu bakış açısıyla birey-toplum etkileşiminde toplumsal değerlerin kendi benliği ve idealleri üzerindeki yıkıcılığını kavrayan insan değerlerin karşılaşmasında trajik bir çatışma durumunu yaşayabilir.

Trajik çatışma kavramı modern trajedi kuramıyla birlikte dönüşüme uğramıştır. Modernlik düşüncesinin temeli çeşitli çelişkiler ve çatışmalar üzerine kuruludur. Octavio Paz'ın "kendisine karşı bir gelenek" olarak tanımladığı modernlik yaşamın trajik çatışmasını daha da derinleştirir (1996, s. 13). Bu çatışmayı öncelikle Nietzsche duyurur. Nietzsche'nin *Apolloncu-Dionysosçu çatışma kuramı* genel kültür ve sanat anlayışı doğrultusundaki çatışmanın başlıca eksenini oluşturur (Calinescu, 2013, s. 92). Uyumsuzluk ve çatışmayı birlikte içeren Apolloncu-Dionysosçu bakış

insanın yalnızca kendisini çevreleyen dış dünya ile sınırlı kalmayıp kendi iç dünyasındaki paradoksal çıkmazlara da kaynak oluşturur.

Trajiği bir değer çatışması olarak ele alan Nietzsche'nin ve yine benzer şekilde Scheler'in yaklaşımıyla; trajik durum insana ait değerlerin çatışması sonucunda belirginleşir. Aristoteles'in *Poetika*'da ortaya koyduğu trajedi kuramından bu yana değer çatışması özellikle geleneksel anlatıda nedensel olarak birbiriyle ilişkili olaylar zinciriyle birbirine bağlanmaktadır. Antik Yunan tragedyalarıyla başlayıp sonraki dönemlerde farklı sanat anlayışlarından etkilenen çatışma kavramının temel içeriğini şu şekilde ifade edilir:

“Tragedyanın nesnel temeli ve somut içeriği... çatışmanın çözüm biçimi ve tragedyanın özüne dair yorumlar, ayrı ayrı dönemlerde hep kendi zamanlarının damgasını taşır. Ayrıca, Antik tragedyalar ile Shakespeare'inkiler arasındaki, Corneille'in ya da Racine'in oyunları ile modern trajedi arasındaki köklü görüş ayrılıklarından başka, sanatta değişik bir tarzda somutlaşan farklı tragedya tipleri de bulunabilmektedir. Ama ne olursa olsun, trajiğin genel yasaları gene de vardır; bunlar her dönemde, özel bir biçim altında etkilerini gösterirler (Ziss'ten akt. Aksoy, 2015, s. 11).”

Toplumsal koşullar karmaşıklaştıkça insan yaşamında yeni çelişkiler ortaya çıkar. Toplumsal koşullardan kaynaklanan iç uyumsuzluklar ve çelişkiler sürekli olarak yenilenir: “İşte sanatta ifadesini bulan da bu çelişkilerdir (Blanchot, 2008, s. 206).” Antik Yunan tragedyasından bu yana çelişkilerin yarattığı gerilim ile çıkışsızlık hallerinin yoğun şekilde beslediği trajedi anlatılarında işlenen temel meselelerin başında kahramanın yazgısıyla arasındaki çatışma durumu yer alır.

Yazgı

Ölümün farkında olmak ve en baştan ölümlü olduğunu bilmek yaşamın daha en başından duyumsanan ve insanda korkuya yol açan en temel trajik bakışa karşılık gelir. Diğer yandan trajediyi tekrar tekrar türeten bu bakış aynı zamanda insani değerlerin hiç bitmeyen kaynağını ve insanlığın başarılarının aynı zamanda ana motivasyonunu oluşturur (Bauman, 2013, s. 243). Ölüme yazgılı olduğunun farkındalığıyla yaşayan insanlık sanat aracılığıyla trajik yazgısını aşma çabasına girer. Geleneksel ve modern trajedi formları arasındaki dönüşümde yazgı kavramı bireyin anlam dünyasını kuşatan temel bir role bürünür. Geleneksel trajedi anlayışında kahramanın ölümü yaşamın kaçınılmaz yazgısı/sonu olarak sunulurken modern trajedide insanın kaderi artık kendi elindedir. Kendi kaderini kendisi çizen insan özgür iradesi aracılığıyla yazgısını yaşamının ötesine geçerek bir bakıma yazgısına başkaldırıp ona yön verir.

Yazgı ve kader kavramları sözlük anlamı bakımından genellikle birbi-

riyle eşanlamli olarak kullanılır. “Kaza, kader, alın yazısı, mukadderat, takdir-i ilahi (Türk Dil Kurumu Sözlüğü)” olarak tanımlanan yazgı kavramı insanların yaşamındaki bütün olayları önceden belirleyen doğaüstü bir gücün varlığına ilişkin dinsel, idealist anlayış şeklinde tarif edilir. Eski Yunan mitolojisine bakıldığında insanların ve tanrıların kaderinin *yazgı tanrıçası* olarak kabul edilen Moira’ya (Romalılarda Parcae’ye) dayandığı görülür. Yazgı dünyayı yöneten en yüksek adalet biçimi olarak kabul edilir. İlahi dinlerin inanç anlayışında yazgı (kader) ilahi takdir, yüce bir güç olarak kabul görülür (Frolov, 1997, s. 251).

Yazgı meselesi antik çağlardan bu yana insanlığın düşünce evreninin anlatısal altyapısını oluşturur. Antik Yunan tragediyalarında kahramanın trajik durumu ve yaşadığı acı olaylar yazgısı gereğince şekillenir. Mitolojik tanrılar tarafından yazılan kaderini kabul etmeyen kahraman bu reddin bedelini sonunda hayatını kaybederek öder. Tanrıların kendisine çıkardığı zorlukları aşmak için akıllıca bir karar vermeye çalışır fakat farkında olmadan belirli noktalarda hata yaparak tanrıların gazabına uğrar. Kahraman trajedi kuramında *hamartia* adı verilen bu trajik hata yüzünden alını yazısını kabul etmeyince ölümlle cezalandırılır (Laleh, 2015, s. 215).

Doğunun düşünce evreninde kaderin karşısındaki insan edilgen bir yazgı anlayışıyla konumlandırılır. Yazgıya dair bu kavrayış Doğunun edebiyat –ve genel sanat- anlayışına da yansır. Örneğin Divan Edebiyatında aşkın trajik ikilemi vuslat ve ayrılık kavramları üzerine kurulur. Sevgilinin hasretine-vuslatına katlanamayan kahramanın trajik bir durum içerisinde olduğu vurgulanır (Çeltik, 2010, s. 135). Kader kurbanı olma durumuna yine yazgı (fatalism) adıyla fakat daha farklı boyutuyla Antik Yunan tragediyalarında da rastlarız. Anadolu ve İran’ı kapsayan Doğu’nun düşünce anlayışındaysa insanın imajı Batı düşüncesinden ayrışır. Doğu düşüncesinde insan kaderini kabullenmek durumundadır. Mevlana şiirsel öyküleriyle ‘kaza ve kader’ kavramlarının Doğu felsefesi üzerindeki anlam çerçevesini vurgular. Kaderini kabullenmek zorunda olan insan bu zorunluluğu aşk ve sevgi dolu bir inançla tanrıya kavuşmak için yerine getirmelidir. Anadolu ve İran edebiyatında –özellikle İslam sonrası yazılan eserlerde- kahraman alını yazısını kabul etmesine karşın masum bir şekilde bu dünyayı terk etmek zorunda kalır. Anlatılarda *kader kurbanı* olarak yapılandırılan kahramanın yaşadığı akıbetin suçlusu çoğunlukla nefsine ve kibrine yenik düşen karşıt-antagonist karakterlerdir (Laleh, 2015, s. 215-216).

Trajik; Scheler tarafından olaylarda, yazgılarda, karakterlerde algıladığımız, onların içerisinde gerçekten varolan verili bir özellik olarak kavranır (2008, s. 237). Bu görüşe göre trajik durum dünyaya (yaşama) içkin bir öge olarak ele alındığında insanın yazgısı ve buna bağlı gelişen yaşamı trajediyi doğal olarak içinde barındırır. Trajedi kavramı geleneksel açıdan ise yazgı ve şans, özgürlük ve kader, ruhsal kusur ve dış olay, körlük ve içgörü, ta-

rihsel ve evrensel, değiştirilebilirlik ve kaçınılmazlık, kahramanca meydan okuma/eylemsizlik, gerçekten trajik olan/sadece acıklı olan gibi bir dizi ayırım etrafında döner (Eagleton, 2012, s. 45).

Antik Yunan ozanlarının en eskisi olan Homeros (M.Ö. 750 yılları) trajik olguyu yazgıyla bir tutar. Homeros'un yazgı olarak adlandırdığı trajik olgu İlyada Destanı'nda insanı sıkı sıkıya çevreleyen başat bir güç olarak sunulur. Homeros'un *yazgı* vurgusu Antik dönemdeki geleneksel tragedyanın en büyük ustaları olarak kabul edilen Aishklos, Sophokles ve Euripides'in sanat anlayışında yoğun şekilde hissedilir. Trajik yazgısal açıdan insanı alıp rastlantının bilinmeyen labirentleri içine fırlatır. Rastlantılar bu bakımdan yazgının görünmeyen öteki yüzüdür. Ne var ki rastlantılarla iç içe geçen yazgısı kahramanı genellikle büyük bir yıkıma sürükler (Bonnard, 2006, s. 143-160).

Aristoteles'in "trajik olan nedir?" sorusunu yanıtlarken başvurduğu katharsis kavramı trajik sanat yapıtlarında karakterin yazgısıyla iç içe geçer. Trajik kahramanın yazgısı yüzünden içimizde oluşan acıma ve korku duyguları 'trajik haz' duygusunu meydana getirir (2010, s. 48). Antik Yunan mitolojisinde yazgı tanrıçası *Moir*a kimsenin haberi olmadan elindeki ipliği aracılığıyla yaşamın ağlarını örür. Dolayısıyla yazgı bilgi, akıl, düşünce ve gerçek karşısında bilinmezliği çağırıştırır. Antik Yunan mitolojisi bilinmezliğin karşısında hataya düşen insanın çaresizliğini yansıtır (Tatlı, 2012, s. 29). Seyirci trajik kahramanın yazgısıyla kendi yazgısı arasında bağ kurup onunla özdeşleştiğinde kahramanın yazgısı üzerinden kendi yaşamına dair gerekli dersleri çıkarma olanağına kavuşur.

Yazgının (*moira*) içerdiği zorunluluk koşulu *trajik zorunluluk* kavramını beraberinde getirir. İnsanın karşı koyamadığı bir güç olarak trajik zorunluluk şu şekilde nitelendirilir: "Trajik zorunlulukta kişi özgür olarak davranır; özgür olduğunu, isterse başka türlü davranabileceğini bilir. Trajik durumdaki kişinin belli bir yönde eylemde bulunmasını gerektiren trajik zorunluluk özgürlüğü aşar (Kuçuradi, 2013, s. 19-20)." Tragedyalarda yazgı ve muğlaklık kavramları birbirinin içine geçer. İçeriği tam olarak bilinmeyen bir yasa olarak özgür iradeyi ve eylem özgürlüğünü zorunlu biçimde sınırlandırır. *Heimarmene*, *moira* adlarıyla tanımlanan yazgı akıl (*logos*) ve tanrısal öngörü (*pronoia*) ile özdeşleştirilir. Yazgının karşısına akıllı yerleştiren Antik Yunan düşüncesine göre bilinmez olan ancak akıl yoluyla, bilgiye ulaşarak kavranabilir. Bilinmezliğin karşısında hataya düşen insan belirsizliğin içine hapsolup zorunlu olarak hata işler (Tatlı, 2012, s. 29).

Tragedyanın canlı ve gösterişli bir yapıya sahip olmasında *kahramanlık* faktörü öne çıkar. Öyle ki trajik kahramanın geçmişinde genellikle sıradışı ve tanrısal bir yazı vardır. Dolayısıyla tragedyalarda ortaya çıkan bu ilk imge antik dönem boyunca akılda kalır (Frye, 2008, s. 117). Rönesans

dönemi yapıtları Antik Çağın trajik yapıtlarından hem içerik hem nitelik olarak ayrılır. Antik dönemin tersine yazgının rolünü hafifleten Rönesans tragedyası duygu ile ödev arasındaki yani kişisel ile toplumsal arasındaki çatışma çevresinde geçer; yüksek bir ideal ile bayağı gerçeklik arasındaki kopukluk idealin erişilmezliği çerçevesinden görülür (Ziss, 2016, s. 155).

Antik tragedyalarının en başta gelen örneklerden birisi olarak kabul edilen *Kral Oidipus* oyununda bilmeden annesiyle evlenen ve yine bilmeden öz babasını öldüren Oidipus yazgısının tüm yıkıcılığına karşın, yıkıma uğrayacağını bile bile eylemde bulunur. Ortaçağın karanlığından Rönesans'a geçilen bir dönemde yazılan *Hamlet* oyununda ise tanrısal-aşkın güçlerden söz etmek güçleşir. Shakespeare'ın kurguladığı dünyada tanrılar iktidarı krallara teslim etmiş durumdadır. *Kral Oidipus* oyunundan daha farklı özellikler taşıyan *Hamlet*, intikam üzerine kurulu olan ve bireysel tercihlerin belirleyici olduğu bir tragedyadır. İktidar değişiminin yarattığı çatışmada taraflardan biri olan Hamlet'i uğruna ölümü bile göze aldığı değerler harekete geçirir (Aksoy, 2015, s. 99-100).

Modern trajedide çevre faktörü üzerinde ısrarla durularak iç ve dış koşulların insanın yaşamını belirlemiş olması yeni bir yazgı anlayışını ortaya çıkarır. Güncel yazgı kavramı insanın toplumsal çevresiyle çatışmasını içerir (Şener, 2019, s. 182). Anlam ekseninin artık toplumsal olana doğru genişlediği noktada bireysel ve toplumsal olan yazgının iç içe geçişine tanıklık ederiz. Modern trajedi anlayışını Aristoteles'in trajedi kuramıyla birlikte kavradığımızda; kahraman yazgısı doğrultusunda toplumsal koşulları içinde *trajik hata* (*hamartia*) yapar. Neden-sonuç bağlantısıyla birbirinin izleyen olaylar çerçevesinde, akla yatkın olarak ve özgürce işlenen trajik hata aracılığıyla –modern- kahramanın yaşadığı trajik çatışma durumları açığa çıkar.

Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* oyununun sergilendiği dünyada aynen Orta Çağ'da olduğu gibi yine iktidar değişimi yaşanır. Mitolojik tanrılardan sonra bu dünyada artık krallara da pek yer yoktur. Yeni iktidar biçimi kurulu sistemin kendisi yani kapitalizmdir. Sistemin yarattığı çatışma insanlık tarafından hissedilir olmakla birlikte görünürlüğü de belli belirsiz bir hal alır. Çatışma halinin giderek daha da şiddetli biçimde duyumsanması gündelik yaşamın içine hapsolmuş trajik kahramanın durumunu iyice dayanılmaz bir konuma getirir. Belirli durumlarda eylem yerini eylemsizliğe ve yüce değerler uğruna girilen mücadele çıkışsızlığa bırakır (Şener, 2019, s. 101).

Çıkışsızlık

Antik Yunan tragedyası “çıkışı olmayan insanı” odak noktası yapar. Tanrılar ve onların önceden belirlediği kader karşısında insana hiçbir çı-

kış yolu tanımayan Antikçağ tragedyasında insanın çıkışsızlığı kendi iradesi dışındaki aşkın güçlerle çatışmasından kaynaklanır. Modern insanın trajikliği ise ancak özgür iradesiyle yapacağı seçimlerden ve kendi içsel ve toplumsal çıkmazlarından kaynaklanabilecek bir çıkışsızlığa karşılık gelir (Cemal, 2015, s. 104-106). Böylelikle trajiğin eski çağlarda aşkın güçlerle çatışan yönü artık insanın seçimleri üzerinde özgür iradesinin mutlak belirleyici olduğu anlayışa evrilir.

Kral Oidipus oyunu kahramanın antik dünyadaki çıkışsızlığını tüm açıklığıyla vurgular. Tüm kontrolün tanrıların elinde olduğu antik dünyada Oidipus yazgısından dolayı büyük bir çaresizlik yaşar. Atalarının Olimpos Tanrılarına karşı işlediği suç Oidipus'un daha doğmadan cezalandırılmasına neden olur. Bilinçli işlemediği bir suç ile karşı karşıya kalan kahraman gerçekler sonradan ortaya çıkmasına rağmen yine de suçlu olduğunu kabullenerek kendisini cezalandırır. Yani kahraman işlemediği bir suçtan dolayı cezalandırılmış olur (Aksoy, 2015, s. 46). Trajedide eyleme yüklenen anlam Aristoteles'in geliştirdiği trajedi kuramının temelini oluşturur. Kahraman eylemlerine göre değerlendirilirken tragedyanın öykü, dekor (mekân) vb. tüm diğer öğeleri de kahramanın eylemlerinin çevresinde anlam kazanır. Dolayısıyla kahramanın trajik yanı kendiliği içerisinde beliren varoluşsal düzlemde vurgulanmaz. Kahramanın trajedisi yapıp ettiklerinde yani eylemlerinde, dolayısıyla da seçimlerinde gizlidir.

Kaynağını mitolojik bir efsaneden alan Sophokles'in *Kral Oidipus* oyununda kahramanın yazgısı onu suçlu konumuna geçirir. Kendisine başka türlü bir çıkış yolu bulamayan kahraman bazı eylemlerde bulunsa da bu eylemleri hep yazgısının ona çizdiği sınırlar içerisinde gerçekleşir. İnsana ait değerler olan 'erdemli davranışta bulunma' ve 'adalet' ikilemi çerçevesinde kahraman çaresizce yazgısının karşısında trajik bir çatışma yaşar. İçine düştüğü trajik durum neticesinde kendisine yazgısıyla çatışmaktan başka türlü bir çıkış yolu bulamaz.

Tragedyalarda kahramanın tercihlerini etkileyen dış faktörler ikinci plana atılır ya da pek dikkate alınmaz. Bireyin kısıtlanmasına neden olan toplumsal faktörler ön plana çıkarılarak özgür irdaye sahip üstün insan profiline gölge düşürülmemeye çalışılır. Aslında modern trajedide bireylerin toplumsal koşulların etkisinde kaldıkları ve bu durumun yazarlar tarafından dikkat çekilen bir ayrıntı olduğu görülmektedir. Modern trajedinin kahramanları aynı zamanda kurbanlardır. Tragedya kahramanının eyleminin en belirgin özelliği özgür iradesiyle seçimini yapmış olmasıdır. Bu şekildeki bir özgürlüğe yazgılı olan tragedya kahramanı inandığı değerler doğrultusunda belli bir eylemi seçmekten başka yolu kalmadan bu değerlerin uğruna kendi yıkımını göze alır. Hataya düşüp eylemi ve sonuçları aracılığıyla bir insanlık durumuna ışık tutarak trajik bir anlam kazanır (Şener, 2016, s. 90).

Teknolojik bağlamda ele alınan eleştirel bir görüşe göre, kapitalizm gündelik hayatı sıradan ve sıkıcı kılarken vasatlaştırır ve vasatı yaygınlaştırır (Süalp, 2012, s. 11). Albert Camus modern dönemde teknolojinin yıkıcılığını da aşan, nerdeyse tüm bir varlık alanını kapsayan trajik anlayışa *absürd* kavramı aracılığıyla farklı bir bakış açısı getirir. Camus'nun yorumladığı şekilde absürd olarak nitelendirilen durumun farkına varıldığında çıkışsızlık ortaya çıkar. Bu aşamada bir anlamda dünyayla olan uyumsuzlukların farkına varılır. Burada aslında dışsal yaşamın yoğunluğu ve ölümün kaçınılmaz oluşuyla insanın akıl yürütmesi ve dünyanın akıldışı oluşu arasında var olan uyumsuzluğa dikkat çekilir. Ayrıca çelişkilerle dolu dünyanın bazı durumlarda daha da karmaşık hale büründüğü vurgulanır. Bu açıdan yaşamın mekanik rutinlere dönüşmesi, başka insanlardan hatta kendinden bile soyutlanmanın bilinci vb. durumlar öne çıkar. Farkındalık hangi kanaldan yayılırsa yayılsın sonucun yıkıcı bir çaresizlik olabileceği ihtimali üzerinden insanın dünyaya, topluma ve kendi hayatına yönelik anlam ve değer yaratımının iflası bile söz konusu olabilir (Williams, 2018, s. 260-261).

Muğlaklık ve Paradoks

Trajedi anlayışının özünde muğlaklık ve buna bağlı olarak gelişen paradoks önemli yer tutar. İnsanlık bilimsel açıdan her ne kadar kesinlikler üzerine bir dünya kurmaya çalışırsa çalışsın muğlaklıktan kaçınmaz (Arıcı, 2009, s. 4-5). Modern Çağa egemen olan duygu yeni tip bir *belirsizlik duygusudur*. Yenidünyanın düzensizliği, küreselleşme, toplumsal güvenlik ağlarının çöküşü, sermaye ve finansa tanınan sınırsız özgürlükler, enformasyon devrimi ve imaj kültürünün egemenliği gibi çağdaş yaşamın pek çok yönü ezici belirsizlik duygusunun oluşumuna katkıda bulunur (Bau- man, 2013, s. 36-40).

İnsanın varlığına yönelik bir tanımlama yaptığımızda; ölüme doğru ilerleyen ancak gittiği yolun ve varacağı yerin belirsiz olduğu bir süreç şeklinde ifade edebiliriz. Aslında bir muğlaklık alanı olarak da değerlendirilebilecek bu sürecin tragedyanın başlıca meselelerinden birini oluşturduğu söylenebilir. Trajik-olan bu açıdan muğlaklığın getirdiği belirsizlik çerçevesinden yararlanır (Arıcı, 2008, s. 73-75):

“Yunan tragedyası hybris'i cezalandıran; kendini bilmeyi, ölçülülük ve ılımlılığı (sophrosune'yi), sphron (bilgili, bilen) insan olmayı, orta yolu bulmayı, harmonia'ya (uyum) ulaşmayı öğütleyen bir görünüş ve yapıda olsa da bütün bunlar derinlerdeki müphemliği, muallakta oluşu, paradoksu gizleyen örtülerdi. Bu yüzden tragedyanın asıl önemi cevapların değil, soruların, belirsizliğin ve sınırların varolduğunun bilgisinde yatmaktadır.”

Modern yaşam bağlamında toplumsal ve teknolojik açıdan gittikçe değişen bir dünya süregelir. Bu nedenle değerlere yönelik algı da sürekli

değişime uğrar. Toplumsal değişimi anlamak ve tanımlandırmak için bir 'toplumbilimsel düşün (imgelem)' geliştirmek gerekebilir. Bu imgeleme göre; değişmekte olan toplumsal yaşam karşısında şaşkınlık ve güçsüzlük duyan çağdaş insanın yaşadığı durumun temelinde toplumların sosyal yapılarında oluşan değişimler yatar. Tarihin biçimlenme hızının daha önce olmadığı kadar arttığı ortamda, *değerlerin* değişime uğraması sonucunda kişinin değişim karşısında bocalaması bu açıdan bakıldığında olağandır (Mills, 2000, s. 11-14).

Alain Touraine modernliğin parçalanmasını ve belirsizlikle kuşatılmasını *kültürel kaos* olarak nitelendirir (Touraine, 2016, s. 136). Modernlik projesi bireyleri devraldıkları geleneksel kimlikten kurtarmayı vaat eder. Ancak kimliğe karşı katı bir tavır almak anlamına gelmeyen bu vaat bir *yaşam projesi* olarak sunulurken itaatkâr kimlik şeklinde tasarlanır. Dolayısıyla da bir proje olarak toplumsal düzen ile bir proje olarak bireysel yaşam arasında sıkı ve vazgeçilmez bir bağ kurulur. Bağın zedelenmesi bireysel yaşam projelerinin ve kimlik-inşa çabalarının iflasına neden olur (Bauman, 2013, s. 34-36).

Küreselleşmenin yerel yaşam tarzlarını yuttuğunu düşündüğümüz anda geleneğe yönelik yeni yaratılan bir ilgiyle yerel bir sanatsallık anlayışı ve geçmişe dönük nostaljik bakış hiç ummadığımız biçimlerde yeniden ortaya çıkabilir. Bu durum aslında geleneğin geri dönüşü ya da geçmişe dönüş değil, öznellik ve modernlik arasında paradoksal bir uyum arayışı olarak okunabilir. Özellikle Batı-dışı toplumların tarihini kimlik ve modernlik arasındaki paradoksal arayış belirlerken ikisi arasındaki uyumsuzluk sürekli gerginlik hali yaratabilir (Göle, 1998, s. 71-72). Örneğin İran toplumundaki kimlik arayışını ve Doğu-Batı ikilemini "melez bilinç" olarak değerlendiren Daryush Shayegan, parçalanmış dünyanın kaotik halinin sanatçılara mükemmel manevra alanları sunduğunu belirtir. Bu manevra alanı kültürel karşılaşmalar kapsamında ayrıca yoğun muğlaklık ya da ileri derecede heterojenlik sunabilme ihtimalini de doğurur (2018, s. 79).

Modern hayatın derin sorunlarını oluşturan toplumsal güçler, bireyselleşme ekonomisinin egemenliği, metropol hayatı gibi faktörler hayatın fragmanlara ayrılmış gerçekliğini açığa çıkarır (Simmel, 2011, s. 75-103). Fragmanların parçalanmışlığıyla dışarı sızan imge yoğunluğu arasında modern insanın dünyası daha muğlak hale gelir. 'Acı verici', 'acıyı perdede-sahne de yeniden yaratan' sanat biçimi olarak nitelendirilen trajedi anlayışında muğlaklığa içkin paradoks kavramı hem trajik sanatın hem modern yaşamın hüznü yanlarından beslenir (Evers ve Deng, 2015, s. 340).

Modernlik anlayışında geçmiş ile şimdi arasındaki karşıtlık silinir gider; zaman öylesine çabuk geçer ki geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ayrımlar yok olur (Paz, 1996, s. 16). Özellikle yirminci yüzyılın sonlarından

itibaren hızına yetişilemeyecek yoğunlukta yaşanan sürekli değişim hali insanın bilinç dünyasını derinden etkiler. Küreselleşme, teknolojik gelişmeler, yeni iletişim teknolojilerinin ve mecralarının sürekli değişimi bir yandan gelenekleri reddederken diğer yandan kendi geleneklerini yaratan modern yaşamın paradoksal ve muğlak yanını besler.

Bütün kültürler günlük olarak Levi-Strauss'un deyiimiyle *brikolajla* uğraşır. Her kültür kullanılabilen her şeyden yepyeni göstergeler çıkarır. Bauman bu noktadan hareketle "aynı anda hem bir kafes hem de bu kafesi açacak bir anahtar" olarak nitelendirdiği kültürün ikircikli durumunu 'kültürün trajedisi' şeklinde ele alır. Modern kültürün çelişkili içeriğine vurgu yapan bu bakış açısı aynı zamanda kültürel ve günlük olanın yenilikler barındıran yanına da vurgu yapar (2013, s. 206-207).

Modernliğin aslında kendisi bir paradoks olarak kabul edilir çünkü modernlik kendi paradokslarını yaratır (Calinescu, 2013, s. 71). Günlük hayatın neredeyse tüm alanlarına sızan kültürel öğeler bir sanat tasarımına dönüşebilme potansiyeli taşır. Çünkü artık temsil –etme- ile fazla uğraşmayan çağdaş sanat yapıtı yakalanması gereken gerçeğin 'orada bir yerde –sanat dışı ve sanat öncesi gerçeklikte-' saklandığını, bulunmayı beklediğini varsaymaz. Bu yönüyle çağdaş sanat yaşamı reddetmek yerine onu kendi içeriğine katar (Bauman, 2013, s. 157). Bu bakış açısından hareketle modern yaşamlar tüm muğlak ve paradoksal yanlarıyla sanatın içeriğine dâhil edilir. Böylece günlük yaşamın sıradanlığında veya sıradan insanın yaşantısında muğlaklığın içerisine gizlenmiş olan trajik durumlar gerçekliğin farklı ifade ediliş biçimleriyle sanatın alanına taşınır.

Merhamet ve Korku

Aristoteles'in ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı-sonu olan ve belli bir uzunluğa sahip bir eylemin taklidi olarak tanımladığı ve dramının en yüksek biçimi olarak kabul ettiği tragedyanın ödevi seyircide uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis) (2019, s. 28). Aristoteles'in ileri sürdüğü katharsis kuramının karşısında yer alan Platon; tragedyanın insanları doğru düşünmekten alıkoyacak ölçüde heyecanlandığını ve bu yüzden zararlı olduğunu ileri sürer. Katharsis kuramı Platon'un iddiasına karşılık Aristoteles'in savunması olarak okunabilir (Şener, 2016, s. 96). Tragedyanın ve geleneseksel açıdan tüm sanatların temel işlevi olarak kabul edilen *katharsis* aracılığıyla seyirci tragedyalardan ahlaki bilinç düzeyinde dersler çıkarma olanağını yakalar.

Katharsis'e uzanan anlatı yolu öncelikle pathos (acı verici eylem) üzerinden ilerler. Çünkü trajik anlatı her şeyden önce *mimesis* (bir eylemin taklidi) şeklinde ortaya çıkar. Trajik yapıtın seyircide uyandırdığı acıma ve korku duyguları acı veren bir eylem sayesinde oluşur. Böylece sanat yapı-

tının ruhu arındırmasında pathos-mimesis-katharsis kavramları iç içe geçerek birbirlerine anlam kazandırır. Kavramlar arasında oluşan etkileşime daha sonrasında peripetie (baht dönüşü) ve anagnorisis (bilme, tanınma) kavramları da katılır.

Aristoteles *Nikomakos'a Etik* adlı yapıtında pathosu; tutku, öfke, cüret, kıskançlık, sevinç, dostluk, nefret, özlem, acıma, korku gibi genelde acı ve zevk ile ilintili duygular olarak tanımlar. Ancak tragedyada ölüm, acı çekme gibi olayların yaşandığı pathos sahnesinde seyirciye aktarılan duygular acı ve korku olarak adlandırılır. Acıma duygusu kahramanın hak etmediği bir yıkıma uğramasından dolayı seyircinin bu acıdan kendine pay çıkarmasıyla onda korkuyu da canlandırır. Seyirci bu iki zıt duyguyu; kendinden çok başkalarını düşünmeye karşılık gelen acı ile aynı şeylerin kendi başına da gelebileceği endişesini ifade eden korkuyu bir arada yaşayarak ruhunu arındırır (Şener, 2016, s. 85-96).

Peripetie ve anagnorisis pathos ile birlikte trajedi öyküsünün temelini oluşturur. Çünkü baht dönüşü ve tanınmayı ortaya çıkaran başlıca öğe acı verici, yıkıcı bir eylemdir. Peripetie eylemlerin öngörülenin aksine yön değiştirmesidir. Eylemlerdeki bu yön değişimi ya doğallık ya da zorunluluk yasalarına uygun olarak oluşur. Örneğin *Oidipus* oyunundaki çoban Oidipus'a sevindirici bir haber vermek, onu annesiyle ilgili endişelerinden kurtarmak için gelir. Fakat Oidipus'un geçmişini örten örtüyü kaldırarak aslında düşündüğünün tam tersi bir etki yapar (Aristoteles, 2010, s. 45-46).

Katharsis ruhu arındırırken aynı zamanda başka duyguların oluşumuna da kapı açar. Dünyaca ünlü İranlı şair Firdevsi *Şahname* adlı eserinde acıma ve merhameti birlikte tarif eder: “acıma, insanın sıkıntılarında yer tutan ve sabit olan şeyin varlığında akla egemen olan ve onu acı çeken insanla kaynaştıran histir (Firdevsi'den akt. Campbell, 2020, s. 31).” Bilgisizlikten bilgiye geçişi ifade eden ve duyguları da kapsayan anagnorisis doğrultusunda oyun kişileri yazgıları gereği mutluluğa ya da felakete sürüklenir. Anlatı açısından *tanınma* aynı zamanda peripetie ile birlikte oluşur, tıpkı Oidipus örneğinde olduğu gibi. Eylemler için oluşturulan en uygun peripetie ve anagnorisis ya acıma ya da korku uyandırır. Bunun gibi eylemleri taklit etmesi gereken trajedide kahramanın mutluluk ve felaketi baht dönüşlerine ve tanınmalara bağlı olarak gelişir (Aristoteles, 2010, s. 45).

Aklın ve duyguların kaynaşması sonucunda trajik kahramanın yazgısı yüzünden içimizde oluşan acıma ve korku duyguları sonucunda ‘sevinç içinde duyduğumuz hafifleme duygusu’ *trajik haz* olarak tarif edilir (Bonnard, 2006, s. 12). Katharsis etkisi sonucunda ortaya çıkan trajik hazla birlikte seyircide merhamet duygusu açığa çıkar. *Merhamet* katharsis anlayışı çerçevesinde yapıttan kişiye aktarılan ve kişinin ruhunun arınmasını sağlayan bir duyguya denk düşer. Birbirinden farklı duyguları bir arada açığa

çıkaran katharsis tüm bu etkileşimin çevresinde yapıttan elde edilen trajik bir haz olarak belirir.

Katharsis kuramına yönelik bu tartışmadan ayrıışan eleştirel bir yaklaşım Nietzsche tarafından dile getirilmiştir. Nietzsche insanın yapıt karşısında acıma, merhamet duygularını hissetmesini *arınma* olarak değil de tam aksine bir *acı çekme* olarak yorumlar. İnsanın Dionysos kaynağından gelen coşkulu yanı, iç gücü, dizginlenemez istekleri, tutkularıyla Apollon kaynağından gelen aklın, mantığın, denetim gücünün, güzellik ölçütlerinin ve ahlaki değerlerin karşılaşmasında açığa çıkan çatışma trajediyi yaratır. Trajik-olan insanın bu iki gücü içinde taşıırken onların çatışmasını kaçınılmaz olarak yaşaması ve bu yüzden de acı çekmesidir (Şener, 2016, s. 101).

Seyircinin sanat yapıtını alımlarken veya film izlerken yaşadığı estetik zevk, yalnızca belirsizliğin enerjisiyle değil, aynı zamanda anlatıların akışında dengenin yeniden kurulmasıyla bağlantılıdır. Seyircinin filmin yansıttığı yüksek hakikatin ve etik yasanın bir katılımcısı olması beklenir. Katharsis bu anlamıyla sanat yapıtı aracılığıyla yeni bir gerçeklik kurma deneyiminin sonucu olarak görülebilir (Marievskaia, 2015, s. 47-48). Acıyı ve arınmayı birlikte içeren, pathos ve katharsis üzerinden trajik hazzla dönüşen kahramanın eylem dünyası insanın kişilik dünyasında taşıdığı kusurlarıyla, hata işlemeye yatkın varlığıyla yakından ilişkilidir. Aristoteles'in tragedya kuramından bu yana özellikle vurgulanan trajik eylem olay örgüsünde kahramanın hata/kusur içeren bir eyleminden dolayı meydana gelerek anlatıya trajik boyutunu katar. Trajedi kahramana hata yaptıran ve dolayısıyla seyirciye hem acı-korku hem de haz duygusunu birlikte veren eylem üzerinden okunur.

Trajik Hata (Hamartia)

Trajik kahramanın eylemi doğrultusunda yaptığı bir hata sonucunda bahtında bir dönüşümün yaşanması (peripetie) *hamartia* (trajik hata) olarak ifade edilir (Nutku, 2013, s. 47). Klasik trajedinin sonundaki yıkımın akla uygun olarak gerçekleşebilmesi için soylu kahramanın bir hata yapması gerekir. Trajik hata herkesin başına gelebilecek bir yanlış ya da ahlaki olmayan bir kusur olabilir. Burada önemli olan nokta hatanın yalnızca klasik trajediye özgü olmadığıdır. Modern trajedide kahraman farklı koşulların ekseninde türlü hatalar yapabilir ve özgürce seçimini yaparken yanlışlığa düşebilir. Çözumsuzluk ve kahramanın yaşadığı çıkışsızlık bu aşamada trajik durumun bir boyutu olarak ortaya çıkar (Şener, 2016, s. 90-121).

Miller'ın trajik oyunu *Satıcı'nın Ölümü*'ndeki Willy Loman karakterini anımsadığımızda, kahraman yapmak zorunda kaldığı fakat yine de kendi seçtiği bir hatayı işler. Loman kapitalizm çerçevesinde sosyo-ekonomik sistemin yaşattığı ahlaki bozulmalardan kaynaklanmakla beraber yine de

kendi hatası yüzünden trajik yıkıma uğrar (Erkan, 2012, s. 102). Toplumsal düzenin getirdiği değer yargıları hem bireysel hem sosyal yaşantısı içerisinde insanın çıkışsızlık hallerini besler. Bu bakış açısından hareketle; kişilerin çıkışsızlıklarından dolayı bazı hataları yapmaları ve bunun karşılığında hatalarından dolayı çıkışsızlık yaşamaları kaçınılmaz hale gelir. Klasik tragedyalardan bu yana insanın hata işlemeye meyilli bir karakteristik evren ekseninde tasarlanması da bu bakış açısını destekler.

Kahramanın yazgısındaki ve karakterindeki değişim hamartia ile sıkı sıkıya bağlıdır. Peripetie ve hamartiayı *Oidipus* örneği üzerinden açıklayacak olursak; Oidipus'un, evli olduğu kadının (Iokaste'nin) aslında öz annesi olduğunu anladığı nokta *anagnorisis*'tir (tanınma). Oidipus gerçeği öğrendiği andan itibaren işlediği hatanın bilincine vararak trajik bir durumun içine düşer. Bu durum aynı zamanda kahramanın bahtının döndüğü noktadır. Oidipus yine kim olduğunu bilmeden öldürdüğü kişinin de öz babası olduğunu öğrenir. Böylece *anagnorisis* yoluyla hamartiaya ulaşılır. Baht dönüşümü ve karakterdeki değişim trajik durumu ekilediği için *anagnorisis*-*peripetie*-*hamartia* birlikte değerlendirmeye tabi tutulur. Bu üç kavram trajedi anlatısında trajik kahramanı ve trajik durumu vurgulayan temel öğeler olarak belirir (Nutku, 2013, s. 48-49).

Kahramanın hatası ahlaki bir yanlışın ötesinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapmaktan vazgeçmediği eylemlerin bir sonucu şeklinde düşünülebilir. Bu anlamda hamartia aynı zamanda kahramanın yapmak zorunda olduğu bir suça karşılık gelir. Dolayısıyla kahraman suçlu olarak kabul edilmese bile bu suçu işlemiştir. Trajik hata bu yönüyle muğlaklık çerçevesinde değerlendirilir (Arıcı, 2009, s. 9):

“Orestes’in mahkemesinde (*Oresteia*) oyların eşit çıkması bunun mükemmel bir göstergesidir. Kahraman hem suçlu hem suçsuz bulunmuştur -İonna Kuçuradi'nin deyişiyle- ‘suçlu-suçsuz’ dur. İşte bu hem suçlu hem suçsuzluk durumu kahramanın içinde bulunduğu ‘trajik konumu’ ifade eder. Bu trajik konum, başka bir ifadeyle kahramanın ‘hem... hem...’ ve ‘ne... ne...’ durumu *muğlaklık* olarak tanımlanabilir.”

Trajediye yol açan hata tragedyalardaki masum kurbanlarla masum suçlularını aynı anlam çerçevesi içinde bir arada sunar. Suç ile masumiyet arasında kurulan ilişki Shakespeare'in hata işleyen trajik kahramanlarını çağırıştırır. Kahraman genel olarak iyi bir karaktere sahip olması nedeniyle hatasında bile yine de sempati kazanabilir (Bradley, 1924, s. 22). Shakespeare tragedyalarında sıkça rastlanılan ve ‘masum olan suçlu’ olarak tarif edilebilecek olan bu durum kahramanın trajikliğine ilişkin muğlaklığa/paradoksa vurgu yapar. Burada belirleyici olan nokta kahramanın hatayı üreten eyleminde gizlidir. Trajedi bu hatanın etrafında, kahramanın hırsından/kibrinden taşan duygu dünyasında kurulabilir.

Adalet Arayışı: Suç ve Ceza

İnsanlık tarih boyunca adaleti yerine getirme uğraşı verip mitolojik anlatılarda tanrıların ve sanat dışı yaşamlarda birbirlerinin karşısında adalet arayışının peşine düşmüştür. Yalnızca mitolojik tanrılara ya da birbirine karşı olmanın dışında yeri geldiğinde yazgılarına karşı mücadeleye girip tanrıların gazabına uğramayı veya toplum tarafından cezalandırılmayı göze alarak eylemde bulunmuştur. Doğruluk, suç, ceza kavramları ile bu kavramlardan dolayımınarak günah/suç işleme karşısında *kendisiyle yüzleşmesi* mitolojik yapıtlarda ve kutsal kitaplarda adalet vurgusunun ana perspektifini yansıtır.

Kişinin suç işleyen, dahası işlemeye meyilli olan bir varlık olarak konumlandırılması ilahi dinlerin ortaya çıkışının çok daha öncesine kadar uzanır. Trajedinin etik krizle, insanlığın gelişimiyle ve tarihle ilişkilendirilmesi gelişen modern teorinin sadece bir parçasını oluşturur. Bu duruma radikal biçimde zıt olan ve özellikle Batı kültüründe etkisi hissedilen bir sekülerleşme biçimi daha vardır: kaderin sekülerleşmesi. Schopenhauer'in deyişiyle: "...Trajedinin gerçek anlamı daha derinde yatan bir içgöründe saklıdır: kahraman kendi bireysel günahları yüzünden değil, ilk günahıtan yani salt var olmakla işlediği suçtan dolayı bedel öder (1819'dan akt. Williams, 2018, s. 67)."

Trajedi yapıtları yaşamın ve hata yapmaya yazgılı olan insanın kendi içinden kaynaklanan çelişkilerini sergileyerek seyirciyi derinden etkileyen bir estetik yapı ve şiirsellik sunar. Yaşamın ciddi ve karmaşık sorunlarına el atarak bu sorunları yalnızca belli bir yer ve zamana bağlı olmadan evrensel boyutları ile tartışmaya açan, seyircinin zihninde kolayca yanıtlanamayacak sorular uyandıran bir dram türü olarak ayrı bir anlam taşır. İnsanın her şeyden önce çelişkili bir dünyada yaşamak ve eylemek zorunda olması trajediyi besler (Şener, 2016, s. 103-105). Tarih boyunca insanlığın sorunlarını işleyen anlatıların temel motifini adalet vurgusunun oluşturması tesadüf değildir. İnsanlığın adaleti sağlamak üzere mücadele ederken adaletsizliklerin yeniden üretimine neden olabilmesi çelişkilerle kuşatılmış yaşamın içerisine sürekli yeni düğümler atar.

Adalet kavramı Doğu ve Batı düşüncesini ayıran bir duvarı andırır. İslamiyet etkisindeki Doğu'nun düşüncesindeki Tanrı ve adalet kavramı ile Hristiyanlık çerçevesinde gelişen Batı düşüncesindeki Tanrı ve adalet kavramlarının genel olarak birbirinden farklılık içerdiği varsayılır. Henüz doğumdan itibaren insanı günahkâr ve suçlu olarak tasvir eden Batı düşüncesinin aksine Doğu düşüncesi insanı Tanrının nitelikli bir yansıması olarak olumlayarak iyi ve kötünün de Tanrıdan geldiğini kabul eder. Uygarlıkların birbirinden farklı düşünme biçimleri genel sanat anlayışları üzerinde etkisini gösterir.

Batı mitolojisinde bir yanda sevgi, iyilik, adalet ve merhamet gibi tüm insancıl değerlerin büyüklüğüyle kavranan Tanrı düşüncesinin diğer yanında göklerden ateşi çalarak *İnsan Şehrini* kuran, cesur ve sorumluluk sahibi, kendi kararlarını almaya yetkin Titan mitosu yer alır. Joseph Campbell birbiriyle uyumsuz görünen bu iki temanın Batı mitolojisinin ana yapısını oluşturduğunu vurgular. Geniş anlamıyla Doğu'da ise; insan ve Tanrı arasındaki çelişkiden söz etmek pek mümkün değildir. Batı'da insan/Tanrı çelişkisine bağlı olarak *acı* Tanrı'dan ayrılık olarak anlaşılır. Bu ayrılık suç, ceza ve kefarete duygularıyla birlikte gelişir. Oysa Doğu'da kutsallığın içkinliği her yerde mevcut olarak kabul edilir (2020, s. 41-44). Aşkın bir varlık olarak Tanrı insanın yaşantısına, değerlerine yön veren içkin bir anlama bürünür. Doğu'nun genel yaşam felsefesinde insanın Tanrıyla kurduğu bağ birbiriyle ayrışan veya çelişen bir düşünce dizgesi içerisinde gerçekleşmez. Değerlerin oluşmasında ve yine bu değerlerin birbirleriyle karşılaşmasında insana içkin Tanrı'nın varlığı gözlemlenir.

Doğu ve Batı'nın mitoslarının, ritüellerinin oluşumunda başlıca coğrafi ayrışma noktası İran havzasıdır. Doğuya doğru iki tinsel eyalet Hindistan ve Uzakdoğu; batıya doğru Avrupa uzanır. Doğu'da varlığın temelini düşünme, imgelem ve tanımdan aşkın olduğu düşüncesi egemendir. Nitelendirilmek yetersiz kalacağı için Tanrı, insan ve doğanın iyi, adaletli, merhametli veya şefkatli olduğunu tartışmak da yetersiz görülür. Aynı bakış açısıyla bir şeyin kötü, adaletsiz, merhametsiz olduğu da tartışmaya açıktır. Bu türden yaklaşımlar akılcı yargının ötesinde olan bilmeceyi gizler veya saklar (Campbell, 2016, s. 11). Genel hatlarıyla ele alındığında; modernleşme ile birlikte Tanrının ve yaşamın adaletsizliğini ileri sürerek bu adaletsizliğin karşısına onunla mücadele eden özgür bireyi yerleştiren Batı düşüncesi bu yönüyle Doğu düşüncesinden ayrılır. Doğu'nun yaşamı ve yaşam içerisindeki tüm insani değerleri kavrayışı geleneksel olarak tanrı düşüncesiyle birlikte ele alınmaktadır. Aşk, ayrılık, vuslat, yazgı, adalet, merhamet, korku vb. gibi insana ait değerler dini tasavvuf düşüncesi etrafında gelişebilir.

Adalet kavramı; etik, ahlak ve hukuk felsefesinde hakkaniyetle eşanlamlı bir biçimde kullanılır. Adalet; bir kimsenin haklarıyla başkalarının (toplumun, iktidarın ya da bireylerin) hakları arasında bir uyumun bulunması, eylemin hak ve hukuka uygun olması durumu olarak tanımlanır (Cevizci, 2011, s. 13). Adaletin sözlük tanımına bakıldığında üzerinde durulan başlıca ifadenin *hak* kavramı olduğu ve bu kavramın etrafında tanımlandığı göze çarpar. Adalet arayışını simgeleyen *hak*, İslami Doğu düşüncesinde Tanrı'yı ifade eden *Hakk* kavramıyla bağlantılı şekilde ele alınır.

Peripetie (baht dönüşü), anagnorisis (bilme), pathos (acı veren eylem), hamartia (trajik hata), hybris (kibir, aşırılık) ve katharsisi (arınma) trajedyanın özünü ortaya koyan kavramlar olarak değerlendiren Aristoteles

(2010, s. 45), karakterin adalet arayışını etik, trajik hata, yazgı, merhamet ve korku, acı (pathos), yasa, suç, ceza kavramlarıyla birlikte ele alır. Karakterin bu kavramlara doğrultusunda toplum içindeki konumuna uygun biçimde hareket etmesi gerekir. Karakter yapıt çerçevesindeki yasal ve politik duruma uygun bir biçimde ortaya çıkarılırken eylemleri de yaşadığı toplumun yasalarına ve politik ortamına bağlı kalarak değerlendirilir (Nutku, 2013, s. 47).

Aiskhylos ahlaki meseleleri çözerek üzerinde uzlaşma sağlamayı ve bunu yaparken de mantıklı olunması gerektiğini savunur. Bu nedenle tiyatro oyunlarında kahramanların trajedisini yıkıcı bir yanlışın içinden geçirerek seyircinin karşısına çıkarır. Kahramanlarının trajik olarak işlediği hata, 'günah' ve 'ceza' kavramı kapsamında değerlendirilir. Aiskhylos'un kahramanları için seçtiği son, oyundaki 'günahkârlar' için kesinlikle 'mutlu' olarak değerlendirilebilecek bir son değildir. Örneğin bu nedenle hem *Agamemnon* hem de *Klytaimnestra* ölmek zorundadır. *Prometheus* günahkâr olmasa bile *Zeus*'la aralarındaki çelişki uzlaşmazlık ve çözümsüzlük boyutunda kabul edildiği için cezalandırılarak sonsuz acı çekmesi kaçınılmaz hale gelir (Güçbilmez'den akt. Akgül, 2014, s. 8).

Felsefenin değerle ilgili boyutunu oluşturan temel bir disiplin olan *etik*, doğru ve yanlışın teorisi, disiplini şeklinde tanımlanır. Doğru ve yanlış, iyi ve kötü, adalet ve hata gibi kavramları ele alıp tartışan etik disiplininin en önemli boyutunu normatif etik oluşturur. İdeal olarak olması gerekeni ele alan normatif etik, ahlaki değer ve erdemleri tartışırken iyi bir ahlaki hayatın nasıl meydana geldiği ve ahlaki bir eylem tarzını belirlemenin pratik yollarının neler olduğu üzerinde durur (Cevizci, 2011, s. 165). Bu şekilde kavramsallaştırılan etik anlayış Aristoteles'in tragedya kuramının kavramsal çerçevesinin ardındaki özü oluştururken karakterin eylemlerini etik penceresinden değerlendirme olanağını öne çıkarır. Karakterin uğradığı haksızlığa ve kötülüğe karşı adaleti araması ve sonunda adaletin sağlanması veya sağlanamaması, en azından adaleti yerine getirmek için bu uğurda sonuna kadar mücadele etmesi mitolojiden bu yana sanat yapıtlarının başlıca anlatı odağını oluşturur.

Yasanın ve toplumsal/ideal etiğin emrettiğinin aksi yönde hareket ederek günah (suç) işleyen birey bu eylemi karşısında cezalandırılmalıdır çünkü *Yasa* bunu emreder. Anlatılarda yasayı uygulayıp adaleti yerine getirmek yalnızca yasanın mutlak koruyucularının sorumluluğuna bırakılmaz. Düşmanı/suçluyu cezalandırıp adaleti sağlamak bazen de kahramanların kendisine düşer. Geleneksel tragedya yaklaşımında etik ilkelere uygun hareket etmeyen kahramanın seyircide katharsis etkisi yaratamayacağı varsayılır. Kahramanların gerçekleştirdiği eylemlerin insanın erdemli ahlak yapısına, genel toplumsal normlara, yasaya uygun olması beklenir. Dolayısıyla etik açıdan toplumsal yapıyla uyumsuz eylemlerde bulunmayan, toplumla uyum içerisinde yaşayan birey imgesi sergilenir.

Adalet arayışının sanatsal kavrayış üzerindeki izlerine antik yapıtlarda sıkça rastlanır. Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* adlı tragedyasında temel anlatı zeminini *adalet* vurgusu oluşturur. Adalet Tanrıçası Temis'in oğlu olan Prometheus'un Tanrı Zeus'un adaletsizliğine karşı koyarak ona başkaldırmasında olduğu gibi adalet arayışı belirginlik kazanır (Aiskhylos, 2021, s. 2). Aynı şekilde Sophokles ve Euripides'in tragedyalarında da adalet temasının yoğun olarak işlendiği göze çarparken mitolojik kahramanlar adaleti yerine getirmenin peşine düşer. Haksızlıklar karşısında boyun eğmeyen kahramanların pes etmeden sonuna kadar mücadele etmesi seyircilerin kendilerine örnek alması gereken erdemli yaşam biçimleri olarak temsil edilir.

Nietzsche Antik Yunan düşüncesine başvurarak etik anlayışıyla estetik yaratım arasında bir bağ kurar. Nietzsche'ye göre bireyleşmenin tanrılaştırılması tek bir yasaı tanır; o da bireydir. Bireyin sınırlarının korunması Antik Yunan düşüncesindeki anlamıyla *ölçülülük* kavramında karşılığını bulur. Etik bir tanrı olarak Apollon kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de kendilerini bilmelerini ister. Böylece "kendini bil" ve "ölçüyü kaçırma" bilinci estetik güzellik zorunluluğuyla baş başa ilerler. Kendini yüceltmek ve ölçüyü aşmak Apolloncu olmayan Dionysosçu evrenin asıl düşman daemonlarıdır⁴ (Nietzsche, 2017, s. 32).

Tragedyaya farklı bir bakış açısıyla yaklaşan Nietzsche tragedyada iki değer birbirini dengelemesi gerektiğini ileri sürer. Birincisi; Dionysos kaynağından gelen; insanın iç gücü, dizginlenemez istekleri, coşkulu yanı, enerjisi ve tutkularıdır. Apollon kaynağı ise akıl, mantık, ahlaki değerler, denetim gücü, güzellik ölçülerine dayanır. Tragedya ortaya çıktığı ilk zamanlarda bu iki değeri bir arada barındırırken zaman içerisinde akıl ahlak denetiminin baskısı altına girerek tragedyadan kovulmuştur. Oysaki trajik-olanın özü; insanın bu iki gücü içinde taşıması, çatışmayı kaçınılmaz olarak yaşayarak bu nedenle acı çekmesinde açığa çıkar (Şener, 2016, s. 101).

Hegel geleneksel trajedide karakterlerin asli etik amaçları temsil ettiğini öngörür. Modern trajedide amaçların daha kişisel düzlemde ele alındığını belirterek ilginin 'etik doğrulama ve zorunluluktan' 'yapayalnız kalan bireye ve onun koşullarına' yöneldiğini savunur. Modern trajedide karakterler daha kişisel boyutta tasarlandığı için çözümü ortaya koymak çok daha zorlaşır. Adaletin kendisi daha soyut ve soğuktur ya da salt dışsal koşulların bir sonucu olarak daha şaşırtıcı ve acınası boyuttadır. Bu nedenle karakterlerin temsil ettiği etik öz yerine karakterlerin kendisinden dolayı kişisel yazgı ön plana çıkar (Williams, 2018, s. 63).

4 Daemon şeytani düşüncüyü, kötülüğü ifade eder.

Adalet temasının serimlenip hızlıca çözüme doğru ilerlemesi yerine daha öncesinde birçok düğümün atılarak çözülmesi gerekir. Kahramanların eylemlerinden ve işlediği hata/hatalardan beslenen düğümlerin çözümü hatanın yol açtığı eylemlerin çevresinde gelişir. Suçu da içeriğine katan bu hata çeşitli trajik durumları açığa çıkarabilir. Anlatı evreninde en ağır trajik hatalardan birini işlemiş olan; Sophokles'in *Kral Oidipus* oyununda gerçeği bilmeden babası Kral Laios'u öldüren ve annesi Iokaste ile evlenerek krallık tahtına oturan Oidipus gibi...

Dünyada yersiz yurtsuz olmak, suçluluk duygusuyla oradan oraya savrulmak, öz-benliğin bütün ilişkileri aşan bir arzuda tükenmesi gibi temalar romantik düzlemde modern trajedinin önde gelen kaynakları arasında kabul edilir. Arzunun mutlaklığından bahsedilebilse bile paradoksal biçimde kendinden kaçan insanın durumunda ortaya çıktığı vurgulanır. Ibsen'in trajik tiyatro oyunlarında ortaya çıktığı şekliyle bu kaçış *yabancılaşma* olarak yaşanır. Böylece Raymond Williams'ın kategorilendirmesine göre modern trajedinin geç dönemine karşılık gelen liberal trajedinin en can alıcı noktasına ulaşılır çünkü burada topluma karşı tek başına mücadele eden özgürlükçü bireyin kahramanca konumundan çıkarak kendi benliğiyle mücadele içerisine giren bireyin trajik konumuna geçiş yapılır. Suçluluk da arzuya benzer şekilde içsel ve kişisel bir mücadeleye dönüşür (2018, s. 145-153).

Modern trajedide yaşam içerisinde giderek artan anlamsızlığın, absürtlüğün ardındaki anlam önem kazanır. Sıradan kişilerin sosyo-ekonomik yapıya uygun sorunları içinde, mutlu görünümünün ardındaki uyumsuzlukta, kahkahalarındaki buruk tonda hep bir trajik görünüm gizlidir. Çağdaş seyirci yalnızca Tebai kentinin ve Kralı Oidipus'un düşüşü ile değil, Tebai kentinde yaşayanların, halkın içinde göze çarpmayan kişilerin trajedisıyla ilgilendiğinde sıradan insanların yaşamları odak noktasına taşınır (Nutku, 2013, s. 56).

Shakespeare tragediyalarını ele aldığımızda dramatik etki toplumda değerler karmaşasına düşülerek adalet duygusunun yitirilmiş olmasından kaynaklanır. Böyle bir ortamın içinden çıkan kahraman üstün nitelikler taşımasına karşın hatalar yapmaktan, yanılgıya düşmekten, haksızlık etmekten ve nihayetinde değer karmaşasını yaşamaktan kurtulamayarak düş kırıklığına ve yıkıma uğrar. Antik tragedyalarda toplumun uyumu için gerçekleştirilen adalet arayışı Shakespeare tragediyalarında birey hakkı adına savunulur. Düzeni bozanlar cezalandırılırken düzenin koruyucusu durumundaki kişiler ölümlerinden sonra bile ödüllendirilir (Şener, 2016, s. 47).

Trajik-olanın değerler ya da değer karşılaşmalarıyla ilgili olduğu anımsandığında; kişilerin eylemleri sonucunda zıt değerlerin ortaya çıktığı bir dünyada trajediye rastlanabilir: "Trajik diye adlandırılan her şey, değer ve

değer ilişkileri alanında olup biter”. Bir durumun trajik olabilmesi için bir değer yok olması, bu değer yok olmasına da başka bir değer neden olması gerekir. Trajik durumda veya olayda suç her zaman haklı bir hareket olarak görülmesine rağmen yine de suç olarak kabul edilir. Suçla-suçsuzlukla, masumiyetle ilgili görüşlerimiz bu noktada birbirine karışırken aralarındaki sınır iyice silinir (Kuçuradi, 1966, s. 10-25).

Adalet kavramına değerler üzerinden yöneltlen bakış suç ile haklılığı birbirinin içine katarak ilerler. İç içe geçen bu karmaşık anlayışın temelinde yaşamın içerisinde insan ilişkilerinin yarattığı çelişkiler yatar. Sanatta ve sanat dışı alanda çelişkilerden kaynaklanan karmaşık anlayışı Nietzsche çok daha geniş bir düzleme yerleştirir: “Var olan her şey hem haklı hem haksızdır; ama her iki durum da aynı derecede haklı çıkar.” Bu cümle Nietzsche’nin trajedi anlayışını özlü bir şekilde dile getirir. Buna göre trajik çatışmada yüksek ama zıt değerler çatışır. Bunlardan biri pozitif, diğeri negatif olabilir. Başka bir ifadeyle Nietzsche’nin trajik çatışmasında bir tek değere hem ‘evet’, hem de ‘hayır’ denilir (Kuçuradi, 1966, s. 40-51).

Kahramanla beraber seyirci de sanat yapıtının çıkışsız olay örgüsü karşısında değerler bakımından en doğru seçimi yapamayacağı bir duruma düşebilir. Burada kahramanın ve seyircinin olası seçimler karşısında bir paradoks içinde kalacağına dikkat çekilir. Trajik durum kahramanı çözümsüzlük hali içerisine sürükler; her iki seçenekte de mutlaka bulunduğu durum içinde değerlerden birini tercih ederek eylemiyle diğerini yok etme noktasına gelir. Girard’ın belirttiği gibi (akt. Kozal, 2013, s. 56-57): “Trajik tartışmanın çözümü yoktur... İki taraftan biri diğerine göre daha haklı değildir; herkes aynı derecede suçlu ya da suçsuzdur.”

Kaçınılmaz bir gereklilikle ortaya çıkan trajik durum dolaysız olarak bir trajedinin yaşanmasına neden olur. Bu trajedi anlayışının ortaya çıkışında Max Scheler’in Nietzsche’nin trajediyi kavrayışıyla benzerlikler taşınmasına rağmen yine de ondan belirli bir yönüyle ayrılan yaklaşımı etkilidir. Bu durumda; kişi yüksek bir değeri gerçekleştirirken aynı zamanda başka bir yüksek değeri yok eden eylemde bulunur. Kişi başka şekilde eylemde bulunma olanağına rağmen bu imkânı yok ederek trajik bir nitelik kazanır (Kuçuradi, 1966, s. 59). Daha farklı bir eylem gerçekleştirme imkânı olmasına rağmen yine de o yönde hareket eden kişi aynı anda hem masum hem suçlu yani ‘masum suçlu’ konumuna denk düşebilir. Konuya karşıt bakış açılarından ayrı ayrı yaklaştığımızda bir kişinin suçluluğu ya da masumiyeti başka başka kişilerin bakış açılarına göre de değişiklikler gösterebilir.

İnsanın adaleti yalnızca kendi-özel bakış açısından anlamlandırarak eylemde bulunması adaletin kavranmasına ilişkin önemli bir boyutu daha açığa çıkarır. Kişinin bir değere ‘evet’ derken diğerine ‘hayır’ demesi *yüzleşme* düşüncesini de beraberinde getirebilir. İnsanın adaleti sağlamak adına

eylemde bulunurken hem tarafsız bir adalet duygusuyla-durumuyla hem de kendisiyle yüzleşmesi böyle bir durum karşısında trajedinin ortaya çıkışı gibi kaçınılmazdır. Trajedi bu kaçınılmaz eylemin oluşumu ve sonuçları üzerinden bir tartışma alanı sunar.

Modern tragedyalarda yüzleşme kavramının belirginleşerek yetkin bir örneğe dönüştüğü kahramanların başında yine Willy Loman gelir. İnsani ilişkiler üzerinden beliren eski ve yeni toplumsal değerler arasındaki çatışma burada trajedinin tam olarak ortaya çıktığı noktadır. Loman karakterinin oyunda sık sık vurguladığı ahlaki ve toplumsal değerler ortadan kalkarken artık yeni değerlerin egemen olduğu bir toplumda kendisine ve ailesine saygın bir yer edinemez. Büyük bir hızla gelişen kapitalist sistem önceki değerleri silerken bu değerlere bağlı yaşayan insanları idealleri ve kimlikleriyle birlikte yok eder. Mevcut sosyo-ekonomik yaşamın getirdiği yeni düzeni yeterince adil bulmayan Loman gerçeklerle yüzleştikçe yıkıma uğrar.

Yakınlık duyulan kahramanın yazgısına katılarak duyulan acıma ve korku seyirciyi etik-entelektüel düzeyde arınmaya ve dolayısıyla bir adalet bilincine ulaştırır. (Nutku, 2013, s. 51). Böylelikle hata işleyen kahraman, acı veren eylem, acıyı hisseden-adalet isteyen seyirci aynı anlam çerçevesinde buluşur. Öykü evrenindeki karakter için de yapıtın dışındaki seyirci için de ortak bir anlam arayışını ifade eden adalet arayışı sanat yapıtındaki trajik bakışın seyirci tarafından dıştan algılanışını ortaya koyar. Kahramanın yazgısını, yazgısındaki dönüşümü, işlediği hatayı-suçu, acı ve merhameti, yaşadığı çelişkileri ve çatışmayı bir arada kapsayarak tüm bunlarla iç içe geçen başat bir temaya dönüşen *adalet arayışı*, anlatılarda olay örgüsünü ilerleten gelişim noktalarını oluşturur.

Sinemada Dramatik Anlatı Modelleri

Mitolojik öykülerden yola çıkan Joseph Campbell tarafından oluşturulan ve anlatı araştırmalarında geçerlik kazanan Kahramanın Yolculuğu Modeli filmlerin olay örgülerini *kahramanın yolculuğu* biçiminde ele alır. Sonsuz çeşitliliğine karşın kahramanın öyküsü aslında bir *yolculuktur*. Bir kahraman tehlikeli, bilinmedik bir dünyada maceraya atılmak için mevcut ortamını terk eder. Kahramanın gidişi gerçek bir mekana doğru ilerleyen fiziksel bir dış yolculuk olabilir: Bir labirent, orman ya da başka bir şehir veya ülke, düşman güçlerle çatışacağı alanı oluşturacak yeni bir yer gibi. Diğer yandan kahramanın zihninin, kalbinin ya da ruhunun derinliklerine doğru içsel yolculuk yaptığı çok sayıda öyküye de rastlanır (Vogler, 2020, s. 47).

Aristoteles'in Doğrusal Anlatı Modeli	Giriş		Gelişme				Sonuç	
Syd Field'in Üç Perdeli Modeli	I. PERDE: GİRİŞ		1. Dönüm Noktası	II. PERDE: GELİŞME/ KARŞILAŞMA		2. Dönüm Noktası	III. PERDE: SONUÇ	
Daniel ve Gulino Sekans Modeli	I. PERDE		II. PERDE				III. PERDE	
	A Sekansı	B Sekansı	C Sekansı	D Sekansı	E Sekansı	F Sekansı	G Sekansı	H Sekansı
	Serim ve Kışkırtma Anı	Dramatik sorun	Kahraman yol bulmaya çalışır	Sır açığa çıkar, baht dönüşü	Çözüm karışır, yeni amaç ortaya çıkar	İkinci bitiş, sorun cevap bulur	Beklenmeyen sonuç	Kararsızlık çözülür
CAMPBELL'İN YOLCULUK MODELİ								
GİRİŞ			Olağan dünya					
			Maceraya davet					
			Çağrıyı reddetme					
GELİŞME			Akıl hocasıyla tanışma					
			Eşiği geçmek					
			Test, düşmanlar ve yabancılar, hilekârla Karşılaşma					
			Yaklaşım					
SONUÇ			Dayanıklılık					
			Ödül, büyü, özel silah					
			Geri dönüş yolu, büyüye geri dönüş					
			Yeni hayat					

Tablo 1. *Klasik Dramatik Anlatı Modelleri: Aristoteles'in Doğrusal Anlatı Modeli, Syd Field'in Üç Perdeli Modeli, Daniel ve Gulino'nun Sekans Yaklaşımı, Joseph Campbell'in Yolculuk Modeli (Karadoğan, 2016, s. 50).*

Klasik Dramatik Anlatı Modelleri Aristoteles'in tragedya kuramından hareketle serim (giriş), düğüm (gelişme) ve çözüm (sonuç) şeklinde ilerleyen klasik anlatı modelini temel alarak ve çeşitli yönlerden geliştirilerek günümüze kadar ulaşmıştır. Genel olarak klasik anlatı modelleri dramatik anlatıda olay örgüsünü odağına alarak oluşturulur. Aristoteles'in tragedya kuramının ardından anlatıların yapısını etkileyen ikincil model Gustav Freytag tarafından 1863 yılında geliştirilen üç bölümlü (perdeli) Freytag Piramidi olmuştur.



Tablo 2. Freytag Piramidi (Karadoğan, 2016, s. 51)

<u>Başlangıç</u> I. Perde	<u>Orta</u> II. Perde	<u>Son</u> III. Perde
<u>Kuruluş</u> Dönüm Noktası I	<u>Yüzleşme</u> Dönüm Noktası II	<u>Çözülme</u>

Tablo 3. Syd Field'in Üç Perdeli Modeli (Field, 2020, s. 35)

Syd Field Freytag Piramidindeki yapıyı sırasıyla “Kuruluş, Yüzleşme, Çözülme” olarak ayrımlayarak kuruluş ve yüzleşme bölümlerinin sonlarına doğru birer dönüm noktası belirlemiştir. Olay örgüsü içinde ortaya çıkıp bütün akışın yönünü değiştiren her türden olay, gelişme ya da aksiyona dönüm noktası⁵ adı verilir (2020, s. 41). Genellikle Giriş Bölümünün (I. Bölüm) sonuna doğru katalizör olay ekseninde beliren birinci dönüm noktası aksiyonu ilerleterek Gelişme Bölümü (II. Bölüm) içerisinde ikinci dönüm noktasına ve Sonuç Bölümünde (III. Bölüm) doruk noktası (climax) aracılığıyla olay örgüsünün zirve noktasına doğru evrilir. Genellikle akış çizgisinin sonucunda film çözüme ulaşır veya bir belirsizlikte sona erer.

5 Dönüm Noktası, Yolculuk Modelinde ‘kriz noktası’ olarak tanımlanan anlatı düzeyine karşılık gelir.

Vogler'in altını çizdiği, belirli sırayla gelişen fakat bazı filmlerde gerçekteleşme noktaları değişebilen aşamalar olay örgüsü içerisindeki çeşitli eylemler/aksiyonlar ekseninde devinir. Aristoteles'in trajedi yapıtları üzerinden geliştirdiği klasik anlatı modelini takip eden Syd Field hikâyesinin dramatik yapısını 'dramatik bir çözülmeye doğru giden, birbirleriyle ilgili olayların, bölümlerin, hadiselerin çizgisel bir düzenlemesi' olarak tanımlar: "Aksiyon halindeki karakter mutlaka bir çatışmayla ilişkilidir. Drama çatışmadır. Çatışma yoksa harekete geçen kimse de yoktur; harekete geçen kimse yoksa kahraman da yoktur; kahraman yoksa bir hikâye de yoktur (2020, s. 40-44)."

Dramatik yapı üzerine yapılan tanımlamalar aynı zamanda olay örgüsünün genel çerçevesini de çizer. Anlatım biçiminde belirleyici olan nokta aksiyonlar arasında kurulan nedensel bağlantılardır. David Bordwell bu bağlantılar sayesinde zamansal-uzamsal ilişkilerin takip edilerek kronolojik neden-sonuç zincirinin somutlaştığını vurgular (1985, s. 48). En yalın tanımlamayla olayların anlatımına karşılık gelen olay örgüsünde en temel vurgu nedensellik bağına yöneliktir. Rimmon-Kenan eylemlerin sahne ve sekanslara nihayetinde ise bir hikâyeye, olay örgüsüne dönüşmesinde temel iki unsur olarak zamansal ardışıklık ve nedensellik ilkelerinin altını çizer (2005, s. 18). Bir eylemin belirli bir zamanda başka bir olayın yaşanmasına yol açtığı noktada ortaya çıkan sonuç da tekrar bir başka olayın nedenine dönüşerek olay örgüsündeki aksiyon akışını yönlendirir.

Olay örgüsünü geliştiren aşamaların altında yatan başlıca neden *dramatik gereksinimdir*. Dramatik gereksinim ana karakterlerin senaryo ve olay örgüsü boyunca kazanmak, elde etmek ya da başarmak istedikleri durum olarak tanımlanır. Dramatik gereksinim olaylar dizisi boyunca karakterleri ileri götürür. Olaylar dizisi sürerken karakterleri ileri taşıyan amaçları, misyonları ve motivasyonlarıdır. Olay örgüsü kapsamında basit bir replik ya da görüntü bile dramatik gereksinimi imleyebilir (Field, 2020, s. 88-89).

Klasik Dramatik Anlatı Modelleri içerisinde en ayrıntılı şekilde geliştirilen ve başlıca referans kaynaklardan biri olarak kabul edilen model Joseph Campbell tarafından geliştirilen üç bölümlü ve on iki aşamalı Kahramanın Yolculuğu Modelidir. Campbell'ın mitolojik anlatılardan yola çıkarak oluşturduğu model Christopher Vogler tarafından yine üç bölüm ve on iki aşamalı şekilde sinema anlatılarına uyarlanmış ve sinema anlatılarının olay örgüleri üzerinden çözümlenmesinde kullanılmıştır.

VOGLER'İN KAHRAMANIN YOLCULUĞU MODELİ	
I. BÖLÜM: YOLA ÇIKIŞ (SERİM)	Sıradan Dünya
	Maceraya Çağrı
	Çağrının Reddi
	Rehberle Karşılaşma
	İlk Eşiği Geçiş
II. BÖLÜM: OLGUNLAŞMA (DÜĞÜM)	Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar
	Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak
	Çile
	Ödül
III. BÖLÜM: EVE DÖNÜŞ (ÇÖZÜM)	Dönüş Yolu
	Diriliş
	İksirle Dönüş

Tablo 4. Kahramanın Yolculuğu Modeli⁶

Vogler, Aristoteles'in geliştirdiği geleneksel anlatı modelinden bu yana genel olarak Serim (Giriş), Düğüm (Gelişme), Çözüm (Sonuç) olarak ayrımlanan modeli Campbell'dan referans alarak Bölüm I: Yola Çıkış (Serim), Bölüm II: Olgunlaşma (Düğüm), Bölüm III: Eve Dönüş (Çözüm) biçiminde gelişen bir paradigma doğrultusunda ele alır. İzleyici I. Bölümde öykü hakkında ilk bilgileri edinirken olay örgüsünün gidişatı hakkında bazı ipuçlarını sunmasına rağmen bilgilenme düzeyi yine de tam belirginlik içermez. Bölümün sonunda İlk Eşiğin Geçilmesi ile macera tam anlamıyla başlamış olur. Olay örgüsünün giderek derinleştiği II. Bölümde kahramanlar maceraları kapsamında çeşitli sınavlar, müttefikler, düşmanlarla karşılaşarak mağaranın derinliklerine doğru yol alırlar. Bu bölüm kapsamında kahramanlar çıktıkları büyük çilelerin karşılığında ödüle kavuşabilirler. III. Bölümde kahramanlar yolculuklarının başladığı ve anlatının başlangıcında içinde bulundukları Sıradan Dünyaya doğru Dönüş Yoluna geçerler. Mecazi anlaamda Eve Dönüş olarak adlandırılan bu bölümde olay örgüsünün doruk noktası (diriliş) yer alırken kahramanlar edindikleri dersler (iksir) ile eve dönerler.

Sinemada Trajedi

Unamuno'nun deyişiyle (1986, s. 24), yaşamın kendi içinden ve çelişkilerinden duyumsanan bir duygu olarak ortaya çıkan trajedi daha baştan insan yaşamının doğasında var olan keskin bir ikiliğe dayanır: 'hayat ve ölüm'. Trajedide temel olan insanın karşılaştığı çatışmalardır. Bu çatışmaların başında ölüm-yaşam çatışması gelir. Yaşam ölüm karşısında sürekli bir mücadelenin simgesidir; fakat bu mücadeleyi kazanan her zaman ölüm olur. Din felsefesinde insan için geçerli 'öte dünya, diğer âlem' gibi inanışların insanın yaşadığı ölüm trajedisinin doğuracağı acıyı hafiflettiğine vurgu

⁶ Kahramanın Yolculuğu Modeli Ek 3 başlığı altında tüm bölüm ve alt aşamalarıyla birlikte ayrıntı biçimde açıklanmıştır.

yapılır. Fakat Rönesans anlayışının beraberinde ortaya çıkan insanlık anlayışı modern bireyi ve pozitif bilimlere dayanan aklın hâkim olduğu bir dünyayı ortaya çıkarır. Bu doğrultuda insanın evrenin merkezine kendisini yerleştirmesi için uygun koşullar sağlanmış olur. Var olmanın nedeni yok olmanın gizemi ile karşılaşır. Bu aşamada sonunu bildiği bir yaşamın uğrunda mücadeleye girişmesi ise insan için asıl trajik olaydır (Bayındır, 2013, s. 337).

Hayat ve ölüm ikiliği insan yaşamının doğasında var olan ve insanı en baştan kuşatan sonsuz bir çatışma evreni yaratır. Trajedinin ortaya çıkmasında belirleyici olan iki değer çatışması kişinin çoğunlukla acı veren eylemleri ile bu eylemlerinin etrafında beliren ve yine acı sonuçlar doğuran seçimleriyle bağlantılı olarak gelişir. Tarihsel bir bakış açısıyla ele alındığında; başlangıçta daha çok epik biçimli olarak ortaya çıkan Doğu sanatının ve dramatik biçimdeki Batı sanatının trajediyi farklı farklı noktalardan kavrayarak kendi kültür daireleri içerisinde şekillendirdiği söylenebilir. Bu bakımdan; İran havzasını merkezine alan İslami Doğu'da özellikle tasavvuf, içe dönüş, tefekkür (reflectivity) anlayışıyla gelişen sanat anlayışı ile Batı'da bireysel-akılcı düşünce biçimiyle gelişen sanatın bilhassa adalet kavramını merkezine alarak ilişkiler ağı üzerinden ilerlediğini ve moral (ahlaki) değerler ile dış gerçeklik evreni arasında cereyan eden bir çatışma paydasında buluştuğunu ifade edebiliriz.

Doğu ve Batı'yı birbirinden ayıran iki sanat anlayışının farklılaşmasındaki temel nedenin birey tasarımındaki daemonik boyut olduğunu ileri sürmek mümkündür. Bu düşüncenin temelinde Doğu'nun yaşamı dikotomi (ikili birliktelik) anlayışıyla kavrarken, Batı'nın düalliteyi (ikili karşıtlık, ikilem), ikircikli ve çelişkili düşünce biçimini öne çıkarmasının etkili olduğu kabul edilir. Batı'nın bireysel kendi farkındalığının aksine Doğu düşüncesi tefekküre, düşünmeye ve kendi içerisinde var olan barışa yönelik bakış açısı geliştirir. Doğu felsefesine damgasını vuran 'şeylerin birlikteliği (dikotomi)' düşüncesidir ve tasavvuf dikotominin en yetkin görüldüğü düzlem olarak belirir. Bu düşüncenin karşısında genel olarak Batı'ya damgasını vuran yaklaşım ise dikotominin karşıtı olarak düşünülen 'şeylerin karşıtlığı (düalizm)' düşüncesidir (Sözen, 2009, s. 133).

Birbirinden farklı iki dünya görüşünü yansıttığı düşünülen Doğu ve Batı gibi iki farklı düşünce biçiminin bu aşamada saf (pure) bir biçimde kendisini ortaya koymadığını özellikle modern çağ ile birlikte etkileşimli olarak aralarında çeşitli benzeşim noktaları bulunduğunu ve belirli noktalarda birbirlerine yaklaşırken bazı açılardan da birbirlerinden uzaklaştıklarını belirtmek gerekir. Modern çağın bu anlamda iki farklı dünya görüşünü sanatta trajedi tasarımı bakımından birbirine yakınlaştırdığı fakat bu yakınlaşmayı da yine kendi kültür dairelerinin etkisi altında şekillendirdiği söylenebilir.

Tasavvuf düşüncesinin temelinde insanın maddi hayattan soyutlanması mantığı yatar. Mutasavvıflar Adem'e secde etmeyen Şeytanın onun ruhuna bürünmeyi başaramadığını ileri sürer. Tasavvufi düşüncede Sufinin şeytanla mücadele ederek bu mücadeleden üstün taraf olarak ayrılması bir zorunluluk olarak savunulur. Bu bakış açısı ikilik ve çelişki içerisinde kaldığı belirtilen insanın şeytani olanla mücadelesinde bir tercih yapmaya yöneleceğini varsayar. Söz konusu tercih trajedi duygusunun doğmasına katkıda bulunur. İkiliklere ve çelişkilere yer vermeyen tasavvuf düşüncesinde bu yaklaşıma göre hareket eden birey 'mutlak'ı algılama ve ebediyete erme mücadelesi verir (Süzen, 2008, s. 59).

Nietzsche'nin geliştirmiş olduğu kendi sanat düşüncesi temel bir yönüyle Aristo'nun mimesis kuramına dayanır (Ayvazoglu'ndan akt. Süzen, 2008, s. 59). Doğanın ve yaşamın dolaysız sanat durumlarına karşı her sanatçı bir taklitçi görevi görür. Apolloncu bir düş sanatçısı ya da Dionysosçu bir esriklik sanatçısı olan kişi nihayetinde Yunan tragedyasında olduğu gibi aynı anda hem esriklik hem de düş sanatçısıdır (Nietzsche, 2017, s. 23). Nietzsche'nin bakış açısından hareketle; insanın zihinsel tasarımındaki ölçü, bilgi-bilgiye geçiş (anagnorisis), kendini bilme, irade, etik, plastik sanatlar gibi unsurları simgeleyen Apollon; esrimeyi, coşkuyu, arzuyu simgeleyen, sanatsal bir ruh ve estetik yaratımına kaynaklık eden insanın Dionysosçu yanıyla etkileşime girer. Çoğu zaman çatışan bu iki başat güç doğayı-yşamı özgün bir biçimde taklit emenin yani sanatsal üretimin yolunu açar.

Doğu'nun sanat anlayışı çerçevesinden yapılacak bir değerlendirmede; özellikle modern sanatla birlikte tasavvuf kavrayışının modern edebiyat, tiyatro ve sinema sanatının dram anlayışıyla etkileşimde bulunarak birbirine yakınlaştığını belirtmek mümkündür. Dram anlayışı toplumsal ve kişisel yaşamın çelişkilerinden doğar. Dramatik bir eserde yoğunlaştırılan ve bir çözüme ulaşamayan dramatik anlar seyircinin veya okuyucunun ilgisini insan bilincindeki iç çelişkilere, kendi kendiyi mücadeleye yöneltir. Çelişkilerin giderek derinleştiği bu durumda trajik olana varılır (Süzen, 2008, s. 101). İslamiyeti yaşayan toplumların sanat anlayışının İran'daki taziye geleneği, Pers mitolojisi, Anadolu, Mezopotamya mitolojileri dışında modern dönemlere kadar trajediden yoksun kalmasının altında trajediyi dışarıda bırakan düşünce evreni yatar. Modern akılcı düşüncenin tüm dünyaya yayılması ve farklı coğrafyaları, dini anlayışları da etkisine altına almaya başlaması sonucunda bu düşüncede bir kırılma yaşanırken modern düşüncenin sanat üzerindeki etkisi trajediyi Batı-dışındaki dünyanın sanat anlayışlarıyla buluşturur.

Ahlaki bakımdan sorunsallaştırılarak estetiğin konusu haline gelen trajedi diğer yandan toplumsal, politik ve etik bir tartışmanın odağına dönüşür (Oğuzhan, 2018, s. 91). Trajedinin bir dram sanatı olarak sinemadaki

temsili öncelikle Aristoteles'in tragedya kuramına dayanır. Taklidin eylemler aracılığıyla yaratıldığını vurgulayarak olay örgüsünün gelişim modelinin temeline karakterin eylemlerini yerleştiren Aristoteles'e göre (2010, s. 16); her tragedyanın kendi niteliğini belirleyen altı ögesinin olması zorunludur. Bu ögeler; öykü-olay örgüsü (mythos), karakterler (ethe), dil kullanımı (leksis), düşünce (dianoia), görüntü (opsis) ve müziktir (melopoiia). Öyküyü oluşturan eylemler bütününün yalın olmanın aksine karmaşık olarak sunulması, öykünün *düşüncesini* eylemler aracılığıyla karmaşık bir olay örgüsüne dönüştürür. Tragedide bu yolla kurulan olay örgüsünün seyirciyi daha derinden etkileyerek onun duygu ve düşünce dünyası üzerinde daha keskin ve sarsıcı bir anlam yaratması sağlanabilir.

Tragedyaya yüklenen arınma işlevi ardından gelen rahatlama ve sağduyulu düşünme becerisine katkı sağlayabilir. Heyecanların tüketilmesi sonrasında seyirci kendi duyguları üzerinde denetleyebilecek boyuta ulaşır. Bu açıdan arınma, heyecanların baskısı altında kalmadan sağlıklı düşünebilmenin yolunu açan psikolojik bir süreç olarak işlemeye başlar. Tragedyalar da düşünce üretimi noktasında kritik bir rol üstlenen trajik anlam insan olmaya ilişkin bugün de üzerinde tartıştığımız sorunların ve sosyal ilişkileri yöneten değer yargılarının sınanmasına yardımcı olur. Dolayısıyla seyircinin bu anlamı yalnızca duygularının etkisinde kalmadan daha doğru bir biçimde algılaması beklenir (Şener, 2016, s. 97). Sanat yapıtını alımlayan kişi duygularının yanında yapıttan kendi benliğine doğru yönelen anlam dünyasını da bilincine katar. Dolayısıyla yapıttan yansıyan duyguları sadece beğenilerinin kendisini yönlendirmesine, saf duyguların yanlış ya da aldatıcı bilince dönüşmesine engel olarak ve mantığını da sanatsal bakışına katarak anlamlandırır.

Aristoteles *düşünce* ögesi ile günümüzde 'tez', 'tema' dediğimiz ögeye işaret ederken tematik düşüncenin eserin içeriğini oluşturduğunu vurgular (akt. Şener, 2019, s. 39). Bu yönüyle tragedide düşünce içeriğinin karakterin eylemleri aracılığıyla sunulması trajik anlamın tematik çerçeve üzerinden oluşturulmasını, tematik bakışın trajik anlama katılmasını sağlar. Sinemayı mimesise yani göstermeye, göstererek, taklit ederek anlatmaya ve öyküdeki olayları karakterler aracılığıyla canlandırmaya dayalı bir anlatı sanatı olarak nitelendirebiliriz (Oluk, 2008, s. 14). Film anlatısı karakterler aracılığıyla taklit ve temsil edilirken olaylar, olaylara ilişkin durumlar karakterlerin etrafında gelişir. Bu yüzden karakterin öyküdeki olayları geliştirerek düşünce (tema) ögesini iletmek gibi kritik bir işlevi bulunur (Akyürek, 2012, s. 172).

Anlatılarda kahramanın seçimine/seçimlerine odaklanan tartışmaya Asghar Farhadi de benzer bir açıdan yaklaşır. Ona göre; iki veya daha fazla durum ve seçenek karşısında bir seçim yapmak zorunda kalmak ve nihayetinde bir seçim yapmak evrensel düzeyde insanlık durumunun başlıca trajedisini oluşturur (Hamid ve Farhadi, 2011, s. 42). Edebiyat ve tiyatro

başta olmak üzere genel bir drama anlayışından dolayım lanarak sinemanın kendi dili içerisinde yaratılan trajedi genel olarak karakterin içinde bulunduğu çeşitli durumlar ve olaylar karşısında yaptığı eylemler-seçimler ve bu eylemlerin-seçimlerin doğrultusunda gelişen sonuçlar üzerinden belirir. Tematik anlamın karakterlerin ilişkiler ağı çerçevesinde ortaya çıktığı düşünüldüğünde, özellikle adalet arayışı çerçevesinde şekillenen eylem çerçevesinin erdemli hareket etmeyi şart koşan bireysel etik/ahlak düşüncesiyle çatışması sinema anlatılarında trajedinin oluşumunu yansıtan bakış açısını oluşturur. Böyle bir ortamda ortaya çıkan anlatı düzleminde içerik boyutu trajik bir film estetiğiyle biçimlendirilmiş olur.

Karakterin eylediği eylemler taşıdığı kimlik özelliklerinin, kim olduğunun önüne geçer. Tragedyada öykünün ardından ikinci önem sırasına karakteri yerleştiren Aristoteles'in bu yaklaşımından yola çıkarak ifade edecek olursak; olay örgüsünün içerisinde anlam kazanan karakterin işlevi adalet arayışı ekseninde yapıp ettiği eylemleri üzerinden ama yine de kişilik özelliklerini tamamen gözardı etmeden okunabilir. Eylemin taklidi olay örgüsüne karşılık geldiği için tragedya olay örgüsüyle özdeşleşmiştir. Tragedyayı oluşturan öğeler anımsandığında diğer öğeler olay örgüsünün kapsamında anlam kazanır (Ricoeur, 2011, s. 76). Tragedya tam da bu nedenle aslında olay örgüsüyle özdeşleşmiş bir sanattır. Bu açıdan olay örgüsü tragedyanın anlatı katmanında trajediyi oluşturup yayan temel taşıyıcı öğedir.

Tragedyada acı veren, felakete sürükleyen eylemlerin taklit edilmesini diğer tüm anlatı öğelerinin önünde tutan bakış açısı anlatı düzlemindeki temel zemini oluşturur: "... *Tragedya eylemin taklididir... olay örgüsü tragedyanın temelidir...* Hem mutluluk hem de felaket bir eyleme bağlıdır, insanlar eylemlerine göre mutlu olurlar ya da tam tersi. Karaktere dayanan tragedya olabildiği halde bir eylemi olmayan tragedya mümkün değildir (Aristoteles, 2010, s. 19-35)." Karşılıklı bakışla birbirinin etkisinde değer kazanan eylemler ve seçimler karakterin anlatı düzlemi içerisindeki yerini belirginleştirdiği kadar olay örgüsünün aksiyonlar arasındaki bağıntı üzerinden okunmasını kolaylaştırır.

Sanatsal üretimde insanlığa dair evrensel bir durum söz konusudur. Bu evrensel durum ancak bir olay örgüsünde ortaya çıkar. Sanatçı yaşamın gerçeklerini yani evrensel olanı kendi öznel görüş ve bakış açısına göre yorumlayıp sanatını bu doğrultuda oluşturma çabasına girer (Nutku'dan akt. Özdemir, s. 2018). Mitolojik anlatılardan başlayarak olay örgüsündeki trajik etkinin seyirciye aktarılması 'olayların düzenlenmesi' yoluyla gerçekleştirilir. Anlam çatışmasının belirli bir ilişkisellik bağı içerisinde kurulması eylemlerin, olayların ardındaki duygusal içeriği açığa çıkarır. Öyküyü oluşturan ve belirli bir anlam ifade eden tüm aksiyonları olay örgüsünün hammaddesi olarak nitelendirebiliriz. Buradan hareketle; bir filmin biçimini -olay örgüsü aracılığıyla- öyküyü nasıl sunduğu belirler. Özet olarak; olayların tasvir

edilerek ayrıntılarıyla anlatıldığı, seçilip düzenlendiği ve öykülendiği biçime *olay örgüsü* denir (Frampton, 2013, s. 165).

Olay örgüsü filmdeki belirli temalara bağlı olarak oluşturulur. Bir yapının değerini konudan ya da öyküden önce *tema* belirler. Filmin teması/temaları; öykünün özdeki dramatik konusunu, o konunun çözüme ya da sona doğru ilerleyişini ve çözümün karakterler açısından önemini ortaya koyar. Bir filmin içerik yapısını ve olay örgüsünü incelediğimizde tema ile dramatik konu ve anlamın iç içe geçtiği görülür (Akyürek, 2012, s. 82 - 83). Bu bakımdan eylemlerin olay örgüsü aracılığıyla birleşimi *temalarla* yakın bir bağlantı içerisinde. Aristoteles'in de tragedya kuramında olay örgüsünün ardındaki öz olarak vurguladığı *tema* olaylar arasındaki ilişkisellik bağında gizlidir; filmsel anlatılarda tema örüntüsü olay örgüsü aracılığıyla ortaya çıkar.

Olay örgüsü üzerinden biçimlenen trajedi anlatıları Dünya Sinemasından çeşitli örneklerde sinema perdesine yansır. Yönetmenler trajediyi farklı yönlerinden kavrayıp sinemada trajedinin yaratılmasına ilişkin birbirinden apayrı örnekleri ortaya koymuşlardır. Mutlak bir Doğu/Batı ayrımına dayanmayan bir bakış açısından yola çıkarak ifade edecek olursak; birbirinden farklı ülkelerde ve kültürlerde sinema çalışmalarını gerçekleştiren yönetmenler yeri geldiğinde mitlerden, antik çağ tragedyalarından, bu tragedyalarda öne çıkarılan temalardan, Aristoteles'in tragedya kuramından veyahut çok daha başka yönlerden; tasavvufî, dinsel dünya görüşünden, modernlik tasarımından, modernlik tasarımının yerel kültür motifleriyle çarpışmasından ve benzeri şekilde insan yaşamını kuşatan diğer olgulardan etkilenerek insanlığın türlü trajedilerini beyaz perde üzerinde yeniden yaratmıştır.

Nietzsche'nin trajedi tasarımında Antik Yunan tragedyasının başkahramanı olarak yücelttiği Dionysos'un çeşitli görünümüleri *Barton Fink* (Yön: Ethan ve Joel Coen, 1991), *Lanetli Ada* (*The Wicker Man*, Yön: Robin Hardy, 1973) ve *Kanlı Toprak* (*Badlands*, Yön: Terrence Malick, 1973) filmlerinde tespit edilebilir (Çağlıyan, 2017, s. 35). Apollon-Dionysos karşıtlığında beliren trajik kavrayışın bir benzeri Yunan yönetmen Mihalis Kakoyannis'in *Zorba* (*Alexis Zorbas*, 1964) filminde tezahür eder. Filmin başkarakterleri olan ve birbirlerine tamamen zıt kişilik özellikleri barındıran iki arkadaş (Patron ve Alexis Zorbas) sırasıyla Apollon ve Dionysosçu bilgeliliğin figürleri olarak karakterize edilir.

Modern Yunan sinemasında temalarını birebir Antik Yunan tragedyalarından alan filmlerin bulunduğunu görürüz. Adlarından başlayarak anlatımlarına kadar Sophokles'in *Antigone* ve Euripides'in *Electra* adlı oyunlarına göndermelerde bulunan Tzavellas'ın *Antigone* (1961), Kakoyannis'in *Electra* (1962) adlı filmleri uyarlama olarak antik tragedyaların modern si-

nemasal formlarına dönüşür (Bakogianni, 2008, s. 165). Güncel dönemde filmler üretmeye devam eden Yunan yönetmen olan Yorgos Lanthimos'un *Kutsal Geyiğin Ölümü* (2017) adlı filmi Antik Yunan mitolojisinden ve tragedyalarından alınmış olan temaların sinemada yoğunlukla işlendiği güncel bir örnek olarak karşımızda durur. Özellikle karakterin seçimleri karşısında yaşadığı gerilim dolu ikileme odaklanan film antik tragedyaların anlatı motiflerine başvurarak trajik anlamı çağımız sinemasında yeniden üretir. İlk tragedyaların üretildiği mitolojik anlayışlar modern zamanların sanat anlayışıyla kavranır. Mitolojinin kaynaklık ettiği öykü evreni çağdaş kahramanların dünyasına taşındığında yeni bir bakışla yüzyıllar öncesinin trajedi düşüncesine geri-dönüş yaşanır.

Postmodern olarak nitelendirilen filmlerde de trajedi yansımalarına rastlanır. Tarih boyunca ağırlıkla Batılı sanat anlayışı doğrultusunda bir yanıla değişmeden kalıp diğer yanıla sürekli dönüşerek ilerleyen trajik bakışın Antik Yunan'dan modernizme doğru uzanan zinciri postmodernizm tarafından parçalanır. Buna rağmen trajedi düşüncesinin içerdiği belirli özellikler sinema ve edebiyat tarafından sıklıkla kullanılmaya devam eder. Özellikle kaos, şiddet, paranoya, popüler kültür ve yabancılaşma temalarını içeren postmodern sinema bu özellikleri yoğun biçimde kullanır. Hollywood sinemasından *Amerikan Güzeli* (*American Beauty*, Yön: Sam Mendes, 1999) ve *Fargo* (Yön: Ethan ve Joel Coen Kardeşler, 1996) ile Avrupa sinemasından *Dogville* (Yön: Lars Von Trier, 2003) ve *Naked* (*Çıplak*, Yön: Mike Leigh, 1993) trajediyi postmodern bakışla yansıtan filmlerin birer örneğini teşkil eder. Politik eleştiriye eklemlenerek fragmanlara ayrılmış olan gerçeklik söz konusu filmlerde birer trajedi yansımasına dönüşür (Kayhan, 2012, s. 124). Bu bakış doğrultusunda postmodernizm düşüncesiyle beraber trajedinin tanımlanmasının giderek güçleştiğinin öne sürüldüğü bir ortamda trajik anlatılar üretilmeye devam eder. İster modern, modern-sonrası isterse postmodern olarak tanımlansın geçerli olan düşünce trajedinin hala ve sürekli yaşanmakta olduğu gerçeğidir. Güncel kültürel düşünce perspektifi trajedinin tanımlanması ve sınırlarının belirlenmesi noktasında yaşadığı zorluğu sinemanın kurmaca-trajik görünümüyle aşar.

Avusturyalı ünlü yönetmen Michael Haneke'nin *Amour* (*Aşk*, 2012) adlı filmi antik tragedyalarla özellikle de *Oidipus* tragedyasıyla tematik özellikler açısından örtüşmesi ve 'arzu', 'ölüm' gibi yüksek değerlerin karşılaşması bakımından sinemada klasik bir tragedya örneği olarak okunabilir (Çelik, 2016, s. 163). Değerlerin karşısında bir seçim yapmak zorunda olan ve seçimlerinin sonuçlarına katlanmak durumunda kalan karakterlerin yaşadığı kayıp, arzularının çatışması hatta yok olması üzerinden belirir. Bireyin arzusunu yansıtan eylemleri klasik tragedyalarda olduğu gibi başka değerlerin kaybıyla sonuçlanır.

Sinemada trajedi üretiminin izlerini Uzakdoğu sinemasında yoğun bir şekilde takip etmek mümkündür. Akira Kurosawa'nın *Ran* (1985) filmi, karakterlerin kişilik özelliklerinin benzeşmesi nedeniyle William Shakespeare'in *Kral Lear* adlı tiyatro oyununun karakterizasyon açısından sinematografik izdüşümü olarak nitelendirilmektedir (Özbek, 2011, s. 106). Güney Kore yapımı *Old Boy* (*İhtiyar Delikanlı*, Yön: Chan-wook Park, 2003) filmi de içeren 'intikam üçlemesi' ise tragedyalardaki adalet arayışıyla benzeşimler sunar. Yine Güney Koreli yönetmen Bong Joon-Hoo'nun *Parazit* (2019) filmi, yeraltında (bodrum katında) yaşayan yoksul bir ailenin feci bir yıkımla sonuçlanan trajedisi 'yoksulluğun trajedisine' dönüşür. Etik ve estetik açıdan; arzular, iyilik ve erdem gibi insana ait değerler daha güzel ve adil bir yaşam tahayyülü doğrultusunda ve sınıf çatışmasının derinleştirdiği bir film estetiği içinde trajik gerçeklik olarak yansır.

İslam öncesi sadece dünyevi mevcudiyet söz konusuysa İslam'la beraber öteki dünya mevcudiyetine dair tartışma alanı açılır. Yeni Türk Sinemasına 'trajik durum' şeklinde yansıyan bu tartışma film eleştirmenleri tarafından maneviyat eksikliği olarak yorumlanır. Arkaik bir Türklük durumuna, Deli Dumrul mitine başvurarak güncel ikili mevcudiyet (Türklük-İslam) incelendiğinde Yeni Türk Sinemasında *erkeklik* meselesi *trajikli*ği yansıtan belirgin bir bakış olarak karşımıza çıkar. Yeni Türk Sinemasına hâkim psişik durumun görünümü mevcudiyet çatışması şeklinde hem öznel hem de toplumsal olarak trajik görünümündedir. Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) filmi işte bu toplumsal bilincin/bilinçaltının trajik durumunu yetkin biçimde resmeden bir örnek olarak değerlendirmek mümkündür (Yalur, 2016, s. 56-79).

İran sineması özelinde kültür-sinema ilişkisi hep sorgulanan bir tartışma platformu olarak süregelmiştir. Modern döneme kadar; yaratmış olduğu kültür-sanat evrenine ilişkin imgelem düşüncesi ile temas kuramayan Müslüman toplumların kendi kültürlerinden yaratıcı bir biçimde ve yeterince yararlanamadıkları gerekçesiyle İslam estetiğini, İslam'ın gerçekliği algılayış, kavrayış, yorumlayış biçimlerini sinema diliyle yeniden icat edemedikleri ileri sürülür. Bu yönde bir çaba gösterilmediği takdirde İslam dünyasında sinemanın daima 'sorunlu bir alan olarak' varlığını sürdüreceği söylenebilir (Sözen, 2018, s. 30). Yusuf Kaplan bu duruma aykırı bir örnek olarak ileri sürdüğü İran sineması için ayrı bir parantez açılması gerektiğini belirtir. Ona göre İran sineması; "İslami dünya, insan, kozmik dünya, doğa ve Tanrı tasavvurunu, İslam'ın gerçeği algılayış, yorumlayış ve temsil ediş biçimlerini sinemaya başarıyla aktarmış, uyarlamış ve uygulamış bir sinemadır (akt. Sözen, 2018, s. 30)."

Daryush Shayegan modernleşmeyi içten gelişen bilinçli ve uzlaşımlı bir kavrayışla değil de, aksine dayatmacı veya tepeden inmecî bir zihniyetle kavrayan İran'da bilincin bu yolla melezleşerek yaralandığını ve kültürel bir

şizofreni ortamının yaratıldığını, daha keskin bir ifadeyle ‘yaralı bilincin’ oluştuğunu iddia eder (2018, s. 15-53). Bu yaralı bilincin içinden doğmasına rağmen kendi özgünlüğünü ortaya koyan İran sineması bir yandan İslam kültürüne sağlam bir şekilde yönelirken diğer taraftan Fars kültürünün kodlarıyla, sahip olduğu enstrümanlar ve kurumlarla yaratıcı bir ilişki kurar. Bu noktadan hareketle, Yeni İran Sineması Batılı bir sanat dalı olan sinemanın dilini kendi coğrafyasının kültür dairesi ekseninde özgün bir şekilde yeniden yaratabilme olanağını vaat eder (akt. Sözen, 2018, s. 30). İslam sanatının soyutlamalara ve sembollere dayalı anlatımından fazlasıyla yararlanan İran sineması bu coğrafyanın sanatının genel trajik yoksunluğunun karşısına modern sinema döneminde ürettiği bazı trajedi örnekleriyle çıkar.

Sinemasal anlatılarda trajedinin oluşumu çoğunlukla kadının öykü evreni içerisindeki varlığı ve konumlandırması üzerinden daha açık bir şekilde okunabilir. Kadınları öykü merkezine alan anlatılar bile kötü kaderin ağlarına takılır. Kadın karakterlerin yaşadığı talihsizliklere ve felaketlere genellikle bir erkek karakter yol açar. Kadınların kendi kaderini kendilerinin belirlemesine izin verilmeden sorunları yine bir erkek çözüme ulaştırır (Butler, 2011, s. 91). Yeni İran Sinemasında Asghar Farhadi’nin yönettiği filmlere yönelik ilk bakışta karakter dağılımı açısından kadın-erkek şeklinde keskin biçimde ayrımlanan cinsiyet temelli bir bölünme dikkat çeker. Yaşanan felaketlerin çoğunun ortasında *kurban* olarak kadın kahramanlar yer alır.⁷

Neden-sonuç ilişkisine dayalı aksiyonlar üzerinden ilerleyen olay örgüleri aracılığıyla, ahlaki tartışmalar temelinde şekillenen çatışmaları beyaz perde üzerinde görünür kılan ve kendi filmografisini merkezinde bu yöndeki bir sorgulamanın yer aldığı bir sinema anlayışı üzerine kuran bir yönetmen olan Asghar Farhadi, filmografisinde sinematik etik üzerine çağrışımlar yaratmaktadır. Yeni İran Sineması içerisinde filmler üreten bir yönetmen olarak kabul edilen Farhadi’nin *Satıcı* (*Forushande*, 2016) filmi başta olmak üzere çoğu filmi ahlaki tartışmaları merkezine alarak hem İran’ın yerel kültürel motifleriyle hem de evrensel insanlık durumuyla bağlar kurar. Bu bağıntıyı yaratan sosyal ilişkiler ağının özünü ‘adalet ve etik ilişkisi’ oluşturur. Farhadi sinemasında adalet sorgusu ve karakterler arasındaki eylemler ağı üzerinden dolaymlanan sosyal ahlak anlayışı ile bireysel etik, amaçlar arasındaki çatışma film kahramanlarının arasındaki başlıca mücadele alanını oluşturur. Kahramanların sürekli birbiriyle mücadele ettiği sosyal ortam aynı zamanda sinematik temalara dönüşür (Jams-hidi ve Esfandiary, 2018, s. 4-9).

7 Asghar Farhadi’nin Elly Hakkında filmi (2009), öykü evreninde kadın kahramanın (Elly) felaketi yaşayan kurban olmasına yönelik bir örnek olarak verilebilir.

Yeni İran Sineması

Yeni İran Sinemasının Toplumsal Arka Planı

İran belirli açılardan ‘bir paradokslar ülkesi’ olarak değerlendirilir. Bir yanda boşanma haklarından yararlanamayan, toplumsal alanda çeşitli sorunlarla karşılaşp olumsuzlanan kadınlar vardır. Diğer yanda ise, iyi düzeydeki bir basın desteğinde, kadınların yönettiği güçlü bir feminist harekete rastlanır. İnsanların türlü cezalarla kendilerinin baskı altında hissettiği bir ortamda diğer yandan medyada hiçbir baskıcı rejimin kabul edemeyeceği eleştirileri dile getirmek mümkün olabilmektedir (Khosrokhavar ve Roy, 2018, s. 122). Modernleşme paradoksu İran’da temelini gelenek-modernleşme karşıtlığında bulan bir kültür çatışmasına yol açar. İran’ın modernlik çıkmazının paradoksu yirminci yüzyılın başlarındaki Meşrutiyet Devrimi’ne ve sonrasında Pehlevi Rejiminin iktidara gelmesine dek uzanır.

İran Meşrutiyet Devrimi’nin devamında Pehlevi Hanedanı 22 Şubat 1921’de başlayan bir süreç sonunda 25 Nisan 1926’da Rıza Pehlevi’nin kendini Şah ilan etmesi, oğlu Muhammed Rıza’yı da veliaht göstermesiyle sonuçlanan ordu destekli bir askeri darbeye iktidara gelmiştir (Dabashi, 2008, s. 129). Pehlevi Rejiminde cisimleşen monarşi, İran İslam Devrimi (Şubat, 1979) sonucunda yıkılmıştır. 1960’lı yıllardan itibaren ayak sesleri duyulmaya başlanan ve giderek yaklaştığı düşünülen İslam Devrimi 1979 yılından itibaren İran’da yeni bir siyasi rejimi ortaya çıkarmıştır. Muhammed Rıza Pehlevi liderliğindeki monarşi yönetiminden Ayetullah Humeyni’nin öncülüğünde İslam hukuku ve Şii mezhebi görüşleriyle şekillenen İslam Cumhuriyeti’ne geçilmiştir.

Gelenek ve modernleşmenin karşılaşması çifte bir yanılsamaya denk düşer. Batılı değerlerin ülkenin dışına atılmaya çalışıldığı ortamda yine istemeden de olsa Batılılaşma sürecine girilip toplumsal hayatta Batı’nın ürettiği ürünler benimsenir. Değişmeden aynı kalmak istenirken gitgide gerçeklikten kopulur. Ulusal ekonomi bile çok uluslu şirketlerin sanki bir ahtapot gibi kollarıyla ördüğü ağ içinde kayba uğrar. Daryush Shayegan böyle bir sosyo-kültürel ortam içerisinde bu yüzden Doğulu kültürlerin artık tam olarak bulunmadığını belirtir (2018, s. 46). Gerçeklikten kopuş iç içe geçmiş kültürel melezlenme yüzünden kültürel çatışma şeklinde sürüp gider. Bu süreç Doğulu kültürün kimi yönleriyle Batılılaşması olarak cereyan eder. Shayegan’ın da ‘toplumsal ritmin küreselleşmesi’ olarak adlandırdığı bu durum İran’da ilk olarak Meşrutiyet Devrimi ve Pehlevi Rejimiyle birlikte görünür hale gelir.

1906-1911 Meşrutiyet Devrimi İran’ın sömürgeci modernlikle karşılaşma sürecinde gerçekleşen en önemli politik olaydır. Zorunlu olarak ulusçu bağlamda ifade bulan Meşrutiyet Devrimi yerel otoriteye olduğu

kadar yabancı işgali ve nüfuzuna karşı da başlatılmış bir harekettir. Devrimin önderleri dini ideolojiden ve Rusya'da ortaya çıkan sosyal demokratik fikirlerden bir arada etkilenir. Üç ideolojik oluşum; ulusçuluk, sosyalizm ve İslamcılık birbiri üzerinde katalizör etkisi yaparak modern İran tarihinin oluşumunda belirleyici rol oynar (Dabashi, 2008, s. 101).

İran'ın kültürel birikiminin ve çeşitliliğinin tüm zenginliğine rağmen yine de toplumsal sistemin zayıf noktası geçmişten beri ekonomi olarak kabul edilir. Çünkü İran'ın küresel kapitalizme adım atışı eksiksiz ve verimli bir süreç olmadığı gibi sağlam bir ekonomik altyapıya da dayanmamaktadır. Bu nedenle zayıf bir burjuvazi, etkisiz ve zayıf bir işçi sınıfı, süratli ama yapay bir kentleşme sürecine sürüklenerek yerinden edilerek yoksullaşan bir köylü sınıfı oluşmuştur. İran ulusal ekonomisine zarar veren yabancı yatırımlar güçlü sınıfsal çıkarlar ile bunlar arasında olması beklenen çatışmaların neredeyse hiç ortaya çıkmamasına yol açmıştır. Hamid Dabashi İran'ın bu yüzden kapitalist modernliğin gittikçe büyüyen sömürgeci gölgesi altında doğal kaynaklarından mahrum bırakılan ve hızla küreselleşen sermayenin değişmez mağduru haline getirilen bir ulus-devlet olduğunu iddia eder (2008, s. 101-102).

Heterojenleşme ve başkalaşma yaşayan İran toplumu dünyanın en karmaşık toplumlarından biri olmaya devam ederken çeşitli çelişkileri yansıtır: En katı batıl inançları, akla hayale gelmez mesihçi fikirleri, zihinsel bağımsızlık göstergelerini, en eşitlikçi dini, neredeyse 'anarşizan özgürlükçü' davranışları toplumsal alanda bir arada görmek mümkündür (Shayegan, 2018, s. 15-53):

"İranlı ne gerçekten geleneksel ne de tam olarak modernidir. 'İki arada bir deredelik' içinde yaşamaktadır. Fakat bu 'iki arada bir deredelik' durumu sadece özel bir kültürel alanla mı sınırlıdır? Yoksa küreselleşme, sanallaştırma ve yeni küresel uygarlık nedeniyle, her birimizin nasibi haline mi gelmiştir? Her iki tarafta da kendine özgü ve birbirine indirgenemez özelliklerin olduğunu söylemeye gerek bile yok elbette."

İran'da sömürgeci modernlik çıkmazı ve paradoksu ancak edebi ve kültürel akımlar kümesi yoluyla aşılabilmektedir. Nitekim yerli ile yabancı olanın kültürel alanda kaynaşmasından eşsiz ve sağlam bir edebi hümanizm düşüncesi ortaya çıkarken İranlı özne bu akımlar kümesinde kendi tarihsel failliğini bulur (Dabashi, 2008, s. 106). Meşrutiyet Devrimi İran toplumunun tümüyle kucaklaşamayıp toplumsal alanda yer yer sorunsal bir düzleme dönüşse bile tarihsel perspektifte kültür-sanat alanında zaten güçlü bir uygarlık birikimine sahip İran'ı kültürel üretim anlamında zenginleştirmiştir. Yükselişe geçen kültürel ortam Modern İran Sinemasına, Edebiyatına sosyo-politik açıdan kaynaklık eder.

Dini düşünce İran'da tüm toplumsal alanı kapsayan temel bir ideolojiye

dönüşür. İslami inanç ve hükümlerin taşıdığı ideolojik unsurlar bir potansiyel olarak sosyo-politik sistemin içerisinde yer alır (Erkilet, 2004, s. 24). Buna rağmen İran tarihinin büyük bölümüne temel teşkil eden kozmopolit kültür son iki yüz yıldır ne bütünüyle İslami ne de İslamcılık karşıtı, ne özellikle ulusçu ne de ulusçuluk karşıtı, ne de salt sosyalist ya da sosyalizm karşıtı bir nitelik taşır. Dabashi'nin ifade ettiği üzere: "Nitekim bütün bu siyasi ve ideolojik kuvvetlerin diyalektik birikimi İran'ın maddi manevi tarihini tanımlayan kozmopolitizmi oluşturan şeyin ta kendisidir (2008, s. 270)". Bunun sonucunda İran'da kozmopolit bir kültür içerisinde toplumsal-dini ideolojik unsurlar ile gündelik hayat arasında sıkı bir ilişki kurulur. İdeolojik yaklaşımlar bu bakımdan toplumsal olanın insanların yaşantısına sızdığı bir etki alanı yaratır. Sıklıkla çok-kültürlülük, kültürel kozmopolitlik gibi tanımlamalarla kavramsallaştırılan İran toplumu İslam Devrimiyle birlikte ilk bakışta eskisine göre daha homojen bir ideolojik yapılanmaya bürünmüş gibi görünmekle birlikte kültürel ayrışmanın ya da farklılıkların izini sanatın alanında yakından takip etmek mümkündür. İran İslam Devrimi toplumsal-kültürel boyutta çok büyük değişikliklere yol açmasıyla beraber bu anlamda sanatın alanında etkisini derinden hissettirmektedir.

Toplumsal alanda sömürgeci modernlik olarak nitelendirilen dönemin ardından ortaya çıkan İslam Devrimi ilerleyen süreçte başlıca bir soruyu da beraberinde getirmektedir: İslam Devrimi'nden geriye ne kalmıştır? Toplumsal düzlemde gelenek-göreneklerle ve fıkıhla ilgilenen egemen yapı gençliğe idealler sunmak anlamında sıkıntı yaşamaktadır. Örneğin rapçi gençler, entelektüeller ve feministler 'sivil dini toplumun' öne çıkardığı değerlerin büyük bölümünü paylaşmaktadır: iyi ahlak, aile, toplumsal uyum ama aynı zamanda İranlı olma gururu... İnsanlar aynı görüşü paylaşmasalar bile aralarında sıkı bir diyalog vardır. Aralarında kültürel çatışmalar yaşansa da hiç kuşkusuz yine de ortak değerlerin arayışı içine girerler. İslami toplumla Batılı toplum arasındaki zıt bakışım İslamcı ütopyanın kaybolmasıyla silinir. Post-devrimci olarak nitelendirilebilecek gençliğin büyük bir bölümünün Batı'nın mutlak olumsuzluğu düşüncesini içgüdüsel olarak reddederken Batılı demokratik ve bireyci modele kendini yakın ettiği ileri sürülebilir. Tüm bu kültürel iklim ekseninde demokrasi, kadının yeri ya da sekülerizasyon tartışmaları yine de dinsel bir sorunsal içinde, İslam Devriminin mirası üzerinden yürütülmektedir (Khosrokhavar ve Roy, 2018, s. 189-198).

Pehlevi yönetiminin başlangıcı Meşrutiyet Devrimi'nin görkemli başarıları üzerinde yükselerek çok daha iddialı alanlara doğru ufkunu genişleten yeni bir edebiyat hareketinin başlamasıyla aynı döneme rastlar. İran'da önemli kültürel, toplumsal ve siyasi değişimler yaratan modern roman, tiyatro, şiir ve sinemanın yükselişi tam da bu döneme rastlar. Seküler burjuvaziyle dindar halk tabanı arasındaki güç çatışması uzun yıllar devam

eden Pehlevi Rejiminde toplumsal alanda yaşanan bir değer bunalımına dönüşür. Humeyni'nin iktidara gelişiyle birlikte ise İslam Cumhuriyeti'nin küresel bir İslamcılık jeopolitiğine dâhil olması ve devrim sonrası özellikle orta sınıfın yaşadığı değer bunalımı İran sinemasının sıra dışı yükselişiyle aynı anda gerçekleşir (Dabashi, 2008, s. 129-221).

Toplum yaşamı içerisinde kurumsal düzenlenimdeki sorunlar giderilmesi olanaksız çelişkilere dönüşebilmektedir. Yapısal değişimlerin sonucunda kişiler üstün tuttıkları değerlerin bazı tehditlerle karşı karşıya olduklarını gördükleri takdirde kendilerini bir bunalım durumu içinde görebilirler (Mills, 2000, s. 21-25). İran toplumunun benzer bir bunalım halini hem yukarıdan dayatılan modernleşme ve meşrutiyet hareketleri ekseninde hem de kendiliğinden uzaklaşma anlamında; İslam Devrimi'nin yerelleşme yanlısı niteliğinin ilerleyen yıllarda küreselleşmeyle sıkı bir mücadelede girişmesi sonucunda yaşadığını söylemek mümkündür. Bu tartışma ekseninde İran sinemasında özellikle de Yeni İran Sineması olarak adlandırılan dönemle birlikte bu toplumsal yansımaların ya da kırılmaların izlerine rastlanır.

İran toplumunun geçirmiş olduğu modernleşme bunalımı yeni sanat hareketlerinin, özellikle de modern şiir ve sinemanın yeni anlatım biçimlerini yaratmasıyla kendisine yeni bir ifade alanı bulmuştur. Bu yönüyle modern İran sineması, etkilendiği kültürel iklim içerisinde çok önemli bir yer tutan taziyelere benzer şekilde trajediyi sanatın alanında yeniden yaratma olanağını sergiler. Bu noktada, esas itibarıyla İran'daki gündelik yaşamın modernleşme düşüncesiyle dini-geleneksel bakış arasında sıkışıp kalan ikircikli bunalımından beslenen ve bu yönüyle özellikle toplumsal alanda tezahür eden trajedinin sinema aracılığıyla yeniden üretimi ve aktarımı gerçekleşir.

Yeni İran Sinemasının Trajik Arka Planı

Genel olarak İran sineması, kaynağını ilk olarak Persler'de bulan, ardından binlerce yıllık bir kültürel birikim barındıran, Divan edebiyatı ve tasavvuf etkisiyle gelişen Fars şiir geleneğinden, minyatür sanatı ve masallar, destanlar gibi mitolojik anlatılardan beslenen çok güçlü bir sanatsal-kültürel birikimin izlerini taşır. Pehlevi döneminin ilk yıllarında genç bir İranlı Ermeni olan Ovars Oganyan'ın (1900-1961) *Abi ve Rabi* adlı ilk uzun metraj (sessiz) filmi çekmesi İran sinemasının başlangıcını oluşturur. Filmin ilk gösterimi 2 Ocak 1931 günü yapılmıştır. İran'ın ilk uzun metraj sesli filmi olan Ardeşir İrani'nin *Lor Kızı'nın* (*Duhter-i Lor*) ilk gösterimi ise 21 Kasım 1933 tarihinde Tahran'da yapılmıştır (Dabashi, 2013, s. 3-12).

Doğu'da sanatın esaslı soyutlamaya dayanır. Bunun nedeni tasavvufi bakış açısına göre gördüğümüz, algıladığımız dünyanın geçici olarak kabul

edilmesidir. Bu bakış açısı doğrultusunda geçici olanı aşıp onun ardındaki ‘mutlak’ı yakalamak önem kazanır:

“Batı’da sanat, tabiat doğrultusunda gelişirken, doğuda özellikle tasavvuf etkisindeki İslam sanatları böyle bir isteğe çok yabancı kalmıştır. Hatta böyle bir isteği yok etme şeklinde gelişim göstermiştir (Ayvazoglu’ndan akt. Özçınar, 2018, s. 152).”

Tasavvuf evreninde dünya her türlü maddilikten ve çatışmadan uzak olarak değerlendirilir. Trajik olanın sanat eserlerine yansıtılıp yansıtılmaması sanatçının dünyayı algılama tarzına göre değişir. Trajik olandan bilinçli olarak kaçınan bir anlayışta çatışma üzerine kurulu dramatik yapıdan bahsetmek mümkün değildir (Özçınar, 2018, s. 154). Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre (akt. Taburoğlu, 2016, s. 241); geleneksel olarak Şark (Doğu) edebiyatı trajikten yoksundur. Trajik yoksunluğun başlıca nedeni İslami kültür dairesi içinde ‘psikolojik kavrayışın yokluğudur.’ Konuya bu açıdan yaklaştığımızda geleneksel olarak tasavvuf etkisinde gelişen İslam sanatındaki dramatik yapı modern dönemlere kadar trajik etkiden uzak bir yaklaşım sergiler. Sanatların temelini tasavvuf anlayışının oluşturduğu İslam dünyasında tasvir etmenin yasak olması ve doğayı, yaşamı taklit etmekten kaçınılması sanatta trajik ve mimetik bakıştan yoksun kalınmasına yol açmıştır.

Batı kültürü şeytani gücü, kötülüğü ifade eden daemonu insanın ontolojik yapısının kurucu bir ögesi olarak içselleştirerek akıl-dışı yönlerden arındırılmış bir insan tipolojisi yaratmıştır. İslami düşüncede böyle bir insan tipolojisine rastlanmaması İslami kültür ekseninde modernleşme öncesinde ortaya çıkan sanat yapıtlarında trajedi üretilmemesinin nedeni olarak gösterilebilir. Söz konusu dönemde Batı tragedyalarının bireyi önemseyen ve acı çeken kahramanına İslam dünyası yabancıdır (Özçınar, 2018, s. 143-144).

“İslam’ın bir dram yaratamamasının en büyük nedeni, İslam’ın inanç ve dünya görüşünde dram ve tiyatroya aykırılıklar bulunmasıdır. İslam’da Tanrı bütün varlıkları yoktan vareder, bu varlıkların tümü gelip geçici oysa Tanrı kalıcıdır, ön sözdür, sonsuzdur. Tanrı, yeri-göğü kendi yasalarına göre yönetir. İşte bu temel ilkeler açısından Tanrı’ninki gibi bir yaratıcılık etkinliği olan ve canlı varlıkların benzetmelerini yapan türden sanat kollarına yer yoktur (And, 1985’ten akt., Özçınar, 2018, s. 144).”

Trajik çatışma mitsel inançlar, ahlak ilkeleri, politik öğretiler ve toplumsal normlar gibi çok çeşitli kaynaklardan beslenir. Bireyi ister istemez kısıtlandıran idari kurallar ve toplumsal normlar çatışmaya yol açabildiği gibi insan yaşamına trajik bir nitelik de kazandırır. Bu kuralların yaşantılar üzerindeki etkisi çatışmayı anlamlı ve kaçınılmaz olarak gösterir (Kracauer, 2015, s. 475). İran toplumunda sanat anlayışının şekillenmesinde, mitsel

inançlar ve ahlak ilkelerinin yayılmasında taziye geleneği belirgin roller üstlenir. Geçmişten günümüze etkisini halen güçlü bir şekilde sürdüren *Şahname* (İran'ın ulusal destanı) ve *taziye* geleneği dini olan ile mitsel olanı bir araya getirerek tarih boyunca dramatik yapıda görülen trajedi yoksunluğunu bir bakıma telafi eder. Trajedi İran sanatının ve kültürel evreninin içerisine ilk olarak bu etki çemberi doğrultusunda katılır.

İslam kültürü, estetiği etiğe yedirerek estetik formu toplumsal hayat içerisinde yeniden üretmeye çalışmıştır. İslami estetik sanatsal açıdan daha çok mimari ve şiirde öne çıkarken putperestlik konusunda katı tutum sergileyen İslam'ın bu konudaki hassasiyeti ve asla taviz vermeyişi resmin soyut ve sınırlı düzeyde kalmasına neden olmuştur. İran'da tiyatro ve onunla benzer anlatı zemininde türeyen sinema ise öncelikle Şii toplumlarda Kerbela vakasını konu alan bir oyun geleneği olan taziyenin etkisi altında gelişmiştir (Aktaş, 2015, s. 87). Taziye etkisi sosyo-kültürel bağlamdan kurmaca anlatılara taşınarak bu sinemanın trajik arka planının oluşumunda da etkin rol üstlenmiştir.

İran kültürünün en eski dini oyunu olan *taziye*, İran oyun sanatının sembolü olarak değerlendirilir. Kerbela şehitlerinin yasını tutan Şiilerin düzenledikleri dini tören Muharrem ayının ilk günlerinde başlar. Taziye kültüründe Hz. Hüseyin'in hayatı, Kerbela vakası, Peygamberler tarihi, Hicret'i vb. anlatan yaklaşık elli bağımsız oyun sahnelenir. Ele alınan temel konuya çeşitli hikâyelerin ilave edilmesiyle taziyeler zaman içinde gerçeküstü ve destansı boyutlar kazanmıştır. Batılı araştırmacılar bu özelliklerinden dolayı taziye kültürünü '*Şii trajedisi*' olarak tanımlarlar (Aktaş, 2015, s. 226-243).

Taziye üç büyük çağın tiyatro anlayışıyla ortak özellikler içerir. Bunların ilki ve en önemlisi taziyenin Antik Yunan tragedyasına olan yakınlığıdır. İkincisi, ortaçağ dinsel oyunları ve özellikle acı çekme oyunlarına (passion), üçüncüsü ise çağdaş dram ve özellikle de öncü tiyatroya yakınlığı olarak sıralanır (And, 1999'dan akt. Özçınar, 2018, s. 146). Taziyeler Şii geleneğinin en yaygın kültürel oyunları olarak süregelmiştir. Dolayısıyla İran sanatı üzerindeki etkisi halen yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Sinema Firdevsi, Hafız, Mevlana, Sadi, Hayyam gibi şairler aracılığıyla klasik dönem şiiriyle; Nima Yusic, Ehavan-Salis, Sipihri, Şehriyar ve Führuh Ferruhzat'ın eserleri aracılığıyla da modern dönem şiiri üzerinden felsefe, minyatür, resim ve müzikle taziye oyunları arasında köprü kurulur. Modern dönemde bu sanatların yeni formlar ile temasları sonucunda yeni düşünce ve sanat yorumları meydana gelmiştir. Araştırmacılara göre İran sinemasının başarıya ulaşmasının en önemli nedeni İran sineması ile İran kültürü, özellikle de İran edebiyatı arasında kurulan derin ilişkidir. (Laleh, 2015, s. 9).

Batı'nın aklı, muhakemeyi ve normatif bir yaşamı merkezine almasına

karşın Doğu; genel olarak anlamın, derin sezgilerin ve aşkın mutlak mekânı olarak tasvir edilir. Taşkın Takış, Doğu'yu niteleyen bu semantik yoğunluğu "Doğu'da aşk dünyanın yekûnudur (toplamıdır)" sözleriyle özetler (akt. Oktan, 2014, s. 157). Modernleşme öncesinin sanatında taziye dışında trajediye yer verilmemesi ancak aşkın boyutta aşılr. İslami toplumların ürettiği edebiyatta sık sık anılan 'sevgiliye ulaşma arzusu', bir türlü kavuşamama hali sanat yapıtının trajik yanına işaret eder.

Dünyaca ünlü tasavvuf şairi Mevlana, 'kaza ve kader' kavramını yoğun şekilde işlediği şiirsel öyküleriyle tasavvuf anlayışına yeni boyutlar katar. Aynı kavramlara farklı bir yaklaşımla 'takdir (fatalizm)' şeklinde Antik Yunan tragediyalarında da sıklıkla yer verilir. Tragedya kahramanları tanrılar tarafından belirlenen alın yazılarına karşı mücadele ederken trajik olaylarla karşılaşır. Hatalarının bedelini canlarıyla öderler. Kadim İran felsefesinde ise kaderini kabullenmek zorunda olan insan bu zorunluluğu aşk dolu bir inançla Tanrı'ya kavuşmak için yerine getirmelidir. Tanrı'nın elindeki kaderine karşı insanın tek çaresi bilinçli olarak, bilerek ve isteyerek kederine teslim olmak ve böylece umut kapılarını kapatmamaktır (Laleh, 2015, s. 215).

Tasavvufi hayat kavrayışı Doğu kültürünü özellikle de İran edebiyatını-sanatını önemli ölçüde etkileyen bir çerçeve niteliği taşır. Bu düşünce sisteminde aşk; suyun, havanın, toprağın, göğün, yıldızların, canlıların, cansızların, kısaca tüm varlığın nedeni olarak benimsenir. Köklü İran sanatında aşk teması hem beşeri varlıklara karşı duyulan esirlik hali hem de ilahi varlığın karşısında büyülenme anlamına gelir. Kendini ilahi varlığa adayarak ona katılma arzusu biçiminde tezahür eder. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sinema roman ve şiirin yanında güçlü bir kültürel üretim formu haline gelir. Anlamsal inşa süreçlerinde sözlü anlatıları besleyen aşk teması şiirsel özünü koruyarak sinema anlatılarında da varlığını hissettirir. Örneğin ünlü İranlı yönetmen Majidi İslami ve Sufi gelenekten, özellikle de Mevlana'nın eserlerinden etkilenerek filmlerinde bu düşünce sistemine dair mecazlara ve göndermelere sıklıkla yer verdiğini belirtir (Oktan, 2014, s. 157).

İran sanatını derinden etkileyen eserlerin başında Firdevsi'nin ünlü eseri *Şahname* gelir. Firdevsi Homeros'un Antik Yunan kültüründe yarattığı etkinin bir benzerini İran sanatı ve Fars kültürü üzerinde yaratır. Homeros Antik Yunan kültürünün mitolojik arkaplanından yola çıkarak ünlü yapıtı İlyada ve Odysseia'yı (M.Ö. VIII. yy.) yazmış ve Sophokles, Aishkylos, Euripides gibi kendisinden sonra gelen büyük Antik yazarların üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Benzer şekilde Firdevsi de *Şahname*'yi yazarken İran kültürünün kadim mitolojik tarihinden temel biçimde yararlanarak İran edebiyatının ileriki dönemlerde ortaya çıkan yazarlarını bu eseriyle önemli ölçüde etkilemiştir.

Firdevsi, İran'ın antik tarihi içerisinde ortaya çıkan anlatılara, o dönemin kahramanlarının öykülerine başvurarak tıpkı Antik Yunan trajedilerinin efsanevi kahramanlarına benzer kahramanlar yaratır. *Şahname*'yi, *Şehname*-yi Ebu Mansuri ve *Şehname*-yi Mesudi-yi Mervezi gibi İran'ın mitolojik tarihi kaynakları ile Kelile ve Dimne gibi daha eskiye dayanan edebi kaynaklardan yola çıkarak yazar. Özellikle İsfendiyar adlı karakter bu noktada dikkat çekicidir. Kahramanın yaşadıkları aynen mitolojik Yunan kahramanı Akhilleus'un yaşadıklarına benzer. *Şahname* içerisindeki en çarpıcı hikâyelerden birisi olan Rüstem ve Sohrab'ın trajik hikâyesi yüzyıllar boyunca halk tarafından okunmuş ve dilden dile anlatılmıştır. Bu hikâyeye İran sinemasında kahraman tiplemesinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Sohrab adını taşıyan film karakterleri Firdevsi'nin yarattığı aynı addaki kahramanın hayatından esinlenerek onunla benzerlik kuran bazı özellikleri taşırlar (Oktan, 2014, 186-189).

Sinema realiteyi doğrudan iletmez, ona bir hiyeroglif, bir gösterge rejimi ve imajlar zihniyeti dayatır. Doğayı ve insanı kuşatarak yönlendiren bu bakış açısından dolayı sinema tiyatrodan çok divan edebiyatının sembolizmine daha yakın durur. İran şiirinde etkisi korunan divan edebiyatı ve divan edebiyatının yansıttığı imajlar rejimi her türden realizmin ötesine geçerek İran sinemasını etkisi altına alır (Baker, 2011, s. 109). İran sineması yetmişli yıllardan itibaren dünya çapında geniş çevreler tarafından tanınmasını sağlayan, sansüre rağmen gelişimini sürdüren, daha o dönemlerde evrensel sinema anlayışında devrimler yaratan özgün bir anlatım tarzını yansıtır. Bu sinema anlayışı filmlerde anlatım temposunu yeniden kurma, montaj tekniğini değiştirme, güçlü imgeler oluşturma ve sembolik dil inşasında gerçekleştirilen yenilikler bakımından "moujeh nou", yani "yeni dalga" olarak Dünya sinemasında yerini alır (Farzanefar, 2004'ten akt. Sarı, 2014, s. 253).

İranlı ünlü şair ve yönetmen Furuğ Ferruhzad'ın şiirleri ve filmleri İran sinemasındaki şiir-sinema etkileşiminin somut örneklerinin başında gelir. Ferruhzad'ın şiirleri, yaşamı ve çektiği filmler arasındaki ilişkide de görüleceği üzere edebiyat ve sinemanın iç içe geçişi Yeni İran Sinemasının başlıca niteliklerinden biri olarak kabul görür. Yaşamların içindeki basit meselelere dikkat çekmesi Furuğ Ferruhzad şiirinin en karakteristik özelliklerinin başında gelir. Benzer şekilde Ferruhzad'ın filmleri de insanın gündelik yaşamını ayrıntıları içerisinde algılayarak basit görünüşleri filmsel bir anlatıma dönüştürür (Önder, 2014, s. 67). Birçok örneğiyle kurmaca-belgesel yapıyı bir arada bulunduran Yeni İran Sinemasında Furuğ Ferruhzad'ın sineması şiirsel ve belgesel yanılla öne çıkar. Yeni İran Sinemasının gündelik yaşamın gerçekliğinden güçlü bir şekilde beslenerek beyaz perdeye taşınan anlatılarının 'kurmaca olduğu kadar aynı zamanda doğal gibi görünmesinde' Ferruhzad'ın edebiyat ve sinema anlayışı önemli bir rol oynar.

1960'larda Yeni İran Sinemasının ilk filmlerinin ortaya çıkmaya başlaması, modern çağ Fars şiirinin tanımlanma çabalarına denk düşer. Modern Fars şiirinin öncüsü olarak kabul edilen Nima Yusiç (1897-1959), İran şiirini *yeni şiir* olarak adlandırılan –yeni- bir şiirsel türe dönüştürmüştür. Edebiyat ve sinema ilişkisi Abbas Kiarostami'nin filmlerinde açıkça karşımıza çıkar. Kiarostami'nin anlam üretim biçimi modern Fars şiiri estetiğine, özellikle de Furuğ Ferruhzad ve Söhrab Sepehri'nin şiirlerine benzer. Ferruhzad ve Sepehri'nin depolitize olmuş şiirinden esintiler taşıyan Kiarostami, sinemasal üslubuyla gündelik yaşamı estetize eder. Onun sinema anlayışı teknik açıdan alan derinliği ve uzun çekimlerle, plan-sekanslarla desteklenen çoklu gerçeklikler üretir. Çoklu olasılıklar filmlerini sabit anlamlardan kurtararak ve seyircisine boşluklar sunarak kendi sonlarını yaratmalarına olanak tanır (Sheibani, 2010, s. 97-100). Düşünsel açıdan coğrafyasının kültür-sanat birikimini kendi film estetiğiyle özgün bir bakışla yoğuran Kiarostami sinemasının sunduğu kurmaca gerçeklik yerel-olmanın ötesinde evrensel insanlık durumlarına ışık tutar. Abbas Kiarostami böylelikle Yeni İran Sineması içerisinde hatta genel olarak Dünya sineması bağlamında, oluşturduğu –özgün- film biçimi aracılığıyla görünenin ardındaki gerçekliği bambaşka bir kurmaca gerçeklik evreni içinde seyirciye aktarır.

Başta şiir, roman ve tiyatro olmak üzere sanatın tüm dalları İran sinemasının kendini en iyi biçimde gerçekleştirmesine olanak sağlar. Humeyni gibi İran sineması da kendi görsel gücünün esin kaynağını oluşturan ulusal travmayı kullanarak ve içinde bulunduğu sınırları aşarak dünya sahnesine çıkmaya çalışmıştır. Yeni İran Sinemasının yetkin örneklerini sunan en başta Abbas Kiarostami ve Muhsin Makhmalbaf gibi yönetmenler Taziye'den ödünç aldıkları, İran'ın Şii kültür-sanat anlayışına özgü mimesisteki neticesizlik, belirsizlik eğilimini evrensel bir boyuta taşımıştır (Dabashi, 2008, s. 195).

Yeni İran Sinemasında Trajedi

Her yetkin sanat eserinde insan gerçekliğinin bireyselliğe, toplumsallığa ve evrenselliğe bölünmesi sorunu ortaya çıkabilir ama bu sorun yeniden yaratılmış olan bir birliğin sorunu olarak kabul edilebilir. Sanat insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. İnsanın gerçekleri anlamlandırmasını sağlayan sanatçı yaşadığı çağın –ve toplumun- başlıca özelliklerini ve yeni gerçekleri sanatın büyüğü kurmaca diliyle yorumlama başarısını gösterir (Fischer, 2015, s. 64). Arnold Hauser'den Ernst Fischer'e kadar birçok sanat kuramcısı sosyo-kültürel zeminden de beslenen değerler, duygular, anlamlar dünyasını sanatın asıl kaynağı olarak görür. Tarih öncesi devirlerden başlayarak kadim Pers ve Fars kültür dairesi içerisinde yoğrulan, sonrasında yüzyıllar boyunca İslam düşüncesi ekse-

ninde gelişen İran'ın sanatsal ve kültürel birikimi yeni toplumsal koşullarla sürekli değişime uğramıştır.

İnsanların dünyayla olan estetik ilintisi, yalnızca bağımsız bir zihinsel etkinlik biçimi değildir. Bu ilinti, toplumsal bilincin ve toplumsal praksisin gelişmesi ve yetkinleşmesi süreci içinde ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte yeni toplumsal koşullar, yeni içerik ve biçimleri doğurur. Toplumsal koşullar değiştikçe değerler sistemi de zaman içerisinde değişime uğrayabilmektedir. Bu bağlamda trajediyi de bu değişim içerisindeki yapısal temel değerlerden birisi olarak değerlendirmek gerekir (Kagan, 2008, s. 69, s. 502). Toplumsal olanın sanatsal alanda tezahürü içeriğin biçime geçişini etkileyerek bu ikisi arasında karşılıklı bir etkileşimi ortaya çıkarabilmektedir. İran'da sinemanın ortaya çıkışı ve tarihsel gelişimi bağlamında bu etkileşimin niteliği çeşitli dönemlerde birbirinden farklı şekillerde kendini belirginleştirmektedir.

Kökleri on dokuzuncu yüzyıl sonunda sinemanın başlangıcına kadar uzanan İran sineması İslam Devrimi'nin hemen akabinde, yirminci yüzyılın başından beri İran kültürel modernliğini derinden etkileyip şekillendiren diğer bütün sanat formlarından tek başına beslenmiştir. Bütün ulusal sanat formları gibi ulusal sinemalar da ulusal travmaların bağrından kopar. 1979 Devrimi'nin on yıllık hazırlık sürecinde sinema dışındaki bütün sanat formları kolektif tavrını, toplumsal önemini ve kamusal alanını yitirmiş durumdadır. Dabashi'ye göre (2008, s. 223); İslam Devrimi'nin kuşattığı sosyo-politik kültür evreninin çevresinde onun tam karşıtı olan Yeni İran Sineması filizlenmiştir: “Engin, güzel ve dünyevi bir sinemanın rengârenk çiçekleri, devrimin kavurucu öfkesi ve bayağılığının toprağında yeşermiştir. İran sineması bu yönüyle devrimin teokratik niteliğini umuda dönüştürerek dünyevileştirmiştir.”

Şii bir Müslüman, mistik ve daimi bir devrimci olma özellikleriyle öne çıkan Humeyni kendi inancının ve dininin her sahnesine hâkimdir. Yapmış olduğu devrimde sahnelenme tarzını esas aldığı *Taziye geleneğinden* etkilenen Humeyni, Şiiliğin dramaturjik olarak, gerçeklikle temsilin bire bir örtüşmesine dayanan Aristocu mimesisi hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceğini düşünür. Zira geleneksel sanat yaklaşımı açısından Şiilikte gerçek ile hayalin mimetik dönüşümü her zaman uyumsuz, mücadelecî, belli belirsiz ve kendiyle çatışma halinde kalmaya mahkûmdur. Humeyni büyük bir devrimci piyes sahnelerken onun bu oyununa sahnelediği toplumsal ortamda, yalnızca İran sinemasındaki yeni bir yönelim ortaya çıkmayı başarmıştır (Dabashi, 2008, s. 194).

İran'da Devrimin çok daha öncesinde, 1960'lı yılların ortalarından itibaren yeni ve farklı bir film dili geliştirme peşinde koşan ve entelektüellerden oluşan yeni bir sinemacı kuşağı varlığını hissettirmeye başlamıştır.

Daha çok toplumsal meseleleri konu edinen yönetmenler bir bakıma sinemada yeni-gerçekçilik akımının İran'daki izdüşümünü ortaya koymuşlardır. 1969 yılında çekilen; Dariush Mehrjui'nin yönetmenliğini yaptığı *Gav (İnek)* adlı film İran sinemasının bu dönemine damga vurarak hem ulusal çapta hem de uluslararası boyutta dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Köy yaşamına dair içerik yeni bir anlatım tekniğiyle sunularak sinemada farklı bir anlam üretilmiştir. *Gav* (1969) bu başarısıyla yalnızca o dönemdeki İranlı yönetmenleri değil, dünyanın çeşitli yerlerinde birçok sinema tutkununun o zamandan bu yana derinden etkilemiştir.

Devrim sonrası çalkantılı geçen on yılda (1979-1989) kaydedilen en önemli sanatsal ve kültürel başarı Yeni İran Sinemasının (İran Yeni dalga Sinemasının) adım adım dünya sahnesine taşınmasıdır. İran sineması bu dönemde ülkenin kültürel modernliğini bir üst seviyeye çıkarmış ve İran'ın ulusal kaderinin estetik temsilini beyaz perdeye taşıyarak dünyanın dikkatini çekmeye başlamıştır. Abbas Kiarostami, Emir Nadiri ve Muhsin Makhmalbaf gibi ünlü İranlı yönetmenler adeta bir halkın zihninin ve ruhunun görsel vakanüvisliğini (tarih yazıcılığını) üstlenmiştir (Dabashi, 2008, s. 195).

Gav filmiyle aynı yıl çekilen Mesut Kimyayi'nin *Kayser* (1969) ve 1979 yapımı *Gaveznha (Geyikler)* filmleri, Arbi Evansiyan'ın 1972 yapımı *Çeşme'si*, Sohrab Şehid Sales'in 1973 yapımı *Yek İttifakı Sade* adlı filmi, Nadiri'nin, Beyzayi'nin, Kiyarüstemi'nin filmleri author ve entelektüel nitelikleri yoğunlukla içeren Yeni İran Sinemasının da yolunu açmış olur (Sarı, 2014, s. 254). Bu filmler arasında özellikle *Gav* ve *Kayser* filmleri Yeni İran Sineması'nı başlatan filmler olarak kabul edilir. *Gav* filmindeki başkahramanın trajik öyküsü ve *Kayser* filmi birer trajedi örneği olarak Yeni İran Sinemasını başlatır ve İran'da yeni bir sinema akımının şekillenmesinde büyük rol oynar. Sinema çevrelerini derinden etkileyen bu filmlerin üretmiş olduğu trajik öykülerin ardından İran sinemasında daha önceki örneklerden farklılaşan film yapım biçimlerinin ve yeni içeriklerin üretilmesinin yolu açılır.

"Modern İran Sineması", "İran Yeni Dalga Sineması" gibi adlarla da tanımlanmakla birlikte İran Sinemasındaki bu akım genel olarak "*Yeni İran Sineması*" olarak adlandırılır (Armes, Tapper, 2007, s. 1, Mottahedeh, 2016, s. 269). *Yeni İran Sineması* şeklindeki kavramsallaştırma hem yeni bir sinema akımını tanımlamakta hem de İran sinemasında yeni bir döneme işaret etmektedir. Yeni İran Sinemasında kurmaca ve belgeselin, sıra-dışı olanın ve sıradanın ayırt edici karışımı Muhsin Makmalmaf'ın *Kilim'i (Gabbah)*, 1996), Samira Makmalbaf'ın *Elma'sı (Sib)*, 1998), Abbas Kiyarüstemi'nin *Yakın Plan'ı (Nema-ye Nazdik)*, 1990) gibi filmlerde izleyiciyi gerçek-olan ve sinemasal olan arasındaki ilişki üzerine düşündürmeye teşvik eder. Bu durum aynı zamanda Yeni İran Sineması ve Fransız Yeni Dalgası arasındaki bir karşılaştırmayı beraberinde getirir (Mottahedeh, 2016, s. 279). Bu karşı-

laştırmada Yeni İran Sineması bireyi daha çok toplumsal koşullar içerisinde ele almasıyla öne çıkar. Özellikle dini inanaçlar-kurallar çerçevesinde belirginleşen toplumsal koşullar bireyin sinemada karaktere dönüşümü üzerinde etkin bir perspektif üretir. Ne var ki bu perspektifin oluşum aşamasında sansürün ve sansürün karşısındaki özgürlüğün sınırları birbirine karışır.

Modern insanın yaşadığı trajedi mitsel ya da mitolojik olmaktan çıkıp daha çok toplumsal ve gündelik yaşamın içerisine karışır. Kuçuradi'nin de özellikle vurguladığı şekilde; değerlerin çatıştığı bir dünyada ve ikili/çoklu karşıtlıkların ve çelişkilerin yaşandığı noktada trajedi gerçekleşebilir (2013, s. 14-26). Bu şekilde çerçevesi belirlenen bir trajik çatışmanın ortaya çıktığı noktada anlatıların kahramanlarıyla kahramanların trajedine yol açan eylemleri aynı zamanda toplumsal belleğin de birer parçası haline gelmektedir. *Gav* filminde (1969) köydeki tek ineğe sahip olan başkarakterini anımsayacak olursak, çaresizlik içerisinde kalan kişinin yaşadığı akıl tutulması ve esimeyle birlikte yaşamı bir trajediye dönüşür. Kahramanın çok sevdiği ve yitirdiği ineği ile bir olmasından, onunla özdeşleşip kendini onun yerine koymasından bu yana Yeni İran Sinemasının trajik yanı toplumsal çevrenin içerisinde trajik durum içine düşen bireyi öne çıkarır.

Sinemasal ağ ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkide sinemasal ağ ile toplumsal alan arasında bir katışıklık söz konusudur. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçası haline gelir. Çünkü sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinemanın değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliğini taşıdığını söyleyebiliriz (Diken ve Laustsen, 2010, s. 24-26). Bu tartışmaya benzer bir bakış açısından yaklaştığımızda; Yeni İran Sinemasının toplumsal alandan bir belgesel gibi yoğun şekilde beslenerek ve gündelik yaşam içerisindeki dış gerçeklikleri anlatılarına katarak trajik-kurmaca bir deney dönüşüğünü belirtebiliriz.

İran'ın kültürel evreninin sorunlu bir şekilde ve uzlaşma dayanmadan şekillendiği sıklıkla vurgulanmaktadır. Özellikle modernleşme düşüncesiyle geleneksellik arasında sıkışıp kalan halk tabanı arasındaki iktidar çatışmasına, yerel/küresel karşıtlığına ve kozmopolit kültüre vurgu yapan Dabashi, İran'ın kültürel modernliğinin içerdiği çelişkili yapının sanatın alanında farklı direniş noktalarının ortaya çıkmasına yol açtığını belirtir. Bu anlamda kültürel modernlik daima bir direniş poetikasına dayanır: "Kendi anlatsal direniş biçimini şekillendiren ve yerle bir eden, dolayısıyla bir egemen kültürel araçtan diğerine; düzyazıdan şiire, şiirden sinemaya doğru gerçekleşen dönemsel hareketleri ortaya çıkaran bir diyalektiktir bu (2008, s. 267)."

Yeni İran Sinemasının içerisinde geliştiği kültürel diyalektik başlıca

kaynağını günlük yaşamın paradokslarında bulur. İran toplumunun çeşitli paradokslarla kuşatıldığını vurgulayan Farhad Khosrokhavar ve Olivier Roy'a göre; İran gençliğine yakından bakıldığında bu paradoksların yansımalarını daha net bir şekilde görmek mümkündür. Yeni İran gençliği Şah Dönemi (Pehlevi Rejimi) gençliğine göre daha homojendir; hem toplumun modernleşmesinden (tüketim, kentleşme, eğitimin yaygınlaşması vb.) hem de hassas oldukları alanlara yaklaşımı yönünden İslamlaşmadan (giyim kuşam, eğlence, karşı cinsiyetler arasındaki ilişki vb.) birlikte etkilenmektedir (2018, s. 125).

İran filmlerinden söz ettiğimizde; ulusal sinema, yerel/küresel çatışması, festivallerin üretime katkısı, film içeriklerine etkisi ve diğer pek çok ülkenin film yapım süreçlerine benzemeyen katı sansür uygulamalarının söz konusu olduğu bir üretim tarzının altı özellikle çizilir. İran sinemasına yönelik tartışmada yukarıda sıralanan birçok değişkeni bir arada düşünmek gerekir (Kirel, 2010, s. 48). Özellikle de kadının toplumsal ilişkiler içerisindeki yeri ve toplumsal alanda konumlandırılışı sansürün sinema üzerindeki baskısının ana eksenini oluşturmaktadır. Yeni İran Sineması adeta bu baskıyı da estetize ederek sansürle mücadeleyi politik bir film estetiğine dönüştürmektedir.

İslam Devrimi, kendisini öncelikle kadının toplumsal-kültürel konumunda belirginleştirmekte ve tahakkümünü kadının varlığı üzerinden kurmaktadır. İran kültüründe ve toplumunda üç tip kadın vardır. Birincisi, geleneksel ve mukaddesatçı kadın tipidir. İkincisi, sonradan yayılan modern ve Batıcı kadın tipidir. Üçüncüsü de Fatimavari kadın tipidir. Bu kadın tipinin geleneksel kadınla hiçbir ortak yönü ve benzerliği yoktur. Dinine bağlı geleneksel kadın tipi en az modern kadın kadar Fatima'ya uzak ve yabancıdır. Günümüzde İslam dünyasında ve özellikle İran toplumunda bir tezat oluşmuş durumdadır. Bu durum; insanlar arasındaki meselelerde, toplumsal davranış ve geleneklerde, düşünce tarzında meydana gelen bir yıkım, değişim ve buhran hali olarak ileri sürülür. Değişimle oluşturulan bu yeni formla 'aydın', 'tahsilli kadın-erkek' ve 'yenilikçi' gibi nitelendirmelerle geleneksel olandan çok daha başka olan yeni bir *tip* inşa edilmektedir (Şeriatî, 2011, s. 51-52). İran sinemasında özellikle Asghar Farhadi filmlelerinde bu ayrım ilk bakışta göze çarpar. Bu bakışta film karakterleri yalnızca bireysel bağlamlarda kadın-erkek şeklinde iki ayrı taraf olarak kavranmaz. Çoğunlukla bir aile birliği içinde sunulan kadın-erkek temsili/çatışması ve diğer yandan geleneksel/modern gibi birbirinden keskin şekilde ayırt edilebilen farklı aileler arasındaki çatışma hali dramatik düzeyde sergilenir.

Ali Şeriatî'nin belirtmiş olduğu üç kadın tipinin de toplumsal konumu genel olarak din olgusuna bağlı olarak oluşmaktadır. İran İslam Cumhuriyeti'nin tasarımı kadını; ister geleneksel ister modern olsun, cinsel, bedensel ve duygusal olarak tartışmalı bir varlık olarak konumlandırılır.

Aslında kadınlar toplumsal alanda bu tasarımın sınırları dışına simgesel önemini koruyan örtüleriyle birlikte çoktan çıkmışlardır. Tasarımın etkili bir biçimde uygulanabildiği en önemli alanlar sinema ve tiyatrodur. Sanat yapıtlarında gördüğümüz örtünme yalnızca giyim kuşamla da sınırlı değildir. Davranış ve ses de *örtülü* olmak zorundadır (Kanat, 2007, s. 161).

İran sineması sansürün olası etkilerini anlatım gücünün zayıflamasına izin vermeden asgari düzeyde tutmak ve bu konuda çözüm yolları geliştirmek noktasında adeta uzmanlaşmıştır. Sinemacılar sansürle karşılaştıkça farklı biçimlerde bunu kırmanın önüne geçmiştir. Dolayısıyla “Post-İslamcı İran” olarak değerlendirilen güncel dönemin algılanmasında sansürle mücadele eden sinemanın rolü büyüktür. Genel açıdan kültür İslami değerler dünyasının aynası olarak değerlendirilebilir. Yeni İran Sinemasını da bu anlamda sansürlü bir aynaya benzetmek mümkündür:

“İnsanın ‘kısıtlamalarla karşılaşmayan bir İran sineması neye benzerdi acaba’ diye sorası geliyor çünkü normların artık bir toplum projesiyle yönlendirilmediği ve bu nedenle saçma olduğu bir dünyada oynuyor, kurnazlıklar yapıyor, konuşuyor ve gizleniyor... Önemli olan öykü değildir, öykünün çevresinde anlatılan şeylerdir. İran’da sinema kesinlikle budur (Khosrokhavar ve Roy, 2018, s. 176)! ”

Yeni İran Sineması özellikle 1990’lı yılların sonunda Batılı sinema çevreleri tarafından yoğun bir ilgiyle takip edilerek İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga Sineması ile karşılaştırılmıştır. Sıradan insanların sıradan öykülerinin anlatılması yönünden özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile benzeştirilen Yeni İran Sinemasının en önemli başarılarından birisi farklı estetik biçimlerin aslında hiçbir karşılığı olmayan bir toplumsal içeriğe aktarılmamış olmasıdır. Bu noktadan hareketle Yeni İran Sineması hem içerik hem de biçim açısından İran toplumuna özgü olmayı başarabilmiştir (Yuvayapan ve Yıldırım, 2014, s. 75). Büyük anlatılar yerine sıradan olana yönelen bu sinema anlayışı kurmaca gerçeklikleri daha çok gündelik-olanın alanında arar. Dolayısıyla büyük anlatıların anlatılmadığı böyle bir sinema ortamında büyük kahramanlar ya da kahramanlıkların peşine düşmeden basit-sıradan yaşamların içerisindeki, her an, herkesin karşılaşabileceği meseleler trajik yanlarıyla, özgün bir sinema kavrayışıyla ele alınır.

Ünlü tragedya kahramanlarının yerini modern trajedide sıradan insanın aldığını düşündüğümüzde, Yeni İran Sineması trajedinin modern kavrayışına kendi coğrafyasından ve yerelliğinden yola çıkıp evrensele uzanan bir çizgide ışık tutar. Hüseyin Köse’nin belirttiği üzere; “adeta kendi insanlık değerlerine karşı bile mülteci kalmış bir insanlığın, toplumsal trajediler bakımından en zengin, en velut (verimli) toprağıdır Yeni İran Sineması.” İnsanın sosyal dünyasından Yeni İran Sinemasına taşınan trajediler seyircilerin bakış açısından bakıldığında çok daha gerçekçi ve yapıtı olmasına

rağmen yine de çok sahici bir kurmacaymış hissi yaratır. Bu etkinin başlıca nedeni genellikle gerçeklikten beslenen bir kurguya ve anlatıma sahip olmasıdır:

“... Öyle ki çoğunlukla bu trajedilerin tam orta yerinde, ansızın filizleniveren muhteşem yaşama macerası karşısında ölüm bile bazen beklenmedik bir son dakika kurtuluşudur... Ne de olsa tüm doğal döngüsellliği içindeki yaşam, kurgunun hesaplı duygusundan daha zengin ve daha büyüleyicidir. Bu anlamda, deyim yerindeyse, Farsça çekilen ilk uzun metrajlı film olan *Lor Kızı*’ndan (*Duhter-i Lor*, 1933) bu yana İran sineması, hayatın yaptığı şaşmaz kurgunun insanda uyandırılabilir tek acayip gerçeklik kurgusu olduğunu fısıldıyor kulağımıza... Unamuno’nun deyişiyle yaşamın trajik kurgusu yerine, gün geçtikçe daha da ağırlaşan trajik duygusunu... Üstelik hiç de bağırıp çağırmadan ve olanca tevazu ölçüleri içinde yapıyor bunu (Köse, 2014, s. 9).”

Yeni İran Sineması gündelik yaşamın içerdiği şiirselliğe değer vererek gerçek ile yapıntı olan ve belgeselle kurmaca arasındaki bir noktada sınırları bulanıklaştırarak sıradan bireyi işler. Bu bağlamda Yeni İran Sineması estetik düzeyi yüksek bir sosyal imgeci davette bulunur (Issa’dan akt. Orhon, 2014, s. 206). Bu bağlamda olağanlığı kendi sinema anlayışı doğrultusunda şiirselliğe dönüştüren; her zaman yaşanabilir olan ve olağan-olan bir boyutun içinden trajik-olanı çekip çıkartan ve aslında güncel-olağan olanı sorunlu yanlarıyla keşfeden Yeni İran Sineması, Dünya sineması çerçevesinde bambaşka bir anlam dünyasını sahneler. Türlü çelişkilerle kuşatılan sıradanlık acı bir şiirsellik ekseninde yakalanır. Bu açıdan Yeni İran Sineması trajediyi, çoğunlukla karakterlerin çatışan eylemleri arasında cereyan eden ve trajik durumlara dönüşen sıradan yaşantılar üzerinden, karakterler arasında kurulan çelişkili bir ilişkisellik perspektifinden beyaz perdede görünür kılar.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırmanın geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak amacıyla elde edilen verilere; kitap, akademik dergi, makale, tezler ve film kayıtları kaynaklık etmiştir. Bu kaynaklara; internet aracılığıyla ulusal ve uluslararası elektronik kitap, makale ve akademik dergi veri tabanlarından, Anadolu Üniversitesi kütüphane koleksiyonlarından, basılı yayınlardan, Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezinden yararlanılarak ulaşılmıştır. Bu çalışma, literatür taraması ve film kayıtlarının izlenmesi sonucunda ulaşılan verilerle desteklenerek tarama modeli kapsamında gerçekleştirilmiştir. Tarama modelleri geçmişte ya da halen var olan bir durumu mevcut haliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmanın konusunu meydana getiren olay, birey ya da nesne kendi koşulları içerisinde ve olduğu gibi tanımlanır (Karasar, 2012, s. 77).”

Bu çalışmada betimsel durum analizi doğrultusunda; öncelikle araştırmanın problemine kaynaklık eden *trajedi* kavramının tematik çerçevesi belirlenmiştir. Betimsel durum analizinde veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda elde edilen veriler önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenerek belirli sonuçlara ulaşılır. Betimsel analiz dört aşamadan oluşur (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 256):

- Betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma
- Tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi
- Bulguların tanımlanması
- Bulguların yorumlanması

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Yeni İran Sinemasından Asghar Farhadi’nin filmleri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise; Asghar’ın Farhadi’nin yönetmiş olduğu *Güzel Şehir* (*Shahr-e Ziba*, 2004), *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011) ve *Satıcı* (*Forushande*, 2016) filmlerinden oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem doğrultusunda belirlenen filmler hem tematik hem kro-

nolojik açıdan yönetmenin filmografisi içerisinde anlamlı bir bütünlük ve karşılaştırma olanağı sunmaktadır. Amaçlı örneklem, “önceden belirlenmiş ve tanımlanmış amaca uygun birimlerin inceleme için seçilmesi” şeklinde tanımlanmaktadır (Erdoğan, 2003, s. 179).

Asghar Farhadi’nin filmografisinin ikinci filmi olan *Güzel Şehir* (2004), sonraki yıllarda çektiği, örnekleme oluşturan diğer filmlerin tematik açıdan ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Farhadi’nin daha sonraki filmlerinin olay örgülerinde işlemiş olduğu temaların ve anlatım biçiminin ilk olarak bu filmle birlikte oluşmaya başladığı görülmektedir. *Güzel Şehir* Asghar Farhadi sinemasında trajedi bağlamındaki tematik çerçevenin izlerini barındıran ilk film olmasının yanında, kronolojik açıdan yönetmenin filmografisindeki ilk dönemi temsil etmektedir.

Anlatı perspektifi çerçevesinde benzer (homojen) bir dağılım gösteren ve *Güzel Şehir* filminden başlayarak trajedi kavramı bağlamında benzer temalara odaklanan Farhadi sinemasında *Bir Ayrılık* (2011) filmi orta dönemi ve *Satıcı* (2016) filmi ise son dönemi temsilen örneklem olarak seçilmiştir. Yönetmenin son filmi olan *Kahraman* (2021) bu çalışmanın gerçekleştirildiği dönemde ve örneklemin belirlenmesinden sonra çekildiği için örneklem dışında bırakılmıştır. *Bir Ayrılık* ve *Satıcı*’nın başlıca ortak yönü uluslararası platformda aldıkları ödüller sonucunda sinema alanındaki başarılarının dünya çapında kanıtlanmasıdır. Her iki film de Uluslararası En İyi Film (Yabancı Dilde En İyi Film) Oscar ödülünü kazanma başarısını göstermiştir. *Bir Ayrılık*, 2012 yılında En İyi Uluslararası Film Oscar’ını kazanırken *Satıcı* da 2017 yılında En İyi Uluslararası Film Oscar ödülünü kazanmıştır. Örnekleme oluşturan filmlerin seçiminde Farhadi’nin kendi ülkesi İran’da çekilmeleri ve insanın sosyal çevresiyle birlikte yaşadığı trajedileri merkezine almaları nedeniyle çok katmanlı bir tematik anlatıma sahip oluşları özellikle belirleyici olmuştur.

Verilerin Çözümlemesi

Michael Ryan ve Melissa Lenos’a göre (2012, s. 9-11); sinemasal anlam üretimi iki temel boyutta ortaya çıkar: (1) Film yapımına ait yöntemler, araçlar ve teknikler hem öyküyü hem de anlamı ve temayı oluşturur. Yönetmenler sinemada anlam yaratmak amacıyla tekniği, teknik araçları kullanırlar. Film çözümleme sürecinde bu tekniklerin ve anlamların ne olduğu belirlenerek bir çözümlemeye girilir. Bu türden bir film çözümlemesine temel bir biçimde *teknik çözümleme* diyebiliriz. Bu çalışmada teknik çözümleme bir filmin içeriğine ve kısmen içeriğin biçimlendirilişine karşılık gelen olay örgüsü analizi ile sınırlandırılmıştır. Bu noktada, araştırmada kullanılan film analiz yöntemi bütüncül açıdan birbiriyle ilişkili-çift yönlü iki aşamadan oluşmaktadır: *Olay Örgüsü Analizi* ve *Tematik Analiz*.

Olay örgüsü analizinin temelinde filmlerdeki aksiyon (eylem) akışı yer almaktadır. Filmsel anlatıların akışını bir bakıma ‘Kahramanın Yolculuğu’ olarak ifade edecek olursak dramatik anlatıya sahip bir filmde anlatımı oluşturan olay örgüsü çeşitli aksiyonların doğrultusunda ve çevresinde gelişmektedir. Bu çalışmada gerçekleştirilen film analizi bağlamında belirleyici olan nokta, filmlerdeki aksiyon akışını analiz yönteminin merkezine almasıdır. Bu doğrultuda uygulanan film analiz yönteminin birinci aşamasını, aksiyon akışını temel alan “Kahramanın Yolculuğu Modeli” kullanılarak gerçekleştirilen Olay Örgüsü Analizi oluşturmaktadır.

Anlatı dünyasında öncelikle Joseph Campbell’ın ortaya koyduğu “Kahramanın Yolculuğu Modeli” Christopher Vogler tarafından sinema dünyasına genişletilerek *Yazarın Yolculuğu* kitabında çeşitli film örnekleri üzerinden ayrıntılı olarak uygulanmıştır. Bu çalışmanın Olay Örgüsü Analizinde Vogler’in uyguladığı “Kahramanın Yolculuğu Modeli” kullanılmaktadır⁸. Söz konusu model şu bölümlerden oluşur (2020, s. 48):

- Bölüm I: Yola Çıkış (Serim)
 - Sıradan Dünya
 - Maceraya Çağrı
 - Çağrının Reddi
 - Rehberle Karşılaşma
 - İlk Eşiği Geçiş
- Bölüm II: Olgunlaşma (Düğüm)
 - Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar
 - Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak
 - Çile
 - Ödül
- Bölüm III: Eve Dönüş (Çözüm)
 - Dönüş Yolu
 - Diriliş
 - İksirle Dönüş

Bir öyküde kahraman belirli bir durumdan ötekine doğru yolculuk yaparak gelişir ve değişir: Umutsuzluktan umuda, zayıflıktan güce, budalalıktan bilgelige, aşktan nefrete ve yeniden sevgiye veya tüm bunların aksi bir yönelime doğru. İzleyicileri ilgisinin yakalayan ve öyküyü seyredilme-

⁸ Sinemada Kahramanın Yolculuğu Modeli Alanyazın Bölümünde ve ayrıca çalışmanın Ekler kısmında ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

ye değer kılan, bu duygusal yolculuklardır. Bu anlamda yukarıda belirtilen anlatı modelini filmlerde *Kahramanın Yolculuğunun* bir haritası; bir yerden bir yere gitmek için seçilebilecek en esnek, sağlam ve güvenilir yollardan biri olarak düşünebiliriz (Vogler, 2020, s. 47).

Örnekleme oluşturan filmlerde olay örgüleri öncelikle Kahramanın Yolculuğu Modelinde yukarıda belirtilen paradigma takip edilerek üç ana bölüm ve buna bağlı olarak gelişen on iki alt aşama doğrultusunda baştan sona doğru aşama aşama çözümlenmiş ve her bölümün sonunda aksiyon akışını özetleyen şekillerle desteklenmiştir. Hem olay örgüsündeki tematik çerçeveyi belirlemek hem de olay örgüsü analizinin geçerlik ve güvenilirliğini arttırmak için ikinci aşamada ayrıca Tematik Analiz uygulanmıştır. Tematik Analiz sonucunda elde edilen bulgulardan yararlanılarak Olay Örgüsü Analizi üzerinde son düzenleme yapılmıştır. Böylelikle çift yönlü bir analiz yönteminin uygulanmasıyla, trajedi örüntüsünün olay örgüsü aracılığıyla Serim-Düğüm-Çözüm ekseninde tematik açıdan nasıl kurulduğu bütüncül bir bakış açısıyla saptanmıştır.

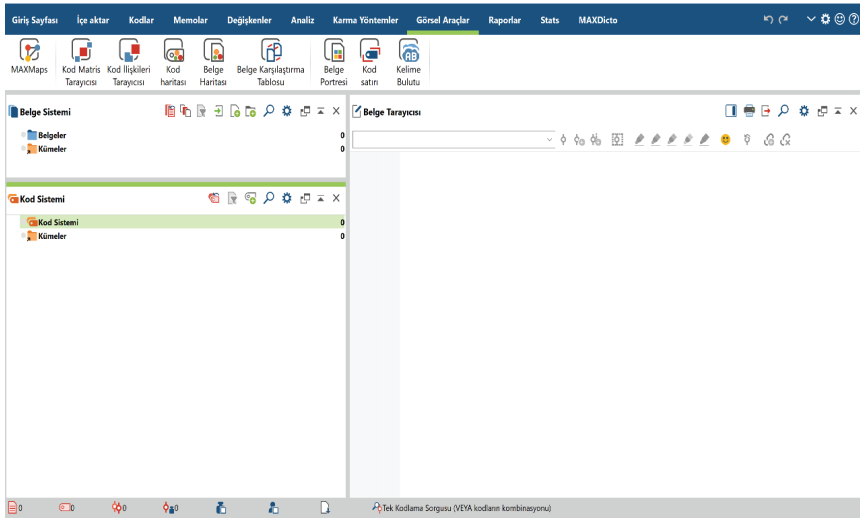
(2) Sinemasal anlamın tematik düzlemde ortaya çıkan ikinci boyutu *bağlamsal çözümleme* olarak tanımlanır. Toplumsal, tarihsel, kültürel, ekonomik, politik, ideolojik, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri bağlamlarda yaşadığımız dünyaya ilişkin olarak film anlatısında oluşan anlamların çözümlenmesine *bağlamsal çözümleme* diyebiliriz. *Bağlamsal çözümleme* sinemasal anlatıdaki bağlamların çözümlenmesini içerir. Teknik çözümleme ve bağlamsal çözümleme birbirlerine karşıt olan ya da birbirinin yerine geçen yöntemler değildir. Aksine bu iki yöntemin birlikte uygulanması sonucunda elde edilecek veriler aracılığıyla bütünlüklü bir çözümleme gerçekleştirmek mümkün olabilir (Çam, 2016, s. 32-33). Bu noktadan hareketle; film analiz yönteminin ikinci aşamasını Olay Örgüsü Analizi ile bağlamsal şekilde uygulanan Tematik Analiz oluşturmaktadır.

Tematik Analiz; trajedi temalarının Olay Örgüsü Analizi sonucunda elde edilen metin (doküman) içinde bir nitel veri analiz programı olan MAXQDA 2020 aracılığıyla kodlanması yoluyla uygulanmıştır. Bu uygulamanın amacı, araştırmanın problemine ve amaç sorularına kaynaklık eden ve Alanyazın Bölümünde kavramsal çerçevesi çizilen trajedi temaları ile örneklem arasında analiz yöntemi aracılığıyla bağ kurulmasıdır. Bir diğer deyişle; bu uygulama sonucunda Alanyazın Bölümü ile Bulgular ve Yorum Bölümü arasında trajedi kavramı bağlamında karşılıklı bir ilişki kurulması amaçlanmıştır.

Tematik Analiz aşamasında kullanılan MAXQDA Programı nitel metinlerin sistematik bir biçimde incelemesi ve yorumlamasında kullanılan bir veri analiz programıdır. Ayrıca teorik sonuçları test etmek için de yararlanılan güçlü bir araçtır (Creswell, 2013, s. 203). Metin, literatür, görüş-

me, rapor, tablo, çevrimiçi anket, video, ses dosyaları gibi çeşitli verileri analiz etmeye yarayan MAXQDA daha çok betimsel ve nitel veri analizi araştırmalarında kullanılırken karma yöntemleri ve nicel veri analizi özelliklerini de içerir (www.maxqda.com). MAXQDA programında uygulanan veri analizinin metodolojik temeli temaların detaylandırılarak alt kategorilere ayrılması ve temaların araştırma metni üzerinde kodlanması işlemine dayanır. Kodlama temalar-kategoriler arasındaki ilişkileri analiz etmemizi sağlar. Analiz, kodlamanın çıktısı olan tablolar üzerinden yorumlanarak yapılır (Kuckartz ve Kuckartz, 2002, s. 9-10).

Araştırmacı MAXQDA Programında ilk olarak bir metin parçasını belirlemeye yönelir. Sonrasında bir kod (tema) etiketine karar verir. Bununla birlikte veri tabanını aynı kod etiketine sahip tüm metin parçaları için baştan sona araştırır. Böylece, kodlama için ilgili metin parçalarının bir çıktısını geliştirme yoluna gider. MAXQDA'nın sahip olduğu "kavram haritası" özelliği araştırmacının kodlanan metin içinde temalar arasındaki ilişkiyi görsel araçlar sekmesini kullanarak tablolaştırmasına olanak tanımaktadır (Creswell, 2013, s. 201-202).

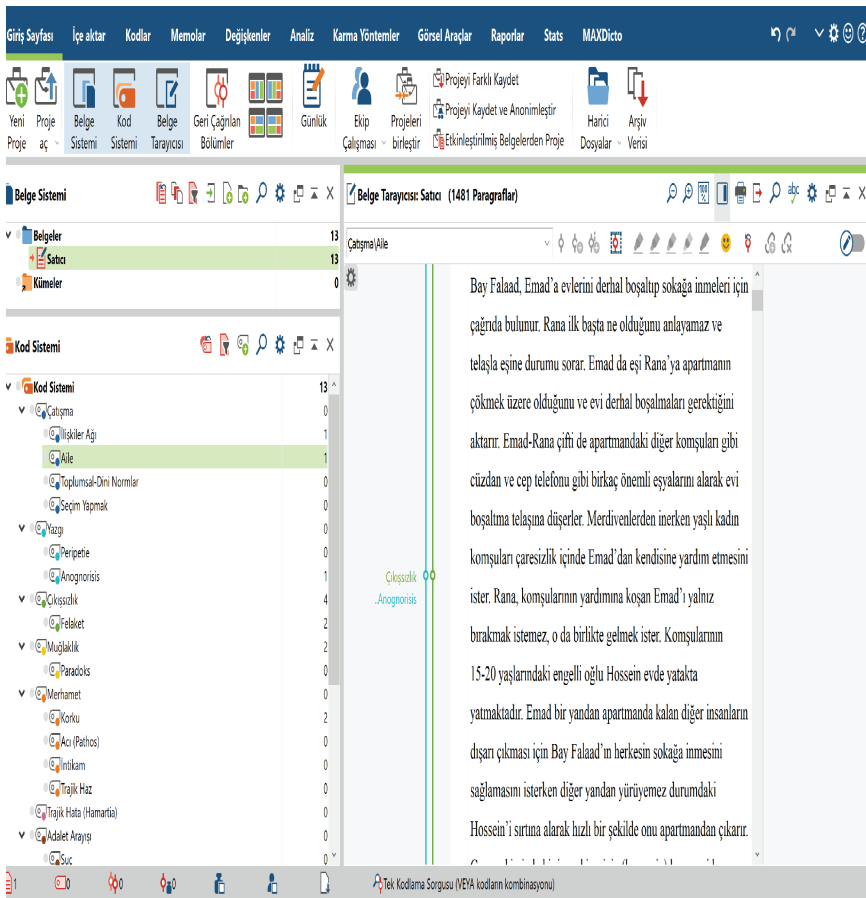


Tablo 5. MAXQDA 2020 Nitel Veri Analiz Programı Arayüzü

Bu çalışmada 2020 sürümü kullanılan MAXQDA Programında ana menü dört bölümden (pencereden) oluşmaktadır:

- Belge (Veri) Sistemi
- Kod Sistemi (Temalar)
- Belge Tarayıcısı (Analiz Edilen Metin)
- Temel ve Karmaşık Arama Sonuçları (Görsel Araçlar)

MAXQDA Programında öncelikle; i) Belge Sistemine üzerinde kodlama yapılacak olan Olay Örgüsü Metni yüklenmiştir. ii) Metin içerisinde incelenecek trajedi temaları Kod Sistemine yerleştirilerek kategorilendirilmiştir. iii) Belge Tarayıcısına yüklenen olay örgüsü metninin içindeki belirli bir aksiyonla ilişkili olan temanın belirlenip işaretlenmesi yoluyla kodlamalar gerçekleştirilmiştir. Bu kodlama biçimi metnin başından sonuna kadar uygulanmıştır. iv) Tüm metnin kodlanmasının bitişiyle birlikte Görsel Araçlar sekmesi tıklanarak kodlanan temalara ilişkin aşağıda yer alan Kod Kapsamı, Kod İlişkiler Tarayıcısı ve Kod Haritası Tabloları elde edilmiştir. Kodlaması yapılan metin üzerinden elde edilen bulgular tablolar aracılığıyla yorumlanmıştır.



Tablo 6. MAXQDA Programında Tematik Analiz Uygulaması

Tablo 2.2. MAXQDA Programında Tematik Analizin ne şekilde yapılandırıldığına ve uygulandığına işaret etmektedir. Buna göre; Alanyazın Bölümünde Trajedinin Tematik Örüntü Çerçevesi başlığı altında açıklan-

mış olan Trajedi Temaları öncelikle MAXQDA Programı ana menüsünde sol taraftaki kod sistemi içerisinde, yedi ana tema ve bu temalar etrafında oluşturulan alt kategoriler şeklinde alt alta sıralanmıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesine dayandırılarak belirlenen bu kategorilendirme aşağıdaki ana temalardan ve bunlarla ilişkilendirilen alt kategorilerden oluşmaktadır:

- Çatışma
 - İlişkiler Ağı
 - Aile
 - Toplumsal-Dini Normlar
 - Seçim Yapmak
- Yazgı
 - Peripetie
 - Anagnorisis
- Çıkmazlık
 - Felaket
- Muğlaklık
 - Paradoks
- Merhamet
 - Korku
 - Acı (Pathos)
 - Trajik Haz
- Hata
 - Adalet Arayışı
- Suç
 - Kötülük (Daemon)
 - Ceza
 - İntikam
 - Yüzleşme
- Diğer
 - Tiyatral Gerçeklik
 - Yalan

- Sorular
- Sansür

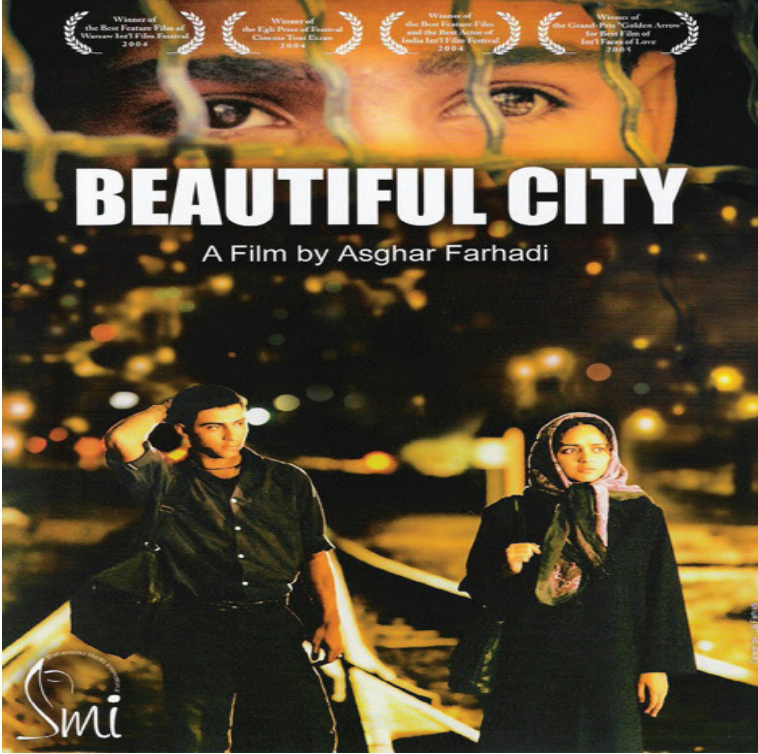
Temaların kategorilendirilmesinin ardından programın ana menüsünün sağ tarafındaki belge tarayıcısı bölümüne Olay Örgüsü Analiz Metni yüklenmiş ve metin içerisindeki aksiyon akışı takip edilerek kod sistemindeki temalar kodlanmıştır. Belirli bir aksiyon -ve durum- hangi temayla ilişkiliyse o tema kapsamında kodlanırken bazı aksiyonların aynı anda birden fazla temayı birlikte içermesi nedeniyle aynı noktada birden çok tema birlikte kodlanmıştır. Örneğin yukarıdaki Tablo 2.2'de görüldüğü üzere bir aksiyonun Çıkişsızlık ve Anagnorisis (bilgi edinme, tanıma) temalarını ya da Adalet Arayışı, Çatışma ve Merhamet temalarını birlikte içermesi gibi. Son olarak ise; verilerin yani Olay Örgüsü Analiz Metninin tematik kodlaması sonucunda elde edilen bulgular menünün en üst kısmında yer alan Görsel Araçlar Sekmesi kullanılarak oluşturulan Kod İlişkiler Tarayıcısı, Kod Kapsamı, Kod Matris Tarayıcısı ve Kod Haritası Tabloları aracılığıyla yorumlanmıştır.

Özetle ifade etmek gerekirse; kuramsal çerçevesi çizilen trajedi kavramını merkezine alarak Asghar Farhadi sineması üzerine bir analiz gerçekleştirmeyi hedefleyen bu çalışmada Olay Örgüsü Analizi ve Tematik Analiz birlikte uygulanmaktadır. Kahramanın Yolculuğu Modeli kullanılarak filmlerdeki aksiyon akışı doğrultusunda oluşturulan ve diyalogların dökümünü de içeren Olay Örgüsü Metni analizin temel veri setini oluşturmaktadır. Bir bakıma Olay Örgüsü Analizinin destekleyicisi olan Tematik Analiz aşamasında ise, Alanyazın Bölümünde kuramsal çerçevesi belirlenen trajedi temalarının MAXQDA 2020 Nitel Veri Analiz Programı aracılığıyla kodlaması yapılmıştır. Bu bağlamda, örnekleme oluşturan Asghar Farhadi'nin *Güzel Şehir*, *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmleri olay örgüleri üzerinden ve tematik açıdan analiz edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Güzel Şehir



Görsel 1. *Güzel Şehir* Film Afişi

Filmin Yapım Bilgileri

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Taraneh Alidoosti (Firuzeh), Faramarz Gharibian (Abolqasem Rahmati), Babak Ansari (A'la), Hossein Farzi-Zad (Akbar), Farhad Ghaemian (Bay Ghafouri), Ahu Kheradmard (Abolqasem'in eşi), Hooshang Heyhavand (Bakkal), Mehram Mahram (İmam), Aylar Valapour (Somayeh).

Yapımcı: Iraj Taghipoor

Yapım Yılı: 2004

Süre: 98 dakika

Ülke: İran

Filmin Özeti

On altı yaşındayken nişanlısı Malileh'i öldüren Akbar çocuk ıslahevinde suçunun cezasını çekmektedir. İran İslam yasaları gereğince 18 yaşına girdikten sonra asılarak idam cezasına çarptırılacaktır. İnfaz cezasının gerçekleşmemesi için tek seçenek davacı tarafın rıza vererek kendisini affetmesidir. Akbar'ın içini acıtan, korkutan bu durumun farkında olmayan arkadaşları 18. doğumgünü kutlamak için ıslahevinde bir eğlence tertip ederler. Şarkılar söyleyip eğlenen, doğumgünü pastası hazırlayan grubun içerisinde herkes neşeyle eğlenirken sadece bir kişi eğlenceye katılmaz; o da doğumgünü kutlanan Akbar'dır. Bu yüzden eğlenceyi yarıda bırakıp tuvalete giderek ağlamaya başlar. Akbar'ın durumunu ve gözyaşlarını yansıtan Açılış Jeneriği daha baştan filmin konusunu duyurur: 'Akbar'ın İnfazı.'

Akbar'ın yaşıtı ve en yakın arkadaşı olan A'la ise hırsızlık suçları işlediği için çocuk ıslahevine düşmüştür. İslahevi Görevlisi Bay Ghafouri Akbar'ın cezası hakkında kendisini bilgilendirince A'la da arkadaşının kritik durumunun farkına varır. Arkadaşının affedilmesi ve dolayısıyla idamdan kurtulması amacıyla adalet arayışına girer. Bu amaçla cezasını tamamlamasına yirmi sekiz gün varken Ghafouri'nin özel izniyle cezaevinden tahliye edilir. Önce Akbar'ın kızkardeşi Firuzeh'i bularak durumu ona aktarır. Birlikte davacı Bay Abolgasem'in evine giderek davadan vazgeçirmeye çalışırlar. Davacı kızının katili Akbar'ı affetmeye kesinlikle ikna olmazken yine de Akbar mücadelesinden hiç vazgeçmez.

Davacının eşi kan parasını alarak eşini davadan vazgeçirmeye teşvik eder. Çünkü onun da kendi açısından başka bir planı vardır. Kazanacakları parayla engelli kızı Somayeh'i ameliyat ettirip iyileştirmeyi umar. Karşı (davalı) taraf da tıpkı onlar gibi yoksul olduğu için kan parasını denkleştirip ödemeleri bir türlü mümkün olmaz. Bu nedenle kan parasının bir kısmını alıp geri kalanına karşılık olarak da A'la'yı engelli kızıyla evlendirmeyi arzu eder. Böylelikle kan parasının tamamı tahsil edilmiş sayılacaktır. Bay Abolgasem eşinin ısrarıyla sonunda Akbar'ı affederek davasında şikâyetçi olmaktan vazgeçmeye ikna olur. Oysa bu anlaşma A'la için büyük bir çileye dönüşür. Çünkü Akbar'ın yaşamına ilişkin adalet arayışını sürdürürken diğer yandan da bu mücadeleyi birlikte veren Firuzeh ve A'la birbirine âşık olur. Bir hayat kurtarmakla yani arkadaşının hayatı (affi) ile sevdiği kadından vazgeçmek ikileminde kalan A'la Somayeh'le evlenmemeyi seçer.

Akbar'ın affedilmesi için filmin başından bu yana yardımcı olan ıslahevi görevlisi Bay Ghafouri A'la'nın seçimini karşı tarafa iletir. Bunun üzerine sinirlenen ve Ghafouri'nin hediye ettiği beyaz gömleği yere fırla-

tan Abolqasem'in yapıcı olmayan tavırları Akbar'ın infazına/affına ilişkin muğlak bir son yaratır. Ghafouri ve Abolqasem'in ardından, sessizliğe bürünen odadan bahçeye çevrilen kamera sırasıyla tüm kahramanları perdeye yansıtır. Firuzeh'in evinin ve davcının evinin bahçe kapısının girişinde; hep eşikte görmeye alışık olduğumuz A'la yine eşikte beklerken, evlenmeyi reddettiği Somayeh kendisine hüznle bakar. Akbar'ın idam edilip edilmeyeceği izleyenlerin yorumuna bırakılırken, yine de Abolqasem'in benliğinde ve iç dünyasında kızının ölümünden dolayı duyumsadığı tüm acısına rağmen Akbar'ı affettiği izlenimi daha ağır basar. Filmin sonu, Kapanış Jeneriği görsel açıdan öykünün başlangıçtaki sıradan dünyasını hatırlatır: eşikte bekleyen A'la Firuzeh'in kapısını çalsa da kapıyı açan olmaz, yine bir tren geçip gider ve film sona erer...

Olay Örgüsü Analizi

I. Bölüm: Yola Çıkış / Serim (Trajedinin Serimi)

Sıradan Dünya

Talim seslerinin eşlik ettiği siyah ekran Güzel Şehir'in olay örgüsünde prolog (önsöz) işlevi görür. Uyarıcı düdükle sesleriyle birlikte talim hareketleri yapılırken bir yandan da siyah ekran üzerinde krediler (cast ve yapım ekibi listesi) akar. İlk bakışta bu mekânın bir askeri birlik olduğu izlenimi uyanır. Ezan sesinin eşliğinde ekran açılır; genç bir adam (Akbar) elindeki yontu aletiyle Pers büstü oyarken yanına gelen konuşma engelli bir arkadaşı bir şeyler anlatmaya çalışır. Telaşına bakılırsa birisinin başına bir şey geldiği anlaşılır. Genç adam, arkadaşı A'la'nın başına kötü bir şey gelmesinden korkarak elindeki büstü ve aleti bırakarak telaşla odadan ayrılır.



Görsel 2. Açılış Görseli: Akbar'ın Doğumgünü Kutlaması

Koğuşa gelen Akbar gardiyana A'la'nın bileklerini kestiğini belirtir. Çocuk ıslahevinde panik havası hâkimdir. Çok geçmeden panik havası yerini eğlenceye bırakır; A'la'nın ve diğer arkadaşlarının kendisine şaka yaptığını

anlayan Akbar omuzlara alınır. Koğuştaki bütün erkekler hep birlikte şarkı söyleyip dans ederek 18 yaşına giren Akbar'ın doğum gününü kutlarlar. Oysa bu durum Akbar için doğum gününden öte, aslında bir ölüm günüdür! Çünkü Akbar, maktulün ailesi şikâyetini geri çekmezse 18 yaşına girdiğinde İran dini yasaları gereğince idam edilecektir. Tartışmayı bu bakış açısından ifade edecek olursak; bir felaketin içinden başka bir felaket doğar. Akbar nişanlısını öldürerek önce bir babaya acı yaşatır ve infaz edileceği 18. yaşı da kendi felaketine dönüştür.

Prolog, filmin öyküsünü sunan kurucu giriş sekansı olarak kahramanların Sıradan Dünyası'nı tanıtır. İlk anda bu öykünün başkahramanının Akbar olduğu düşünülse bile esasında onun idamını önlemeye çalışan arkadaşı A'la Pour Salehi'nin adalet arayışını odağına alır; en yakın arkadaşı olan Akbar'ın affedilmesine ve özgür bırakılmasına dair adalet arayışı olay örgüsünün temel anlatı zeminini oluşturur. Arkadaşının varlığını kendi değerinin bile önüne koyarak onun hayatta kalabilmesi için mücadeleye girişmesi dramatik açıdan aksiyon akışındaki öncül motivasyondur.

Üzerinde mumların yandığı doğum günü pastası Akbar için adeta bir ölüm fermanıdır. Herkes eğlenirken bu özel günün öznesi olan Akbar en mutsuz olan kişidir. Arkadaşlarının yanından sessizce uzaklaşarak kendisini tuvalete kapatıp ağlamaya başlar. Ne olduğunu merak ederek yanına gelen ilk kişi yine arkadaşı A'la olur. Tuvaletten çıkıp A'laya saldırarak öfkesini ondan çıkarmaya çalışır. Araya giren arkadaşları ikisinin kavgasını güçlkle ayırır. Gardiyan Akbar'ı hücre hapsiyle cezalandırırken A'la da müdürün odasında tokat yiyip sorguya geçilir. İslahevinin diğer sorumlusu olan Bay Ghafouri'nin sözleri Akbarın acısını A'la'ya hatırlatır: “Sen kimsin ki ona 18 yaşına bastığını hatırlatıyorsun?”

Arkadaşının 18 yaşında girdiğinde idam edileceğinin farkında olmayan A'la Ghafouri'nin sözleriyle düşünceye dalar. Ardından karanlık hücrede gözyaşlarına boğulan Akbar perdeye yansır; ölüm korkusu tüm benliğini sarar. Hücre hapsinin sona ermesinden sonra yetişkinler cezaevine nakledilirken ıslahevi sorumlusu Ghafouri'nin sözleri özgürlük arayışının içeriğini yansıtır: “Korkmana gerek yok. Bence rızasını verecektir.” İdam edilmekten kurtulması için öldürdüğü nişanlısının babasının rızasını vermesi gerekmektedir.



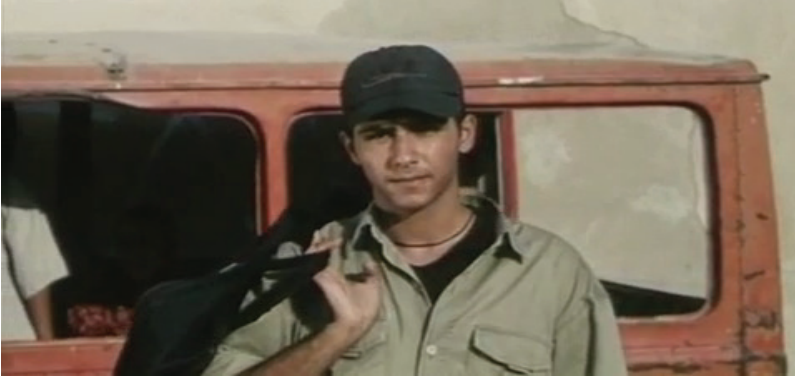
Görsel 3. Akbar'ın Islahevinden Ayrılışı



Görsel 4. A'la'nın Yıkılışı

Akbar'ın hüznünlü vedasını en yakın dostu A'la'nın gözyaşları takip eder. Yıkılmış bir vaziyette, arkadaşının ardından gözyaşı dökerken acısını arkadaşları arasında sadece konuşma engelli genç mahkûm fark eder. Ruhsal yıkımın hemen ardından tam karşısında 'pes etmemek' düşüncesi resmedilir; çalışma arkadaşı vazgeçirmeye çalışmasına rağmen Ghafouri davacıyla görüşmeye gitmek için hazırlanır. Daha önce de defalarca görüşmeye gitmesine rağmen değişen bir şey olmamasından ötürü çabasının yersiz olduğunu iddia eden arkadaş, davacının 'kıyas gereğinden' vazgeçmeyeceğini acı verici bir şekilde yineler. Ghafouri'nin adalet mücadelesini 'hak' kavramıyla meşrulaştırarak; Akbar'ın asılmayı (idam edilmeyi) hak etmediğini savunduğu noktada çalışma arkadaşı ise adaleti tam zıt yönden ele alır: "Göze göz. Birisini öldürürsen idam edilirsin. İşte buna *adalet* denir!"

A'la Bay Ghafouri'yi ikna edip dışarı çıkabilmek için arkadaşlarıyla bir oyun tasarlar. İntihara kalkıştığı zannedilsin diye küçük bir çocuğun göğsünü jiletmesini ister. Babasını öldürdüğü için, hatta birden fazla kişiyi öldürdüğü için mahkûm olan küçük çocuk birisine zarar vermekten korkarak kaçır. Hastaneye yatırılıp oradan kaçmak üzere kendisini kesmeyi-yaralamayı bile göze alan A'la Akbar'ın davacısını vazgeçirmek amacıyla dışarıya çıkmayı ister. Davacının rızasını alma konusunda kendisine çok güvendiğini ve bu işi başarabileceğini ifade eder. Ne var ki cezasını doldurması için yalnızca yirmi sekiz günü kalmasına rağmen bu kısa sürenin bile arkadaşının kurtuluşu için geç olabileceğinden endişe duyar.



Görsel 5. *A'la'nın İslahevinden Ayrılışı*

A'la'nın ıslahevinden ayrılışı kahramanın Sıradan Dünyanın dışına çıkarak maceraya atılması anlamını taşır. Ghafouri A'la'nın emin tavırlarından etkilenecek erken salıverilmesi konusunda ikna olur. Diğer görevlinin 'değiştin mi' şeklindeki sorusunu 'namaz bile kıldım' diye yanıtlarken kaç rekât sorusu karşısında sessiz kalışı yalanını açığa çıkarmakla birlikte özgüveninin altında yatan pratik zekâsını da ortaya koyar. Sigara, kesici alet gibi yasaklı maddeleri teslim ederken görevli 'namaz kılan birisi yalan söylemez' diyerek kendisini uyarır. Özgüvenine ve samimiyete dayalı güçlü iletişim becerisine güvenen A'la arkadaşının özgürlüğüne kavuşacağına dair taşıdığı büyük umutla ıslahevinden ayrılıp diğer karakterleri de *maceraya çağırır*. Bu noktada, A'la'nın ıslahevinden ayrılışı kahramanlar açısından Sıradan Dünya'nın olağan akışının değişerek maceranın başlamasının; Maceraya Çağrı'nın gerçekleşmesinin yolunu açar.

Maceraya Çağrı

A'la Bay Ghafouri'yle⁹ beraber Akbar'ın kız kardeşinin yaşadığı mahalleye gelerek dostunun özgürlüğüne kavuşma mücadelesini başlatır. Kız kardeşinin yaşadığı evin önündeki derme çatma bir büfede bakkal dükkânı işleten adam A'la'yı tersleyerek evde kimsenin olmadığını söyler. Sonradan anlaşılacağı üzere bu adam Firuzeh'in ayrıldığı eski eşidir. Adamın olumsuz tavırlarıyla desteklenen, sadece kerpiçten yapılmış toprak evlerden oluşan; pastel, cansız renklerin hâkim olduğu mahallede geçen bu sahneye canlılığı-enerjiyi katan tek şey, evin kapısının masmavi rengidir. Akbar'ın özgürlüğüne, en azından özgürlük umuduna yönelik bir çağrışım yaratan bu mavi kapının açılması Firuzeh ve A'la arasında kurulacak yakın-sıcak iletişimin bir göstergesine dönüşür.

Dükkânda duran küçük çocuğunun ağlamasıyla evden çıkan Firuzeh ile A'la ilk kez karşılaşır. Davacının evine defalarca gidip yalvardığını, ağla-

⁹ Bir sonraki aşamada da görüleceği üzere, Bay Ghafouri olay örgüsünde A'la karakteri için bir 'rehber' konumundadır.

diğını anlatan Firuzeh yaşlı adamın buna rağmen kararından vazgeçmediğini umutsuzca ifade eder. Özellikle mavi bahçe kapısının önünde yaşanan bu diyalog Firuzeh'in umutsuzluğuyla karşıtlık içerir. Kapı açıldığında görülür ki bahçedeki merdivenlerin de mavi renge boyalı olması mizansen açısından renk kullanımının tesadüf olmadığını net şekilde açıklar. Kamera tekrar A'la'ya çevrildiğinde mavi kapının ortasında duran karakterin yansıttığı umutlu durum, bakkalın araya girerek onu evden kovmasıyla bozulur.

Karşıt karakter olarak öyküye dâhil olan bakkal (Firuzeh'in eski eşi) esnafılık yapıyor gibi görünmesine rağmen esasında uyuşturucu da satan birisidir. A'la'nın bir yabancı olarak mahalleye gelişi polisin de dikkati çeker. Çünkü insanlar bu mahalleye sadece uyuşturucu almak için gelir. Yoksulluğun hâkim olduğu ve alt sınıftan insanların yaşadığı mahallede umutlu bakışa dair olumlu tek bir belirti bile yoktur, ilk bakışta dikkati çeken mavi renk dışında. Kahramanlar (A'la ve Firuzeh) umutsuzluk çağrışımıyla kurulan bu anlatı atmosferi içinde yine de Akbar'ın özgürlük arayışına dair eyleme geçerek macerayı tam olarak başlatırlar. Davacının evine görüşmeye gitmeleriyle birlikte macerada yeni bir aşamaya geçilir.

Evinde gayri resmî olarak din hocalığı yapan Bay Abolqasem (davacı) kendisine şifa bulmak için gelen hastalarla ilgilenir. Akbar'ın nişanlısı olan kızı Akbar tarafından öldürülen yaşlı adamın iç dünyası kızını kaybetmesinden bu yana hep buruktur. Bu anlamda yaşlı adamın, kızının yaşlarındaki Firuzeh ile karşılaşması manidardır; Bay Abolqasem başkalarının dertlerine çözüm bulmaya çalışırken çözümü-dermanı kendisinde arayan Firuzeh'e karşı ise son derece sert davranır. Yanında getirdiği bohçayı dışarı çıkarmasını ister. Firuzeh bohçanın içinde Kur'an olduğunu belirtir: "Onu da dışarı atacak mısınız?" Sessizce düşünmeye dalarak uyarıda bulunur: "Konuşmadan önce şunu kenara koy."

Firuzeh kardeşinin 18 yaşına bastığını ve dolayısıyla idam gününün geldiğini ifade eder. Eğer rıza vermezse yakında asılarak idam edilecek olan Akbar'ın 18. yaşının idam ya da af gününe dönüşmesi davacının elindedir. İran'ın dini yasaları gereğince bu kararı verme hakkı mağdur tarafa aittir. Kızı öldürüldüğü için mağdur olan Bay Abolqasem de nefesini boşa harcamamasını, kızının katili Akbar'ı kesinlikle affetmeyeceğini bir kez daha tekrarlayarak Firuzeh'i evden kovar.



Görsel 6. *Firuzeh'in Davacı Tarafından Sokağa Atılması*

Daha önce Firuzeh'in evinin mavi boyalı kapısı önünde gördüğümüz A'la bu kez Bay Abolqasem'in evinin kara kapısının önünde Firuzeh'in dışarı çıkmasını bekler. Buna karşın davacıyla görüşmek için eve yalnız giren Firuzeh ise kovularak sokağa atılır. Bu noktada maceraya bir karakter daha katılarak anlatı katmanının boyutunu genişletir; Bay Abolqasem'in ikinci evliliğini yaptığı kadının engelli kızı içeride Firuzeh'in bebeğiyle oynayarak ona masal anlatır. Evden kovulan Firuzeh bebeğini almak için geri gelir. Her karakter kendisinden daha çok çocuğunun iyiliğine odaklanır; yaşlı adam kaybettiği kızına, yaşlı adamın ikinci eşi engelli kızına, Firuzeh de babasız büyüttüğü küçük bebeğine...

Tüm karakterlerin birbirine bağlandığı ve aynı zamanda karşılıklı çatıştığı olay örgüsünün merkezinde Sıradan Dünyadan sonra hiç görmediğimiz Akbar karakteri yer alır. Filmin başlangıcında, Sıradan Dünya aşamasında hikâyesini¹⁰ öğrendiğimiz Akbar'ın geçmişte işlediği suç (cinayet) öykünün temel anlatı motifini oluşturur. İçerik açısından öykünün arka planını oluşturan bu motifi eylemsel düzlemde ise A'la karakteri maceraya dönüştürür; böylelikle *Maceraya Çağrı* A'la'nın ıslahevinden tahliye edilmesi ve en yakın dostu Akbar'ın idamını engelleme mücadelesiyle gelir. Öyküdeki diğer karakterler de bu aksiyon bağlamında maceraya katılmaya davet edilir.

Çağrının Reddi

A'la masum bir yalana başvurarak kendi yazdığı mektubu Akbar'ın ağzından yazılmış gibi yaşlı adama okur. Allah'ın adıyla ve selamla başlayan mektupta nişanlısını öldürmek istemediğini, aslında intihar etmek istediğini fakat Malileh'in de 'kendimi öldürürüm' demesi üzerine birlikte intihar etmeyi planladıklarını aktarır. Mektubun okunmasından rahatsızlık duyan ve camiye gitmek için hazırlanan yaşlı adama tüm mektubu okuyabilmek için acele eden A'la'nın ağzından arkadaşı Akbar adına yazdığı şu sözcükler dökülür:

¹⁰ Akbar'ın hikâyesi aynı zamanda *çilesidir*; 18 yaşına girdikten sonra idam edilecek olması onun 'çile yüklü hikâyesi'dir.

“Buraya rıza almak için gelmedim, beni asmalarına engel olmak istemiyorum. Keşke beni iki yıl önce asmış olsalardı. Ama idam olmayı hak etmiyorum. Suçlanması gereken tek kişi ben değilim. Bir keresinde, Malileh’in önünde bana vurduğunuzu hatırlıyor musunuz? Bağışlamadan alınacak haz, intikamda bulunmaz.”

Mektubun içeriği intikam duygusunun karşısında merhameti, bağışlamayı yüceltir. A’la bu iki zıt duyguyu çarpıştırarak karşıt karakterde şok etkisi yaratmayı amaçlar. Adalet terazisinin bir tarafında suçun karşılığı olarak cezalandırmak; diğer tarafında ise ahlaki-vicdani yönden suçu/suçluyu affetme erdemi tartışmaya açılır. Macera; daha önce de ifade edildiği üzere, arkadaşının idam edilmemesi gerektiğini yani bağışlanması gerektiğini düşünen A’la’nın adalet arayışı üzerine girdiği bir sorgulamayı ifade eder. Bu macera çağrısının davacı Bay Abolqasem tarafından reddedilmesi ve adaleti kendi perspektifinden arayışı maceranın çatışmaya dönüşmesine neden olur.

Rehberle Karşılaşma

Olay örgüsünde; ıslahevinde çalışan Bay Ghafouri A’la karakterinin yolculuğunda rehber işlevi görerek ona yol gösterir. Arkadaşı Akbar’ın idam edilmekten kurtulması davacının davasını (şikâyetini) geri çekmesi şartına bağlıdır. Öncesinde idam kararının bozulması için kendisi yoğun çaba harcamasına rağmen davacıyı bu konuda bir türlü ikna edemez. Dolayısıyla davacının kişilik özelliklerini ve davaya yaklaşımını yakından bilmesi A’la’ya bu süreçte rehberlik etmesini kolaylaştırır. Cezasını tamamlamadan dışarı çıkmasına da bu yüzden izin verir. Ona rehberlik ederek; nasıl bir yol izlemesi gerektiğini anlatır. Davacıyla görüşmeye yalnız gitmemesini, mutlaka Akbar’ın kız kardeşiyle birlikte gitmesi gerektiğini aktarır. Aksi halde her şeyi berbat edeceğini ve durumun daha da karmaşık hale geleceğini kendisine izah eder.



Görsel 7. Bay Ghafouri ve A’la’nın Firuzeh’in Evine Gidişi

Rehberle Karşılaşma A'la'nın ve dolaylı olarak da Akbar'ın yazgısını, yaşayacakları olayların içeriğini şekillendirir. Rehber aksiyonların ilişkisel olarak ilerleyişinde de bu yönüyle belirleyici bir işlev üstlenerek olayları birbirine bağlar. Çünkü karşılaşılan rehber kahramanlara yönelik mevcut yaklaşımından daha farklı bir tutum sergilese karakterlerin yazgısı ve dolayısıyla olay örgüsünün akışı başka bir yöne evrilmiş olacaktır. Bu nedenle rehberin diğer karakterler üzerindeki etkisi onların Sıradan Dünya'dan çık-malarına yol açarak başka bir dünyaya; olay örgüsünün Özel Dünyası'na¹¹ geçmelerini sağlar. Bu noktada yolculukta Özel Dünya'ya geçmeleri için de geriye yalnızca bir temel adım (aşama) kalır; olay örgüsünde *ilk eşiği geç-meleri* gerekir.

İlk Eşiği Geçiş

Hüsrana uğrayan Firuzeh her zaman olduğu gibi davacıyla görüşme-sinden yine eli boş ayrılır. Kardeşinin affedilmesi için aşığılanmayı, haka-rete uğramayı, yalvarmayı, yalan söylemeyi... Her şeyi göze aldığını ifade eder. Takip eden sahnede davacıyla görüşmeye bu kez A'la tek başına gider. A'la'nın davacı Bay Abolqasem ile karşılaşması, arkadaşını affetmesi için görüşmeye gitmesi olay örgüsünde İlk Eşiği Geçiş'tir. Çünkü bu aksiyon so-nucunda olay örgüsündeki temel çatışma kurulur ve anlatının katmanları da giderek derinleşmeye başlar. Kahramanların yolculuğunu bu açıdan ele aldığımızda, yaşayacakları/karşılaşacakları olaylar hep bu aksiyona bağlı olarak gelişir.

İlk görüşmelerinde yaşlı adamda merhamet duygusunu ortaya çıkara-mayan A'la olayın peşini bırakmaz. Adamın ardından camiye giderek na-mazda da karşısına çıkar. Yanında saf tutmasından rahatsızlık duyan Bay Abolqasem sırf bu yüzden camide yerini değiştirir. Camide yaşanan bu sahne dini normlar boyutunda ele alınan adalet arayışını mekânsal düz-lemde somutlaştırır. A'la'nın adamın merhamete gelmesi için başvurduğu en büyük dayanak noktası dini inançlardır. İnanç yoluyla onu rıza göster-meye ikna edebileceğini umar. Adam namazını yarıda bırakmadığı için arkasında durup onunla konuşan A'la'yı dinlemeye mecbur kalır. A'la, eğer Akbar'ı idam ederlerse bundan azap duyacağını ifade ederek onu korkut-maya çalışır. Ellerini göğe kaldırıp dua eden adamın meseleyi Allah'a ha-vale etmesini ister. Çünkü adaletin ne olduğunu Allah'ın herkesten daha iyi bildiğini vurgular; dolayısıyla adalet mekanizmasında hükmü vermesi, cezayı kesmesi gereken Allah'tır. Tartışmayı, yaşlı adamın en hassas nokta-sı olduğunu düşündüğü inanç düzleminde ilerleten A'la'nın camideki son sözleri yaşlı adamı düşündürür: "Eğer söylediklerimden şüphe duyuyorsan-zınız, Allah'a inanmıyorsunuz demektir!"

11 Kahramanın Yolculuğunda Özel Dünya, dramatik anlatı yapısında 'Düğüm' olarak ifade edilen II. Bölüme karşılık gelir ve Yolculuk Modelinde 'Olgunlaşma' terimiyle ifade edilir.



Görsel 8. *A'la'nın Davacıyı İkna Çabası*

Davacıyı ikna edebilmek için tüm yolları deneyen A'la bu sefer Malileh'in ölümüyle Akbar'ın idamı arasında bir karşılaştırmaya girişir; Malileh öleceğini önceden bilmediği için her şey bir anda olup bitmiştir. Oysa idam edileceğini bilen, bu bilginin yarattığı acının farkındalığıyla yaşayan Akbar'ın durumu nişanlısının ölümünden daha acı vericidir. Bu yüzden şartların eşit olmadığını ve ona haksızlık yapıldığını ima eder. Çünkü idam edilmeden önce, iki yıl boyunca her gün çile çekerek idamın acısını derinden hissetmiştir. Bu noktada tartışmanın boyutunu genişleten A'la, inanç temelindeki merhamet duygusunun ardından adalet kavramına başvurur. İlk başta merhametli olmasını dilediği adamın ayrıca 'adil olmasını' ister. Akbar'ın asılmayı 'hak etmediğini' belirterek, rızasını alıncaya kadar ısrarcı olmaya devam edeceğini vurgular. Gece konuyu düşüneceğini ifade eden Bay Abolqasem'in sözleri umutlu bir şekilde oradan ayrılmasına neden olur. Bu noktada; adalet arayışı bağlamında yaşanan ve özellikle suç-ceza, inanç, merhamet, hak temalarıyla derinleşen çatışmaya en sonunda da umudun eklenmesiyle *ilk eşik* geçilir.

Şekil 1. I. Bölüm: Yola Çıkış (Serim) Aksiyon Akışı Özeti



Sıradan Dünya	Maceraya Çağrı	Çağrının Reddi	Rehberle Karşılaşma	İlk Eşiği Geçiş
A'la'nın İslahevinden Ayrılış	A'la'nın Davacıyla Görüşmeye Gitmesi	Davacının Uzlaşma Çağrısını Reddetmesi	Bay Ghafouri'nin A'la'ya Rehberlik Etmesi	A'la'nın Davacıyı İkna Çabası

II. Bölüm: Olgunlaşma / Düğüm (Trajedinin Düğümü)

Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar

A'la ve Firuzeh'in, Akbar'ın affına ilişkin umutlanmasıyla geçilen İlk Eşiğin hemen ardından kahramanlar tanıdık bir sınavla yüzleşir; yeşeren umutlarının yerini yine hayal kırıklıkları alır. Davacının yumuşadığını düşünerek bir tatlı paketi yaptırıp kendisine teşekkür etmeye giderler. Ne var ki Bay Abolqasem mahkeme gitmek üzere evden ayrılmıştır. Önce rıza vermek için gitmiş olabileceğini uman ikili davacının eşinin uyarısıyla tekrar yıkıma uğrar: "Kıyas!" A'la'nın söylediklerini gece düşüneceğini söyleyen Bay Abolqasem sabah olduğunda ilk iş mahkemeye giderek kıyas kararı verdiğini tekrar beyan eder. Yani A'la'nın konuşması karşısındaki kişide

hiçbir olumlu etki yaratamamıştır. Yeniden başlangıçtaki umutsuz konumlarına geri dönerler.



Görsel 9. Davacının Kızının Tablosuyla Mahkemede Adaleti Arayışı

Öldürülen kızının tablosunu elinde taşıyan acılı baba davalıyı affetmek bir yana işleri hızlandırmanın ve karşı tarafın umudunu kırmanın yolunu arar. Sabırlı olmasını tembihleyen hâkim infazın yakında gerçekleşeceği bilgisini verince artık daha fazla dayanabilecek gücü kalmadığını ifade ederek kararında ısrar eder. Hâkimin ifadesiyle; o nasıl kızını seviyorsa diğerleri de Akbar'ı seviyorlardır. Bu nedenle de infazı durdurmak için çabalamaları gayet doğaldır. Hâkimin yalın bir şekilde iki farklı yönden ifade ettiği yaklaşım, iki tarafın öznel bakış açısından kurulan çatışmanın kamusal alandaki karşılığını yansıtır.

Kahramanların kısas kararının katılığıyla mücadelesi en büyük sınavlarıdır. Rıza vermesi için ikna edilmesi gereken Bay Abolqasem kahramanların yolculuğunda karşılarına çıkan *baş düşman* konumundadır. İnfazın iptali için verilen ikna mücadelesi de kahramanların başlıca sınavı haline gelir. Dolayısıyla sınavlar ve düşman birbirlerinden temel alarak kahramanların karşısına çıkar. Diğer yandan yalnızca kısas kararının uygulanmasına odaklanan davacı açısından da davalılar *düşman* olarak belirerek intikam-ceza motivasyonunun karşısında merhamet-af kavramını temsil ederler. A'la ve Firuzeh davacıyı kararından vazgeçirmek için her yolu demelerine rağmen bir türlü başarıya ulaşamazlar. Karşılarında beliren katı tutumu tek başlarına aşmaları da zaten mümkün görünmez. Bu nedenle *sınavı* geçebilmek için müttefike/müttefiklere ihtiyaçları vardır.

Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak

Kan parası kahramanların mağaranın derinliklerine yaklaşmalarını sağlayan anlatı aracına dönüşerek olay örgüsünde düğümün sıkılaştırılmasına yol açar. Toplumsal açıdan alt sınıfa mensup, yoksul Bay Abolqasem bir an önce infazın gerçekleşmesi için çabalasa da karşısına kan parası çıkar. Af için razı olmayacağını davalı tarafa kanıtlamayı arzu etmekle birlikte infazın daha fazla ertelenmesini istemiyorsa bunun için kan parasını yatırması gerekir. Hâkimin davacının karşısına çıkardığı kan parası meselesi İran toplumunda kadın ve erkeğin birey-vatandaş olarak konumlandırılma biçimine de ışık tutar. Kızı öldürülen yaşlı adam kızının katilinin erkek olması nedeniyle infazın gerçekleşebilmesi için bir erkek ve kadın arasındaki kan parasının farkını yatırmak zorundadır. Kadına ve erkeğe eşit değer biçilmediğini imleyen bu durum davacının tepkisini çeker. Mağdur olmasına; kızı öldürülmesine rağmen neden kendisinin kan parası ödemek zorunda olduğunu yasalar önünde sorgulayan yaşlı adam hâkimin ifadesi karşısında yıkılır: “Öldürülen bir kadın, öldürense bir erkek. Kurbanın kan parası, öldüreninkinin yarısı kadar.” Kızının kan parasının nasıl olur da ‘o caninin’ yarısı kadar olabileceğini soran davacı dini hükümlerin önünde usulca başını eğerken yine de ‘yasaya’ isyan eder: “Bunda herhangi bir mantık var mı?”

Mahkemede aradığını bulamayınca çareyi Merci-i Taklid Kurumuna başvurarak arayan davacıya Mollanın yönelttiği ilk soru Müslüman olup olmadığıdır. ‘Tabii ki Müslüman olduğunu’ ifade etmesi üzerine, Molla bu durumun ‘Allah’ın şeriatı’ olduğunu belirtir. Bir Müslümansa o halde neden onun da birisini (Akbar’ı) öldürmek için bu kadar acele ettiği sorusunu yönelterek katili affetmesini önerir. Davacı Bay Abolqasem ise iki milyon tuman tutarındaki kan parasını ödeyemeyecek durumda olmasına rağmen ‘kısasa kısas’ düşüncesinde sonuna kadar ısrar eder: “Affetmem!”

Davacının eşi yolda gördüğü Akbar’ı kan parasını ödemesi için ikna etmeye çalışır. Çünkü kadının da kendi açısından farklı bir motivasyonu vardır; kan parasıyla engelli kızını tedavi etmeyi umut eder. Cami imamının rıza vermesi için eşini ikna edebileceğini söyleyince aslında hiç parası olmayan Akbar da umutlanır. Eşinden korkan kadın bu konuşmanın mutlaka gizli kalmasını tembihler. A’la durumu Firuze’ye aktararak parayı bulabileceklerini belirtir. İşlediği hırsızlık suçlarından dolayı ıslahevinde cezasını çeken A’la arkadaşının kurtuluşu için hırsızlık becerisine güvenir; arkadaşının affedilmesini yine bir suç (hırsızlık) aracılığıyla sağlamayı umar.

Çile

Bay Abolqasem eşinin yönlendirmesiyle imamla görüşmek için camiye gider. Bir mesele hakkında şüphe duyulduğunda Kur’an’a başvurmak gerektiğini ifade eden imam bir ayet okur: “... Allah bağışlayıcı ve mer-

hametlidir. Sana ne yapacağını doğrudan söylemiyor ama bağışlayıcılık ve merhametten bahsediyor.” Buna karşılık Abolqasem ise Kur’an’ın ona kısasa hakkı verdiğini ima ederek katillere kısas uygulanması gerektiğini savunur. Kızının katilini cezalandırmak için yolunda pek çok engel bulunmasına rağmen yine de kesinlikle rıza vermeyeceğini imama bildirir. İmam kendisini affa yönlendirmeye çalışınca tepki gösterir: “... O halde Allah da adil değildir!” Sözüne çok inandığı cami imamı tarafından da ikna edilemeyen ve hatta kâfirliğe düşmemekle uyarılan adam ‘Allah’a karşı bile kırğın olduğunu’ ifade ederek camiden ayrılır.

Davacı Bay Abolqasem üvey kızı Somayeh’e yazdırdığı dilekçede kendi çıkışsızlığını; sosyo-ekonomik statüsünden kaynaklanan çaresizliğini resmeder; “... Abolqasem Rahmatı işinden kovulmuş, hasta ve yoksuldur. Kısas için gerekli kan parasını tedarik edecek durumda değildir. Bu nedenle idamın gerçekleşmesi için gerekli olan kan parasının hazineden ödenmesini ve hükmün uygulanmasını talep ediyoruz...” Herkes kendi derdinin peşine düşer; dilekçe okunurken düzeltme yaptıran adamın konuşmasını, kızının rahatsızlığına odaklanan kadının sözleri böler. Doktorun daha da geç kalınmadan ameliyatın yapılması gerektiğini belirtmiştir. Annesinin uyarısıyla ameliyat olmak istediğini belirten kızın karşısında adam derin derin düşünür.



Görsel 10. *Firuzeh’in Mavi Pencereden A’la’ya Bakışı*

Firuzeh dışarıda kopan gürültüyle yerinden kalkarak pencereden bakar. Zıtlık içeren bakış aracılığıyla fiziksel olandan yola çıkarak esasında kavramsal bir çerçeveleme sunulur; mavi renkle çerçevelenen pencerenin doldurduğu kadrâj Firuzeh’in bakışıyla çerçeve içinde bir çerçeveye dönüşür. Baktığı yönde, mavinin ardında olup biten şey ise tozlu, pastel bir ortamdaki kavgadır. Eski eşi ve A’la tren yolunun yanında kavgaya tutuşur. Bu kavgadan arda kalan ise Firuzeh ve A’la arasındaki yakınlaşmadır. Daha

öncesinde otobüste ayrı ayrı oturan kahramanlar bu sefer yan yana yolculuk yapar.

Çatışmanın diğer tarafına geçilen sahnede camide hutbe okunurken İmam Ali'nin onca kötülük görmesine rağmen bağışlayıcı olmasından bahsedilir. Kur'an'ın ilk ayetini hatırlatan imam Allah'ın ilk adının rahman ve rahim olduğunu yani en bağışlayıcı ve en merhametli anlamına geldiğini vurgular. İmamın sözleri doğrultusunda; merhametli olmak adaletle içkindir, beraberinde adil olmayı da getirir. Camideki topluluk yerine dolaysız yönden Abolqasem'e yönelik ikna amaçlı bu konuşma onun sessiz protestosuna dönüşerek hutbenin bitmesini beklemeden sessizce camiden ayrılmasına yol açar.

Sürekli tekrar eden bir sahne düzenlemesiyle tekrardan davanın diğer tarafına; davalıların dünyasına dönülür. Bay Abolqasem'in camiden eve dönmesini bekleyen Firuzeh, bir baba gibi çocuğuyla oynayıp şakalaşan A'la'yı sempatik bakışlarla izler. Davacı ve davalı tarafın yolları cami çıkışı tekrar kesişmesine rağmen adam hızlıca yanlarından geçerek uzaklaşır. İmamın yanına giderek ikna sürecinin ne durumda olduğunu soran Firuzeh acele etmemesi yanıtını alır. Acele etmemek ise Akbar'ın idamı anlamına gelebilir çünkü bekleyecek kadar yeterince zaman kalmamış olabilir. Davacıyı ikna edeceğini kesin dille ifade eden imam onların yalnızca parayı hazırlamasını ve gerisini kendisine bırakmalarını tembihler. Böylelikle dinsel düzlemdeki imam figürü iki tarafın çatışmasının ortasında adaleti yerine getiren bir hâkim gibi görünür.

A'la dışarıda sigara içen kadınlardan hoşlanmadığını söylerken Firuzeh de hırsızlık yapan, dürüst olmayan ve cezaevine girip çıkan erkeklerden hoşlanmadığını belirtir. İfade ettikleri ikircikli yaklaşımlarının altında aslında birbirlerine karşı hissetmeye başladıkları aşk duygusu yatar. İkisinin arasında geçen konuşmalardan ve davranışlarından karşılıklı aşk duyguları açıkça anlaşılır. İmamın umut verici konuşması sonrasında sokaktaki akordeon çalgıcısının coşkuyla yükselen müziği eşliğinde lokantada yemek yiyen A'la ve Firuzeh ile küçük çocuğu mutlu bir çekirdek aile gibi görünür. A'la'nın özel hayatına, geçmişine ve kimliğine dair sorular soran Firuzeh onu yakından tanımayı amaçlayarak evinin nerede olduğunu merak eder. A'la'nın yanıtı filmin adını çağrıştırır; "Güzel Şehir (Shahr-e-Ziba)."

Sabah A'la ile buluşmak için sözleşen Firuzeh tırnaklarına oje sürdükten sonra makyajını yapması ve aynanın önünde eşarbını değiştirmesi sansürlenerek gösterilir. Evindeki mavi çerçeveden (pencereden) bakışı A'la'nın davacının bahçe kapısından içeri baktığı kara çerçeveye (kapıya) bağlanır. Kan parasını ödeyebilmek için evini satılığa çıkaran adam alıcıyla görüşür. Kan parasını tedarik ederse adamın rızasını vermeyeceğini bilen A'la aceleyle camiye gider. Kanuna göre kısas hakkı olduğunu savunan

imamın karşısında A'la 'hangi hak?' sorusuyla karşılık verir. Kan parasını ödemek yerine almanın, bunun sonucunda da hasta bir insanı tedavi ettirmenin daha büyük bir manevi ödülü olduğunu iddia eder. İmamın yanıtı her zamanki gibi tartışmayı dini düzleme taşır; hangisinin daha ahlaki ve doğru olduğuna karar verecek olan A'la değildir. Hatta dünyada bir zalimin (katil Akbar'ın) eksik olmasının toplumun geri kalanı açısından daha faydalı olduğunu ekler. Ezanın okunduğu sırada içeri girmek için acele eden imamın 'Namaz mı daha önemli, hayat kurtarmak mı' sorusunu 'Namaz' diyerek yanıtlaması din/birey ilişkisini ya da başka bir ifadeyle bireyin din karşısındaki-ardındaki varlığını sorgulattır.

Din görevlisinden istediği yardımı göremeyen A'la evin alıcısının peşine düşerek kendi işini kendi mantığıyla çözmeye girişir. Alıcıyla görüşüp durumu anlatarak onu evi almaktan vazgeçirmeye ikna eder. Alıcı da ailesi evsiz ve zor durumda kalacağından ötürü adamın evini satın almayacağını bildirip anlaşmayı bozar. Ardından gelen sahnede sokaktan duyulan gürültü adamın eşine uyguladığı şiddeti gözler önüne serer. Sürekli 'doğruluk' kavramından söz edip doğru olanın ise kısas olduğunun altını çizen adamın hep kendi açısına (menfaatine) doğru tek taraflı tartan adalet terazisi burada da işler; satışın iptalinden dolayı eşini cezalandırarak döver. Sadece işitsel olarak duyulan bu sahne, erkeğin kadına uyguladığı şiddeti beyaz perdede göstermeden dahi derinden duyumsatır. Sonrasında perdeye yansıyan kadının sözleri de adamın eşine bakışını açıkça imler: "Benimle evlendin, çünkü kendine bir köle arıyordun. Beni dövdüğün zamanlar hariç bana hiç dokunmadın!" Eşini dövdüğü sırada her şeyi kırıp döken adam aslında en çok da eşinin kalbini kırar. Kadın kırık pencere camlarının doldurduğu kadrıdan çıkarak engelli kızı Somayeh ile birlikte evden ayrılır.

Ödül

A'la, eşiyle kızının ayrılmasının ardından evde yalnız kalan Bay Abolqasem'in yanına gider. Adam yıkılmış vaziyette bahçede yerde otururken onu görünce tam hiddetlenmek üzereyken A'la kendisini sakinleştirir. Bu sefer buraya rızasını istemek için gelmediğini belirterek, Akbar'la görüşüp her şeyi anlattığını, infazdan kurtulmak için umutlanmamasını kendisine söylediğini aktarır. Arkadaşının yakında idam edileceğini bildiğini vurgulayan A'la, infaz nedeniyle Akbar'ın davacısından kan parası istemediğini iletir. Kızının katilini cezalandırmak, idam ettirmek için artık kan parası ödemek zorunda olmayan yaşlı adam adalet arayışının karşısında yine vicdanıyla baş başa kalır. Kan parası ödenmeden idam edilmeye razı olan Akbar'ın davacı yaşlı adamdan tek bir şartı vardır; onu bağışlamasını ister. O ana kadar A'la'nın ağzından Akbar'ın adına duyduğumuz tüm bu sözler daha önce olduğu gibi aslında A'la'nın düşünceleri ve yaşlı adamı ikna etme tekniğinin bir parçasıdır. Eninde sonunda *merhametin* galip geleceğini umarak adamın *intikamının* yok olması için çabalar. Nihayetinde de amacına ula-

şır; tam bahçeden ayrılmak üzereyken Bay Abolqasem kendisini durdurup müjdeyi verir: “Kan parasını getirmelerini söyle; rıza vereceğim.”

Davacının, kan parasını alarak kızının katilini ‘affetmesi’ olay örgüsünün başından beri Akbar karakterinin ekseninde verilen özgürlük hatta yaşam mücadelesinin *ödülüdür*. Bu ödülün ele geçirilmesi için en yoğun mücadeleyi veren karakter olan A’la’nın, arkadaşının adına bu ödülü alması kahramanların duyumsadığı acının-çilenin mükâfatı olarak kendilerine geri döner. Sabretmesinin, umutla ve inatla mücadele etmesinin karşılığında infazı durdurmayı başaran A’la karakteri bu anlamda İslam tasavvufundaki ve sanat anlayışındaki ‘sabredip muradına eren kişi’ olarak Ödül’e ulaşmayı hak eder. Üstelik de kendisi için değil, bir başkasının yararı uğruna kazandığı; ‘hayat kurtaran’ bu ödül, kahramanların adalet arayışında/ çatışmasında merhamet etme, bağışlayıcı olma erdemini yüceltir.



Görsel 11. *Eşikte Bekleyen A’la’nın Ödülü Firuzeh’e Bildirmesi*

Bekledikleri ödüle sonunda ulaşan A’la gece yarısı Firuzeh’in evine giderek müjdeli haberi verir. Başta kendisine inanmayan, yalan söylediğini sanan Firuzeh’i inandırmakta güçlük çekse de sonunda ikisi de mutluluktan ne diyeceklerini bilemez. Hüznün neşeye döndüğü bu aşamada anlatının içeriği tekrardan ‘aşk’ düzlemine kayar. İşe gitmeyip evde gün boyunca A’la’nın gelmesini beklediğini söyleyen Firuzeh aşklarına dair yaşadıkları çıkmazı duyumsatır. Çünkü buraya arkadaşının (Akbar’ın) özgürlüğüne kavuşmasını sağlamak amacıyla geldiğini belirten A’la, arkadaşının evli olduğunu sandığı¹² kızkardeşi Firuzeh ile duygusal yakınlaşmasını ‘dostunu sırtından bıçaklamak’ olarak anlamlandırır.

Firuzeh, geceleri yatacak yeri olmayan ve nerede olursa orada yatan A’la’nın uyuması için bakkal dükkânında yatak hazırlayarak geceyi burada geçirmesini söyler. Bakkalın aslında Firuzeh’in eşi olmadığını, sadece çocu-

12 A’la filmin başından beri Firuzeh’in bakkalla evli olduğunu sanmaktadır.

ğunun babası olduğunu ve bir buçuk yıl önce boşandıklarını öğrenmesiyle birlikte A'la ikinci bir Ödüle daha kavuşur. Sevdığı ve evli olduğunu zannettiği kadın aslında bekârdır. Bu esnada Firuzeh'in evli olmamasına rağmen yüzük takmasının nedenini açıklaması İran'ın varoş bir semtinde bekâr bir kadın olarak yaşamanın zorluğunu toplumsal açıdan betimler: eğer yüzük takmazsa birçok erkeğin her gece evinin önüne gelip onu rahatsız edeceğini vurgular. Boşanmasının nedeni de eşi tarafından öz benliğinde açılan yaraları duyurur: "Uyuşturucuya her ihtiyacı olduğunda kendimi daha fazla satamazdım!"

Aralarında geçen çarpıcı diyalogun bitişiyle, açıkça belirtmemiş olsalar da birbirlerine âşık olan Firuzeh ve A'la derin bir tebessümle birbirlerine bakar. Aşka dair bu bakışın ve Firuzeh'in evli olmadığını öğrenen A'la'nın bu ikincil ödülünün ardında Firuzeh'in (kadının) *çilesi* gizlidir. Eşinin kendisine yüklediği çileyi sürekli içinde taşıyan Firuzeh, sonunda çilesinin simgesine dönüşen yüzüğü parmağının kanamasına aldırış etmeden çıkarıp atar. Kardeşinin affedilmesinin ardından; benliğinin yaralanmasına neden olan, bir kadın olarak varlığını parçalayan yüzükten kurtulmak Firuzeh'in ikincil Ödülüne dönüşür. Bu ödülü özgürlüğüne kavuşmasının metaforik ilanı olarak anlamlandırmak mümkündür. Böylelikle Çilelerinden kurtularak Ödüllerine kavuşan kahramanların yolculuğunda son bölüme; Eve Dönüş yoluna geçilir.

Şekil 2. II. Bölüm: Olgunlaşma (Düğüm) Aksiyon Akışı Özeti





Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar	Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak	Çile	Ödül
Kızı Öldürülen Davacının Adalet Arayışı	Davacının Adalet Arayışında Önüne Çıkan Engeller	Kahramanların Hayalkırıklıkları	Kahramanların Umudu: Davacının Akbar'ı Affetme İhtimalinin Ortaya Çıkışı

III. Bölüm: Eve Dönüş / Çözüm (Trajedinin Kördüğümü)

Dönüş Yolu

Eve Dönüş bölümünün ilk aşaması olan Dönüş Yolu olay örgüsünde aksiyonlar arasındaki bağıntının temel belirleyicisi işlevini gören *kan parası* üzerinden başlar. Yaklaşık 4 milyon tutarındaki kan parasını ödeyecek durumda olmadıklarını bildiren kahramanlar davacının eşiyle pazarlığa girişerek 700.000 tumana ikna etmeye çalışır. Benzer ekonomik olanaklara -olanaksızlıklara- sahip olan iki taraf da yoksulluklarının çıkışsızlığıyla bir kez daha yüzleşir. A'la'nın bu parayı bulabilmek için tek bildiği yol hırsızlıktır. Hayatta en iyi bildiği becerinin hırsızlık yapmak olduğunu düşünürken Firuzeh gerçeği yüzüne çarpar. İyi bir hırsız olmadığı için yakalanıp yedi yıl hapis yattığını hatırlatarak tekrar hapse düşmesinden korkar.

Paranın ödenmesinden şüphe duyan davacının eşi Abolqasem Hanım'ın ise daha farklı bir planı vardır. Bir miktar para alarak ve ayriyeten kızını A'la'yla evlendirerek sorunun çözülebileceğini umar. Böylece hem kızını mutlu etmeyi hem de iki taraf arasındaki anlaşmazlığı sonlandırmayı planlar. Bu plan filmin sonunda olay örgüsünü *kördüğüm*e dönüştüren aksiyon akışını başlatır. Kendisinin çözüm yolu başkasının (A'la'nın) *çilesine* dönüşür. A'la'yı engelli kızıyla evlendirmek istediği için rahatsızlık duyan Abolqasem Hanım durumu anlattığı amcasının üstelemesiyle ikna olur. Ya kan parası için gerekli parayı tedarik etmek ya da Abolqasem Hanım'ın kızı

Somayeh ile evlenmek... İki zorlu seçenek arasında kalan A'la'nın aslında herkesin hayatını şekillendirecek kritik bir seçim yapması gerekir. Olay örgüsünün akışını değiştiren bu seçim sonucunda kahramanların yolculuğu doruk noktasına doğru sürüklenir.

Ailenin büyüğü olan Amca¹³ ile birlikte Firuzeh'in evine giden Abolqasem Hanım planını anlatır. Üstelik A'la'nın ikna edilerek planının uygulanmasında Firuzeh'ten yardım ister. Yani A'la'nın, başkasıyla evlenmesi için sevdiği kadın tarafından ikna edilmesi gerekir. Âşık olduğu A'la'ya 'bir kardeş gibi' gibi yaklaşarak önce durumu izah etmeli, ardından da yavaş yavaş Somayeh'e âşık olmasını sağlamalıdır. Amca bu iyiliğin karşılığında Abolqasem'i mahkemeye götürüp rıza belgesini imzalatacaklarını ve bu sayede kardeşinin serbest bırakılacağını taahhüt ederek Firuzeh'i bir seçim yapmaya zorlar.

Sonraki sahnede bu seçimin öznesi olan A'la'nın eve gelişiyle aksiyon akışı derinleşir. İkisini genellikle birlikte gördüğümüz yerde; bahçe kapısının girişinde konuşurlar. Mekânın dili 'eşikte beklemek' metaforu üzerinden biçimlenerek hep bir 'seçim yapma' anlamını taşır. Mavi kapının girişinde, eşikte duran A'la ve Firuzeh ya eşiği atlayarak karşı tarafa (davacıya) doğru bir adım atacak ya da eşiğin iç tarafında kalarak karşı tarafın teklifini reddedecektir. Firuzeh'in ağlamış olduğunu fark eden A'la davayla ilgili kötü bir haber olmasından endişe duyar. Gerçeği gizleyen; Abolqasem Hanım ile amcasının aslında neden geldiğini saklayan Firuzeh *aşk*ı seçer. Yalan söyleyerek kan parasını istemeye geldiklerini belirtir. Kardeşinin serbest kalmasını her şeyden çok istemesine rağmen yine de ideallerinden ve arzularından vazgeçmez.

Diriliş (Doruk Noktası)

Akbar'ın idamına/affına ilişkin verilecek kararın belirsizliğinden ve gergin bekleyiştten dolayımlanan trajedi düğümü filmin finalinde doruk noktasına çıkar. Olup bitenden habersiz olarak davacının evine giden A'la Somayeh ile odada baş başa kalınca farkında olmadan Somayeh'in talibi olarak oraya gittiğini anlar. A'la'nın geldiğini duyunca sinirlenen Bay Abolqasem'i eşi sakinleştirir, 'hayırlı bir iş' olduğunu anlatır. Teklifleri karşısında ne yapacağını şaşırarak A'la kendine sorduğu soruyu Firuzeh'e de sorar: "Ne yapacağım?" Firuzeh kardeşini kurtarmak için zorla evlenmesini isteyemeyeceğini ifade edince aşkları üzerine tartışırlar. Arkadaşının hayatta kalmasını çok isteyen A'la da buna rağmen aşkıdan bir türlü vazgeçemez. Ona âşık olmadığını iddia eden Firuzeh'in yalan söylediğini düşünse bile yine de aşkına dair hayal kırıklığı yaşar.

13 Filmde Amca karakterinin adı belirtilmez ve sadece 'Amca' olarak anılır.



Görsel 12. A'la'nın *Çözümü* Güzel Şehir'de (İslahevinde) Arayışı

Hüsrana uğrayan A'la ilk kez pes ederek mücadeleden kaçmayı dener ve gitmek istediği yeri söyleyerek otostop çeker: 'Güzel Şehir (Shahr-e-Ziba)' Güzel Şehir, A'la'nın evi-memleketi olarak tarif ettiği, aynı zamanda filme de adını veren ıslahevidir. Çünkü yaşamındaki 18 yılın yedi yılını geçirdiği; en iyi bildiği, evi gibi gördüğü yerdir ıslahevi. Sevmediği biriyle evlenmek/dostunun hayatını kurtarmak seçeneklerinin yarattığı ikilemde sevdiği kadından (Firuze'hen) istediği yardımı alamayan A'la, yapacağı bu zorunlu seçim öncesinde dönüp dolaşıp yine Rehberine; Bay Ghafouri'ye başvurur. Rehberinin kendisine kılavuzluk yapmasını bekler ve ona danışmak için de evine-ıslahevine geri döner.

Bay Ghafouri'nin Akbar'ın işlediği cinayet üzerinden A'la'ya sorduğu sorular aşka dair bir sorgulamaya dönüşür. Akbar'ın sevdiği kız başkasıyla evlendirileceği için onu öldürdüğünü belirten Ghafouri aynı durumda onun ne yapacağını sorar. Sevdiği kişiyi öldüremeyeceği yanıtını veren A'la 'unutmanın' en doğrusu olduğunu ifade eder. Ghafouri karşı yanıtıyla A'la'yı belirli bir seçime doğru yönlendirmeyi amaçlar: "Yani âşık olan birisi aşkını unutabilir. Eğer bu mümkünse, Akbar'ın kardeşini unut o zaman." Unutmaya ikna olması için ıslahevindeki mahkûmların işlediği suçlara ilişkin başka örnekler de sunar; hep öldürmek ve unutmak ikiliği üzerine kurulu olan örnekler öldürmenin karşısında unutmayı yüceltir. Bununla birlikte unutmanın zorluğunu da vurgulayan Rehberin son sözleri genel olarak bireyin belirli meseleler karşısında yaşadığı çıksızlığı gözler önüne serer. Çünkü başkasının hayatı söz konusu olduğu zaman hüküm vermek, 'unut demek' kolaydır.



Görsel 13. *Ghafouri'nin Hediyesini Davacının Reddetmesi*

A'la'nın seçimi olay örgüsündeki çatışmayı doruk noktasına taşır; çünkü bu yalnızca onun kendi yaşantısına ilişkin sıradan bir seçim değildir. Başta Akbar olmak üzere anlatının tüm kahramanlarını kapsayan, ilgilendiren bu zorunlu seçim doğrultusunda, olay örgüsünde daha önceden atılan trajedi düğümleri çatışmayı içinden çıkılamaz-çözülemez bir kördüğümüne çevirir. A'la'nın seçimini ise Rehber duyurur; eğer sevmediği Somayeh'le zorla evlendirilirse 'hem kızınızı hem de kendisini perişan eder' diyerek davacı tarafı bu zorlama evlilikten vazgeçirmeye çalışır. Buna rağmen kararından vazgeçmeyen davacının Çağrışı Reddi tekrardan karşımıza çıkarak olay örgüsünün tüm aşamalarını böylelikle tek bir sahne içerisinde bütüncül bir bakış açısıyla biraraya getirir ve Diriliş'i ölüm kavramıyla; yani ölüm üzerinden anlatır.

İksirle Dönüş

Olay örgüsü boyunca davacı Bay Abolqasem'in çevresinde kara kapı, koyu renkler, kıyafetler üzerinden kurulan karanlık anlatı atmosferi Rehber Ghafouri tarafından duyurulan 'beyaz gömlek' metaforuyla yıkılmaya çalışılır. Davacıya hediye etmek üzere yanında beyaz gömlek getiren Ghafouri kızının ölümünün üzerinden iki yıl geçtiğini vurgulayarak Abolqasem'in artık 'yası' imleyen kara kıyafetlerini çıkararak hayatında yeni-temiz bir sayfa açmasını önerir. Yapıcı önerilere hiçbir zaman aldırmış etmeyip katı karakterini sürdüren adam ise hediye kutusunu (gömleği) öfkeyle yere atar: "Daha ne kadar bana işkence çektiirmek istiyorsunuz? Defol git buradan!" Kızının ölümü neticesinde benliğini kaplayan çilesine ayrıca öfkesi de karışır. Çünkü Rehber'in önceki sahnede dediği gibi; başkasının hayatı hakkında hüküm vermek, unut demek kolaydır. Herkes unutsa, unutmak istese

bile o, kızının kaybını unutamaz. Adamın çilesini yansıtan sözleri kızının imgesine bağlanır. Kamera diyalogun bitiminde hüznü bir melodiyle birlikte Malileh'in duvardaki rafta asılı kara eşarplı, siyah beyaz tablosuna çevrinir. Ardından A'la'nın yine bir çerçeve gibi duran görüntüsü ekrana gelir; kara kapının çerçevesinden içeri doğru bakar. Bakışını yönelttiği kadrajın içinden, evlenmek istemediği engelli Somayeh yürüme değneğinin çıkardığı sesle birlikte yavaşça geçip giderken, A'la'nın beklediği bahçe kapısından uzak durmasını söyleyen annesinin sözleri sessizliği bozar.



Görsel 14-15. *A'la ve Somayeh'in Umutsuzca Birbirlerine Bakışı*

Hüzün yüklü bir müziğin eşliğinde tekrardan A'la'nın kara kapının önünde çerçeveye hapsolan bakışlarını odağına alan kamera, hemen ardından ise trajedinin diğer tarafına geçiş yaparak A'la'nın trajedisine Firuzeh'i eklemeler. Yine müziğin hüznü verici atmosferi ile ağlayan bebeğin sesinin birleştiği odada, kasvetli bir ortamda bu kez Firuzeh'in trajedisi çerçeveyi (kadrajı) kaplar. Tavandan sallanan bebek çingiraklarının ardında, arkası kameraya dönük bir şekilde duran Firuzeh'in bakışları pencereden (çerçeveden) dışarıya uzanır. Bay Ghafouri ve A'la tıpkı İlk Eşiği Geçiş aşamasında olduğu gibi ıslahevinin aracıyla yeniden aynı yere, Firuzeh'in yaşadığı mahalleye gelir. A'la ısrarla ve defalarca zile basmasına rağmen Firuzeh kapıyı açmayınca geri dönerek kameraya doğru yaklaşırken kadrajın içinden hızla geçip giden trenle birlikte ekran kararır. Kararan ekrandan geriye kalan ise adaleti kendi açılarından; kendi doğruları üzerinden arayan, bu nedenle de sürekli çatışma yaşayan kahramanların trajedisidir.



Görsel 16-17. *Kapanış Görseli: A'la'nın Mavi Kapıyı Çalıştı ve Firuzeh'in Sessizliği*

Aksiyonlar arasında kesintisiz olarak kurulan neden-sonuç ilişkisiyle devinen ve trajediyi filmin sonunda çözümsüz bir düğüme; yani kördü-

ğüme çeviren temel durum, trajedinin karakterler bağlamında hem karşılıklı hem de bütüncül olarak yaşanması; kahramanların trajedinin hem bir parçası hem de kaynağı oluşudur. Film evreninde tanıklık etmediğimiz, daha önceden yaşanmış olan bir aksiyon¹⁴ anlatının temel kurucu aksiyonunu oluşturarak trajedi örüntüsünün öncülü işlevini görür. Bu aksiyonun yarattığı sonuçların uzantısı olarak; Malileh'in nişanlısı Akbar tarafından öldürülmesi olayı üzerinden başlayan trajedi maceraya diğer kahramanların katılımıyla birlikte derinleşmiş ve kahramanların kendi seçimlerinin sonuçlarına katlanmak zorunda kaldıkları bir trajedi kördüğümüne evrilmiştir.

Şekil 3. III. Bölüm: Eve Dönüş / Çözüm (Kördüğüm) Aksiyon Akışı Özeti



14 Bu temel aksiyon Akbar'ın nişanlısı Malileh'i öldürmesidir. Filmdeki ana trajik çatışma bu aksiyondan dolayılmalıdır.

Dönüş Yolu	Diriliş	İksirle Dönüş
A'la'nın Umudunu Kaybetmesi	Kahramanların Seçimleri	Kahramanların Trajik-Sessiz Çılgılığı

Tematik Analiz

Giriş Sayfası	İçerikler	Kodlar	Memoralar	Değişkenler	Analiz	Karma Yöntemler	Görsel Araçlar	Raporlar	Stats	MAXDicto
Yeni Proje	Proje Aç	Belge Sistemi	Kod Sistemi	Belge Tarayıcısı	Geri Çağırılan Bölümler	Günlük	Ekip Çalışması	Projeleri İzle	Proje Kaydet ve Anonimleştir	MAXDicto
									Etkinleştirilmiş Belgelerden Proje	
									Harici Dosyalar	Arşiv Verisi

Belge Sistemi	Belge Tarayıcısı: Güzel Şehir (71 Paragraflar)
- Belgeler - Güzel Şehir - Kumeler - Kod Sistemi - Çatışma - Relaset - Seçim Yapmak - İşkiler Ağı - Aile İlişkileri - Yazgı - Peripetie - Avangardizm - Çıkışsızlık - Muğlaklık - Merhamet - Korku - Acı - Trajik Hata - Adalet Arayışı - Suç - Merhamet - Ceza - İntikam	403 403 0 Adalet Arayışı Merhamet Ceza da kendi felaketine dönüşür. 5 Prolog, filmin öyküsünü sunan kurucu giriş sekansı olarak kahramanların Sıradan Dünyası'nı tanıtır. İlk anda bu öykünün başkahramanın Akbar olduğu düşünülse bile esasında onun idamını önlemeye çalışan arkadaşı A'la'nın adalet arayışını odağına alır; en yakın arkadaşı olan Akbar'ın affedilmesine ve özgür bırakılmasına dair adalet arayışı olay örgüsünün temel anlatı zeminini oluşturur. Arkadaşının varlığını kendi hayatının bile önüne koyarak onun hayatta kalabilmesi için mücadeleye girişmesi dramatik açıdan aksiyon akışındaki öncül motivasyondur.

Tablo 7. Tematik Kategori (Kod Sistemi) ve Analiz Metni (Belge Sistemi)

Yukarıdaki tabloda *Güzel Şehir* filminin tematik analizinde kullanılan MAXQDA 2020 Nitel Veri Analiz Programının arayüzü yer almaktadır. Alanyazın Bölümünde belirtilen trajedi temaları¹⁵ sol tarafta ilgili başlık-taki sıralamayla aynı şekilde yukarıdan aşağıya doğru sıralanmaktadır. Kuramsal çerçeveden yola çıkılarak temalar alt kategorilere ayrılmış ve “Diğer” kategorisi oluşturularak alt kategorilerine yer verilmiştir. Olay Örgüsü Analiz Metni filmin başından sonuna kadar aşama aşama oluşturularak MAXQDA Programına yüklenmiştir.

Olay örgüsü analizinde izlenen yöntem tekniği kullanılarak metin baştan sona doğru ilerleyen bir aksiyon akışıyla kodlanmıştır. Aksiyon aksiyon ilerleyen kodlama sonucunda toplam 403 tematik kodlama elde edilmiştir. Kodlama yapılan temalara ilişkin sayısal veriler ve aralarındaki tematik ilişki aşağıda sunulmakta olan tablolar aracılığıyla ayrıntılı olarak belirlenmektedir. Bu belirlenim sonucunda temalar ile olaylar (aksiyonlar) arasında bağ kurulması kuram ile uygulama arasında da bütünlüklü analiz yapma olanağını beraberinde getirmiştir.

15 Alanyazın bölümünde çatışma, yazgı, çıkışsızlık, muğlaklık, merhamet ve korku, trajik hata, adalet arayışı temaları ilgili başlıklar altında ayrıntılı olarak açıklanmış; trajedi kavramı ekseninde temaların kavramsal çerçevesi belirlenmiştir.

Kod Sistemi	Güzel Şehir	TOPLAM
▼ Çatışma	■	35
○ Felaket	■	14
○ Seçim Yapmak	■	27
○ İlişkiler Ağ	■	34
○ Aile İlişkileri	■	11
▼ Yazgı	■	8
○ Peripetie	■	6
○ Anagnorisis	■	3
○ Çıkmazlık	■	22
▼ Muğlaklık	■	9
○ Paradoks	■	20
▼ Merhamet	■	24
○ Korku	■	8
○ Acı	■	16
○ Trajik Hata	■	0
▼ Adalet Arayışı	■	50
○ Suç	■	9
○ Kötülük	■	8
○ Ceza	■	20
○ İntikam	■	13
○ Yüzleşme	■	14
▼ Diğer	■	0
○ Sorular	■	14
○ Yalan	■	7
○ Toplumsal/Dini Normlar	■	30
○ Sansür	■	1
Σ TOPLAM	403	403

Tablo 8. Tema Tarayıcısı (Trajedi Temalarının Olay Örgüsündeki Kapsamı)

Tablo 8'e göre; olay örgüsü içerisinde en fazla yoğunluğa sahip olan temalar *adalet arayışı* ile *çatışma* ve *ilişkiler ağ* olarak öne çıkmaktadır. Adalet arayışıyla çatışmanın olay örgüsündeki etkinliği hatırlandığında ve her iki tema da alt kategorilerini oluşturan temalarla birlikte ele alındığında yoğunluklarının fazlalığı daha da dikkat çekmektedir. Çünkü her iki tarafın kendi haklılıklarını olay örgüsünün merkezine alan adalet arayışları intikam (kisas) ve merhamet gibi birbiriyle zıt duyguları içerdiği için filmin başından sonuna kadar çatışma yaşamalarına neden olur.



Görsel 18. Özgürlük Umudunu Çağrıştıran Mavi Kapı

Daha az kodlanmasına rağmen aslında diğer temaların yarattığı anlam çerçevesinin altında örtük olarak *felaket* teması gizlidir. Felaket; adalet arayışını, ilişkiler ağını, çatışmayı başlatıp ilerleten ve giderek karmaşıklaşarak tematik çerçeveyi ören başlıca olaydır. Katalizör olay olarak diğer tüm temaları dolaylı/dolaysız etkileyerek olay örgüsünün kuruluşunun trajik bir hale bürünmesini sağlar. Kahramanların özgürlük umudu, umudun yitiminin ve hayalkırıklıklarının tekrar umuda/umutsuzluğa dönüşmesi gibi sürekli devinen duygular adalet arayışı ve çatışma temaları etrafında ilişkiler ağını sarar. A'la'nın davacının kendisine karşı sert ve olumsuz tavırlarına rağmen arkadaşının affedilmesine ilişkin umut etmekten vazgeçmeyen kişiliği anlatı boyunca kahramanın başlıca direnç noktasını oluşturur. Âşık olduğu Firuzeh'i de saran umutlu ruh hali henüz bahçesinin girişi kapısından başlayarak tüm evi; bahçedeki merdiven korkuluklarını, pencereleri de kapsayan *mavinin* özgürlük umudunu çağrıştıran canlılığında birleşir.

Sık kodlandığı görülen toplumsal/dini normlar, merhamet, intikam, ceza temaları adalet arayışıyla birleşerek trajedi örüntüsünü derinleştirir. A'la ve Firuzeh'in davacı Abolqasem'i ikna mücadelesinde davacının eşi ve cami imamı da onlara yardımcı olmaya çalışsa da ikna etmeyi bir türlü başaramazlar. İmamın Kur'an'dan merhamet etme ve bağışlamaya yönelik ayetler okumasına karşılık Abolqasem de din ve Tanrı inancı üzerine bir sorgulamaya girişir. Üstelik ikna olmak bir yana mahkemeye giderek katilin (Akbar'ın) infazını hızlandırmanın yollarını arar. Bunu sağlamanın da tek yolu idam edilecek olan Akbar'ın kan parasını ödemesidir. Hatta karşı tarafın kendilerine ödemesi gereken kan parasından daha fazla bir meblağ ödemesi gerekir. Çünkü onun kızının kan parası, katili olan erkeğin (Akbar'ın) kan parasının yarısı kadardır. Ne var ki yoksul bir kişi olduğu için yeterince parası olmayan Abolqasem bu yüzden evini satmaya karar vererek bir alıcıyla anlaşır. Alıcıyı vazgeçiren A'la ise infazı şimdilik durdurmayı başarak zaman kazanır.



Görsel 19. Umutsuzluğu Çağrıştıran Kara Kapı

Anlatının protagonist kahramanları olan Firuzeh ve A'la'nın *umuttan* beslenen ve genellikle *mavi*¹⁶ ile çerçevelenen adalet arayışının karşısında ise başka bir direnç noktası belirir. Kızını yitiren acılı babanın iç dünyasındaki üzüntü ve öfkesinden dışarıya taşan karamsarlığı evinin her yanına yansır. Uzlaşma amacıyla eve görüşmeye gelen A'la'nın karşısına ilk çıkan engel de karalara boyanmış bahçe kapısı olur. Davacının benliğini saran karanlık hem avlu hem de evin içindeki kapılara, pencerelere kadar her yeri siyaha bürüyerek ailedeki matem havasını duyurur. Olumlu ve olumsuz iki direncin karşılaştığı noktada da çatışmanın ortaya çıkması kaçınılmazdır.



Görsel 20. *A'la'nın Davacıya Okuduğu Mektup*

Sadece üç kere kodlanan anagnorisis teması, hatta hiç kodlanmayan trajik hata temaları bile belirli anlamları ifade eder. Kahramanların birbiri hakkında –yeni- bilgileri edinmesini, dolayısıyla izleyicinin de kahramanlar hakkında bilgi edinmesini ifade eden anagnorisis¹⁷ Akbar'ın işlediği suçun niteliğini bilmemizi sağlarken karşı tarafla arasındaki çatışmayı ve bu çatışmaya sonradan dâhil olan diğer karakterlerin (A'la-Firuzeh ile Davacı taraf) anlatıdaki işlevini anlamlandırmamızı kolaylaştırır. Böylece yukarıda tartışıldığı üzere karşıt direnç taşıyan karakterlerin, olay örgüsündeki aksiyon akışı üzerindeki etkisini ilişkiler ağı içerisinde, karşılıklı yönlerden yorumlamamız mümkün olur.

Tablo 8'te trajik hatanın hiç kodlanmadığı görülmektedir. Akbar'ın nişanlısını öldürmek suretiyle işlediği *suç* olay örgüsündeki trajik hatayı oluşturmaya rağmen öykü evreninde bizzat tanıklık etmediğimiz için kodlanmamıştır. Non-diegetik olarak (öykü evreni dışında) sunulan trajik hata bu

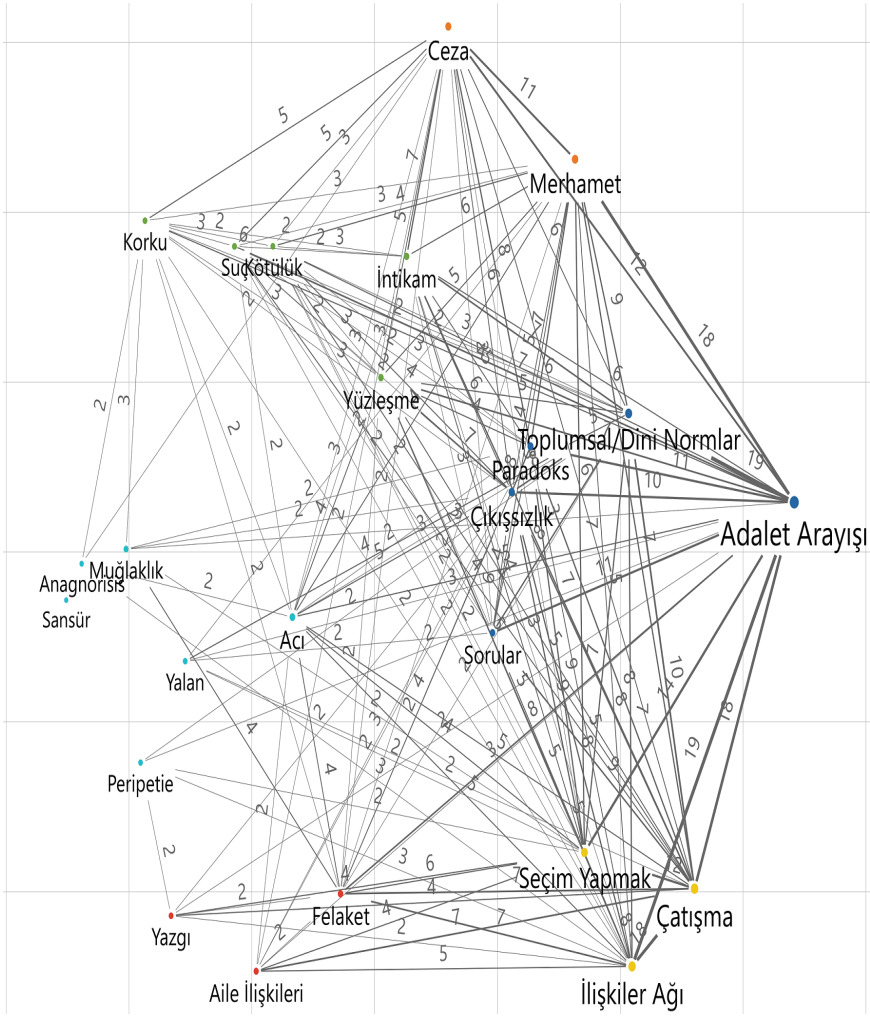
16 Firuzeh ve A'la karakterlerinin içinde olduğu çekimlerin/sahnelerin çoğunda mavi kapı ve pencereler doğal çerçevelere dönüşür.

17 Anagnorisis kavramı aynı adı taşıyan başlık altında ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

anlamda tematik açıdan olay örgüsünün temel katalizörüdür. Filmde olup biten her aksiyon bu katalizör (kışkırtıcı-tetikleyici) olayın neden olduğu yıkımın/felaketin (Akbar'ın nişanlısı Malileh'i öldürmesi) etrafında gelişir.

Kad. Sırası	Çatış.	Febriet	Seçil.	Uğul.	Ale.Ü.	Yaş.	Perip.	Aray.	Çışç.	Mujl.	Parad.	Mar.	Korku	Acı	Trajik.	Adire.	Suç	Kötül.	Cez.	İrtika.	Nide.	Düğer	Sonlar	Yıkım	Toplu.	Sansız	TOPLAM	
✓ Çakıra		7	12	18	7	4	1		8	1	8	7	1	5		18	4	4	6	7	5		9	2	10	144		
Febriet		7		6	7	2	2		2	4	4	2	2	4		8	1	1	2	1	2				2	59		
Seçim Yemak		12	6		8	4	4	2		9	2	9	7	4		14	1	2	3	4	5		5	2	7	110		
Uğulher Ağı		18	7	8		5	2	3	3	8		5	5	2	5		19	2	2	3	3	5		5	1	7	118	
Ale. İğdeleri		7	2	4	5		1		1	2		3			2		3	1		2		1		1	1	36		
✓ Yaş		4	2	4	2	1		2		2	1		1		1		2				1			1	1	1	26	
Perpetrie		1		2	3		2		1				1								1			1	1	2	17	
Arayış					3	1		1		1			1	2	2		1	1		2		1		1			17	
Üçüştük		8	2	9	8	2	2		1		2	8	5	3	5		10	2	4	6	6	7		6	1	8	105	
✓ Mujlaklı		1	4	2			1		2		2	1	3	1		3	1	1	1	1	1		1	1			27	
Paradisi		8	4	9	5	3			8	2		7	1	2		11	2	3	8	5	4		4		5	94		
✓ Maranet		7	2	7	5		1	1	1	5	1	7		3	4		18	3	4	11	6	5		4	2	9	106	
Korku		1	2		2			2	3	3	1	3		2		4	3	2	5	2	3				2		49	
Acı		5	4	4	5	2	1		2	5	1	2	4	2		5	2	1	3	3	4		1	3		59		
Trajik Hız																											0	
✓ Adet Arayış		18	8	14	19	3	2	2	1	10	3	11	18	4	5		7	6	12	6	7		11	3	13	105		
Suç		4	1	1	2	1		1	2	1	2	3	3	2		7		6	5	2	2		2	1	2	59		
Kötülük		4	1	2	2				4	1	3	4	2	1		6	6		3	3	3		2	1	3	51		
Cez.		6	2	3	3	2		2	6	1	8	11	5	3		12	5	3		7	5		2		6	92		
İntikam		7	1	4	3		1	1	6	1	5	6	2	3		6	2	3	7		3		3		7	71		
Viadeye		5	2	5	5	1		1	7	1	4	5	3	4		7	2	3	5	3			2		5	70		
✓ Diğer																											0	
Sonlar		9		5	5	1	1	1	6	1	4	4		1		11	2	2	2	3	2			2	8	71		
Yıkım		2		2	1	1	1	1	1			2				3	1	1					2		4	22		
Topumsal/Din. Nomlar		10	2	7	7		1	2		8	1	5	9	2	3		19	2	3	6	7	5		8	4	1	112	
Sansiz																									1		1	
TOPLAM		144	59	110	116	36	26	17	17	105	77	91	106	49	59	0	109	50	51	92	71	70	0	71	22	112	1	1684

Tablo 9. Olay Örgüsü Tematik İlişkiler Tarayıcısı



Tablo 10. Olay Örgüsü Tema Haritası¹⁸

Temalar arasında kurulan bağ Tematik İlişkiler Tarayıcısı ve Tema Haritası üzerinde açık bir şekilde sunulmaktadır. Olay örgüsünü baştan sona kuşatan karşıt dirençlerin/motivasyonların çatışması tematik ilişkilerin taranmasıyla elde edilen Tema Haritasında ayrıntılı şekilde gözlemlenmektedir.

Belirli aksiyonlar az ve sık kodlanan temaları birarada sunar. A'lının, arkadaşı Akbar'ın ağzından yazılmış gibi davacıya okuduğu (yalan söylediği) mektup sahnesi olay örgüsünde az kullanıldığı saptanan *yalan* teması¹⁹

18 Tablo 4.4. ve Tablo 4.5. şekil olarak birbirinden farklı tablolar gibi görünmesine rağmen aslında aynı bulguları sunmaktadır. Bu nedenle iki tablo alt alta verilip birlikte yorumlanmıştır.

19 *Yalan* teması olay örgüsünde az sayıda (7 kere) kodlanmıştır. *Paradoks* 20, *çıksızlık* ise 22 kere kodlanmıştır.

ile daha sık kodlanan *paradoks*, *çıkışsızlık* temalarını bir araya getirir. 18 yaşına girmek ile idam edilmek, affetmek ile kısasa kısas yasasını uygulamak gibi ilişkiler ağının içerisinde gizlenen paradokslar²⁰ bizi kahramanların çıkışsızlığına götürür. Böylece çözümsüz çelişkilerden kaynağını alan çıkışsızlıklarının altında yatan trajedinin nasıl örüldüğü daha da belirginleşir.

Temaların birbiriyle kurduğu ilişki ağını bulgulamamızı sağlayan Tema Haritası temalar arasındaki örüntüyü belirginleştirir. Olay örgüsünde hangi temanın hangi temayla bir arada işlendiğini betimleyen Tema Haritası, trajedi örüntüsünün nasıl kurulduğunu yorumlamamıza olanak tanır. Belirli bir temanın başka bir temayla birlikte kodlanma sıklığı, bir temanın (örn. adalet arayışının) kendisine karşıt olan diğerinin (örn. çatışmanın) de olay örgüsündeki yoğunluğunun fazla olmasını anlamlı hale getirir. Böylelikle temaların barındırdığı karşıtlık aynı zamanda anlatıdaki tematik bütünlük olarak karşımıza çıkar.

Tematik bağlamda oluşan trajedi örüntüsünün haritanın sağ tarafında sıklaştığı görülmektedir.²¹ Davacının devlet/dini kurumlar önünde adaleti aradığı sahne özellikle adalet arayışı, çatışma, merhamet, seçim yapmak ve toplumsal/dini normlar çerçevesinde örülen bu trajedi örüntüsünün bir örneğini teşkil eder.



Görsel 21. Davacının Mollanın Karşısında Adaleti Arayışı

Yasa ve bireyin karşı karşıya geldiği noktada tartışmanın içerisine ayrıca ekonomik koşulların/parasızlığın karışması trajedinin anlatı katmanına

20 Paradoks çözümsüz / çözülmesi güç çelişkileri ifade eder. Paradoks kavramı hk.da bkz.; Bauman, Z. (2014). *Parçalanmış hayat: postmodern ahlak denemeleri* (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları., Calinescu, M. (2013). *Modernliğin beş yüzü* (Çev: S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

21 MAXQDA 2020 Programına yüklenen araştırma metninde bu kodlamaların yapıldığı ilgili aksiyonlara tıklandığında hangi temaların kodlandığı altı çizili şekilde belirtilmektedir. Bulgulanan temalar bu saptama doğrultusunda ifade edilmiştir. Tema Haritası program tarafından bu saptamalardan yola çıkarak oluşturulmaktadır.

bir boyut daha katar. Sosyo-ekonomik perspektiften bakıldığında altı sınıfa ait olan adamın yoksulluğu, içine düştüğü çıkışsızlığının ana kaynağını oluşturur. Daha önceden A'la tarafından dini ve ahlaki yönden vicdan muhasebesine sürüklenmesine rağmen intikam duygusunun baskınlığıyla vicdanını bastırmayı başarsa bile bu kez dini hükümlerin öngördüğü ekonomik koşullar karşısında çaresiz kalır.



Görsel 22. *Kahramanların Hayalkırıklığı*

Kan parası sağlık sorunları yaşayan birisinin (engelli kızın) tedavi masrafına çare olabileceksen, diğer yandan da Abolqasem için ölen kızının intikamının alınmasını sağlayacak bir cezalandırma aracıdır. Bu noktada, kan parası bir aile içinde aynı anda iki farklı bakış açısını yansıtır; kadın eşinin öldürülen kızının kan parasını karşı taraftan almak ister.²² Kızı öldürülen adam ise kan parasını devlet hazinesinden ödemeyi; yani kızının katilinin kan parasını ödeyip infazı gerçekleştirmeyi ve bu şekilde suçluyu cezalandırmayı amaçlar. *Para-parasızlık* üzerinden ilerleyen, belirli ve somut bir olgunun her iki karakterin iki farklı seçimi sonucundaki ifadesinde *yoksulluğun trajedisi* görünür. Bu trajedinin altında ise kahramanların yoksul-parasız olmaktan kaynaklanan çıkışsızlıkları gizlidir. Adam ameliyat için gereken 3-4 milyon tuman parası olsa bile bu parayla katilin asılarak idam edilmesini sağlayacak kan parasını ödemeyi seçerken, eşi de katilin affedilmesi karşılığında kan parasını alarak kızını ameliyat ettirmeyi seçer.

²² Davacının eşi kan parasıyla engelli kızını iyileştirmek ister. Kan parası kızının tedavi masrafının temini anlamına gelir.



Görsel 23. A'la'nın İki Karşıt Seçenek Karşısındaki Çıkişsızlığı

Kahramanların yaptığı seçimlerin diğerk temalarla kurduğu ilişkinin çatışma, çıkişsızlık, adalet arayışı temalarında yoğunlaşmasını özellikle A'la karakteri üzerinden yorumlamak mümkündür. Sevmediğı bir kadınla (Sohmayeh ile) evlenmek ve kan parasının tamamını ödemek arasında seçim yapmak zorunda olan A'la'nın bu zorunlu seçiminin ardında bir de Firuzeh'e duyduğu aşkın vazgeçilmezliğı gizlidir. Sonuçlarına katlanması zor bir seçimdir bu; ya kendi hayatını feda edecek ve sevdiği kadın yerine sevmediğı bir kadınla evlenecek ya da kan parasını ödeyemedikleri için arkadaşını idam edilecektir. Bu zor seçim kahramanların yolculuğunu hep birlikte duyumsadıkları bir trajedi kördüğümüne çevirir.

Bir Ayrılık



Görsel 24. Bir Ayrılık Film Afışı

Filmin Yapım Bilgileri

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Payman Baadi (Nader), Leila Hatami (Simin), Sareh Bayat (Raziyeh), Shahab Hosseini (Hojat), Sarina Farhadi (Termeh), Merila Zare'i (Ghahraii Hanım), Ali-Asghar Shahbazi (Nader'in Babası), Babak Karimi (Sorgu Yargıcı), Kimia Hosseini (Somayeh), Shirin Yazdanbakhsh (Simin'in Annesi), Sohibanoo Zolqadr (Azam), Mohammadhasan Asghari (Bankacı), Shirin Azimiyannezhad (Otobüsteki Kadın), Hamid Dajdu (Bankacı), Mohammad Ebrahimian (Hâkim), Samad Farhang (Sorgu Yargıç Memuru), Ali Fattahi (Asker), Nafise Ghodrati (Öğretmen)

Yapımcı: Asghar Farhadi

Yapım Yılı: 2011

Süre: 123 dakika

Ülke: İran

Filmin Özeti

30'lu yaşlarının ortalarında evli ve tek çocuklu bir çift olan Simin ve Nader aralarındaki anlaşmazlıklar yüzünden boşanma aşamasındadır. Görünürde Simin'in boşanma nedeni, kızları Termeh'in daha iyi bir eğitim almasını sağlamak üzere ailecek Fransa'ya yerleşmek-göç etmek istemesidir. Çünkü İran'da kalmaya devam ederlerse kızının iyi bir eğitim alamayacağını düşünür. Buna karşılık Nader ise 80 yaşlarındaki yaşlı babasına bakmak zorunda olduğu için eşinin isteğini geri çevirerek boşanma yolunu seçer. Babasının yaşlı olmasının ve ona bakacak başka kimsenin olmamasının yanında Alzheimer hastası olması Nader'in Fransa'ya yerleşmesini engelleyen başlıca ailevi faktördür. Babasını öylece bırakıp başka bir ülkeye göçedemeyeceğini düşünen Nader kızı Termeh'ten ayrılmayı katıyen kabul etmez.

On bir yaşındaki Termeh anne ve babası arasındaki boşanma sürecinin ortasında kalan ve asıl ayrılık sancısını yaşayan karakterdir. Babasının sözlerine inanarak annesinin evi terk etmeyeceğini, ettikten sonra da geri döneceğini varsayarak babası ve büyükbabasıyla kalır. Fakat bu durum, Termeh'in kimi seçeceğine ilişkin nihai kararı değildir. Bu seçimin belirsizliği filmin öyküsünün temel anlatı duraklarından birini oluşturur. Diğer yandan okuldaki İngilizce öğretmeni Quahrei Hanım'ın da olay örgüsüne dâhil olmasıyla ayrılığın huzursuzluğu eğitim hayatına da yansır. Okul arkadaşlarının karşısında kendisini suçlu ve mahcup gibi hisseder; anne babası ayrılmak üzere olan, sürekli tartışan, hatta ailevi tartışmanın içine öğretmeninin ve bakıcı kadınla ailesinin de katılmasıyla ayrılık sancısı acıya dönüşür.

Simin'in evi terk etmesi filmin konusunu yansıtan olay örgüsündeki açmazları açığa çıkarır. Başlağıçta çok az da olsa konuşabilen yaşlı ve hasta Büyükbaba gelininin evden ayrılması sonucunda suskunlaşarak tuvaletini altına kaçırmaya başlar. Simin'in evden ayrılışı Büyükbaba karakteri üzerinden anlam kazanır. Nader bu nedenle babası için bakıcı tutmak zorunda kalır. Eşinden izinsiz (!) ve habersiz olarak bakıcılık yapmaya başlayan Raziye ise öykünün daha en başından itibaren huzursuz ve çileli bir karakter izlenimi çizer. İşsiz olduğu için saldırgan tavırlar sergileyen eşinden korkan Raziye'nin çilesinin altında hamileliği gizlidir; aile olarak ekonomik açıdan sıkıntılar çektikleri için aslında hamile kalmak istemediği sezilir. Zaten ağır bir iş olan bakıcılık işini yaparken üstüne ayrıca bir de hamile olması onu fazlasıyla yıpratır. Huzursuzluğunun en yakın şahidi yine bir çocuktur. Dört yaşlarındaki küçük kızı Somayeh, annesinin çilesine tanıklık ederken bir yandan da henüz çocuk haliyle bu çileye ortak olur.

Hojat'ın kızı Termeh'e zarar vermesinden korkan Simin, eşi Nader'i karşı tarafa kan parası ödemeye ikna eder. Buna rağmen yine de filmin finalinde Açılış jeneriğinin başında, hâkimin karşısındaki Simin-Nader çiftinin ayrılık hikâyesiyle başlayan filmde, başka bir ailenin parçalanmasını da izleriz. Filmin sonu ise tıpkı başlangıcını andırır; mahkeme salonunda bu sefer hâkimin karşısında Termeh bulunur. Boşanma aşamasındaki anne ve babası arasında kimi seçtiği; hangisiyle kalacağı kendisine sorulur. Seçim yapıp yapmadığını soran hâkimi 'evet seçtim' diyerek yanıtlasa da kimi seçtiğini hâkime/izleyiciye söylemez ve açık uçlu bir *son* ile film biter.

Olay Örgüsü Analizi

I. Bölüm: Yola Çıkış / Serim (Trajedinin Serimi)

Sıradan Dünya



Görsel 25. Açılış Görseli: Simin-Nader'in Boşanma Başvurusu

Filmin prologu (önsözü) niteliğindeki Açılış Jeneriği, fotokopi makinesinde başkarakterler Nader ve Simin çiftinin nüfus cüzdanlarının fotokopisinin çekilmesiyle başlar. Fotokopilerin çekildiği esnada ardı ardına kararıp açılan ekrana makinenin sesi eşlik eder. Makine durup ses kesildiğinde ve kararına sonrası ekran tekrar açıldığında Nader ve Simin hâkimin (kameranın) tam karşısında oturmaktadır. Simin ve Nader çiftinin hâkimin karşısına çıkmasıyla birlikte Açılış Jeneriğinin ikinci sahnesine geçilir.

Nader ve Simin neden boşanmak istediklerini hararetle bir şekilde hâkime anlatır. Her ikisi de aralarındaki boşanma meselesini kendi açılarından, kendi haklı gerekçeleriyle ele alırlar. Simin çocukları Termeh'e daha iyi bir eğitim ve yaşam fırsatı yaratabilmek amacıyla ailesiyle Fransa'ya göç etmek ister. Buna karşılık Nader ise, alzheimer hastası olan yaşlı babasına bakabilmek amacıyla eşinin isteğini geri çevirerek İran'da kalmayı seçer. Kameranın başkarakterlerin karşısında konumlandırılışı izleyiciyi öykünün bir tanığı ve gözlemcisi haline getirir. Kararı verecek olan yalnızca hâkim değil, ayrıca yönetmen tarafından karakterlerin öykülerinin tanığı olarak davet edilen izleyicilerdir. Hâkim, çiftin öne sürdüğü gerekçeleri küçümseyerek bunların boşanmak için yeterli gerekçe olmadığını ifade eder. Tüm bu tartışmanın kıyısında Nader'in alzheimer hastası yaşlı babası yer alırken boşanma sancısının tam ortasında ise çiftin 11 yaşındaki kızları Termeh bulunur. İran'da 'bu şartlarda' kızının eğitim almasını istemeyen Simin hâkimin 'hangi şartlarda' sorusunu yanıtsız bırakır. Gerekçeleri hâkim tarafından onaylanmayan boşanma başvurusu olay örgüsündeki dramatik gerilimin temelini oluşturan; çiftin arasındaki temel çatışmayı izleyiciye duyururken, Açılış Jeneriğinin sonunda filmin adı ekrana gelir: "*Bir Ayrılık*".

'Sıradan Dünya' içerisinde, filme de adını veren 'bir ayrılık' öyküsünün kuruluşu perdeye yansır. Olay örgüsü, ana katmanını oluşturan 'bir ayrılık öyküsü' etrafında gelişen ve birbirlerini tetikleyen çeşitli aksiyonların etkileşimiyle ilerler. Görünürdeki ayrılık öyküsünün ardında karakterlerin içine düştükleri ve birbirlerini besledikleri bir trajedi örgüsünün ilmekleri yavaş yavaş atılır. Aile dışından bu trajediye ortak olan diğer kahramanların katılımıyla birlikte ayrılığın karakterlerin trajedisine dönüştüğü bir yolculuk başlar.

Sıradan ev hali her karakteri telaşlı bir şekilde kendi koşturmacası içerisinde yansıtır. İşçiler masayı taşıırken eve gelen Simin valizini kapatmak için uğraşsa da bunu başaramaz. Nader balkonda babasını tıraş ederken Raziye küçük kızı Somayeh'le birlikte eve gelir. Nader yapması gereken işi ona izah eder: "İş babama bakmak, dışarı çıkmasına engel olmak, ilaçlarını vermek." Bu sakin atmosferin aksine, çocukların (Somayeh ve Termeh'in) tedirgin bakışları yaklaşmakta olan huzursuzlukları çağırıştırır.

Büyükbaba evden ayrılmadan önce kendisiyle vedalaşan gelini Si-

min'in bileğini titreyen elleriyle sıkı sıkı tutar. Kendilerini bırakıp gitmesi için yalvarırcasına Simin'e bakar. Termeh ve büyükbabanın aksine Simin'in gidişinden en az etkilenen eşi Nader'dir. Annesinin gitmeyeceğini uman Termeh hayalkırıklığına uğradığında babası kendinden son derece emin ve rahat bir tavırla onu teselli eder: "Geri dönecek."



Görsel 26. *Ayrılığın Simgesi: Simin'in Valizini Toplaması*

Ağlayarak evden uzaklaşan Simin yolda gördüğü Raziye ve küçük kızını arabasına alır. İlk başta Simin'in de o evde ailesiyle birlikte yaşadığını sanan Raziye'nin bakışlarıyla Simin'in gözyaşları arka arkaya ekrana yansır. İki kadının da ruh hallerinin ardında o an arabada olmamalarına rağmen eşlerinin gölgesi gizlidir adeta. Eşiyle anlaşmazlık yaşadığı için evden ayrılmak zorunda kalan Simin'e, Raziye'nin gergin hali eklenir. Çünkü bir adamın kızı ve yaşlı babasıyla birlikte yaşadığı evde eşinden habersiz bakıcı olarak çalışmak onu tedirgin eder. Önceki sahnede anne ve babasının ayrılığının sancısını yaşayan Termeh'in yerini bu kez küçük Somayeh alır. Arabaların yarattığı karmaşanın ve korna seslerinin ortasında annesiyle birlikte oradan oraya koşturur.



Görsel 27. *Raziye'nin Yaşadığı Çıkışsızlığın Başlangıcı*

Raziyeh'in işteki ilk günü sıkıntılı başlar. Zaten hamile olduğu için merdivenleri çıkarken bile zorlanan, fiziken de yorucu bir iş yapan kadın, bir yandan da küçük tuvaletini altına kaçırıp pantolonunu ıslatan yaşlı adamla ilgilenmek zorundadır. Çoğunlukla oksijen tüpüne bağlı yaşayan hasta adamı odasına götürdükten sonra Simin'i arayıp durumu anlatır. Daha önce kayınpederinin hiç altına kaçırmadığını aktaran Simin öğretmenlik yaptığı okulda derste olması nedeniyle yardımcı olmak için eve gelemez. Gelini Simin'in adını sayıklayıp duran yaşlı adamla ilgilenmek mecburen bakıcıya düşer. Banyoya götürdüğü yaşlı adama yıkanıp üstünü değiştirmesini tembihler. Adamın tek başına yıkanamayacak ve üstünü değiştiremeyecek durumda olmasını ister istemez dikkate almaz. Çünkü dini inancının kendisine yüklediği ahlak anlayışı hasta ve yaşlı bile olsa bir erkeği yıkmasına izin vermez.

Benzin istasyonunda araca yakıtı Termeh doldurduğu için görevlinin bahşişi haketmediğini savunan Nader, doğrulardan hiçbir zaman şaşmadığı izlenimi uyandırır. Kızı Termeh'e hep doğruyu öğretmeyi, doğru olan ne ise ona uygun şekilde davranmasını sağlamayı amaçlar. Nader; Sıradan Dünya'da çaresizlikleri yüzlerinden okunan, hayatlarında hep sorunlarla boğuşan kadınların (Simin ve Raziyeh) ve onlarla birlikte yine çaresizce sürüklenen çocukların (Termeh ve küçük kız) karşısında; hasta-yaşlı babasına bakan *hayırlı bir evlat*, çocuğuna karşı doğruların savunucusu olan bir *baba*, mental açıdan da *güçlü bir erkek* figürü olarak durur. Başka bir deyişle, doğruluk ve güç Nader'de ifade bulurken; zayıflık, kırılganlık, tedirginlik, çaresizlik kadına layık görülür. Hatta sosyo-demografik açıdan; orta-sınıfa ait olan, öğretmenlik yapan Simin karakterinde sezilen çaresizlik, Raziyeh'in çizdiği bakıcı-temizlikçi kadın imgesinde çaresizliği de içeren bir aciziyet boyutuna taşınır. Çocuklar ise bu Sıradan Dünya'nın hem tanığı hem kurbanı olarak gerçekliğin acı veren yanını en derinden hisseden karakterlerdir.

Maceraya Çağrı

Evdeki işlerin fazlalığından şikâyet eden Raziyeh işe artık devam edemeyeceğini Nader'e bildirir. Planları alt üst olan Nader yeni bir bakıcı bulmanın zorluğundan yakınsa bile onu vazgeçiremez. Termeh'in özel İngilizce Öğretmeni Quahrei Hanım'ın önerdiği doğum doktorunun numarasını defterine kaydederek tekrar Nader'le konuşmak için yan odaya geçer. Olay örgüsünde belirleyici noktalardan birisini oluşturan bu sahneye görünürde yalnızca Termeh ve Somayeh şahit olmuştur.²³ Büyükbabayı kendisinin temizlemesinin doğru olmadığını, bunun dini bir konu olduğunu belirten Raziyeh erkek bir bakıcı bulunmasının daha doğru olacağını savunarak eşi Hojat'ı bu iş için önerir. Nader'i tanıdığını söylediği takdirde eşinin ona

23 Nader'in, Quahrei ve Raziyeh arasında doğum doktoruyla ilgili geçen bu konuşmayı duyup duymadığı meselesi ilerleyen aşamalarda önem kazanır.

kızmasından korkar. Bu yalanla birlikte olay örgüsünde maceraya (yolculuğa) Hojat da katılır.

Hojat büyükbabanın bakıcılığını üstlenmek için Nader'in çalıştığı bankaya iş görüşmesi yapmaya gider. Ücret konusunda tam anlaşamamalarına rağmen Hojat'ın evde birkaç gün denenmesi için sözleşirler. *Yalanın* ardından bu sahneyle birlikte *para* meselesi de yüzeysel açıdan da olsa ilk kez anlatıya katılır. Hemen ardından didaktik bir baba figürü sergileyen Nader ve Termeh arasında *doğruluk* üzerine kurulu bir sahne yaşanır: Nader okula gitmek için hazırlanan kızına Farsça kelimelerin anlamını öğretir. Dindarlık, çöl, ayaklanma gibi kelimelerin Farsçasını söyleyen Termeh garanti kelimelerinin Farsça karşılığını söylediğinde babası bu kelimenin Farsça değil, Arapça olduğunu belirtir. Termeh'in "Öğretmenim öyle diyor" demesine karşılık olarak Nader kızını düzeltir: "Yanlış yanlıştır. Kim söylerse söylesin."

Sıradan-günlük ev işleri aracılığıyla *maceraya* giden yolun taşları dizilir. Ekonomik açıdan sıkıntılar yaşayan Hojat alacaklılardan birisinin polise şikâyet etmesi nedeniyle işe gelemeyince görevi yine Raziye üstlenir. Evdeki işler aynı önceki günlerdeki gibidir... Büyükbaba tuvaletini altına yapar, kıyafetlerini ve halıyı ıslatır, Raziye'nin ortalığı ve büyükbabayı temizlemesi gerekir. Somayeh'in annesine yardımcı olmaya çalışırken çöp poşetinin apartmanın merdivenlerinde etrafa saçılması gibi küçük-sıradan bir olay bile daha sonra olayörgüsünde bir neden-sonuç ilişkisine dönüşür. Ortalığı temizlemek zorunda kalan Raziye bu yüzden büyükbabanın sokağa çıktığını fark edemez. Merdivenlerin yıkandığı için ıslak olması da daha sonra yaşanacak başka bir aksiyonun içeriğini tartışmaya açar. Böylece birbirlerini tetikleyen olaylar zincirinin halkaları sıralanmaya başlar.

Aceleyle evden çıkan Raziye'nin caddelerdeki trafiğin ortasında yaşlı adamı aramaya koyulduğu bu sahne izleyici açısından tanıdıktır. Sürekli panik halinde koşturan Raziye'nin, yolun karşısındaki bir gazete bayinin önünde duran ve karşıdan karşıya geçmeye çalışan yaşlı adamı fark etmesiyle sahne kesilir. Ekranda son olarak gördüğümüz imgeler anlatımı derinleştirir; yoldan geçip giden onca arabanın arasında karşıdan karşıya geçmeye kalkışan alzheimer hastası yaşlı bir adam ve ona bir şey olmasından korkan ve koşturmaktan kan-ter içinde kalan, kara çarşaflı, hamile bir genç kadın...



Görsel 28. Büyükbaba



Görsel 29. Büyükbabanın Bakıcısı Raziye

Her zaman olduğu gibi kızı Termeh'i okuldan alan Nader eve geldiklerinde kimsenin olmadığını görür. Zili çalmalarına rağmen kapıyı açan biri olmayınca telaşlanırlar. Termeh büyükbabasının odasının kapısını açtığı anda paniğe kapılır; hemen yanına gelen babasıyla birlikte içeriye baktıklarında, gördükleri manzara karşısında şoka uğrarlar: elleri eşarpla yatağa bağlanmış olan Büyükbaba kendinden geçmiş bir şekilde yerde yatmaktadır. İlk anda onun ölmüş olduğunu sanıp korkuya kapılırlar, nefes aldığını anlayınca biraz rahatlarlar. Çekmeceye koyduğu paranın yerinde olmadığını farkeden Nader küçük Somayeh'in okul çantasını karıştırıp kaybolan parayı arar. Nader, babası uyuduğu için onu evde bırakıp gitmenin sorun teşkil etmeyeceğini düşünen Raziye²⁴ odadaki parayı almakla suçlayınca tartışmanın boyutu değişir. Hırsızlıkla suçlanmasına içerleyen kadın parayı almadığına dair şehitler üzerine yemin eder.



Görsel 30. Bakıcının Yaşlı Adamı Eşarpla Yatağa Bağlaması

24 Raziye'nin (bakıcının) yaşlı adamı yatağa bağlayıp mecburen evden çıkmak zorunda kalmasının nedeni daha sonra anlaşılır.

Çağrının Reddi

Bir Ayrılık'ta Maceraya Çağrı ve Çağrının Reddi aynı sekans içinde, bir anda gelişip derin bir tartışmaya dönüşen aksiyonlar doğrultusunda hızlıca gelişir. Az bir zaman diliminde, fakat iç içe geçen çok sayıda kısa planlar ve aksiyonlarla birlikte ritmik bir şekilde oluşur. Sekansın başlangıcında Nader'in farkında olmadan Çağrı'yı Reddetmesi diğer yandan başka karakterlerin (Hojat ve Simin) de Maceraya Çağrılmasına, yani başka karakterlerin de maceraya katılmasına neden olur. Zaten maceranın boyutunu asıl derinleştirecek olan da bu karakterlerdir. Çünkü bu yalnızca Nader-Simin çiftinin ve Raziye'nin katıldığı bir macera değildir. Bir yanda genel olarak Nader ile Simin'in ayrılık öyküsüyle başlayan, Büyükbabanın ve Termeh'in zaten başından beri tanık olduğu bu maceraya daha sonradan başka bir aile dâhil olur. Diğer bir deyişle bu macerayı iki aile de birarada fakat farklı yönlerden ve kendi bakış açılarından yaşar.

Tartışmayı daha da şiddetli hale getiren Nader'in Raziye'yi evden kovması ilişkiler ağının trajik bir çatışmaya dönüşmesinin yolunu açar. Hırsız damgası yiyen kadın evden çıkmamak için direnir. Çantasını boşaltarak parayı almadığını ispat etmeye çalışınca Nader onu yakasından tutup dışarı atmaya kalkar. Nader'in kendisine dokunmasına çok sert tepki gösteren Raziye hak ettiğini almadan asla gitmeyeceğini tekrarlar. Böylelikle *hak* kavramının işin içine girmesiyle tartışmanın boyutu bir kez daha değişir. Nader de aslında *hak ettiği* şeyin onu kapı dışarı etmek olduğunu savunur. Bir kez daha, çocuklar (Termeh ve Somayeh) yetişkinlerin arasında yaşanan çatışmaya sessizce tanıklık eder.



Görsel 31. Hırsızlıkla Suçlanan Raziye'nin Tepkisi

Yaşlı adamın yatağa bağlanması nedeniyle başlayan Maceraya Çağrı'da para/hırsızlık meselesi, ispat/iftira, doğru/yalan, hak/haksızlık kavramla-

rı iç içe geçince yalnızca tartışmanın boyutu değişmekle kalmaz, aynı zamanda maceranın boyutu da değişime uğrar. Çünkü tüm bu tartışmanın içinden doğan ve birbirlerini etkileyen basit meseleler Çağrının Reddini geçersiz kılar. Nader'in Raziye'yi kovarak evden çıkarmaya çalışması, Raziye'nin ise evden çıkmamak için direnmesi olay örgüsünün gidişatını etkiler. Dolayısıyla kahramanlar seçtikleri eylemleri yüzünden yazgısal olarak ister istemez yeni bir maceranın içerisine sürüklenirler.

Rehberle Karşılaşma

Büyükbaba karakteri kahramanların yolculuğunda karşılaştıkları Rehber işlevini taşır. Nader ve Raziye arasında yaşanan çatışmanın ortasında yer alan Büyükbaba karakteri olay örgüsünün gelişim noktasını oluşturur. Onun etrafında yaşanıp krize dönüşen aksiyonlar dizisi kahramanların yolculuğunun içeriğini belirler. Rehberin yaşlı ve alzheimer hastası olması çatışmayı doğuran neden-sonuç ağının gidişatını şekillendirir. Rehberin bir yanında oğlu Nader, gelini Simin ile torunu Termeh, diğer yanında ise ona bakıcılık yapan Raziye ile eşi Hojat ve kızı Somayeh durur. İki tarafın da kesiştiği ve aynı zamanda çatışmaya başladığı noktada ise büyükbaba karakteri yer alır.



Görsel 32. Kahramanların Rehberi: Alzheimer Hastası Büyükbaba

İlk Eşiği Geçiş

İlk Eşiği Geçiş filmdeki temel dramatik çatışmanın tam olarak ortaya çıktığı ve bu yönüyle olay örgüsünde kahramanların yolculuğunun seyrini belirleyen başlıca geçiş aşmasıdır. *Bir Ayrılık*'ta ilk eşik bir anda olup biten belirli bir aksiyonlar dizisi eşliğinde geçilir. Birbirlerine nedensel açıdan bağlı olarak ilerleyen bu aksiyon dizisi sonucunda kahramanlar ilk eşiği atlayarak Sıradan Dünya'dan ayrılıp yolculuğun (olay örgüsünün) Özel Dünyasına adım atarlar. Maceraya Çağrı aşamasında tartışıldığı gibi, Raziye ve Nader arasında başlayan çatışma kahramanları eşiğe yaklaştırır. Eşiğin atlanması için temel-belirleyici bir aksiyona daha ihtiyaç vardır. Raziye'nin

masumiyetini ispatlamadan ısrarla evden çıkmak istememesi, Nader'in de onu suçlayarak ısrarla evden çıkarmaya-kovmaya çalışması yaşanılacak katalizör olayın zeminini hazırlar.

Macereya Çağrı ve Rehberle Karşılaşma böylelikle tek bir sahnede iç içe geçerek İlk Eşiği Geçiş ile tamamlanır: Nader'in babasını banyoda yıkamaya çalıştığı anda kapı zili çalar. Yoksulluklarından dolayı çaresizlik yaşayan Raziye kapıyı açan birisi olmayınca kendisinde kalan anahtarla içeri girer. Aile olarak ekonomik durumları zaten yeterince iyi olmayan Raziye o günkü yevmiyesinin, yani hakkı olan paranın peşindedir. Nader ise hala aynı noktadadır; Raziye'nin ödemesini çoktan aldığını (parayı çaldığını) iddia eder. Sanki Maceraya Çağrıda önceden denemesi yapılan sahne tekrar benzer şekilde yaşanır: Nader kapıya dayanarak zorla içeri girmek isteyen Raziye'yi iter.



Görsel 33. *İlk Eşiği Geçiş: Nader'in Raziye'yi İtmesi*

Apartmanda bir gürültü kopar. Nader'in kendisini itmesiyle birlikte Raziye merdivenlerden düşer. Termeh kapıyı açtığında Raziye acı içinde merdivenlerde kıvrılmaktadır. Küçük Somayeh annesinin başında ağlarken üst kattta oturan Khalani Hanım yardıma koşar. Raziye'nin hamile olması, Büyükbabanın kirli çamaşırlarını taşıırken merdivenlerin kirlenmesi, bu yüzden yıkanan merdivenlerin ıslak olması ve nihayetinde ise Nader'in Raziye'yi kapının girişinde merdivenlere doğru itmesi... Olasılık olarak tüm bu eylemlerin her biri ya da birlikte hepsi, Raziye'nin düşüşünün nedeni olabilir. Sonuç ise tektir ve açık bir şekilde ortadadır: Raziye'nin merdivenlerden düşüşü ve bebeğini kaybetmesi... Düşükle neticelenen bu aksiyon dizisi olay örgüsünde İlk Eşiği Geçiş'tir; olay örgüsünün sonraki aşamalarını da bu eşik biçimlendirir.

Şekil 4. I. Bölüm: Yola Çıkış (Serim) Aksiyon Akışı Özeti



Sıradan Dünya	Maceraya Çağrı	Çağrının Reddi	Rehberle Karşılaşma	İlk Eşiği Geçiş
Simin ve Nader'in Boşanma Başvurusunda Bulunması	Raziyeh'in Büyükbabayı Yatağa Bağlaması	Hırsızlıkla Suçlanan Raziyeh'in Direnişi	Alzheimer Hastası Büyükbaba	Hamile Raziyeh'in Merdivenlerden Düşmesi

II. Bölüm: Olgunlaşma / Düğüm (Trajedinin Düğümü)

Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar

İlk eşiğin aşılmasıyla birlikte kahramanların karşısına yeni sınavlar, müttefikler ve düşmanlar çıkar. Kahramanlar bu yeni unsurlar sayesinde aslında hep İlk Eşiğe dönerler veya başka bir ifadeyle hep ilk eşiğe saplanıp kalırlar, girdikleri trajik döngünün içinden bir türlü çıkamazlar. Sıradaki aksiyonların odağını belirleyen bu eşik neticesinde kahramanların yolculuğu bir trajediye dönüşür.

Nader'e olay hakkında sorular soran eşi Simin ve Raziyeh'in eşi Hojat da maceraya tekrar katılarak trajedinin katmanlarını derinleştirir. Raziyeh'in merdivenlerde düştükten sonra hastaneye kaldırılması aksiyon akı-

şının yönünü değiştirir; her karakteri ayrı bir sınav bekler. Öncelikle Nader olayı duyan eşine ve kızına karşı kendi haklılığını ispat etmek durumundadır. Aksi takdirde onların gözünde suçlu olarak görünecek, en önemlisi de hep doğru olmayı, doğruyu söylemeyi öğütlediği kızının gözünde bir *yalancıya* dönüşecektir.

Boşanma aşamasındaki Nader-Simin çifti olayı henüz öğrendikleri ilk anda yeniden tartışmaya başlar. Bakıcı olarak Raziye'nin tutulmuş olması çiftin arasında yine bir anlaşmazlık yaratır. Nader iyice tanımadan etmeden Raziye'yi bakıcı olarak tuttuğu için eşini suçlasa da Simin onun bu suçlamasını kabul etmez. İkisi birlikte hastaneye ziyarete gittiklerinde Raziye'nin düşük yaptığını ve ameliyat olduğunu öğrenirler.

Hastanede Hojat ve yengesiyle karşılaşan çift karşı tarafın sert tepkisine maruz kalır. Bu noktada Hojat ve Nader karakterleri birbirlerinin karşısında bir *düşman* olarak belirir. Eşinin Emad yüzünden merdivenlerden düşerek bebeğini kaybettiğini iddia eder. Yengesi de Hojat'ın yanında bir *müttefik* ve Nader-Simin çiftinin karşısında ise *düşman* olarak yerini alır. Bebeğin ölümüne neden olmalarına rağmen hangi yüzle hastaneye geldiklerini sorar. Hojat'ın yanındaki Yenge karakterinin öyküde ayrıca işlevsel bir rolü vardır; Raziye'yi Simin ile tanıştıran, dolayısıyla bakıcılık işini ona ayarlayan kişi yengesidir.



Görsel 34. Hojat Nader'e Saldırır Fakat Yaralanan Simin Olur

Karakterler haklı ile haksızın, doğru ile yanlışın, suçlayan tarafla suçlanan tarafın birbirinden ayrılamaz biçimde iç içe geçtiği bir durumla yüz yüze gelir. Çeşitli sınavlar, müttefikler ve düşmanlar ile karşılaşınca çatışma dramatik açıdan daha da derinleşir. Seçilen bakış açısına göre düşmanın değiştiği ve bir tarafın diğerini karşılıklı olarak suçladığı, dolayısıyla da

adalet arayışının git gide derinleştiği ve daha da çok katmanlara ayrılmaya başladığı bir ortamda mağaranın derinliklerine doğru yaklaşılır.

Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak

Kahramanların yolculuğu ilk eşiğin geçilmesinin ardından Çile aşamasına doğru ilerler. Çile'nin bir anda karşılarına çıkmaması için öncesinde başka aşamalardan geçerek baht dönüşü (peripetie) yaşanır ve aksiyonlar arasındaki neden-sonuç bağıntısı doğrultusunda kahramanların yazgıları şekillenir. Bu aşamada karakter değişimlerinin giderek belirginleşmesiyle de kahramanlar hakkında daha fazla bilgi sunulur (anagnorisis).

Belirli bir aksiyon dizgesi ekseninde karakterler hem izleyiciye hem de birbirlerine karşı daha yakından tanıtılır. Bu noktada belirleyici olan nokta; bilme-tanınma arttıkça olay örgüsündeki muğlaklığın netleşmesi bir yana, giderek daha da çıkmaza doğru sürüklendiğinin gözlemlenmesidir. Özellikle adalet arayışı çerçevesinde gelişen ve her bir karakterin adaleti, doğruyu kendi perspektifinden sorgulamasıyla içinden çıkılamaz bir trajedi doğar. Başta Hojat karakteri olmak üzere kahramanların çıkmazlığı, çaresizliği derinden hissedilir. Ait olunan toplumsal sınıf, bu sınıfa ait değer yargıları, kan parası, parasızlık, yoksulluk... Gibi faktörler de kahramanların çıkmazlığını içten içe besler.

Her zamanki gibi sıradan bir gün içinde yaşanan, gündelik yaşamdaki herhangi bir ortamda karşılaşılabilecek basit aksiyonların neden-sonuç bağlamında birbirlerini etkilemesi kahraanlar arasındaki çatışmaya yeni düğümler atar. Hojat, eşi Raziye'nin hamile olduğunu Nader'in bildiğini iddia ederken, Nader'in ise bunu kabul etmeyerek, hamilelikle ilgili bir şey duymadığını-anlamadığını belirtmesi gibi birbiriyle çelişen basit olgular bile gerçekliği iyice karmaşık hale getirir. Herkesin farklı iddiası ve savunması yüzünden hâkimin gerçeği (adaleti) belirginleştirmesi güçleşir. Karakterler kendilerini bir anda aynı sorunun içinde fakat farklı taraflarında bulur. Karşılarında ise kimin haklı kimin haksız olduğunu sorgulayan bir hâkim – ve izleyiciler- vardır.

Çile

Olay örgüsünün önceki aşamalarından kaynağını alan Çile, kahramanın yaşadığı trajik durumun iyice derinleştiği, olay örgüsünde sonraki aşamaların da belirleyecisi konumundaki bir zirve noktasıdır. İlk olarak Maceraya Çağrı'da yaşanan tetikleyici aksiyon ile birlikte ortaya çıkan, İlk Eşiği Geçişte hamile Raziye'nin merdivenlerden düşerek bebeğinin kaybıyla sonuçlanan aksiyon zinciri kahramanların Çilesine dönüşür.

Hojat'ın, eşinin hapse girmemesi için kefalet ücretini yatıracak birisini bulmak zorunda olması olay örgüsünde Çile aşamasıyla Ödül arasın-

daki bağı kurar. Mahkemede cinayetle suçlanan Nader'in serbest kalması için kan parası ödemesi gerekir. 40 milyon toman kefalet ücreti yatırmaması istenen Nader aslında Hojat'ın zannettiği gibi zengin biri değildir. Ayrıca hasta babasına da bakmak zorunda olduğu için, parayı ödeyememesi durumunda hapse girmesi ihtimali Nader karakterini çıkışsızlığa iter. Hojat, hapse girmemek için adeta hâkime yalvaran Nader'in çaresizliğini sessizce izler. Toplumsal düzeyde kendinden üstün ve güçlü biri olarak kodladığı Nader'in içine düştüğü zor durum ikisini birbirine yakınlaştırır. Adalet mekanizmasının karşısında neredeyse eşitlenmiş gibilerdir; çünkü hâkimin karşısındaki Nader de artık onun gibi aciz bir durumdadır.

Nader geceyi hapisteye geçirmek zorunda olduğu için eve gelemeyeceğini bildirmek üzere Termeh'i arar. Hasta Büyükbabasıyla ilgilenen Termeh babasının hapisteye olmasından annesini sorumlu tutar: "Sen gitmeseydin babam hapisteye olmayacaktı." Kızının suçlamasını kabul etmeyen Simin kendisinin evden ayrılmasına eşinin üzülmeyeceğini, bu yüzden gitmekten başka çaresi kalmadığını vurgular. Aile içinde yalanlar üzerinden kurulan ilişkiler ağına Termeh de katılır. Boşanmalarını engellemek için, annesinin kalıcı olarak gitmediğini ve geri döneceğini babasına söylediğini itiraf eder. Simin kızının itirafıyla tekrar yıkıma uğrar; eşinin kendisine yeterince değer vermemesi gerçeğiyle bir kez daha yüzleşir. Simin'in Çilesi olay örgüsünün en başından itibaren aslında bu yüzleşmedir. On dört yıl birlikte yaşadıktan sonra; eşinin boşanmayı reddetmediğini, evden ayrılmasına engel olmadığını düşünür. Görünürde kızının eğitim hayatını bahane edip ailecek Fransa'ya göç etme planının ardında eşi Nader'in yapacağı seçim gizlidir: Nader'in eşiyle-ailesiyle birlikte Fransa'ya yerleşmeyi mi yoksa İran'da kalıp Simin'den boşanmayı seçeceği sorusu olay örgüsünü düğüme çeviren çatışma noktalarından birisidir.

Duruşmada şahitlik yapan Termeh'in İngilizce Öğretmeni Quahrei Hanım, Nader'in Raziye'nin hamile olduğunu bilmediğini belirtince, Hojat "Bir kadın başka bir kadının hamile olduğunu nasıl anlayamaz" diyerek onu da yalancılıkla suçlar. Öğretmen, Raziye'yle aralarında geçen hamilelikle ilgili diyalogu Nader'in duymadığını belirtir. Hojat, "Allah'ın üzerine yemin mi etmeliyim?" diye soran Nader'i toplumsal-dini normlar bağlamında yanıtlar: "Sanki Allah'a inanıyorsun da!" Hemen ardından gelen sahnede Termeh'in ders kitabından aktardığı sözler de bu çatışmayı betimler: "Sasaniler zamanında halk ikiye ayrılmıştı: imtiyazlı üst sınıf ve normal halk."

Kefil arama sırası bu kez Raziye-Hojat çiftindedir. Eşinin hapse girmemesi için²⁵ kefil bulması gereken Hojat da tıpkı Nader gibi hâkime yalvararak kendilerine haksızlık yapıldığını ileri sürer. Adaletle karşı geldiği gerekçesiyle ikaz edilen Hojat zaten herşeyini kaybettiğini kaybederek ha-

25 Hâkim, büyükbabayı yatağa bağlayıp evden çıkan Raziye hakkında soruşturma başlatır.

pise girmekten korkmaz. Onun kefaleti yatırabilecek bir yakını da yoktur. Gösterdiği sert tepki Hojat'ın saldırgan ve travmatik karakterinin tam anlamıyla ortaya çıktığı ilk sahnedir. Ayakkabı tamircisi olarak on yıl çalıştığı işinden tazminatını alamadan kovulmuş olmasından dolayı mağduriyeti travmaya dönüşmüş ve hayatta sürekli haksızlığa uğradığı psikolojisi içeresine girmiştir. Raziye'nin kullandığı depresyon haplarını göstererek hâkimin kendilerini bağışlamasını ister. Nader de merhamet duygusuyla hareket ederek hâkimin bu seferlik Hojat'ı bağışlamasını rica eder.



Somayeh annesinin doktora gitmesi nedeniyle yaşlı adamı yatağa bağlayıp evden çıkmak zorunda kaldığını Nader'e anlatır. Daha önce kamusal alanda (mahkemede) yalancılıkla suçlanan Nader bu sefer herşeyden daha fazla önem verdiği bir sınavla karşı karşıyadır; kızı Termeh babasının doğruluğundan şüphe duyar. Nader sonunda kızına doğruyu söyler; Raziye'nin hamile olduğunu bildiğini fakat onu iterken bu bilginin aklına gelmediğini itiraf eder. Nader'in yalan söylemesi ve bunu kızının öğrenmesi onun Çilesini oluşturur. Çünkü Nader'in kızının gözündeki imajı, doğruluk üzerine kurulu benlik tasarımı yıkılır. Dolayısıyla Termeh de aynı yıkımı yaşar; ona hep doğruyu öğrettiğini ifade eden babası gerekçesi ne olursa olsun yeri geldiğinde yalan söyleyen bir insandır. Ayrıca Simin'in eşi Nader ile aile içinde süregelen anlaşmazlıklarının tekrar yaşanması *ayrılık* meselesini adalet arayışıyla bütünleştirir; Kahramanların Çilesi olan 'bir ayrılık ve bir ölüm' iç içe geçer.

Ödül

Qahraei Hanım'ın mahkemeye giderek ifadesini değiştirmesi ve Nader'in bakıcı kadının hamile olduğunu bildiğini söylemesiyle aksiyon akışı Çile aşamasından Ödül'e taşınır. Hâkimin karşısında yine dürüstlüğü sorgulanan Nader'in yalanının ortaya çıkışı ve kendi yalanına kızını da katarak gerçeği inkâr etmesi Ödül öncesindeki Çile ögesine denk düşer. Hâkim, o halde doktorun numarasını nereden bulduğunu sorunca yalanını sürdür-

rek numarayı kızından aldığı belirtilir. Termeh de bunun üzerine babasını korumak amacıyla yalançı şahitlik yapmaya mecbur kalır.

Çocuklar yetişkinlerin aksine filmin başından beri her zaman doğruyu söyleyen masum karakterler olarak aksiyon akışında yer alır. Daha önce babasının ona söylediği gibi; kim söylerse söylesin yalan yalandır. Termeh de babasını korumak için ilk kez yalan söylemek zorunda kalır. Zaten bakışlarına yansıyan masumiyeti attığı yalanı ele verir; hâkim Termeh'in ifadesini pek inandırıcı bulmaz. Mahkeme salonundan ayrılan baba-kız arabada hiç konuşmazken, verdiği yalan beyan yüzünden sarsılan Termeh sessizce gözyaşlarına boğulur.

Gizlenen gerçekler/yananlar aracılığıyla oluşan ve olay örgüsünün taşıyıcısı olan katalizör olay, karakterlerin içine düştüğü durumun Çileye dönüşmesine neden olmuştur. Nader bu durumun oluşmasının başlıca sorumlusu olmasına rağmen yine de yaşanan trajedinin tüm suçlusu değildir. Hatta aynı anda trajedinin mağdur taraflarından birisidir. Asıl felaket ise bir insanın kaybı; anne karnındaki henüz doğmamış bir bebeğin ölümüdür. Sonuçta bu felakete de Nader'in Raziye'yi itmesi neden olmamıştır. Hatta kadının merdivenlerden düşmesinin bile bu itme yüzünden olup olmadığı bile muğlaktır. Dolayısıyla Nader'in bir yalanı üzerinden oluşan Çile, başka bir yalanın ortaya çıkmasıyla telafi edilip kahramanın yolculuğunda sonraki aşamalarda Ödül olarak karşısına çıkar. Bu ödül gerçeğin ortaya çıkmasıdır; Raziye'nin bebeğini kaybetmesinin asıl-gerçek nedeni merdivenlerden düşmesi değil, aslında daha öncesinde kendisine bir arabanın çarpmasıdır. Karakterlerin –ve izleyicinin- doğru bilgiye ulaşmasıyla (Anagnorisis) Nader cinayetle suçlanmaktan kurtulur.



Görsel 36. Raziye'nin Gerçeği İtirafı



Görsel 37. Simin'in Gerçeği Öğrenişi

Ödülün elde edilmesi aynı zamanda kahramanların yolculuğunda Dönüş Yolunun başlangıcını oluşturur. Çile ve Ödülün birarada ilerlediği noktada kahramanların eve dönüş yolculuğu başlar. Buradan hareketle Ödül, aksiyon akışının seyrini tamamen değiştirirken II. Bölüm'de Çile aracılığıyla atılan düğümü III. Bölüm'de kördüğüm boyutuna taşır. Kendi aralarındaki ilişkiler ağını daha baştan doğru bir şekilde kurmayan; ilişkilerini, iletişimlerini yalanlar üzerinden yönlendiren karakterlerin adalet arayışı böylelikle tam bir çıkmaza girer.

Şekil 5. II. Bölüm: Olgunlaşma (Düğüm) Aksiyon Akışı Özeti



Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar	Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak	Çile	Ödül
Hojat'ın Maceraya/Çatışmaya Dâhil Oluşu	Kahramanların Mahkemedeki Adalet Arayışı	Hamile Raziye'nin Bebeğinin Ölümü	Raziye'nin Bebeğini Düşürmesinin Gerçek Nedeni

III. Bölüm: Eve Dönüş / Çözüm (Trajedinin Kördüğümü)

Dönüş Yolu

Filmin trajik çatışmasını oluşturan aksiyon akışında hep aynı soruya geri dönülür: Doktor raporuna göre, Raziye'nin aldığı darbeye bağlı olarak düşük yapmıştır. Peki, bu darbeyi neden dolayı almıştır? Dönüş Yolu bu sorunun kesin ve doğru olarak yanıtlanması üzerinden ilerler. Yalnız yanıt ne olursa olan ortada bir *gerçek* (bebeğin ölümü) vardır ve bu ölümün cezası çekilmeli/bedeli ödenmelidir. Adaletin sağlanarak davanın sonuçlanması iki ailenin uzlaşarak bir anlaşma yapmasına bağlıdır.

Simin Hojatla görüşüp aralarındaki sorunu gidermeyi amaçlar. Bebeklerinin ölümünden dolayı karşı tarafa kan parası ödemeyi teklif eder. *Para*, yoksulluk içinde yaşayan, geçim sıkıntısı çeken Hojat'ın kapıya dayanan alacaklılardan kurtulmak için en büyük umududur. İlk başta paranın umurunda olmadığını ifade etse de Simin'le uzlaşma yolunu seçer. Kan parası aralarında pazarlığa dönüşür ve rızasına karşılık, 40 milyon yerine 15 milyon toman almaya ikna olur.



Görsel 38. *Simin'in Hojat'a Kan Parası Ödemeyi Teklif Etmesi*

Kan parası aile içerisinde yeni bir tartışmayı doğurur. Nader kan parasını ödemeyi kabul ederse hatasını kabul etmiş gibi algılanacağını ileri sürer. Diğer yandan okul çıkışında bekleyen Hojat'ın, çocuklarına zarar vermesinden çekinen Simin kan parasını ödemekte ısrar eder. Kan parası üzerinden başlayan tartışma merkezine kızlarının geçtiği bir *ayrılık çatışmasına* evrilir. Nader Termeh'in kendisiyle kalmayı seçtiğini belirtirken, Simin ise onun isteyerek babasının yanında kalmayı seçmediğini vurgular. Termeh'in, anne-babasının boşanmalarına engel olmak için orada kalmaya karar verdiğini ifade eder. Anne-babanın ayrılığının çocuk üzerindeki yıkıcı etkisinden bahseden Simin yine Nader tarafından olumlu bir karşılık bulamaz. Kendi egosunu öne çıkartan Nader haksızlığı ispatlanana kadar parayı ödemeyeceği konusunda ısrar eder.

Para meselesi, Hojat-Raziyeh çiftinin aile yaşamında olduğu gibi Nader-Simin çiftinin arasında da çatışmayı büyüten bir araç işlevi görür. Eşi kefalet parasını ödediği için serbest kalabildiğini hatırlatınca Nader kefaleti geri almasını, onun parasını-yardımlarını istemediğini belirtir. Anne ve babanın arasında geçen hararetli tartışma sahnesi başka bir odada yalnız başına, üzgün bir şekilde oturan kızlarına bağlanır. Sonraki plan da ise yine odasında sessizce oturan Alzheimer hastası yaşlı büyükbaba görülür. Büyüklerin yarattığı çatışmanın acısını kendilerinden ziyade çocuklar (Termeh

ve Somayeh)²⁶ ve yaşlı bir insan (Büyükbaba) çeker. Önceden bu ayrılığın ciddi olmadığına ve tüm sorunların düzeleceğine dair kızını umutlandıran Nader, kendi amacını yine ailesinden önde tutar. Çünkü Nader'in kendi haklılığının mutlak ispatı üzerine kurulu adalet arayışı onun karakter motivasyonunu oluşturur. Ayrılığın artık ciddileştiğini ifade etmesi kızının yaşadığı depresyonu daha da derinleştirir.

Kahramanların o ana kadar ki yolculuğu Nader tarafından itilen Raziye'nin merdivenlerden düştüğü için bebeğini kaybettiği yanılgısı/yalanı üzerinden ilerlerken, *ödülü* ifade eden doğru bilgi²⁷ Dönüş Yolunun seyrini değiştirir. Böylelikle, daha önceden *yalanla*²⁸ kurulmuş olan ilişkiler ağı bu kez de karakterlerin ulaştığı doğru bilgi üzerinden doruk noktasına doğru ilerler.

Diriliş (Doruk Noktası)

Küçük küçük yalanların çevresinde kurulan, bu yalanlardan dolaşarak giderek düğümlenen aksiyon ağı karakterlerin Dönüş Yolu'nda ki trajediyi zirve noktasına taşır. Raziye'nin *gerçeği* itiraf etmesi filmin III. Bölümünü yani son bölümünü şekillendiren başlıca aksiyon haline gelir. Bu andan sonrası hep bu gerçeğin içinden diğer aksiyonlara taşınarak doruk noktasına ulaşır.²⁹ Karakterlerin seçimleri sadece kendi yazgılarını çizmekle kalmaz, ayrıca diğerlerinin durumlarında da değişikliğe yol açarak neden-sonuç bağına karşılıklı biçimde etkiler. Dolayısıyla bir karakter özellikle olumsuzluk içeren bir aksiyonun yaşanmasının nedeniyken, aynı zamanda bu durumun yarattığı olumsuz sonuçlardan dolayı yine hem kendisi hem diğer karakterler yara alır.

Nader ve Simin'in ayrılığının sancısını her zamanki gibi en çok kızları Termeh yaşar. Kızlarının kimde kalacağı konusunda tekrar tartışan çift kan parasının ödenmesi konusunda da bir türlü uzlaşamaz. Nader eğer kendisinin suçlu olduğunu düşünüyorsa karşı tarafı arayıp parayı ödeyeceklerini Termeh'e bildirir. Babasının da ısrarıyla annesiyle birlikte evden ayrılan Termeh'in kimi seçtiği belirsizdir.³⁰ Bir sonraki sahnede de çatışmaya başka bir çocuk (Somayeh) üzerinden geçiş yapılır. Karakterler arasındaki çatış-

26 Simin ve Nader'in ailesinde kızları Termeh'in çektiği acıyı, Raziye ve Hojat'ın ailesinde de küçük kızları Somayeh çeker. Dolayısıyla çocuklar aile trajedisinin hem şahidi hem kurbanıdır.

27 Bu bilgi aynı zamanda Nader'in Ödül'üdür; çünkü bebeğin ölümünde suçu olmadığı kanıtlanmış olur.

28 Nader Raziye'yi ittiği için Raziye'nin merdivenlerden düştüğü ve bu yüzden karnındaki bebeği düşürdüğü zannedilmektedir. Olay örgüsü boyunca o ana kadar bu bilgi *gerçek* olarak kabul edilmiştir. Raziye ve Hojat tarafından bu bilginin diğer karakterlerden gizlenmesi olayların akışını değiştirmiştir.

29 Kahramanın Yolculuğu Modelinde "Diriliş" aşaması olarak nitelendirilir. Doruk Noktası, Diriliş aşamasında gerçekleşir.

30 Termeh, boşanmak üzere olan anne ve babası arasında kimi seçecektir sorusu olay örgüsü boyunca başlıca çatışma alanlarından birisini oluşturur.

manın; yetişkinlerin anlaşmazlıklarının mağduru olan çocuklar bakışlarıyla ve hatta tahtaya çizdikleri resimlerle bile çok şey anlatır.³¹



Görsel 39. *Termeh'in Trajedisi*



Görsel 40. *Somayeh'in Trajedisi*

Raziyeh geçirdiği trafik kazasıyla ilgili gerçeği itiraf etmek üzere Simin'in çalıştığı okula gider. Nader karakterinin Ödül'ü olan bu itiraf, kadının düşük yapmasına neden olması suçlaması karşısında kendisini aklarken kahramanları daha karmaşık bir finale doğru sürükler. İki kadın ortak bir çözüm bulabilmek için uğraşırken çatışmanın gelip düğümlendiği nokta yine eşleridir. O an orada olmasalar bile varlıkları ikisi için de bir problem kaynağına dönüşür. Bir yanda haksız olmadığı gerekçesiyle kan parasını ödememekte ısrar eden Nader'in karşısında diğer yanda ne olursa olsun kan parasını alabilme umuduyla yaşayan Hojat yer alır. İki tarafın ortasında ise karar mekanizması olarak mahkeme bulunur.

Simin tartışmanın seyrinin değiştirecek doğru bilgiyi³² mahkemede de anlatması için Raziyeh'i uyarır. Eşinin kendi üzerinde kurduğu eril hegemonyadan çok korkan Raziyeh bu bilgiyi gelip Simin'e anlattığını kimsenin bilmemesi gerektiğini ifade eder; özellikle de Hojat ve Nader'in. Hatta ona göre, ortada artık bir suç yoksa ödenmesi gereken bir kan parası da yoktur. Dini inancı gereği haketmediği bir parayı almanın günah olduğunu düşünen Raziyeh, karşı tarafın kendilerine kesinlikle kan parası ödememesi gerektiğini vurgular. Aksi takdirde haketmedikleri kan parasını alırlarsa ailecek günahkâr olacaklarını düşünür.

Nader ve ailesi kan parasını ödemek üzere Hojat-Raziyeh çiftinin evine gittiklerinde evde ayrıca Hojat'ın yengesi ve çoğunluğu yaşlı olan insanlar vardır. Davalı olan ve nihayetinde uzlaşma yolunu seçen iki tarafın karşısında ilk bakışta şahit oldukları sanılan bu kişiler esasında Hojat'a borç vermiş olan alacaklılardır. Raziyeh hariç herkes sabırsızlıkla kan parasının ödenmesini bekler. Gerginliği davranışlarına yansıyan Raziyeh'in ruh hali yaklaşan doruk noktasının işaretlerini sunar. Yengesi telkin etmesine rağmen

31 Küçük Somayeh annesi ve Simin konuşurken arka planda sınıftaki tahtaya hamile annesinin, kendisinin ve bir çocuğun resmini çizer.

32 Söz konusu doğru bilgi Raziyeh'in gerçeği itirafıdır.

men çaresizliği giderek artar. Simin anlaşmanın şartlarını sunar; buna göre karşı tarafın şikâyetini geri çekmesi karşılığında beşer milyonluk üç tane çeki kendilerine vereceklerdir. Uzlaşma ve iki aile arasındaki çatışmanın sonlanması için artık herşey hazırdır; yalnızca bir kalem, kâğıt ve atılacak bir imza...

İmzaların atılmasından önce araya giren Nader'in sözleri uzlaşmayı ters yüz ederek yeniden çatışmaya çevirir. Konuşurken kızı Termeh ve Raziye'nin mutlaka odada bulunmasını şart koşar. Bahçede küçük Somayeh ile şakalaşarak oyun oynayan Termeh başından beri mağduru olduğu trajedinin tanığı olarak içeri davet edilir. Raziye ve kızı Somayeh'in de odaya gelmesiyle trajedinin tüm mağdurları/tanıkları biraraya toplanmış olur. Nader, dindar bir kadın olan Raziye'nin Kuran'ın üzerine yemin ederek düşüğe kendisinin sebep olduğunu söylemesini ister. Raziye'i, inancından dolayımlanan çıkışsızlığıyla yüzleştiren bu istek olay örgüsünde doruk noktasının ortaya çıkışına neden olur.



Görsel 41-42. İki Aienin İç İç Geçen Trajedisi

Eşinin uyarısıyla Kur'an'ı Kerim'i getirmek üzere odadan ayrılan Raziye bir türlü geri gelmeyince izleyici kahramanların karşılıklı/birlikte yaşadığı trajediye tanıklık eder: Önce yengesi Azam mutfakta çaresizce bekleyen Raziye'nin yanına gelerek eğer Kur'an'a el basmazsa herkesin önünde itibarlarının iki paralık olacağını ifade eder. Raziye hala odaya ödenmeyince bu kez eşi Hojat yanına gelir. Yemin etmekten ve yalan söyleyerek günah işlemekten korkan Raziye tereddütlerinin olduğunu eşine bildirir. Eşi ise bu tereddütleri neden daha önceden söylemediği için kendisine kızar. Hatta muhtaç oldukları parayı elde etmek uğruna eşini yalan söylemeye yöneltir; 'tüm günahın kendisine ait olacağını' ifade edip onu ikna etmeye çalışır.

Gerçeği; önceki gün araba çarptığı için düşük yaptığı bilgisini eşiyile paylaşan Raziye'nin çıkışsızlığına aile olarak yaşadıkları yoksulluk halleri eklenir. Öğrendiği gerçek karşısında yıkılan Hojat'ın travmatik hali

trajedisini yansıtır; kendi öfkesi ve çaresizliğiyle yüzleştiği her an yaptığı gibi elleriyle kendi yüzüne ve başına şiddetle vurur. Böylelikle Raziye'nin yaşamış olduğu; *gerçek* ile inancın çatışmasından kaynaklanan trajedinin karşısında/içinde ayrıyeten bir tematik anlatı katmanı daha belirir; *yoksulluğun trajedisi*... Yani sosyo-ekonomik açıdan çıkışsızlık yaşayan ve paraya ulaşma hayali yıkılan Hojat'ın kendi *gerçekliği* (*yoksulluk*) ile yüzleşmesinden doğan trajedisi...

İksirle Dönüş

Kahramanlar edimimleri, yaraları, hüzneleri, sevinçleriyle... Tüm durumlarından/olaylardan çıkardıkları derslerle ve düşüncelerle Sıradan Dünya'ya; yani evlerine geri dönerler. Vogler'in *iksir* olarak nitelendirdiği bu durum olay örgüsünün/kahramanın yolculuğunun nihai aşamasını oluşturur. Yolculuklarının sonunda *iksirle dönen* kahramanlar böylece öyküden acı/tatlı bir iksiri tadararak ayrılmış olurlar. Olay örgüsündeki aksiyonlardan elde ettiğimiz bilgilerden yola çıkarak mecazi bir anlatımla ifade ettiğimizde; Raziye ve Hojat çiftinin kızları Somayeh ile birlikte tattığı acı iksirin bir benzerini yine acı verici bir şekilde Simin ve Nader çiftiyle kızları Termeh tadar.

Diriliş aşamasında-doruk noktasında Raziye ve Hojat karakterleri üzerinden açığa çıkan inanç ve sınıf çatışması merkezli trajediyi, anlatının birincil katmanındaki *ayrılık trajedisi* takip eder. Nader, Simin ve Termeh'ten oluşan üç kişilik çekirdek ailenin dağılmasına, tekil olarak herbirinin kişiliklerinin parçalanmasına işaret eden bu trajedi katmanı yine bir aile trajedisi içerisinde gerçekleşir. İnancı gereği, yalan söylerse 'çarpılmaktan korkan' ve bu yüzden ailesinin, çocuğunun zarar görebileceğinden endişe duyan Raziye'nin çektiği *çileyi* diğer ailede de yine bir kadın; Simin yaşar. Eşinin kendisine yeterince değer vermediği gerçeğiyle yüzleşince kızını kendi ideallerinden ve arzusundan daha önde tutar. Hojat'ın kızına zarar vermesinden korktuğu için mutlaka kan parasını ödemeyi amaçlar. Bu açıdan iki ailede de acıyı yaşamak-taşımak daha çok kadınlara ve çocuklara, onlara bu acıyı yaşatmak ise erkeklere düşer.

İnancı gereği kan parasını kesinlikle almak istemeyen Raziye artık o evde, eşiyle birlikte yaşayamayacağından yani ailesinin parçalanmasından endişe duyar. Endişesinin öfkesini ise Nader'e değil de, kendisi gibi acıyı daha çok yaşayan Simin'e yöneltir. Çıldırılmış ve yıkılmış bir halde evden ayrılan Hojat ise acısını Nader'in arabasından çıkararak arabanın ön camını kırar. Ayrılığı, iki ailenin de parçalanmasını çağrıştıran kırık cam, hem her bir karakterin bireysel trajedisini hem de karşılıklı olarak birbirlerinde bütünleşen ortak trajediyi görünür kılar. Kan parasını almak istemeyen Raziye'ye karşılık, parayı vermek isteyen Simin ile parayı kesinlikle almak isteyen Hojat (Raziye'nin eşi) ve kesinlikle ödemek istemeyen Nader'in (Simin'in eşinin) trajedisi birbirine karışır.



Görsel 43. *Termeh'in Seçimi*

Filmin sonunda yer alan; kapanış jeneriği olarak da nitelendirebileceğimiz mahkeme sahnesi sessizce yaşanmasına rağmen aslında trajedinin kördüğümünü haykıran bir gerçeklik alanını resmeder. Hâkimle Termeh arasında çok kısa diyaloglardan oluşan, Nader ve Simin çifti arasında ise hiç konuşmadan, sessizlik içinde geçen sahne, izleyiciyi de trajediye son kez tanıklık etmeye davet eder. Hâkim Termeh'e annesiyle mi babasıyla mı kalmak istediğini sorar. Termeh, kararını verip vermediğini soran hâkimi, yıkılmış bir ses tonuyla yanıtlar: "evet." Buna rağmen izleyici Termeh'in seçimini; kimi seçtiğini kesin olarak anlayamaz. Termeh'in seçiminin muğlaklığına mahkeme koridorlarında ayrı ayrı bekleyen anne ve babasının; Simin ve Nader'in sessiz bekleyişi eşlik eder.

Şekil 6. III. Bölüm: Eve Dönüş / Çözüm (Kördüğüm) Aksiyon Akışı Özeti



Kod Sistemi	Bir Ayrılık	TOPLAM
▼ Çatışma		37
Felaket		19
Seçim Yapmak		24
İlişkiler Ağı		35
Aile İlişkileri		33
▼ Yazgı		14
Peripetie		12
Anagnorisis		13
Çıkarışsızlık		35
▼ Muhtlaklık		16
Paradoks		12
▼ Merhamet		7
Korku		18
Acı		27
Trajik Hata		3
▼ Adalet Arayışı		48
Suç		11
Kötülük		8
Ceza		11
İntikam		8
Yüzleşme		17
▼ Diğer		0
Sorular		16
Yalan		19
Tiyatral Gerçeklik		0
Toplumsal/Dini Normlar		19
Sansür		1
Σ TOPLAM	463	463

Tablo 11. Tema Tarayıcısı (Trajedi Temalarının Olay Örgüsündeki Kapsamı)

Tema Tarayıcısı; adalet arayışı, çatışma, çıkarışsızlık, ilişkiler ağı, aile ilişkileri, acı, seçim yapmak temalarının olay örgüsü kapsamında en sık kodlanan temalar olduğu bulgusunu sunar. Olay örgüsünde bu temaların kodlandığı aksiyonlara bakıldığında birbirleriyle iç içe geçtiği ve aynı zamanda doğrudan/dolaylı olarak birbirlerinin sürekli neden ve sonucuna dönüştüğü için sık şekilde kodlandığı görülür. Söz konusu sık tematik ilişki ayrıca az veya sık kodlanan temaları olay örgüsünün dönüm noktalarında³³ bir araya getirir. Bu etkileşim özellikle, en sık işlenen adalet arayışı ve çatışma ile çıkarışsızlık temalarının en az kodlanan trajik hata temasıyla olan ilişkisinde gözlemlenir.

Aslında kendisine arabanın çarpması nedeniyle bebeğini kaybeden Raziye'nin başta bu gerçeği gizlemesi/doğruyu söylememesi ya da Nader'in Raziye'nin hamile olduğunu bildiği halde bilmediğini söylemesi gibi trajik hatalar bu ilişkinin en net örneğini oluşturur. Bu noktada *yalanı* da başlıca bir anlatım unsuru olarak trajedi örüntüsünün kuruluşuna dâhil eden *trajik hata* yalnızca üç kez işlenmesine karşın olay örgüsünü ileriye taşıyan temel anlatı katmanlarından birisini ifade eder. Kahramanların adalet arayışı ve buna bağlı olarak gelişen çatışma da trajik hata üzerinden kurulur. Hatta anlatımı ilerleten başlıca tema da kahramanların işlediği ve ilk bakışta basit gibi görünen bu hataların varlığıdır.

Tüm temalar dâhilinde bakıldığında kodlama kapsamı açısından orta düzeyde yer alan toplumsal/dini normlar teması filmin birçok noktasında anlam yaratımı bağlamında kahramanların yolculuğunda belirleyici rol

33 İlk Eşiği Geçiş ve Çile aşamaları olay örgüsünün dönüm noktalarını oluşturur.

üstlenir. Raziye'nin bakıcılığını üstlendiği yaşlı-hasta adamla arasında geçen banyo yaptıрма sahnesi üzerinden bu rolü takip etmek mümkündür. Raziye, yaşlı adamın tek başına yıkanamayacak durumda olmasından dolayı kendisini çaresiz hissederek telefona sarılır. Dini bir sorusu olduğunu ifade ederek; 80 yaşlarında ve bunamış olan bir erkeğe yıkanıp üstünü değiştirmesi için yardımcı olursa günah sayılıp sayılmayacağı konusunda icazet almak ister. Telefonda konuştuğu görevli işin aciliyeti yoksa beklemesi yönünde kendisini yönlendirmesine rağmen yaşlı adama yardımcı olmak için ısrarcı olur. Yaşlı adamı yıkamak için eline temizlik eldivenlerini giyip banyoya gittiği sırada küçük Somayeh baba figürünün-babasının otoritesini annesine hatırlatırcasına "Babama söylemem" der. Çocuğun masum bakışları banyoya yönelir. Banyonun kapalı kapısı çocuğun -ve aynı zamanda- izleyicinin görme biçimini sansürleyerek mozaiklenmiş bir görüntüye dönüştürür. Kapalı kapının ardında kalan ve açıkça görünemeyen *gerçeklik* ise, yaşlı bir adama insani açıdan yardımcı olan bir kadını ima eder.



Görsel 44. Raziye'nin Yaşlı Adama Yardımcı Olması

Filmde yalnızca bir kez kodlanan sansür teması da bu aşamada tematik anlam üretimine katkıda bulunur. Sonrasında Nader'in babasını banyoda yıkarken tanık olduğumuz sahne sansür teması üzerinden bir karşılaştırmayı da tartışmaya açmamızı sağlar. Çünkü banyo kapısını açık gördüğümüz bu sahnede kameranın odağı Nader'in kese takmış ellerine ve çaresiz bakışlarına kadar yansırken bir kadının (Raziye) aynı yaşlı adamı banyoda yıkadığı bir önceki sahnede kamera banyonun kapalı kapısına odaklanarak içeride olup biteni açıkça perdeye taşımaz.

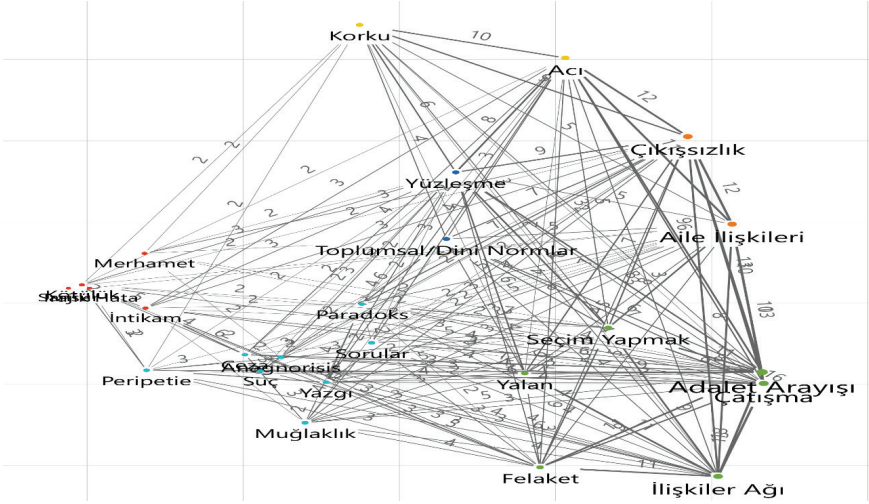


Görsel 45. Nader'in Banyoda Babasını Yıkaması

Hojat hakkını ararken sıklıkla toplumsal ve dini normlara başvurur. Yalancı şahitlik yapmakla suçladığı İngilizce öğretmeninin Kur'an-ı Kerim'e el basıp doğruyu söylemesini ister. Tartışmayı genellikle olduğu gibi sınıfsal düzleme çekerek üst sınıfın alt sınıfı, 'eşlerini döven insanlar' olarak gördüğünü iddia eder: "Bizler de sizler gibi insanız." Öğretmeni gerçekleri anlatması gerektiği konusunda sert bir dille uyarıp okuldan ayrılır.

Kod Sırası	Catış	Foblet	Seçil	İşkil	Ale.İ.	Yaşp	Perip.	Ang.	Çığı.	Müj.	Paral.	Merh.	Koru	Ao	Tajik.	Adole.	Suç	Kökl.	Caza	İrka.	Yüce.	Diğer	Sonlar	Yean	Tıpatr.	Topu.	Sansır	TOPL.	
v	Çalgıma	9	8	13	13	4	2	2	10	3	5	1	2	6	1	16	6	1	4	3	3	2	2	7	123				
	Edalet	9		6	11	5	5	3	3	4	4	2	1	1	4	1	11	1	2	3	3	4	3	3	1	91			
	Seçim Yapmak	8	6		9	8	5	3	1	7	3	7	2	3	5		11	2	2	1	2	8	5	6	6	1	111		
	İhtikar Aş.	13	11	9		5	6	3	4	8	4	4	1	2	3	1	13	3	1	4	1	4	4	11	4	123			
	De İyile	12	5	8	9		3	2	2	12	3	4	5	11	2	10	2	2	2	1	5	5	5	5	5	116			
v	Yaşp	4	5	5	6	3		6	3	5	2	4	1	1	3	4	1	2	1	2	4	1	4	1	68				
	Perişte	2	3	3	3	2	6		3	1	1	1	1	2	1	2	3	1	3		1	2		2		43			
	Kegrisis	2	3	1	4	2	3	3		4	1		2	1	1		5	1			3		3			38			
	Çışpık	10	4	7	8	12	5	1	4		3	7	3	9	12	1	13	2	2	2	3	9	2	7	7	1	134		
v	Müçalık	3	4	3	4	3	2	1	1	3		2			1	5	1	1	3	2	1	4	3	2	2	49			
	Peradık	5	2	7	4	4	4	1	7	2		1	1	2	1	4	3	2	1	2	2	2	2	6	1	66			
v	Mertane	1	1	2	1		1	1	2	3		1		2	1	2	1			2		1		2	1	25			
	Korlu	2	1	3	2	5	1	2	1	9		1	1	10	1	3	1	2	1	1	6	1	2	4	61				
	An	6	4	5	3	11	3	1	1	12	1	2	1	10		9		2	4	3	8	4	2	3	96				
	Taylı Hıza	1	1		1	2		2	1		1		1	1		1	1	2		1				1	17				
v	Abalel Kaya	16	11	11	13	10	4	3	5	13	5	4	2	3	9	1	5	3	7	4	8	6	9	6	138				
	Suç	6	1	2	3	2	1	1	1	2	1	3	1	1		1	5	1	3	1	2	1	1	2	42				
	KÖLÜK	1	2	2	1	2	2	3		2	1	2		2	2	2	3	1		4	5	3	1	1	1	43			
	Saza	4	3	1	4	2	1			2	3	1		1	4		7	3	4		6	2	2	1	1	52			
	İnkilen	3	3	2	1	1	2	1		3	2	2		1	3	1	4	1	5	6	3	1	1	1	1	47			
	İnsayre	3	4	8	4	5	4	2	3	9	1	2	2	6	8		8	2	3	2	3		2	6	1	88			
v	Diğer																									0			
	Sonlar	2	3	5	4	5	1		2	4	2	1	1	4		6	1	1	2	1	2		4	1	52				
	Yean	2	3	6	11	5	4	2	3	7	3	2		2	2		9	1	1	1	1	6	4		3	78			
	Matral Çarpışık																									0			
	TopumsalDin İsmir	7	1	6	4	5	1		7	2	6	2	4	3	1	6	2	1	1	1	1	1	3		1	66			
	Sansır			1					1		1	1													1	5			
	TOPLAM	123	90	111	123	116	88	43	28	134	89	66	25	61	96	87	159	42	43	52	47	88	0	52	78	0	68	5	1292

Tablo 11. Olay Örgüsü Tematik İlişkiler Tarayıcısı



Tablo 12. Olay Örgüsü Tema Haritası

Olay örgüsü serimleme aşamasının ardından düğüm aşamasında tüm kahramanların tek bir aksiyon etrafında buluşmasıyla giderek karmaşık bir hal alır. Buna göre, Nader babasının ellerini yatağa bağlayarak dışarı çıkan Raziye'yi evden kovarak trajediyi başlatır. Raziye'yi iterek evden kovması onun merdivenlerden düşerek bebeğini kaybetmesi *sonucu* ile bağdaştırılır; böylece, Raziye'nin eşi Hojat'ın da öyküye dâhil olmasıyla birlikte tüm kahramanların *adalet arayışı* bağlamında biraraya geldiği trajik bir çatışma ortaya çıkar.



Görsel 46. Somayeh'in Çöpu Taşırken Merdivenleri Kirletmesi³⁴

Bir taraf (Hojat) karşı tarafı (Nader'i) bebeklerinin ölümüne neden olmakla suçlarken, diğer taraf (Nader) da bu suçlamayı reddederek karşı

34 Somayeh'in çöpu taşırken merdivenleri kirletmesi, annesinin merdivenleri yıkamasına ve dolayısıyla merdivenlerin ıslanmasına neden olur. İlk bakışta son derece basit görünen bu durum daha sonra yaşanacak olan; 'Raziye'nin merdivenlerden düşmesi' tartışmasında kritik bir anlam ifade eder.

suçlamada bulunur; eve vaktinde gelmemiş olsa, ellerinden yatağa bağlanan yaşlı-hasta babası neredeyse ölecektir. Ortada bir gerçek veya bir kayıp; Raziye'nin düşük yaparak bebeğini kaybetmesi vardır fakat bu gerçekliğin yaşanmasının nedeni muğlaktır. Hatta Hojat ve ailesi açısından ortada bir suç (bebeğin öldürülmesi) ve dolayısıyla da bir suçlu/katil vardır. Bu yüzden adaletin yerini bulması, suçlunun (Nader'in) cezasını çekmesi gerekir. Diğer taraftan Nader açısından olaya bakıldığında da bir adalet arayışı vardır ortada. Çünkü o da bu suçlamayı kabul etmeyip masumiyetini ispat etme motivasyonu ile hareket eder.

Tablo 4.9. Olay Örgüsü Tema Haritasının sağ alt tarafında birbirine yakın noktalarda yer alan adalet arayışı, çatışma ve ilişkiler ağının sıklığı aralarındaki tematik ilişkinin yoğunluğunu temsil eder. Hojat eşinin düşük yaparak bebeğini kaybetmesinden Nader'i sorumlu tutar. Nader ödeme öncesi Raziye'nin Kur'an'a el basarak *doğruyu* söylemesini ister. Basit gibi görünen Nader'in Kur'an'a el bastırma isteği öncelikle Raziye'nin inanç düzleminde başlayan fakat sonrasında eşi Hojat'ı da içine alan başka bir *ayrılık trajedisini* daha yansıtır. Raziye'nin bebeğini kaybetmesi filmdeki dramatik gerilimi oluşturan temel durum olarak anlam kazanır. Bu duruma da Nader'in Raziye'yi itmesinin neden olması ihtimali her iki tarafı karşılıklı olarak düşman düzeyine taşır. Görüldüğü üzere; temalar arasında *suç*, karşılıklı suçlama ve suçla/suçlamayla yüzleşme temelinde kurulan sıkı bağ yukarıdaki Tema Haritası üzerinden açıkça okunur.



Görsel 47. Karşılıklı Suçlamalar ve Yüzleşmeler

Henüz açılış jeneriğinde mahkemede salonunda adalet arayışıyla başlayan öyküde yine mahkeme salonuna geri dönülür. Nader-Simin'in boşanma başvurusunu değerlendiren hâkim bu kez farklı bir davada karşımıza çıkar. Davalı konumundaki Nader'in karşısında davacı olarak yer alan Raziye ve Hojat bebeklerini öldürdüğü gerekçesiyle Nader'den şikâyetçi olurlar. Hâkim suçlamayı okur: "Cinayetle suçlanıyorsunuz! 19 aylıktı. Tam bir insan." Buna karşın kendini savunan Nader Raziye'nin hamile olduğunu kesinlikle bilmediğini, kara çarşafı içinde zaten bunu anlamamanın mümkün olmadığını, sadece kapıyı kapatmayı amaçladığını ifade ederek suçlamayı

reddeder. Bu savunmayı inandırıcı bulmayan Hojat, kendisini yalan söylemekle/gerçeği çarpıtmakla itham eder. Hangi tarafın haklı, hangi tarafın haksız olduğu ya da iki tarafın da kendi açısından haklı/haksız olması tam anlamıyla bir muğlaklık alanını ortaya çıkarır. Bu noktadan hareketle, herkesin birbirini hakkaniyetli olmaya davet ettiği ve üzerinde bir türlü uzlaşamadığı katalizör olay,³⁵ kahramanların içine düştüğü trajik durumun dönüp dolaşıp tekrar düğümlendiği yerdir. Anlatı boyunca sürekli değişen davacı-davalı taraf statüsünün tekrarlandığı mahkeme sahneleri de adalet arayışından dolayımlanan trajedi düğümünün somutlaştığı mekâna dönüşür.

Tematik İlişkiler Tarayıcısı–Tema Haritası Tabloları; kahramanların birbiriyle çatışan adalet arayışlarına benzer şekilde trajedi düğümünün izlerini *yüzleşme* teması örneği üzerinden de tartışmamızı sağlar. Çıkışsızlık, seçim yapmak, acı ve yalan temalarıyla birlikte işlenen *yüzleşme*, bu temaların neden olduğu ve içeriğini belirlediğini aksiyonların etrafında yaşanır. Bu etkileşimin sonucunda da kahramanlar seçimlerinin yol açtığı çıkışsızlıklarıyla, çıkışsızlıklarının benliklerinde yarattığı acıyla ve yalanlarıyla yüzleşir.

Raziyeh Simin’in çalıştığı okula giderek karakterlerin başlıca trajik çatışmasını oluşturan olayla ilgili gerçeği itiraf eder. Merdivenlerden düşmeden önce de karnındaki bebeğin zaten hareket etmediğini, çünkü kendisine arabanın çarptığını söyler. Gerçeği gizleyerek/yalan söyleyerek suç işlemiş olsa bile Raziyeh’in suçluluğuna bir yönden de masumiyeti karıştır. Çünkü Nader’in hasta babası tek başına sokağa çıktığı için Raziyeh de onun peşinden gitmiştir. Tek başına karşıdan karşıya geçemeyecek durumda olan hasta adamın başına bir şey gelmemesi için yardıma koşan Raziyeh buna engel olur. Fakat yardım etmek isterken kendisine araba çarpınca düşük yapar ve bebeğini kaybeder. Bu bilginin³⁶ başta Nader olmak üzere diğer karakterlerden gizlenmesi olay örgüsünde anlatım açısından başlıca dönüm noktasını oluşturur.

35 Hatırlanacağı üzere filmdeki katalizör olay; Nader’in kendisini ittirilmesi nedeniyle merdivenlerden düştüğü iddia edilen Raziyeh’in bebeğini kaybetmesidir.

36 Karakterler aracılığıyla açığa çıkan/gizlenen bilgi anlatı dünyasında Anagnorisis olarak ifade edilmektedir.



Görsel 48. Raziye'nin Merdivenlerden Düşüşü

Olay Örgüsü Tema Haritasının sunduğu bulguları Tematik İlişkiler Tarrayıcısı ile birlikte incelediğimizde toplumsal/dini normların sosyo-ekonomik sınıf tartışmasıyla birleştiğini görürüz. *Kan parası* bu tartışmanın başlıca anlatım aracı olarak öne çıkar. Ekonomik açıdan çok kötü bir durumda olmalarına rağmen kan parasını almayı reddeden Raziye yaşananlardan dolayı sorumluluğu üzerine alarak hatalı olduğunu kabul eder. Bu durumla ilgili Merci-i Taklid³⁷ kurumunu arayarak icazet aldığını aktarır; eğer tereddütleri varsa bu durumda parayı almaları günah sayılır. Diğer açıdan ise Simin, kan parasını ödemedikleri takdirde eşi Nader'in suçlu olarak kabul edileceğini ve bu yüzden Hojat'ın kızlarına zarar verebileceğini tekrarlar.

Satıcı



Görsel 49. Satıcı Film Afışı

37 Merci-i Taklid, halkın dini konularda danışıp görüş aldığı kurumdur (bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/merci-i-taklid>).

Filmin Yapım Bilgileri**Yönetmen:** Asghar Farhadi**Senaryo:** Asghar Farhadi

Oyuncular: Shahab Hosseini (Emad Etesami), Taraneh Alidoosti (Rana Etesami), Babak Karimi (Babak), Mina Sadati (Sanam), Mehdi Koushki (Siavash), Farid Sajjadi Hosseini (Yaşlı Adam), Maral Bani Adam (Kati), Sahra Asadollahi (Mojgan), Shirin Aghakashi (Esmat), Ehreram Borouman (Shahnazari Hanım), Mojtaba Pirzadeh (Majid), Sam Valipour (Sadra), Emad Emami (Ali), Alireza Rofougaran (Bay Alimoradi)

Yapımcı: Asghar Farhadi, Alexandre Mallet-Guy**Yapım Yılı:** 2016**Süre:** 124 dakika**Ülke:** İran**Filmin Özeti**

Rana ve Emad Etesami tiyatroyla ilgilenen evli, genç bir çifttir. Arthur Miller'ın Satıcının Ölümü adlı tiyatro oyununda başrolleri paylaşırlar. Aynı zamanda bir lise öğretmeni olan Emad oyunda Willy Loman karakterini, Rana da Linda karakterini canlandırır. Rana ve Emad film anlatısının içindeki tiyatro oyununda yine evli bir çifti (Linda-Willy Loman) canlandırır. Filmin henüz jeneriği 'anlatı (film) içinde anlatı (tiyatro oyunu)' olduğunu izleyiciye sezdirir. Bu bakımdan filmin jeneriği, filmde izleyeceklerimiz hakkında bazı ipuçlarını vermektedir. Filmin kredisi; yapım ekibi ve oyuncu ekibinin adları tiyatro sahnesinde oyunun dekorasyonun hazırlığı görüntüleri üzerine akıtılır.

Rana ve Emad'ın yaşadığı apartmandaki komşuları gece aniden binanın içinde bağırarak oradan oraya koşuşturur. Yandaki arazide bir iş makinesi çalıştığı için apartmandaki sarsıntılar artar ve komşular telaşla binayı boşaltmaya başlar. Komşuları Bay Falaad durumu Emad'a, Emad da Rana'ya haber vererek binayı boşaltmaları gerektiğini bildirir. Sadece cep telefonu ve cüzdan gibi önemli eşyalarını alarak daireden ayrılırlarken, Emad kendisinden yardım isteyen yaşlı bir komşusunun engelli çocuğunu da sırtına alarak aşağıya iner.

Ertesi gün Rana ve Emad evi boşaltmak için hazırlık yaparlar. Arkadaşları Kati ve Siavash da kendilerine yardım eder. Birkaç günlüğüne geçici olarak arkadaşlarının yanında kalırlar. Oyun provası sırasında hem oyunun yönetmeni hem de arkadaşları olan Babak, kendileri için uygun boş bir daire olduğunu ve onlara evi göstermek istediğini belirtir. Rana, Emad ve Babak apartman dairesini görmeye giderler. Evin içini gezerken bir odanın

kilitli olduğunu fark ederler. Bu odada evde en son oturmuş olan kiracının eşyaları bulunmaktadır. Eşyalarının bu şekilde eve sığmayacağını ileten çifte karşılık, Babak arkadaşı olan bu eski kiracının yakında gelip eşyalarını alacağını kendilerine iletir. Evi gezerken banyo Rana'nın dikkatini çeker. Banyonun bozuk musluğundan akan su bir kovaya dolmaktadır. Banyonun ışığını açmaya çalıştığında lamba aniden patlar ve Rana korkuyla irkilir. Babak'ın eski kiracıyla ilgili verdiği olumlu bilgiler ve komşularının onunla ilgili olumsuz ifadeleri tutarsızlıklar ve belirsizlikler içermektedir. Kadın (eski kiracı) kilitli odanın açılmaması ve eşyalarına kesinlikle dokunulmaması konusunda kendilerini kesin bir dille uyarmasına rağmen Babak kilitli odanın kapısını açar. Kadının ve küçük çocuğunun odadaki özel eşyaları açığa çıkar. Odadaki bazı eşyaları terasa taşıyan Rana ve Emad eve taşınırlar.

Emad oyundan sonra sansür kuruluyla görüşmek üzere tiyatro salonunda kalır. Eşi Rana ise bu nedenle eve tek başına dönmek zorunda kalır. Oyundan kalan makyajını temizlemekte olan Rana o sırada telefonda konuştuğu Emad'ın eve gelirken biraz alışveriş yapması ve bazı ihtiyaçları alması için kendisine sipariş listesi verir. Rana'nın banyo yapmak için hazırlandığı esnada evin kapı zili çalar. Gelen kişinin az önce telefonda konuştuğu eşi Emad olduğunu sanan Rana kapı otomatığını açar ve kapıyı aralık bırakarak banyoya gider. Gelen kişi ise Emad değildir. Evde hala eski kiracının yaşadığını sanan bir kişi gelmiştir. Kapının açık olduğunu gören bu kişi içeri girer ve banyoda düş alan Rana'ya saldırır. Eve geldiğinde banyodaki ve evin önündeki kan izlerini fark eden Emad derhal hastaneye koşar. Hastanede eşine tıbbi müdahale yapılmakta, kafasına dikişler atılmaktadır. Şoka uğrayan ve ilk başta eşinin eve giren bir hırsızın saldırısına uğradığını sanan Emad, komşularının eski kiracı hakkında anlattıklarından sonra eşinin banyoda bir saldırganın tacizine/saldırısına uğradığını anlar.

Rana saldırının ardından duygusal olarak toparlanamamasına rağmen Emad ile birlikte tiyatro oyununda görev almaya devam eder. Fakat sahneye çıkarken izleyicilerin kendisine karşı bakışlarından rahatsızlık duyarak, seyircilerden birinin ona aynı o saldırganın baktığı gibi baktığını ifade eder. Sahnede ve kuliste travma geçiren Rana oyunun oyuncu kadrosundan çıkartılır. Bu kez eve yalnız gitmek yerine arkadaşı Sanam'ın 5-6 yaşlarındaki oğlu Sadra ile birlikte tiyatro salonundan eve döner. Duvardaki resimler ve çocuk bisikleti Sadra'nın dikkatini çeker. Aynı Rana gibi Sadra da banyoya girince oradan korkar.

Emad, Rana'nın taburcu edilmesinden sonra eşiyle ilgilense bile aslında saldırganı yakalamanın peşine düşer. Saldırganın çıkarken evde bıraktığı araba anahtarı ve cep telefonu, eski kiracının eşyalarının bulunduğu odadaki mektuplar gibi kişisel eşyalar aracılığıyla saldırgana ulaşmayı hedefler. Ertesi gün aracıyla okuldan eve dönerken, saldırganın apartmanın

önünde bırakarak kaçtığı kamyonetin bir fırının önünde olduğunu görür. Kamyoneti fırında çalışan Majid'in kullandığını öğrenen Emad eşya taşıma bahanesiyle Majid'in kendisine yardımcı olmasını ister.

Majid'in bir işinin çıkması nedeniyle 55-60 yaşlarındaki kayınpederi damadının yerine kamyonetiyle eşyaları taşımaya gelir. Emad yaşlı adamı sorgulayınca ve ayağının sargılı olduğunu görünce Rana'ya saldıran kişinin aslında yaşlı adam olduğunu anlar. Onu kiler gibi küçük ve penceresiz bir odaya kilitleyerek tiyatro salonuna gider. Tiyatro oyunun sahnelenmesinden sonra Rana ile birlikte eve geri gelen Emad, yaşlı adamın baygın şekilde yerde yattığını görür. Kapalı ortamda kalma fobisi olan yaşlı adam bayılmıştır.

Emad saldırganın (yaşlı adamın), kendi ailesinin (eşi, kızı ve damadının) önünde suçuyla yüzleşmesini ve suçunu itiraf etmesini ister. Yaşlı adam kendisini bırakması için merhamet dilese de, Emad adaletin yerini bulmasını ve saldırganın ailesiyle ve cezasıyla yüzleşmesini istemektedir. Rana yaşlı adamın gitmesine izin vermezse kendisiyle ilişkisini bitireceğini ifade etmesine rağmen yine de Emad kararından vazgeçmez ve yaşlı adamın ailesini eve çağırır.

Ailesi eve geldiğinde ne olup bittiğinden haberdar değildir. Fenalaşan yaşlı adama yardım ettikleri için Rana'ya ve Emad'a minnet duyarlar. Emad, ailenin evden ayrılacağı sırada kimseye borçsuz kalmak istemediğini söyleyerek yaşlı adamı bir odaya çağırır. Emad, yaşlı adamın saldırı gecesi evden çıkarken bıraktığı parayı ve içinde özel eşyaların olduğu küçük bir poşeti eline uzatırken kendisine aniden sert bir yumruk atar. Yumruğun etkisiyle sendeleyerek duvara yapışan yaşlı adam perişan bir halde odadan çıkar. Majid, perişan haldeki yaşlı adamı sırtında apartmanın merdivenlerinden indirirken yaşlı adam iyice fenalaşarak kalp krizi geçirir. Bu sırada ambulans gelir. Emad'ı terk eden Rana ambulansın arkasından uzun uzun bakar ve caddede yürüyerek oradan uzaklaşır. Emad ise ambulansın siren sesleri eşliğinde evin elektrik şalterini indirerek ışığı kapatır. Loş bir ortamda karışıklık iki boş koltuğun bulunduğu tiyatro sahnesinde de ışıklar bir bir söner ve film sona erer.

Olay Örgüsü Analizi

I. Bölüm: Yola Çıkış / Serim (Trajedinin Serimi)

Sıradan Dünya



Görsel 50. *Açılış Görseli: Duvarları Çatlayan Dağınık Yatak Odası*

Açılış Jeneriği, filmin prologu (önsözü) niteliği taşımaktadır. Prolog içerisinde perdeye yansıyan bazı planlar olay örgüsünün taşınacağı noktadan izler taşımaktadır: Açılış Görselinde; Emad ve Rana'nın duvarlarında derin çatlaklar oluşmuş olan yatak odası ve bir yıkımı sembolize eden iş makinesi olayların nasıl gelişeceğine işaret etmektedir. Rana ve Emad çifti çökme tehlikesi yaşayan bir apartmanda yaşar. Evin yıpranmış görünüşü tıpkı Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* oyununda birinci perdenin açılışında betimlediği derme-çatma evi andırır (2014, s. 5). Jenerik sekansının başlangıcında tiyatral gerçeklik ve filmsel gerçeklik birbirine karışarak bir muğlaklık alanı yaratır. Anlatı (film) içine başka bir anlatı (tiyatro oyunu) karışır. Jenerik sekansının başlangıcında tiyatro salonunda bir oyun sahnesinin hazırlandığı anlaşılmaktadır. Sahnenin dekorasyonunun tamamlanması için çalışmaları yapılmakta; loş bir ortamda yatak, sandalyeler gibi eşyalar taşınmakta ve dekorlar yerleştirilmektedir.

Görüntülerin üzerine filmdeki karakterleri canlandıran oyuncuların isimleri akıtılır. Ekran bir kararır (fade-out), bir açılır (fade-in). Tiyatro sahnesindeki ışıklı "Otel-Casino-Bowling-Welcome" tabelası ekrana gelir. Tiyatro oyununun hazırlığı 'anlatı içinde anlatı' işlevi görmektedir. Jenerik sekansı içerisinde sahne dekorasyonunun hazırlığıyla birlikte filmin olay örgüsü belirmeye başlamakta, bir diğer ifadeyle tiyatro oyununun hazırlık süreciyle birlikte olay örgüsü yavaş yavaş kurulmaktadır.

Emad ve Rana'nın yaşadığı apartman tıpkı Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü*'nün birinci perdesinde tarif ettiği gibi Willy ve Linda'nın yaşadığı apartmanı çağırıştırır (Miller, 2014, s. 5). Etrafı başka binalarla çevrili olan ve çökme tehlikesi geçiren apartmanın sakinleri gece telaş içinde ve çaresizce binanın koridorlarında koşuşturur. Neler yaşandığını ilk başta fark etmeyen Rana telaşla eşine koşar. Emad apartmanın yıkılabileceğini ve evi derhal boşaltmaları gerektiğini aktarır. Emad komşusunun engelli oğlu Hossein'i sırtına alarak apartmandan çıkarır. Böylelikle Sıradan Dünya'nın başlangıcında Emad merhametli ve hoşgörülü bir karakter olarak tanıtılır.



Görsel 51. *Apartmanın Yanında Çalışma Yapan İş Makinesi*

Gece çekiminde bir iş makinesinin (kepçenin) sokakta çalışmalar yaptığı görülür. Yan taraftaki iş makinesinin inşaat çalışması nedeniyle apartman çökme tehlikesi yaşamaktadır. Hemen bu görüntünün akabinde karan ekranda filmin adı belirir: *Satıcı*.

Yaşadıkları apartmandan taşınacak zorunda olmaları, Emad ve Rana'nın dünyasında yazgısal bir değişime yol açar, başka bir ifadeyle 'kader ağlarını örmektedir.' Arkadaşları Siavash ve Kati, Rana ve Emad'ın evden taşınmalarına yardımcı olmak için onların evine gelir. Kati, Siavash'ın evin çöktüğünü söylediğinde Rana'nın başına bir felaket gelmiş olabileceğinden dolayı çok korktuğunu belirtir. Evin içerisinden aktarılan görüntüler ve kadrain içini dolduran duvarlardaki derin çatlaklar da bu endişeyi destekler.

Apartmanın çöküşünün sıkça vurgulanması ve Kati'nin endişe içeren diyaloglarıyla desteklenen görüntü düzenlemesi olay örgüsünün akışında Rana'nın başına gelecek felakete giden yolda atılan birer izdir. Anlatıdaki bu izlerin takip edilmesi yoluyla felaket önceden sezdirilerek izleyiciye haber verilmektedir. Böylelikle olay örgüsü içerisinde belirleyici bir role sahip olan 'felaket (saldırı olayı)' ekseninde bir neden-sonuç ilişkisi kurulmaktadır.

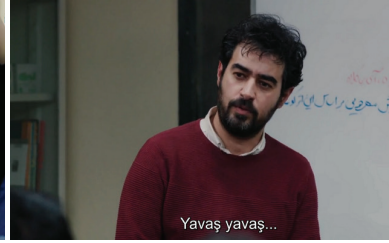


Görsel 52. *Pencere Camlarının Çatlaması*

Apartmanın çökme tehlikesi yaşaması nedeniyle Emad ve Rana'nın o evden taşınmak zorunda kalmaları kahramanların yolculuğunda bir maceraya dönüşür. “Maceraya Çağrı” ilk olarak apartmanın çökme ihtimaliyle gelir. Evin pencere ve duvarlarındaki derin çatlaklar bu maceranın bir felakete dönüşeceğinin habercisidir.



Görsel 53. *Öğrencinin Sorusu*



Görsel 54. *Emad'ın Yanıtı*

Mesleği öğretmenlik olan Emad, derste öğrencilerine Sa'edî'nin *İnek (Gav)* adlı öyküsünden bir pasaj okur. Bir insanın, çok sevdiği ineğinin ölümünün ardından kendisini ineğiyle özdeşleştirerek bir ineğe dönüşmesini konu edinen bu trajik öykü öğrencilerin ilgisini çeker. İnsanın nasıl olur da bir ineğe dönüşebileceğini sorgulayan öğrencilere Emad'ın yanıtı nettir: “Yavaş yavaş!”



Görsel 55. *Emad'ın Yaşadığı Huzursuzluk*

Emad'ın bindiği takside, yanındaki kadın yolcu “Lütfen bacaklarınızı biraz toparlayabilir misiniz?” şeklinde uyarıda bulunduğunda, Emad'ın yaşayacağı karakter değişiminin izleri ilk kez belirir, alışıldık sempatik görünüşünün dışındaki huzursuzluk hali ekrana yansır.

Rana ve Emad arkadaşları Babak'ın bulduğu evi gezerler. Evde oturan önceki kiracı Babak'ın arkadaşı olan bir kadındır. Rana banyonun elektrik düğmesine bastığında lamba aniden patlayınca korkuyla irkilir. Evi gezerken bir odanın kapısının kilitli olduğunu fark ederler. Bu odada önceki kiracının eşyaları vardır. Yakın bir zaman içerisinde yeni bir ev bulduğunda gelip eşyalarını alacaktır. Babak'ın bu kiracıyla ilgili konuşmaları belirsizlikler içermekte, kendisini yakından tanıdığı halde bazı bilgileri Rana ve Emad'tan gizlemektedir, özellikle de kadının ne iş yaptığı ve nasıl bir hayatı olduğuna ilişkin bilgileri. Komşularının ifadelerine göre; ‘eve geleni gideni eksik olmayan’ bu kiracı aslında bir hayat kadınıdır.

Babak'ın kendilerine bulduğu eve eşyaları sığmayacağı için evdeki kilitli odayı kullanmaları gerekmektedir. Bir yanda eşyalarını eve sığdırmak için kilitli odanın kullanımına ihtiyaçları olan Emad ve Rana, diğer yanda özel eşyaları içeride bulunduğu için bu odanın kesinlikle açılmaması gerektiğini arkadaşı Babak'a ifade etmiş olan eski kiracı vardır. Babak, bu çelişkili durumun yarattığı ikilemin ortasında kalmasına rağmen kilitli odanın açılmasına müsaade eder.



Görsel 56. *Rana'nın Odaya Bakışı*



Görsel 57. *Odanın Duvarındaki Resimler*

Eski kiracının kendi mahremi olarak gördüğü kişisel eşyaları, odanın kilidinin açılmasıyla birlikte mahremiyetini yitirerek diğer insanların görme alanına ve dolayısıyla onların bilgi alanına dâhil edilmiş olur. Bu kişisel eşyalar ve duvara çizilmiş resimler artık yeni kiracıların eski kiracıyı tanımasına (anagnorisis) ve hakkında akıl yürütüp hüküm vermelerine ilişkin birer bilgi nesnesine dönüşür. Önce kilitli odayı açıp açmamak arasında fikir çatışması yaşayan Rana ve Emad odanın açılmasının ardından eski kiracının eşyalarını dışarı çıkararak terasa yerleştirir. İyi niyetle hareket eden Emad gece başlayan şaganak yağmur altında ıslanan eşyaların üzerini örtmeye çalışır. Başkasının mahremiyetine özen göstermek / kendi gereksinimlerini gözetmek gibi ilk bakışta basit görünen durumlar arasında seçimler yapmak zorunda kalan çiftin bu eve taşınmalarının hayatlarında bir baht dönüşüne (peripetie) yol açacağı izlenimi oluşur.

Maceraya Çağrı

Olay örgüsünde kurulan düğümün izleri yavaş yavaş belirmektedir. Sıradan Dünyada ilk bakışta keskin ve sert bir biçimde kurulmayacak izlenimi yaratan düğüme yol açacak olan trajedi örüntüsü git gide örülmektedir. Bu örüntünün izlerini filmin olay örgüsündeki çeşitli eylemlerde ve bu eylemlerin ekseninde gelişen neden-sonuç ilişkilerinde takip etmek mümkündür. Bu doğrultuda, Sansür Kurulu oyunda değişiklikler yapılmasını istemiş ve yapılan altı değişikliğin üçünü onaylamıştır. Emad'ın oyundan sonra Sansür Kuruluyla görüşmek için tiyatro salonunda beklemesi nedeniyle Rana eve yalnız gitmek zorunda kalır.



Görsel 58. *Emad'ın Geldiğini Sanan Rana'nın Kapıyı Açması*

Oyunun ilk gösteriminin ardından eve yalnız giden Rana temizlik ve perdeleri değiştirmek gibi sıradan ev işlerini halleder. Emad ile telefonda konuşurken ondan eve gelirken markete uğrayarak yiyecek bir şeyler almasını rica eder. Henüz sahne makyajını bile silemediğini ifade eden Rana banyo

yapmak için hazırlıklarını yapar, aynanın karşısında yüzündeki sahne makyajını siler. Tam bu sırada evin zili çalar. Az önce telefonda konuştuğu eşi Emad'ın geldiğini düşünen Rana kapı otomatğine basıp kapıyı hafif açık bırakarak banyoya gider. Emad ise aynı sıralarda markette alışveriş yapar. Sonraki planda apartmanın önünde bekleyen Emad telefonla eşine ulaşmaya çalışmaktadır. Telefonla eşine ulaşamadığı ve yanında evinin anahtarı da olmadığı için bir komşularından apartmanın giriş kapısını açmasını rica eder. Merdivenlerden çıkarken basamaklardaki kan izleri dikkatini çeker. Dairelerine varınca evin giriş kapısının açık olduğunu görür. Endişeli bir şekilde eve girerek eşini aramaya başlar. Banyoda yerdeki kan izlerini fark eden Emad büyük bir telaşa kapılır. Bir sonraki sahnede Emad bu kez hastane koridorlarında telaşla koşurmaktadır. Acil odasında Rana'nın kanlar içindeki kafasına dikiş atıldığını görür. Eşine beyin tomografisi yapıldığını ifade eden doktorlar kendisini odadan çıkartır.



Görsel 59. *Banyodaki Kan İzleri*

Emad'ın Sansür Kuruluyla görüşmesi nedeniyle eve yalnız dönen Rana'nın banyoda saldırıya uğraması, anlatı kuramlarında temel aksiyonu-ana gerilimi oluşturan ve *katalizör olay* olarak anılan "Maceraya Çağrı" aşamasını oluşturur. Böylelikle Maceraya Çağrı, öyküyü ilerletmek için bir olaya gereksinim duyan olay örgüsünde bir felaketle; acı verici bir saldırı olayıyla (katalizör olayla) birlikte gelir.

Çağrının Reddi

Kahramanın sıradaki sorunu Maceraya Çağrıya nasıl yanıt vereceğidir. Kahramanın önünde, durumunu tam olarak kavraması ve değerlendirmesi ya da tam tersine derhal maceraya atılması gibi seçenekler vardır. Reddetme, *çağrının* gelmesiyle onu kabul etme arasında kısa bir süreliğine durak-

saması şeklinde de olabilir. Kahramanlar değişik serüven düzeylerinden gelen Çağrılar arasında seçim yapmak zorunda kalabilirler. Çağrı'nın Reddi kahramanların birbirinden güç seçimlerinin dile getirilmesidir (Vogler, 2020, s. 171).

Hastanede komşuları Emad'a o gece yaşananlarla ilgili bilgi verir. Rana'nın bağırma ve inlemeye benzer seslerini duymaları üzerine dairelerine koşturduklarını ve bu sırada bir kişinin merdivenlerden koşarak kaçtığını ifade eden komşuları daireye vardıklarında Rana'yı kanlar içinde, çıplak ve baygın bir vaziyette banyoda yerde yatarken bulduklarını belirtirler. Emad tüm olup biteni dinlerken öfkeli ve şaşkındır. Eşinin kafasını çarparak bayıldığı için hastaneye kaldırıldığını zannettiğini söyler. Komşulardan bazıları hastaneden ayrılır. Emad ve yanında kalan iki komşusu o gece yaşanan felaketi; Rana'nın banyoda saldırıya uğramasını irdelemeye başlar. Komşulardan biri saldırganın bir hırsız olabileceğini söylerken diğeri buna itiraz eder: "Kadının müşterisiydi ben-ce." Emad kastedilen kadının kim olduğunu merak eder. Komşusu, kastedilen kişinin evde oturan eski kiracı olduğunu belirtir: "O anlarsınız ya, 'kötü' bir kadındı. Sanırım adam onu aramaya geldi." Komşuları ve Emad, Rana'nın durumundan çok o kişinin (suçlunun) kim olduğuyla ilgilenir. Emad Maceraya Çağrı'yı kabul eder; eşinin (Rana'nın) yaşadığı felaket Emad'ın adalet arayışını; suçluyu bulup yakalama macerasını başlatır.



Görsel 60. Rana'nın Saldırı Sonrası Yaşadığı Travma

Çağrı'nın Reddi ise ailenin diğer yarısından, yani eşi Rana'dan, olayın (saldırının) asıl mağdurundan gelir. Aslında Rana bu aşamada Çağrı'yı kabul edecek / reddedecek durumda bile değildir. Kafası sargılı şekilde hastaneden taburcu edilen Rana, eşi Emad ve tiyatrocı arkadaşları Kati, Siavash, Ali ile birlikte evine döner. Travmatik bir halde evine dönen Rana yatağa yatırılır. Çok korktuğu her halinden belli olmaktadır; evin içinde yalnız kalmaktan dahi korkmaktadır. Emad'ın kapıyı kapatmamasını, kapının açık kalmasını, hatta banyoya girdiğinde Emad'ın banyo kapısında beklemesini ister.



Görsel 61. *Emad'ın, Rana'nın Röntgen Filmlerini İncelemesi*

Emad, Rana'nın yaşadığı saldırı sonrası ona içten bir sevgi göstermez. Aslında gerçeği; onun kafasından geçenleri merak eder. Eşyle ilgilenmek yerine kafatasının röntgen filmlerini incelemeyi tercih eder. Bu sahne bir bakıma Emad'ın, Rana'nın kafasındaki saldırıya ilişkin bilgilere ulaşma isteğini de sembolize eder. Rana'nın Çağrı'yı Reddetmesi unutma istemiyle; unutmayı seçmesi, yani her ne kadar başarılı olamayacak olsa da saldırıyı unutmak istemesiyle gerçekleşir. Asıl suçlu (saldıran kişi) yerine kendisini suçlar. Eşinin geldiğini sanıp kapıyı açık bıraktığı için kendini sorumlu tutarak suçluluk duygusu taşır. Emad'ın seçimi ise, Çağrıyı güçlü bir şekilde kabul etmesine neden olur.

Vogler'in ifadesiyle (2020, s. 171); “Bir çağrı kötülüğe yönelmek anlamına gelecekse veya felaket getirecekse kahramanın Çağrıyı Reddetmesi daha olumlu olacaktır.” Suçluyu ele geçirmek ve sonunda mutlaka -kendincealandırmak isteyen Emad, seçtiği intikam duygusunun rehberliğinde çağrıyı kabul eder. Emad'ın çağrıyı kabul etmesi olay örgüsünün sonunda tam da Vogler'in belirttiği gibi başka bir trajediyi beraberinde getirir.

Rehberle Karşılaşma

Rehberin işlevi kahramanı bilinmeyenle yüzleşmeye hazırlamaktır. Rehberle Karşılaşma; çatışma, bağlılık, mizah ve trajedi potansiyelleri açısından zengin bir aşamadır. Kahraman şiddet eğilimi ise Rehber-Kahraman ilişkisi trajik ya da ölümcül bir yöne kayabilir. Rehberin yokluğu kahraman için özel ve ilginç koşullar yaratır (Vogler, 2020, s. 180).

Rehber çoğunlukla öyküde kahramana yol gösteren bir kişi olmakla birlikte rehberin başka bir kişi olmadığı öyküler de olabilir. Birçok öyküde, Rehber olarak tanımlanabilecek belli bir karakter yoktur. Ortalarda Yaşlı Bilge olarak dolaşan beyaz sakallı, büyücü gibi biri olmayabilir. Rehber arketipinin esnekliği olay örgüsünde ahlak kuralları ve duygu dünyası tarafından yönlendirilen kahramanın benliğinde açığa çıkan bir “İç Rehber” olarak da ortaya çıkabilir. Kahramanın Yolculuğunda Rehber arketipine benzer başka bir arketip daha kendisini yönlendirebilir: “Kahramanların

kendileri Gölge yanlarını sergileyebilirler. Kahraman kuşkular ya da suçluluk duygusuyla bitkin düşer, kendini epey hırpalar, ölmeyi arzular... veya kendini feda etmek yerine bencillik yaparsa, Gölge onu ele geçirmiş demektir (Vogler, 2020, s. 94-118).”

Olay örgüsüne bakıldığında kahramana rehberlik eden kişi ilk bakışta Babak gibi görünür. Çünkü Emad ve Rana’ya o evi bulan kişi arkadaşları Babak’tır. Ev bulma konusunda başka birisi onlara yardımcı olsaydı ya da yine Babak kendilerine başka herhangi bir ev bulmuş olsaydı kahramanların yazgısı bu şekilde gelişmeyecek, dolayısıyla başlarına da malum felaket gelmeyecekti. Sonuç olarak Babak, kahramanın rehberi değildir fakat Emad-Rana çiftine bulduğu ev ve o evde önceden yaşayan kiracıyla olan ilişkisi nedeniyle olay örgüsünde aksiyonun gelişmesinde kritik bir rol üstlenmektedir. Hatta Babak’ın olay örgüsündeki bu rolü farkında olmadan katalizör olayın yani felaketin oluşmasına dolaylı yoldan neden olarak Maceraya Çağrının gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur.



Görsel 62. Rehberler (Emad ve Rana) Karşı Karşıya

Vogler’in ‘Gölge’ arketipi üzerinden bir bakış açısıyla ifade edilecek olursa; Rana olaydan dolayı kendini suçlayarak kendisinin (Gölgesinin) rehberliğiyle karşılaşır. Emad ise kendini feda etmek yerine bencilliği seçen “Gölge bir Rehber” dönüşür. Bu bakımdan Rehberle Karşılaşma, *Satıcı*’da “İç Rehber” şeklinde belirir ve Çağrışı Reddeden Rana ile Çağrışı Kabul Eden Emad’ın iç dünyaları üzerinden açığa çıkan çatışma aracılığıyla olay örgüsü boyunca etkisini gösterir. Bu çatışma bir bakıma Maceraya Çağrının Reddi (Rana’nın seçimi) ile Kabulünün (Emad’ın seçimi) çarpışmasıdır. Görünürde bir aile olarak olayın aynı tarafında ve bir arada yer almalarına rağmen, Emad ve Rana bu olayda bir türlü aynı paydada buluşamaz, paydaş, birlik olamazlar: Emad ve Rana aslında bir aile gibi birlikte değil, birbirlerinden ayrıdır!

İlk Eşiği Geçiş

Emad bir dış gücün; düşmanın (saldırgan) eşine zarar vermesiyle “eşiğe yaklaşmış” olur. İç olayların da Eşik Geçişi’ni tetiklemesi yani dış olayların ve iç seçimlerin bileşimi olay örgüsünü ikinci bölüme (düğüm) doğru götürür (Vogler, 2020, s. 192-193). Kahramanın Yolculuğunda *ilk eşik* Birinci Bölümün sonunda maceranın tam olarak başladığı dönüm noktasıdır. Artık kahraman (Emad), İkinci Bölüm’ün Özel Dünyası’nın eşiğinde durmaktadır. Emadın eşyaları bulmasıyla adalet arayışı somutlaşır.



Görsel 63-64. *Emad’ın Evde Saldırganın Eşyalarını Bulması*

Emad koltuğun üzerindeki eşyaları karıştırırken yastığın altında saldırganın evden kaçarken bıraktığı eşyalarını, cep telefonunu, anahtarlarını bulur. Bu eşyalar Emad’ın, Rana’nın başına gelen felaketi, üzücü olayı çözmesi ve saldırganı bulması, düğümü çözmesi için birer ipucuna (bilgiye) dönüşür. Zaten Emad’ın asıl motivasyonunun eşiyle ve onun sağlık durumuyla ilgilenmekten daha çok, onlara bu trajediyi yaşatan saldırganı yakalamak olduğu gözlemlenmektedir. Anahtarın hangi arabaya ait olduğunu bulmaya çalışan Emad evin yakınındaki arabaları sırayla kontrol etmeye başlar. Anahtarın bir kamyonete ait olduğunu görür. Kamyonetin içine girerek torpido gözündeki eşyaları inceler ve ardından kamyoneti apartmanlarının altındaki kapalı otoparka park eder.

Macerayı kabullenen Emad’ın saldırganın eşyalarını ve kamyonetini bulması, kamyonetin plaka numarası gibi bilgilere erişip İlk Eşiği Geçiyi; adalet arayışı-suçluya ulaşma mücadelesi somutlaşır. Adaleti sağlamaya çalışırken elinde somut ipuçları vardır artık. Böylelikle Emad yeni bilgilere (kamyonete) ulaşarak *ilk eşiği geçer* ve Olay Örgüsünün Özel Dünyası’na adım atar.

Şekil 7. I. Bölüm: Yola Çıkış (Serim) Aksiyon Akışı Özeti



Sıradan Dünya	Maceraya Çağrı	Çağrının Reddi	Rehberle Karşılaşma	İlk Eşiği Geçiş
Rana ve Emad'ın Başka Bir Eve Taşınmak Zorunda Kalmaları	Emad Sansür Kuruluyula Görüşeceği İçin Rana'nın Eve Yalnız Dönmesi	Rana'nın Evde Yalnızken Banyoda Saldırıya Uğraması	Rana'nın Saldırı Sonrası Travma Geçirmesi	Emad'ın Saldırganın Kamyonetini Bulması

II. Bölüm: Olgunlaşma / Düğüm (Trajedinin Düğümü)

Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar

İlk Eşik geçildikten sonra Emad ve Rana olay örgüsündeki ilişkiler ağının çevresinde yeni Sınavlar ile karşılaşır ve müttefiklerle, düşmanlarla ilişki kurarak Özel Dünyada ilerlemeye başlar. İlişkiler ağının giderek daha karmaşıklaştığı Sınavlar, Müttefikler ve Düşmanlar aşamasında karakterler kendileri hakkında daha çok *bilgi* sunarlar (a.g.e., s. 206).

Kahramanın Yolculuğu Modelinin II. Bölümünde Emad ile Rana'nın kendi aralarında yaşanan ilk sınav olayı polise bildirip bildirmemek, unutmak/olayın peşini bırakmamak ekseninde gelişir. İkisi arasında ilk başta

derinlerde sessizce başlayan çatışma yavaş yavaş yüzeye taşınır. Rana banyonun kullanılmadan önce temizlenmesi gerektiğini belirtirken, Emad polislin yerdeki kanları ve etrafı incelemek isteyebileceğini ifade eder. İkisinin bakış açısı yaşadıkları trajediye ilişkin farklılıklarına işaret eder. Rana yerleri ve etrafı temizleyerek saldırının travmatik (sarsıcı) etkisinden ve korkularından kurtulmak isterken, Emad saldırının eşi üzerindeki etkilerinden ziyade ailenin mahremiyetine (namusuna!) saldıran kişiyi yakalamaya odaklanmaktadır. Bir yanda korku ve unutma, unutarak iyileşme çabası diğer yanda ise suç ve ceza vardır.



Görsel 65. *Satıcının Ölümü*: Willy (Emad) ve Linda (Rana)

Tiyatro salonunda Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* adlı oyunu sahnelenir. Oyunda Emad, Satıcı rolündeki Willy Loman'ı, Rana da gerçek hayatta olduğu gibi yine eşi (Linda) rolünü canlandırır. Oyunda rol gereği aralarında bir sürtüşme yaşanır. Willy (Emad) eşi Linda'ya (Rana) karşı sesini yükselterek öfkeli bir şekilde konuşur. Bu tiratta da gerçeklik ve muğlaklık iç içe geçmiştir. Gerçekten Willy mi eşi Linda'ya karşı öfkeliydi yoksa Emad mı eşi Rana'ya? Bu durum karşısında sahnede ağlayan Linda mı yoksa Rana mıdır? Bakışları arada salondaki seyircilere kayan ve dikkatli şekilde salona doğru bakan Rana en sonunda dayanamayıp hıçkırığa hıçkırığa ağlayarak sahneden çıkar. Emad eşinin kendisini çok kötü hissettiğini söyleyip seyircilerden özür dileyerek oyuna on dakika vermek zorunda olduklarını iletir. Rana kuliste ağlamaya devam eder. Tüm ekip başında toplanır.

Herkes dışarı çıkınca Emad ve Rana baş başa kalır. Emad yine gerçeğin peşindedir: "Orada ne oldu?" diye sorar. Emad'ın 'orada' diye kast ettiği yer hem sahne hem gerçek hayat olarak yorumlanabilir. Rana da seyircilerden birinin kendisine aynı o saldırgan gibi baktığını ağlaya ağlaya anlatır. Emad saldırıyla ilgili belirsizlikleri gidermeyi, böylece saldırıyla ilgili gerçeğe ulaşmayı hedefler. Başta 'Bunu (saldırıyı) kim yaptı?' sorusunu soran Emad, artık 'orada ne oldu?' sorusunun yanıtını aramaktadır. Bu sorunun yanıtını ararken Rana ile Emad'ın ilişkisindeki çatışma hali giderek artar.

Aslında olayın (saldırının) mağduru olan Rana, Emad'ın öfkeli tavırlarına maruz kalır; suç ile masumiyet, haklı ile haksız birbirine karışır.

Öğrencilerine derste *Gav (İnek)* adlı filmi izleten Emad'ın kitapları okulda sansüre uğrar. Bir öğrenci film izlenirken sınıfın en arkasında uyuklayan Emad'ı cep telefonu ile videoya kaydeder. Okulun hizmetlisi sınıfın kapısını çalınca Emad uyanır. Hizmetlinin elinde Emad'ın okulun kütüphanesine getirdiği kitaplar vardır. Okul müdürü Bay Yeganeh bu kitapların çocuklar için uygun olmadığına karar vermiştir. Filmin başında öğrencileriyle sıcak bir ilişkisi olduğunu gördüğümüz Emad'ın aralarında gülüşen öğrencilere ve hizmetliye karşı tavrı oldukça serttir. Hizmetlinin kitapları çöp kutusuna atmasını ister. Kendisini kayda alan öğrencinin cep telefonuna el koyar. Öğrencisiyle arasında ahlaki bir çatışma yaşanır. Özel görüntüsünü kaydettiği için telefona el koyan Emad'a öğrencisi karşı çıkarak telefonunu geri almak ister. Çünkü o da telefonda kendisinin özel görüntülerinin olduğunu söyler. Ahlaki ikilem yaşayan Emad kızgın bir şekilde telefonu öğrencisine geri verir.

Olay örgüsünün gelişip olgunlaşmasında belirleyici bir işlevi olan sansür olgusu kahramanın yolculuğunda 'mağaranın derinliklerine yaklaştığını' önceden haber verir. Öykünün (filmin) başlangıcında merhametli ve etrafına karşı sempatik, hoşgörülü olduğunu gördüğümüz Emad karakterindeki değişim iyice belirgin hale gelir. Olay örgüsünün II. Bölümü'nde atılan trajedi düğümünün izleri Emad'daki karakter değişimi üzerinden açık şekilde okunur. Benliği yaralanan Emad yaralarını gizlemeyi başaramaz. Etrafindakilere karşı sürekli agresif ve sert davranır.

Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak

Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak bir bakıma, yolculuğun temel çilesi için hazırlık aşamasıdır. Kahramanlar yazgılarından kaçmaya çalışsa bile çıkışsızlık yaşayarak er ya da geç içinde oldukları durumlarla yüzleşirler. Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak bir sonraki aşamada karşımıza çıkacak olan "Rana ve Emad'ın Çilesini" önceden duyurmaktadır.

Emad tiyatro salonuna giderek Babak'a eski kiracı hakkında sorular sorar. Eski kiracının aslında nasıl biri olduğunu kendilerine neden anlatmadığını sorup kendisini eski kiracıyla görüştürmesini ister. Çünkü Emad saldırganın eski kiracı tarafından bilerek evlerine gönderildiğini düşünmektedir: "Bu *haydut* evimize gönderildi." Babak onun bu iddiasını reddeder: "Neden bunu yapsın ki?" Emad eski kiracının, kalan eşyalarına dokunmamaları hususunda kendilerini tehdit ettiğini hatırlatır. Taşındıkları evde kilitli olan odanın açılması ve eski kiracının eşyalarının odadan çıkarılması ile başlarına gelen felaket arasında bir neden-sonuç ilişkisi kurar.

Emad'a göre; eski kiracının özel eşyalarının mahremiyeti konusunda kendilerini uyarıp tehdit etmesine karşın onun bu tehdidine aldırmayıp özel eşyalarına dokunmaları başlarına böyle bir felaket gelmesine neden olmuştur. İntikam duygusuyla hareket eden eski kiracı bir saldırganı üzerlerine gönderip aile olarak onlara büyük bir acı yaşatmıştır. Birbirlerini hiç görmemiş olan eski kiracı ile Rana-Emad çifti arasında basit bir taşınma mevzuu üzerinden ve uzaktan uzağa yaşanan mesele Rana'nın banyoda saldırıya uğramasıyla büyük bir yıkımla sonuçlanmıştır.

Emad'ın suçlamasının karşısında Babak eski kiracıyı savunur. Eski kiracının ortada görünmeyen varlığı iki eski dost arasında da bir çatışmaya dönüşür. Kendilerine yardımcı olarak onlara ev bulan ve sürekli yanlarında olan Babak ilk bakışta müttefik gibi görünmesine karşın artık Emad'ın gözünde bir düşman statüsündedir. Bu çatışmanın özünde kimin suçlu, kimin suçsuz olduğu tartışması gizlidir. Bir suç vardır ortada fakat suçlu yoktur henüz. Bu suçu (saldırıyı) kimin işlediği ve suçun içeriği-boyutu yani suçun tam olarak nasıl gerçekleştiği soruları Emad'ın kafasını sürekli kurcalar.



Görsel 66. *Emad ve Babak'ın Eski Kiracı Yüzünden Tartışması*

Tiyatro salonuna gelen Rana oyun kostümünün dolabında olmadığını görünce oyuncu kadrosundan çıkarıldığını anlar. Rana'nın gündelik yaşamı tam anlamıyla bir paradoksa evrilmiştir. Eşinin henüz yeni bir ev aramamış olmasına kızarak saldırıya uğradığı o evde yaşamaya devam etmenin kendisi için çok zor olduğunu vurgular. Kati'nin oğlu Sadra Rana'ya bu gece neden oyunda rol almadığını sorduğunda kendini iyi hissetmediği için rol almadığını belirtir. Rana, evde sıkıldığı için tiyatro salonuna geldiğini ifade edince Sadra da tiyatro salonunda çok sıkıldığını söyler. Bunun üzerine Rana Sadra'ya bu gece onların evinde kalmayı teklif eder. Sadra bu teklifi kabul ederken evlerinde Sünger Bob oyuncağı olup olmadığını sorar. Rana da olmadığını ama eve giderken alabileceklerini söyler. *Sünger Bob* oyuncağı bir sonraki Çile Aşamasında Emad'ın adalet-intikam arayışının bir sembolüne dönüşür.

Çile

Çile, kahramanın en büyük korkusuyla yüzleştiği andır. Bu yüzleşme ölüm ya da onu yaralayan bir gerçeklik olabilir. En büyük korkusuyla doğrudan yüzleşen kahraman ölüm ya da yıkım olasılığıyla karşı karşıyadır. Düşman bir güçle çarpışmanın eşiğine getirilmiştir. Kahraman bu çilenin sonucunda bir ölüme tanıklık edebilir ya da yol açabilir. Çile Aşaması, olay örgüsünün dönüm noktalarından birisidir.



Görsel 67. Sadra Kedi Resimlerinin Üzerine ‘Bıyık’ Resmi Çizer

Rana ve Sadra tiyatro salonundan ayrılıp eve gelirler. Eve girer girmez bir çocuk bisikleti Sadra’nın dikkatini çeker. Sadra tuvaletini yapmak için banyoya girdiğinde “burası çok korkunç!” diyerek tepki verir. Muhtemelen eski kiracının oğlunun duvara çizdiği resimlerin yanına bıyık resmi çizen Sadra evin zili çaldığında gelen kişinin babası olmasından endişe duyar: “çünkü ben annemi çok seviyorum.” Emad eve girdiğinde kamyonetin apartmanın otoparkında olmadığını söyleyerek anahtarları alır ve Rana’nın otoparktan çıkararak sokağa park ettiği kamyoneti tekrar otoparka park etmek ister. Her şeyi unutmak isteyen Rana Emad’a karşı çıkararak sofraya oturmasını rica eder.

Oyuncağıyla oynayan Sadra’ya odaklanan bakışları ikisini ortak bir noktada buluşturur. Çiftin yüzü evlerine gelen bu çocuk sayesinde ilk kez güler. Yine gündelik hayatları da ilk kez o akşam normale dönmüş gibidir. Sofraya oturup akşam yemeği yemek için hazırlanırlar. Emad yemek öncesi bir müzik açar. Emad, Rana’nın adını anarak keyifle şarkı söyler. Sünger Bob oyuncağı bulamadıkları için üzgün olan Sadra’yı Sünger Bob taklidi yaparak eğlendirir. Ailenin keyifli süren yemeklerini yine saldırının yarattığı bir gerçeklik bozar. Kredi kartını bulamayan Rana eşinin çekmeyeceye bıraktığını sandığı parayla yemek alışveriş yapmıştır. Yedikleri yemek o parayı saldırganın eve bırakmış olduğunu belirten Emad’ın boğazında düğümlenir. Rana ve Sadra’yı da ‘o pisliğin geçen gece giderken bıraktığı parayla’ hazırlanan yemeği yememeleri için uyarır. Yemek sahnesi Emad’ın

en büyük korkusuyla yüzleşmesine dönüşür; eşinin banyoda uğradığı saldırının kendisinde yarattığı utançla yüzleşir.



Görsel 68. *Emad'ın Sadra ve Rana'yı Uyarması*

Eşinin uğradığı saldırının kendi üzerinde yarattığı olumsuz etkiden dolayı uyuyamaz hale gelen Emad eski kiracının odasındaki özel eşyaları karıştırırken teypteki ses kaydını dinler. Ses kaydında arkadaşı Babak kadına 'aşkım' diyerek hitap etmektedir. Kadının özel eşyaları arasında bir dedektif gibi saldırganın izini süren ve ancak bu şekilde saldırganı bulabileceğini düşünen Emad, kadının mektuplarını okumak üzereyken odaya giren Rana kendisine karşı çıkar: "Farzet ki buldun diyelim, ne olacak ki..." Aralarında saldırının nasıl yaşandığını tartışırlar. Rana'ya göre, yaşadıkları bu trajedi bir hatadan kaynaklanmış olabilir. Adam (saldırgan) bir hata yaparak eve girmiş olabilir; çünkü kendisine evin giriş kapısını açanın eski kiracı olduğunu düşünmüştür belki de. Emad ise yaşanan trajediyi aynı kavramla (hata) fakat farklı bir bakış açısıyla ele alır; adam hatasını anladığı halde evi terk etmemiş çünkü banyoda bir kadın olduğunu görmüştür. Saldırıya maruz kalan Rana, bir bakımdan kendini suçlamakta, saldırganı (suçluyu) savunmaktadır; çünkü adam banyodaki kişinin bir kadın olduğunu fark etmemiş olabilir. Buna karşılık Emad ise iddiasının doğruluğundan emindir; adam kanepenin üzerinde kadın kıyafetlerinin olduğunu görmüştür. Rana böylesine bir saldırının gerçekleşmesinden dolayı kendini sorumlu tutmakta ve suçluluk duygusu yaşamaktadır. Suçluluk duygusuna pişmanlığı karışır: "Keşke diafonu kullansaydım ve kimsiniz diye sorsaydım... Çünkü o zaman bunların hiçbirini yaşanmayacaktı." Rana diğer yandan da bu saldırının yaşanmasının mı yoksa saldırının duyulmasının mı daha üzücü olduğunu sorgular. Komşuların saldırıdan haberdar olmamalarının Emad için daha iyi olabileceğini ileri süren Rana'ya karşılık olarak Emad bu iddiayı reddeder. Emad'ın suçluyu yakalamak için açtığı kutuyu Rana kapatır; kadının mektuplarını, çocuğunun resmini özel eşya kutusuna geri koyar.

Vogler'in 'Kahramanın korkusuyla yüzleştiği an' olarak tanımladığı

Çile, *Satıcı*'nın olay örgüsünde ikinci bölümün ortasındaki yemek sahnesiyle görünür kılınır:

“Çile’nin basit gerçeği şudur: Kahramanlar bir şekilde ölümle veya ona benzer bir şeyle; en büyük korkularıyla, bir girişimin başarısızlıkla sonuçlanmasıyla, bir ilişkinin bitmesiyle, eski bir kişiliğin ölümüyle yüzleşirler. Ölüm ve yeniden doğmak, ‘karakterlerdeki değişime’ karşılık gelmektedir. Çünkü yolculukları boyunca değişmiş ve dönüşmüşlerdir. En yaygın Çile türü bir karşıtla *çatışma* ya da *yüzleşme*dir. Bu karşıt güç, bir düşman, rakip olabilir. Hatta bir kahramanın en büyük rakibi kendi *Gölgesi* bile olabilir. Çileyle yüzleşen kahramanda yeni bir bilinç doğar. Benlik’in eski hudutları genişler veya ortadan kalkar (2020, s. 223).”

En büyük korkusuyla yani kendi *Gölgesi*yle karşılaşan Emad derin bir yüzleşme yaşar. Emad kendisiyle ve eşi Rana’yla bir çatışmaya dönüşen yüzleşmeyi aslında eşinin banyoda çıplakken saldırıya uğramasıyla çoktan yaşamıştır. Benliğinde ve bilincinde yaralar açan bu yüzleşme onun adalet arayışını simgeler. Suçluyu yakalayıp cezalandırma isteğiyle bir diğer ifadeyle “kısasa kısas” gereğince ondan intikam alma duygusuyla tekrar yüzleşir. Bu arayış küçük bir çocuğu eğlendirmek için yapılan basit bir taklitte bile açıkça belirir. Bir tiyatro oyuncusu olarak rol yapmayı iyi bilen Emad yemek öncesinde olayı unutmış, mutlu bir eş gibi görünür. Fakat yaptığı Sünger Bob taklidi dahi intikam arayışının örtük bir ifadesine dönüşür: “Üzülme Patrick, seni (saldırganı) er geç bulacağım o güzel gün gelecek!”

Kahramanın Yolculuğu Modeline göre bazen durumların iyiye gidebilmesi için öncesinde kötü gelişmelerin yaşanması şarttır. İkinci Bölüm’ün sonuna doğru; Ödül öncesinde ‘Gecikmiş Kriz’ ortaya çıkabilir. *Satıcı*’da bu kriz kamyonetin kaybıyla yaşanır. Emad ve Rana kamyonetin olduğu yere giderler fakat kamyoneti bulamazlar. Emad, kamyoneti saldırganın gelip almış olduğunu düşünür. Bir dedektif gibi saldırganı yakalamak için iz süren Emad’ın gerginliği, elindeki en önemli ipuçlarından biri olarak gördüğü kamyonetin ortadan kayboluşu sonrasında iyice artar.

Ödül

Bu adımın asıl amaçlarından biri kahramanın aradığı şeyi ele geçirmesidir (*ele geçirme*). Çile’nin sonucunda ortaya çıkan ve *kahramanın* çektiği çilenin karşılığında mükâfatını aldığı aşama olan *Ödül*’ün birçok biçimi ve amacı vardır. Ödülün elde edilmesinin ardından maceraya geri dönülür (Vogler, 2020, s. 258).

Tiyatro oyununda Charlie (Babak) ve Willy (Emad) arasında geçen sahnede kurmaca ve gerçeklik arasındaki ince çizgi silinerek birbirine karışır. Willy maddi olarak büyük zorluklar çekmesine karşın, kendisine karşı kaba ve küçümseyici davrandığını düşündüğü Charlie’nin iş ve para yardı-

mı teklifini sert bir dille geri çevirir. Hatta Charlie'yi 'sapık' olarak nitelendirir. Sahnede son derece öfkeli ve gergin bir Willy karakteri yer almaktadır. Öfkeyle Charlie'nin üzerine yürüyerek onu tokatlamaya kalkan Willy karakteriyle Emad'ın kişiliği iç içe geçer. Çünkü Emad, oyun dışındaki günlük yaşantılarında, tuttukları ev ve eski kiracı hakkında kendilerine yalanlar söylediği gerekçesiyle Babak'a karşı fazlasıyla öfke duymaktadır. Oyunun ardından kuliste Emad'ın yanına gelen Babak, neden oyunda olmayan bir repliği söylediğini sorar. Emad'ın 'sapık' diyerek kendisine hakaret ettiğini belirten Babak, bu durumun doğaçlama veya oyunculuk olarak kabul edilemeyeceğini dile getirir. Ona göre, küfür eden biri 'yozlaşmış' demektir. Ev bulmaları için yardımcı olan fakat evden taşınmış olan eski kiracı hakkında yalanlar söyleyen, en azından doğruyu söylemeyen Babak, Emad'ı yozlaşmakla suçlar. Anlatı içinde anlatının yani *Satıcı'nın Ölümü* (tiyatro oyunu) ile *Satıcı'nın* (film) iyice iç içe geçtiği bu sahnede oyunda olmayan bir repliği söyleyen Emad sanki Willy rolünü değil de, kendi karakterini oynamaktadır. *Satıcı'nın Ölümü*'nden tekrar *Satıcı*'ya dönülür. Emad, yaşadığı Çile'nin ve Gecikmiş Krizin (kamyonetin kaybolmasının) Ödül'ü olarak kamyoneti tekrar bulur: kamyonet bir fırının önünde durmaktadır.



Görsel 69. *Emad Ödüle (Kamyonete) Ulaşır*

Dükkâna giren Emad kamyonetin Majid'e ait olduğunu düşünür. Aradığı kişiyi (suçluyu) bulduğunu düşünen Emad'ın heyecanı ve öfkesi bakışlarına yansır. Kamyonetle ekmek dağıtımına çıkan Majid'i aracıyla takip etmeye başlar. Markete giren Majid'in yanına giderek taşınacak eşyaları olduğunu ve kamyonetle bu eşyaları taşımak istediğini aktarır. Majid ise kamyonetin fırının ekmeklerini taşımak için kullanıldığını belirterek başta bu teklifi reddetse de Emad yalan söyleyerek, kitaplar ve tablolar taşıyacağı için üstü kapalı bir kamyonete ihtiyaç duyduğunu belirtir. Emad ve Majid'in daha sonra telefonda konuşup eşyaları taşımak için sözleşirler. Emad duvarları çöktüğü için boşaltılan apartmandaki eski evlerine giderek, eşyalarını taşımaları için sözleştiği Majid'i beklemeye başlar. Bu arada olay örgü-

sünün gelişiminde kader sanki ağlarını örmüştür; çünkü gelen kişi Majid değildir.

Şekil 8. II. Bölüm: Olgunlaşma (Düğüm) Aksiyon Akışı Özeti



Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar	Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak	Çile	Ödül
Rana'nın Travmasının Giderek Artması	Emad'ın Yaşadığı Karakter Değişimi	Emad'ın Yemek Sahnesinde Yaşadığı Yüzleşme	Emad'ın Saldırganın Kamyonetini Tekrar Bulması

III. Bölüm: Eve Dönüş / Çözüm (Trajedinin Kördüğümü)

Dönüş Yolu

Dönüş Yolu, İkinci Bölüm'den Üçüncü Bölüm'e geçildiğini gösteren bir başka eşik geçişi ve bir dönüm noktasıdır. İlk Eşik'in geçilişi gibi olay örgüsünün gelişiminde bir değişikliğe yol açabilir. Öyküyü Özel Dünya'nın derinliklerinden çıkaran unsur, gidişatı değiştiren bir bilgi veya yeni bir gelişme olabilir (Vogler, 2020, s. 261).

Zil çaldığında Majid'in geldiğini sanan Emad beklemediği birini karşısında bulur. Emad ve saldırganın tesadüfle şekillenen yazgıları onları bir araya (karşı karşıya) getirir. Majid'in bir işi çıktığı için yerine kayınpederi yani Rana'ya saldıran kişi eve gelir. Böylece Emad'ın ele geçirmek istediği Ödüle (kişiye) tam olarak ulaşmasıyla Kahramanın Yolculuğunda sıradaki aşamaya, Dönüş Yolu'na geçilir.



Görsel 70. *Emad ve Yaşlı Adamın (Saldırganın) Karşılılaşması*

Majid'le evde yalnız kalıp yüzleşebilmek ve onu cezalandırmak için eşya taşıma yalanını atan Emad olayın gerçek yüzünü yaşlı adamla konuşmaya başlar. Emad'ın tavırları yaşlı adamın durumu kavrayışını iyice belirsizleştirir. Emad'a göre; başlarına gelen felaketin yani Rana'nın uğradığı saldırının suçlularından biri evde yaşayan eski kiracıdır. Emad'ın ifadesiyle; 'eve geleni gideni eksik olmayan' bu kadının evine gelen 'sapkınlardan biri' onun hala o evde yaşadığını zannederek aslında artık kendilerinin yaşamakta olduğu eve girmiştir. Üstelik de eşi banyodayken. Eve giren kişinin kim olduğunu soran adama Emad'ın yanıtı nettir: "Senin ahlaksız damadın!" İlk başta olayın ne olduğunu anlamayan yaşlı adam artık ortada 'bir ahlak meselesi' olduğunu anlamıştır. Kamyoneti bulup Majid'e ulaştığı ilk anda onun yakasına yapışıp herkesin önünde utandırmayı istediğini vurgulayan Emad yine de bunu yapmaya gönlünün el vermediğini ifade eder, intikam duygusuna merhameti karışır. Birçok ahlaki değer Emad'ın benliğinde aynı anda bir iç çatışma halindedir. Adalet arayışı suç ve ceza anlayışıyla beslenirken intikam duygusunun karşısına da sağduyulu davranmak, merhamet, vicdan gibi ahlaki değerler çıkar. Emad suçlunun kim olduğunu kesin olarak öğrenmek ister. Yaşlı adamın sorusu Emad'ın adalet arayışını yansıtır: "Öğrenince ne olacak?"



Görsel 71. Rana'ya Saldıran Kişinin Kim Olduğunun Anlaşılması

Damadının telefon numarasını bilmemesi Emad'ın yaşlı adamdan şüphelenmesine neden olur. Yaşlı adamın ayakkabılarını çıkartmasını söyleyen Emad, ayaklarını kontrol etmek ister. Ayakkabılarını ve çoraplarını çıkarmak zorunda kalan yaşlı adamın sağ ayağının sargılı olduğu görülür. Yaşlı adam Emad'ın yüzüne bakarak utanç içinde başını öne eğer. Bu sahneyle birlikte Emad'ın suçluyu yakalama mücadelesi sona ermiş; suçu işleyen kişi sonunda bulunmuştur. Rana'ya saldıran kişinin yaşlı adam olduğu artık kesinleşmiştir.

Artık ortada bir suç ve kim olduğu belli olan bir de suçlu vardır. Peki, bu suçlunun cezası ne olacaktır? Emad o gece yaşanmış olan gerçeğin sorgulamasına girişir. 'Polis Emad' suçluyu (yaşlı adamı) yakalamıştır, 'Savcı Emad' suçluya sorular sormaktadır. 'Hâkim Emad' ise bu sorgulama ve yüzleşme sonunda bir ceza (karar, hüküm) verecektir. Hayatının üzerine yemin ederek, kimseye zarar vermek istemediğini aktaran yaşlı adam bir bakıma suçunu itiraf ederek Emad'dan af diler. "O kadının taşındığını bilmiyor muydun?" diye soran Emad'a karşı kendini savunur: "Çocuklarımın ölüsü üzerine yemin ederim ki bilmiyordum." Gerçeğin peşinde olan Emad adama inanmaz ve onun anlattığı şeyleri doğru bilgi olarak kabul etmez. Emad'a göre, adam eşinin kıyafetlerini yatağın üzerinde görünce banyoda kadın olduğunu düşünmüştür. Saldırı olayı kafasını sürekli kurcalamış olduğu için eylemleri sanki oradaymış gibi kesin bir dille açıklar.

Adam banyoya girmediğini söylerken, Emad onun banyoya girdiğini iddia eder; ayağındaki kesik yarasını da bir kanıt olarak sunar. Emad'a göre ortada bir yalan vardır ve bu yalanı kimin söylediği bellidir. Aksi takdirde eşi kendisine yalan söylemiş olacaktır. 'Hayatının üzerine yemin eden' yaşlı adam bir yanlışlık olduğunu fark ettiği anda hemen oradan uzaklaştığını anlatır. Kendinden son derece emin bir şekilde davranarak yaşanan olayla ilgili Rana'yla yüzleşmek ister. Eşinin sözlerini doğru olarak kabul eden Emad yaşlı adama yine inanmaz. Yaşlı adamın Rana yerine aslında kendi

eşiyle yüzleşmesi gerektiğini savunur. Çünkü kendi mahkemesini kuran -Hâkim- Emad'ın yaşlı adam için uygun gördüğü ceza belli olmuştur: Eşiyle yüzleşmesini, o evde ne yaptığını söylemesini ve ailesinin önünde utanç duymasını ister. Böylece adalet yerini bulacak; 'kısasa kısas' şeklinde hareket eden Emad'ın yaşadığı utancın bir benzerini kendisi de yaşayacaktır, hem de ailesinin önünde.

Olaya Emad'ın bakış açısından yaklaşıldığında; yaşlı adamın ailesinin gerçeği öğrenmesi yani onun gerçek yüzünü görmesi gerekmektedir. Bu yüzleşme onun aslında iyi bir eş, iyi bir baba, iyi bir kayınpeder olmadığı gerçeğini ailesine gösterecektir. Yaşlı adamın seçimlerinin sonucuna katlanması gerekmektedir. Rana'ya yaşattığı trajedi Emad'ın da trajedisini ortaya çıkarmış ve şimdi de o kendi trajedisini yaşamalı ve kendi ailesinin önünde 'utancıyla yüzleşmelidir!'

Diriliş (Doruk Noktası)

Diriliş genellikle dramın doruk noktasına denk gelir ve olay örgüsünde 'patlayıcı an, en son büyük olay' anlamlarını taşır. Bu durum fiziksel bir mücadeleyi, güç bir seçimi, aşırı duygusal ama son bir karşılaşmayı da ifade edebilir. Olay örgüsünün gelişme bölümünde yaratılan gerilim düğümleri son bir karşılaşmadan, karmaşadan sonra çözülebilir (Vogler, 2020, s. 277).

Oyunda hayatını kaybeden Willy (Emad) karakteri tabutun içinde yatmaktadır. Tabutun başucunda eşinin ölümü için ağlayan Linda (Rana) kendisini affetmesini diler. Sanki ölmemiş de bir iş seyahatine çıkmış gibi eşinin yolunu bekleyeceğini belirten Linda bugün evin son taksitini de ödediğini ifade eder: "Artık özgür ve borçsuzuz." Çanlar hayatını kaybeden Willy için çalarken Linda eşinin ölümünün ardından hıçkırığa hıçkırığa göz yaşları döker... Işıklar söner, sahne kararır, Emad doğrularak tabuttan çıkar.



Görsel 72. *Satıcı'nın Ölümü'nde Willy (Emad) Ölür*

Tiyatro oyununun sona ermesinin ardından Emad ve Rana birlikte eve gelir. Emad eve girer girmez yaşlı adamın olduğu odaya gider. Duvara sırtını dayayan yaşlı adam baygın bir şekilde yerde uzanmaktadır. Adama bir

şey olmuş olabileceğinden endişe duyan Emad telaşla yaşlı adamı sürükleyerek odadan çıkarır. Arkasından bir süre adama doğru bakan Rana ruhsal açıdan sarsılmış bir halde odaya girerek kapıyı kapatır. Emad yaşlı adama banyoya girmediğini söylemeye devam mı edeceğini, başka bir ifadeyle hala yalan mı söyleyeceğini sorar. Yaşlı adam nihayet suçunu itiraf eder; bir hata yaptığını ve ‘şeytana uyup’ banyoya girdiğini açıklar. Suçun itiraf edilmesinin ardından derin bir düşünceye dalan Emad’ın yaşlı adamın üzerinde odaklanan öfkeli bakışları Rana’nın kendisine seslenmesiyle kesilir. Rana eşinin adama ne yapacağını merak eder. Emad, yaşlı adamın yaptıklarını (suçunu) ailesinin de bilmesini istediğini, onların da zaten eve gelmek üzere yolda olduklarını açıklar. Saldırının asıl mağduru olmasına rağmen adama merhamet duygusuyla yaklaşan Rana ise, Emad’ın adamdan intikam almak istemesine engel olmaya çalışarak adamın gitmesine izin vermesini ister. Rana’nın merhamet duygusuyla dolayımlanan ricasını kararlı bir biçimde geri çeviren Emad eşinin odada beklemesini tembih eder.

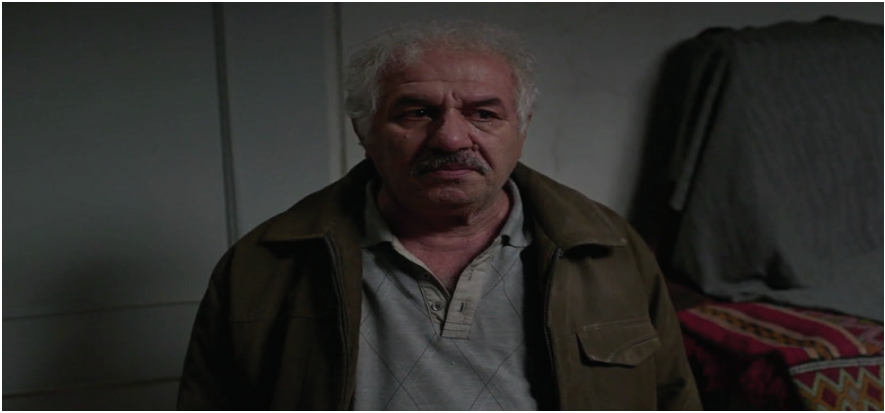
Bitkin ve yıkılmış bir vaziyette olan yaşlı adam gitmesine izin vermesi için Emad’a yalvarır. Çıkışsızlık içerisinde ve çaresizce yalvaran yaşlı adamın isteğini yine reddeden Emad, kendisine anlattıklarını ancak ailesine de anlattıktan sonra gidebileceğini belirtir. Emad’ın kendisine merhamet etmesinden umudunu kesen yaşlı adam Rana’dan af diler ve kendini daha fazla tutamayıp ağlamaya başlar. Rana yaşlı adamı affettiğini açık bir biçimde dile getirmese bile, gitmesine izin vererek onu affettiğini ya da en azından cezalandırmaya gerek duymadığını ima eder. Bu noktada Emad’ın intikam duygusuyla Rana’nın merhameti karşı karşıya gelir. İntikam ile merhametin bu karşılaşmasına yaşlı adamın çıkışsızlığı eklemlendiğinde trajedi düğümünün katmanları çözülemez hale gelir.

Yaşlı adam baygın ve hareketsiz bir şekilde yerde yatmaktadır. Emad kamyonette bulduğu dilaltı haplarını yaşlı adama içirir. Rana, Emad’ın neden acil servisi aramadığını sorar. Emad da adamın ölmüş olabileceğinden korktuğu için yardım çağırmadığını izah eder. Bu sırada kapı zili açar. Kendi varlığının eşi için ne kadar önemsiz olduğu gerçeğiyle yüzleşen Rana kapıyı açmaya giden Emad’ı uyarır; eğer ailesine ortadaki ‘gerçek’ hakkında bir şey söylerse onunla ilişkisini bitireceğini kesin bir dille belirtir. Baygın ve bitkin haldeki yaşlı adam da ailesinin eve geldiği esnada kendine gelmeye başlar. Yaşlı adama bir şey olmadığı için Allah’a şükreden Esmat, onun sesini sadece bir kez daha duyabilmek adına 100 Rial vermek için adak adadığını anlatır. Damadı ve kızı, annelerini sakinleştirmeye çalışırken evden çıkmak için yavaşça kapıya doğru yönelirler. Yaşlı adam Rana’ya dönerek son bir kez daha af diler: “Beni affedin!”



Görsel 73. *Emad Yaşlı Adama Çok Sert Bir Tokat Atar*

Emad yaşlı adamın odaya gelerek eşyalarını almasını ister: “Hem şu yaptığınız işin hesabını da halledelim. Borçlu kalmayalım.” Emad’ın sözleri karşısında donup kalan yaşlı adam umutsuzca Emad’a bakmaktadır. Suçunu itiraf eden ve mecburen cezasının infaz edilmesini bekleyen çaresiz bir mahkûm gibi görünmektedir. Yaşlı adam odaya girerken Rana da endişeli gözlerle olan biteni takip eder. Emad kapıyı kapatarak yaşlı adam ile içeride yalnız kalır. Elinde küçük bir poşet ve bir tomar para vardır. Bu para, olay gecesini adamın eve bıraktığı paradır. Emad paraları koyduğu poşeti yaşlı adama uzatırken ona aniden çok sert bir tokat atar. Yediği tokatla sarsılan adam donup kalmıştır sanki. Elindeki poşetle, ağır adımlarla odadan çıktığında perişan bir haldedir.



Görsel 74. *Yaşlı Adam Yediği Tokadın Sonucunda Yıkılır*

Diriliş aşaması olay örgüsünün bir başka düğümü, öykünün tüm uzantılarının geçmek zorunda olduğu bir kontrol noktasıdır. Birden çok yeni-

den doğum ve arınma ihtiyacı baş gösterebilir. Yeni bir dünya (hayat) için Yeni Bir Benlik yaratılmalı ve Eski Benlik'in tamamen öldüğü kanıtlanmalıdır. Diriliş'in en yüksek dramatik amacı, kahramanın gerçekten değiştiğine dair elle tutulur bir işaret sunmaktır.

Satıcı'nın Düğümü, Emad'ın yaşlı adama attığı tokatla (doruk noktası) birlikte bir *Çözüm*e ulaşmak yerine *Kördüğüm*e dönüşür. Başka bir ifdeyle *Satıcı'da* Çözüm, bir *Kördüğüm* şeklinde oluşur. Tüm başkarakterler değişime uğramıştır ve hiçbir şey eskisi gibi olamayacaktır. Her biri (Emad, Rana, Yaşlı Adam ve Ailesi) için artık başa dönmek imkânsızdır. Başa (Sıradan Dünya'ya) dönmenin imkânsızlığıyla yüzleşen kahramanların hepsi doruk noktasından birer yıkımla ayrılır.

İksirle Dönüş

Kahramanın Yolculuğu'nun son aşamasının asıl anahtarı İksir'dir. Kahramanlar Özel Dünya'dan İksir'le dönerler. İksirle Dönüş, maceradan, yolculuktan çıkarılan dersleri kullanarak günlük yaşamı ve yaraları iyileştirmek anlamında kullanılır. Kahramanın Yolculuğu'ndaki başka her şey gibi, İksir ile dönmek de, gerçek veya mecazi olabilir: örn. tehlike altındaki bir topluluğu kurtarmak için bulup getirilen gerçek bir ilaç, hazine, para, şöhet, güç, aşk, bilgelik, anlatılacak bir öykü...



Görsel 75. Tokat Yiyen Yaşlı Adamın Kalp Krizi Geçirmesi

Ailesi odadan perişan halde çıkan yaşlı adamı bu halde görünce paniğe kapılır. Çünkü yaşlı adam tekrar rahatsızlanır. Apartmanın merdivenlerinde yere uzanıp sırtını duvara dayayan yaşlı adam ailesinin gözleri önünde ölümle boğuşur. Müjgân yukarıdan babasının haplarını getirdiğinde durumu daha da fenalaşmıştır. Telefonda acil servis ekibiyle görüşen Majid telefonda söylenenleri yaparak yaşlı adamı yere yatırarak kalp mesajı uygular.

Merdivenlerin başında, tüm olup biteni yukarıdan çaresizce izleyen Rana eve geri gider. Hayal kırıklığına uğramış bir biçimde bakışlarını eşi

Emad'ın yüzüne odaklar. Bakışlarının birbirine karıştığı anda evdeki sessizliği ambulansın siren sesleri bozar. Ambulans kalp krizi geçiren yaşlı adam için gelmiştir. Bu anda karakterlerin intikam veya merhametten beslenen seçimleri, aralarındaki trajik çatışmanın da kaynağını oluşturur.

Rana apartmanın önüne indiğinde ambulans yaşlı adamı almaya gelmiştir. Ellerindeki sedyeyle içeri giren görevlilerin arkasından ağlayarak bakan Rana yıkılmış bir durumdadır. Ambulansı ve apartmanı arkasında bırakır, gözü yaşlı bir biçimde caddede yürüyüp karanlığın içinde oradan uzaklaşır. Emad ise sokaktan duyulan siren seslerinin eşliğinde çantasını omzuna alır, evin elektrik sigortasını (ışıkları) kapatır. Takip eden çekimde, tepede küçük bir lambanın yandığı loş bir ışık ortamı altındaki tiyatro sahnesinde karşılıklı boş duran iki koltuk yer almaktadır. Sonrasında ise ışık söner ve hem film hem de 'anlatı (film) içindeki anlatı (tiyatro oyunu)' sona erer. Filmin bitiminde perdeye yansıyan Kapanış Jeneriği ile birlikte ise; filmsel anlatıda kurulan kurmaca gerçeklik ile kurmacanın içerisinde dolayımlanan başka bir kurmacanın (tiyatro oyunu) gerçekliğinin birbirine karıştığı 'trajik gerçeklik' ortaya çıkar, izleyicinin trajedi sorgulaması başlar.



Görsel 76. Rana'nın Yaşlı Adama Bakışı **Görsel 77.** Emad'ın Bakışı

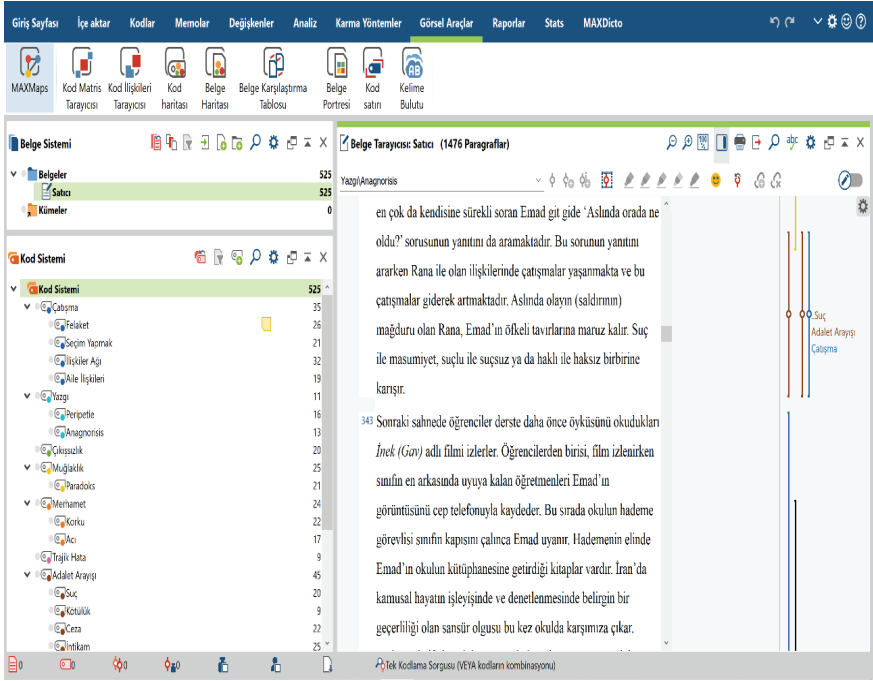
Başta Emad olmak üzere kahramanların bu hikâyeden kazandıkları *ik-sir* tatlı, insanı mutlu eden bir iksir değildir. Aldıkları dersler acı bir iksire benzer. Emad, Rana, Yaşlı Adam... Filmin sonunda hepsi kendi trajedileriyle yüzleşmiş, değişen benlikleri kendilerinde büyük yaralar açmıştır. Hepsi bu yolculuktan büyük yaralarla, yıkımla ayrılırken trajedinin yarattığı yıkıcı etki Emad üzerinden açıkça okunabilir. Çünkü filmin başkahramanı Emad kendi intikamını, kişisel adalet arayışını sevgiden bile üstün tutmuştur. Eşini gerçekten sevmeyi beceremeyen, en azından onu içten bir şekilde sevdiği pek belli olmayan Emad yolculuğunun sonunda etrafında bir sevgisizlik ortamı yaratmıştır. Sürekli onu takip ederek *Gölgesine* dönüşen intikam hırsı başka bir ailenin de felaketine yol açarken eşinin trajedisini de iyice derinleştirmiştir.

Şekil 9. III. Bölüm: Eve Dönüş / Çözüm (Kördüğüm) Aksiyon Akışı Özeti



Dönüş Yolu	Diriliş	İksirle Dönüş
Suçlunun Bulunması	Emad'ın Suçluya (Yaşlı Adama) Tokat Atması	Yaşlı Adamın Emad'ın Attığı Tokat Nedeniyle Kalp Krizi Geçirmesi

Tematik Analiz



Tablo 13. Tematik Kategori (Kod Sistemi) ve Analiz Metni (Belge Sistemi)

Alanyazın Bölümünde açıklanmış olan trajedi temaları (çatışma, yazgı, çıkmazlılık, muğlaklık, merhamet ve korku, trajik hata, adalet arayışı) ve bu temalara bağlı olarak oluşturulan alt kategoriler sol tarafta yer alan Kod Sisteminde alt alta sıralanmıştır. Kategorilendirmenin en altında ayrıca “Diğer” başlığı eklenerek *Satıcı* filmi özelinde tematik işlevi olduğu düşünülen “sorular, yalan, tiyatral gerçeklik, toplumsal/dini normlar, sansür” temaları bu başlık kapsamında incelenmiştir. Tablo 4.10. içerisinde sol üstte yer alan Belge Sisteminde görüldüğü üzere toplam 525 tematik kodlama yapılmıştır. Kodlama olay örgüsündeki aksiyonlara bağlı olarak gerçekleştirilmiştir. Değişen her aksiyonla birlikte yeni bir kodlama yapılarak bu işlem filmin başından sonuna kadar teker teker uygulanmıştır. Kodlanan temaların dökmü aşağıda yer almakta olan tablolarda ayrıntılı olarak sunulmaktadır.

Kod Sistemi	Satıcı	TOPLAM
▼ Çatışma		35
Felaket		26
Seçim Yapmak		21
İlişkiler Ağı		32
Aile İlişkileri		19
▼ Yazgı		11
Peripetie		16
Anagnorisis		13
Çıkişsızlık		20
▼ Muğlaklık		25
Paradoks		21
▼ Merhamet		24
Korku		22
Acı		17
Trajik Hata		9
▼ Adalet Arayışı		45
Suç		20
Kötülük		9
Ceza		22
İntikam		25
Yüzleşme		17
▼ Diğer		0
Sorular		25
Yalan		21
Tiyatral Gerçeklik		14
Toplumsal/Dini Normlar		14
Sansür		2
Σ TOPLAM	525	525

Tablo 14. Tema Tarayıcısı (Trajedi Temalarının Olay Örgüsündeki Kapsamı)

Tema Tarayıcısı Tablosunda hangi temanın olay örgüsü içerisinde kaç kere kodlandığı bilgisi yer almaktadır. Olay örgüsündeki eylem ve durumlar filmin başlangıcından sonuna kadar temalarla eşleştirilerek hangi temaya/temalara uygun düşüyorsa o temayla/temalarla birlikte kodlanmıştır. Örneğin yazgının tüm temalar içerisindeki kodlanması düşük olmasına rağmen olay örgüsünün gelişimi açısından kritik bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Bu noktada, Emad'ın kamyoneti bulması "Yazgı" teması olarak kodlanmıştır. Yazgıyı merkezine alan benzer bir tematik bağ Sadra karakteri aracılığıyla da gözlemlenir. Sadra'nın evlerine gelmesiyle çiftin yüzü saldırı olayının ardından ilk ve son kez güler. Hep birlikte şakalaşıp eğlenerek akşam yemeği yedikleri sahnede Rana ve Emad'ın çilesi bir anda açık bir şekilde somutlaşır.



Görsel 78. *Sadra'nın Rana-Emad Çiftinin Evine Misafir Olması*

Vogler'in ifade ettiği üzere Ödül, Çile'nin sonucudur. Çile-Ödül bağlantısı neden-sonuç ilişkisi doğrultusunda gelişir. Rana ve Emad yaşadıkları felaketin etkisiyle mağaranın derinliklerinde; kendi iç dünyalarında travmatik bir halde ilerlerken, küçük Sadra'nın da içinde olduğu yemek sahnesinde Kahraman *temel çilesi* ile yüzleşir. Bu açıdan kamyonetin önce ortadan kaybolarak 'gecikmiş bir krize dönüşmesi' ve ardından Emad'ın 'ödül' olarak kamyoneti bulması yazgısal olarak karakterlerin değişimine ve olayların gelişiminde yeni durumların ortaya çıkmasına neden olur.

Tema Tarayıcısı Tablosundan elde edilen bulgular doğrultusunda ilişkiler ağının ve adalet arayışının yoğunluğu dikkat çekmektedir. Ödül olarak kamyonetin bulunması, yazgı ile ilişkiler ağı ve adalet arayışı temaları arasındaki ilişkinin yoğunluğunu ve neden-sonuç bağını açıkça ortaya koyar.³⁸ Kamyonetin bulunması aslında dolaylı yoldan Rana'ya saldıran kişinin bulunması anlamına gelir (*neden*). Kamyoneti Majid kullandığı için onun suçlu olduğunu düşünen Emad, eşya taşıma bahanesiyle Majid'i eve çağırır. Fakat eşyaları taşımak için eve Majid yerine kayınpederi gelir. Saldırganın Majid olduğunu düşündüğü için başta hayalkırıklığına uğrayan Emad yaşlı adamı sorgulayarak ona çeşitli sorular yöneltir. Ayakkabılarını ve çoraplarını çıkarmasını ister. Yaşlı adamın ayağının sargılı olduğunu görünce Rana'ya banyoda saldıran kişinin (suçlunun) yaşlı adam olduğunu anlar (*sonuç*).

Tabloya göre en fazla kodlanan temalar sırasıyla İlişkiler Ağı, Adalet Arayışı, Çatışma, Felaket, Sorular temaları olmuştur. Buna göre; İlişkiler Ağı en sık olarak Emad ve Rana arasındaki aile ilişkileri düzeyinde karşımıza çıkmaktadır. Emad ve Babak arasında bir çatışmaya dönüşen, evde önceden oturan eski kiracıyı ve onun özel eşyalarının yer aldığı kilitli odayı

38 Olay örgüsü analiz metninde bu temaların nerelerde kodlandığı dikkate alındığında, aralarındaki tematik ilişkinin yoğunluğu ortaya çıkmaktadır. İlişkiler ağının ve adalet arayışının yoğunluğu aksiyonlar arasındaki neden-sonuç bağı üzerinden saptanmıştır.

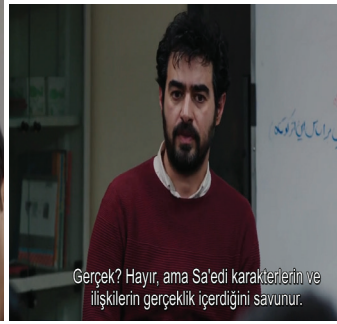
merkezine alan ilişki düzeyi de olay örgüsünün gelişiminde belirleyici role sahiptir. Olay örgüsünün III. Bölümünde Emad ve Yaşlı Adam arasında gelişen ilişki ağı olay örgüsünün sonuçlandırılması noktasında kritik bir işlevi içermektedir. Filmde yaratılan tematik anlam ikisi arasındaki bu ilişki ağının çevresinde yorumlanmaktadır. Anlamı zenginleştiren ve aynı zamanda daha katmanlı hale getiren unsur ise, finalde Emad ve Yaşlı Adam arasında başlayan ilişki ağının, içerisine Rana'nın ve son olarak da yaşlı adamın ailesinin de eklemelenmesi sonucunda trajik bir kördüğümüne dönüşmesidir.

Trajedi temalarının olay örgüsündeki kapsamını ifade eden Tema Tarayıcısından elde edilen bulgulardan yola çıkarak ifade ettiğimizde; ilişkiler ağının çevresinde gelişen trajedi örüntüsünü oluşturan temaların 'adalet arayışı, çatışma, sorular ve felaket' olması belirli bir anlam kazanmaktadır. Çünkü bu ilişkiler ağının oluşmasına; Rana ve Emad'ın aile olarak yaşadıkları, yaşlı adamın onlara yaşattığı felaket neden olmuştur. Emad'ın filmin sonunda Eve Dönüş Aşamasında yaşlı adama yönelttiği sorular adalet arayışının birer simgesine dönüşmektedir. Emad'ın, Rana'nın yaşadığı felaketi ve travmayı kendi adalet arayışına; intikam duygusuna doğru çevirmesi olay örgüsü boyunca hep *sorular* üzerinden ilerlemektedir.

"Diğer" seçeneği altında kodlanan sorular temasının yoğun kullanımı bir bakıma filmin yönetmeni Asghar Farhadi'nin 'yanıtlarımıza ancak sorular sorarak ulaşılabilceği' şeklinde dile getirdiği sinema anlayışının bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Emad'ın adalet arayışı sürekli sorular üzerinden ilerler. Çünkü Emad'a göre *gerçeklik* ilişkiler ağının içerisinde gizlidir ve ancak sorular sorarak, sorgulayarak açıklığa kavuşturulabilir.



Görsel 79. Öğrencinin Sorusu



Görsel 80. Emad'ın Yanıtı

Tabloda *sorular* temasının sıklıkla kullanıldığının saptanması ilaveten bazı bulgulara daha ulaşmamızı sağlar. Görsel 36. ve 37'de betimlenen ve sürekli sorular üzerinden ilerleyen bu sahnede öğrencilerin gerçekliği sorular sorarak araması Emad'ın adalet arayışını ve 'anlatı içerisinde anlatı' perspektifini bir arada yansıtır. Dolayısıyla *Satıcı* filmi ile Arthur Miller'ın trajik oyunu *Satıcının Ölümü*, Sa'edi'nin *Gav (İnek)* adlı trajik öyküsü ve bu

öyküden uyarlanan, Yeni İran sinemasının ilk trajedi örneklerinden birisi olarak kabul edilen *Gav (İnek)* filmi (Yön: Dariush Mehrjui, 1969) arasında trajik bir bağ kurulur.

Muğlaklık temasını alt kategorisi olan paradoks ile birlikte ele aldığımızda olay örgüsünün bu temaları sıklıkla içermesini tabloda sunulan veriler üzerinden yorumlamamız mümkün hale gelmektedir. Emad saldırganı yakalayarak adalet arayışını sonuçlandırmak; suçluyu cezalandırmak ister. Ortada bir suç ve dolayısıyla da çekilmesi gereken bir ceza vardır. Bu yüzden öncelikle suçlunun yakalanması gerekmektedir. Emad saldırganla ilgili bilgi edinmeye çalışır. Bu konuda Rana'ya sorular sorar. Rana saldırganı görmediğini, o anda saçlarının şampuanlı olduğunu, ilk başta onu eşi sandığını ve sadece saldırganın ellerini gördüğünü, işte o zaman onun bir başkası olduğunu fark ettiğini söyler. Emad karakola gidip polislere olay hakkında ifade vermeleri konusunda ısrar etse de Rana karakola gidip bir polis memuruna başından geçenleri anlatmak istemez. Eşi ona, anlatamaya-çağı bir şeyin mi yaşandığını sorduğunda Rana'nın önce sessiz kalışı, sonra da çelişkili ifadelerde bulunması hem anlatıda hem de Emad'ın algısında muğlaklık yaratır. Yaşanan bu muğlaklıklar olay örgüsünde sürekli iki karışık durum -örn. karakola gidip şikâyetçi olmak ya da olmamak- arasında 'seçim yapmak' zorunluluğunu beraberinde getirir.

Tabloda görüldüğü gibi en az kodlama yapılan tema 'Diğer' seçeneği altında yer alan *sansür* temasıdır. Yalnızca iki yerde; tiyatro salonunda ve okuldaki sınıfta karşımıza çıkan sansür temasının olay örgüsündeki yoğunluğu sayısal olarak az olmasına karşın olay örgüsünün aksiyon akışında belirleyici bir rolü vardır. Filmin *katalizör olayı* yani Rana'nın banyoda saldırıya uğraması sansür olayının uzantısında gerçekleşir.

Sansürün ardından en az kodlanan temalar trajik hata ve kötülüktür. Bu temaların da yine kendileri gibi az kodlanan sansürle ortak bir noktaları bulunmaktadır. Az kodlanmalarına rağmen tıpkı sansür temasında olduğu gibi olay örgüsünün akışında kritik bir işlev üstlenirler. Geleneksel trajediyi/Antik Yunan Tragedyalarını hatırladığımızda; bu trajedi anlayışında olay örgüsünün ilerlemesi için kahramanların trajik hatalar yapması gerekmektedir. Kahraman yaptığı trajik hataların bedelini öder ve/veya bu hatası/kusuru nedeniyle etrafında çeşitli acıların yaşanmasına neden olur.

Yukarıdaki tablo, olay örgüsünde az yer kaplayan *trajik hatanın* filmdeki anlam yaratımı açısından kritik bir rol oynadığını ortaya koymaktadır.³⁹ Evdeki kilitli odanın açılarak diğer insanların bilgisine sunulması, 'Pandora'nın kutusunun açılmasını' çağrıştıran bir bakış açısıyla olay örgüsünün akışı içerisinde belirgin bir anlam ifade eden 'hamartia'ya; yani 'trajik ha-

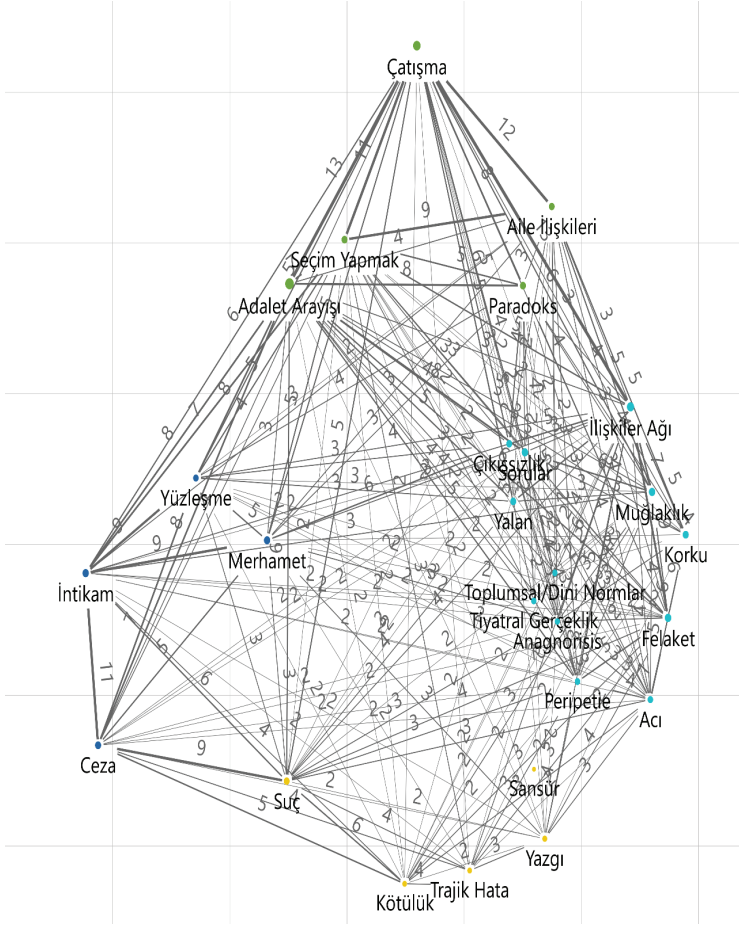
39 MAXQDA Programına yüklenen olay örgüsü analiz metninde hangi aksiyonların trajik hata olarak kodlandığı görülebilmektedir. Trajik hatanın nasıl bir neden-sonuç ilişkisi yarattığı bu bilgidен yararlanılarak yorumlanmıştır.

taya' dönüşür. Bu noktada olay örgüsünün Serim Bölümünde, kilitli olan odanın açılmasının ve içerisindeki özel eşyaların açığa çıkmasının ileride bir gerilim ve çatışma yaratacağı şüphesi doğar.

Yaşlı Adam kendi ifadesiyle 'bir hata' işleyerek 'şeytana uyduğunu' ve o yüzden Rananın yıkanmakta olduğu banyoya girdiğini belirtir. Toplum-sal/dini normlara başvuran yaşlı adam işlediği suçu bir bakıma başkasına (şeytana) yükleyerek kendini savunmaya çalışır. Benzer şekilde Emad'ın da eşinin uğradığı saldırı nedeniyle 'kısasa kısas' gereği kendi adalet arayışını hukuki normların yerine koyarak suçluyu bizzat kendisinin cezalandırmak istemesi trajik hatanın başka bir örneğini oluşturur. Bu *hata* ise sonunda başka bir acının ortaya çıkışına neden olur; aslında hiçbir suçu olmayan diğer aile (yaşlı adamın ailesi) de yaşlı adamın kalp krizi geçirmesiyle farklı bir acıyı yaşar.

Koc	Sistem	Çatış.	Fahret	Seçil	İlginç	Aile İli.	Yazgı	Perip.	Anağ.	Çalış.	Mutl.	Parad.	Hatt.	Konu	Acı	Trajik.	Adale.	Suç	Kötü.	Ceza	İrhal.	Nötr.	Diğer	Sorular	Yaban	Tipler	Toplu	Sansür	TOPL.
✓	Çatışma	4	11	11	12	1	2	2	6	6	6	5	3	2	2	13	5	2	4	6	5		5	5	3	4		129	
	Fahret	4		3	9	4	4	5	3	3	5	3	2	6	7	3	6	4	3	2	2	2		2	2	2	2		86
	Seçim Yapmak	11	3		5	9	2	3	2	3	2	5	5	2	2	3	7	2	2	4	7	5		3	2	1	2	1	93
	Hayat Akışı	13	9	5		3	3	5	6	5	7	4	3	5	4	3	3	4	2	2	3	4		3	5	2	4	1	106
	Aile İlişkileri	12	4	9	3		1	3	3	4	5	3	3	5	4	1	4	1	1	1	3	2		2	1	2	2		75
✓	Yazgı	1	4	2	3	1		4	2	2	1	1	3	2	3	3	2	2	2	2	2	1		1	1	2	1	1	49
	Peşincede	2	5	3	5	3	4		3	4	3	2	1	2	4	3	5	3	2	2	2	2		3	1	1	1		66
	Keşif	2	3	2	6	3	2	3		4	3	2	3	3	3	1	4	3	2	2	2	2		2	3	1	1		62
	Çalışma	6	3	3	5	4	2	4	4		1	5	6	3	3	1	4	2	1	2	2	3		1	2	1	2		72
✓	Müjdelik	6	6	2	7	5	1	3	3	1		3	1	4	4	2	3	2	3	1	3	2		6	3	2	2		75
	Paradoks	8	3	5	4	3	1	2	2	5	3		3	4	4	1	8	2	1	1	1	4		4	2	3	1		75
✓	Martenet	5	2	5	3	3	3	1	3	6	1	3		2	2	2	3	3	1	5	9	5		1	1	1	1		71
	Konu	3	6	2	5	5	2	2	3	3	4	4	2		5	1	3	1	1	1	1	1		1	1	1	2		60
	Acı	2	7	2	4	4	3	4	3	3	4	4	2	5		2	2	3	3	2	2	2		3	1	3	1		71
	Trajik Hata	2	3	3	3	1	3	3	1	1	2	1	2	1	2		1	4	4	4	2	1		1	1	1	2	1	50
✓	Adalet Arayışı	13	6	7	3	4	2	5	4	4	3	6	3	3	2	1		6	2	8	8	8		8	5	4	3		120
	Çatış.	5	4	2	4	1	2	3	3	2	2	2	3	1	3	4	6		6	9	6	3		2	4	1	1		75
	Konuluk	2	3	2	2	1	2	2	2	1	3	1	1	1	3	4	2	6		5	4	2		2	1	1	2		55
	Kez	4	2	4	2	1	2	2	2	2	1	1	5	1	2	4	8	9	5		11	7		2	1	1	1		80
	Entim	6	2	7	3	3	2	2	2	2	3	1	5	1	2	2	8	6	4	11		9		2	1	2	1		91
	Yükseğe	5	2	5	4	2	1	2	2	3	2	4	5	1	2	1	8	3	2	7	9			1	3	1	1		75
✓	Diğer																												0
	Sorular	5	2	3	3	2	1	3	2	1	5	4	1	1	3	1	8	2	2	2	2	1			5	1	2		63
	Yaban	5	2	2	5	1	1	1	3	2	3	2	1	1	1	1	5	4	1	1	1	3		5		2	2		55
	Tezkar Çarpıklık	3	2	1	2	2	2	1	1	1	2	3	1	1	3	1	4	1	1	1	2	1		1	2		1		45
	Yokluk/Ölüm/Kemlik	4	2	2	4	2	1	1	1	2	2	1	1	2	1	2	3	1	2	1	1	1		2	2	1			42
	Sansür			1	1	1										1													4
	TOPLAM	125	88	93	106	75	49	66	62	70	75	75	71	60	71	50	120	79	55	80	94	76	0	63	55	40	42	4	1852

Tablo 15. Olay Örgüsü Tematik İlişkiler Tarayıcısı



Tablo 4.16. Olay Örgüsü Tema Haritası

Tematik İlişkiler Tarayıcısı ve Tema Haritası Tabloları olay örgüsü içerisinde temaların birbiriyle nasıl bir ilişki kurduğunu; hangi temaların birlikte işlendiğini, aksiyonların hangi temaları birlikte içerdiğini konusunda bulgular sunmaktadır. Elde edilen bulgular temaların birlikte olay örgüsünü nasıl geliştirdiğini, aynı zamanda da temaların olay örgüsü içerisinde nasıl bir etkileşime girdiğini yorumlamamızı sağlamaktadır. Buna göre yukarıdaki tablolardan ulaştığımız bulgular doğrultusunda belirli temaların olay örgüsü içerisinde sıklıkla birlikte ele alındığı -dolayısıyla da birlikte kodlandığı- göze çarpmaktadır.⁴⁰

Temaların belirli aksiyon dizgileri kapsamında iç içe geçtiği gözlemlenmektedir. Temalar mutlaka aynı anlam çerçevesi içerisinde olmayıp,

40 MAXQDA Programında Belge Tarayıcısına yüklenen olay örgüsü metninde belirli bir temaya tıklandığında o temanın hangi aksiyon kapsamında, hangi temalarla birlikte kodlandığı veya tek başına mı kodlandığı bilgisine erişilebilmektedir. Böylelikle olay örgüsü doğrultusunda tematik bir yorumlama yapabilmek mümkün olmaktadır.

hatta aksine yönetmenin de sıklıkla tercih ettiği üzere birbirine zıt duyguların ve bu duygulardan dolayımlanan zıt değerlerin de belirli bir aksiyon dizgisi içerisinde birarada bulunuşuna işaret eder. Bu noktada *merhamet* ve *intikam* duyguları zıt temaların birlikteliğinin açık bir örneğini oluşturur. Yaşlı adamın Emad'tan merhamet dilemesi ve buna karşılık Emad'ın intikam duygusundan vazgeçmemesi, birden çok temayı aynı anda içerdiği için hem *merhamet* teması hem de Adalet Arayışı temasının altında *intikam* teması olarak birlikte kodlanmıştır.

Yukarıdaki tablolarda dokuz kere birlikte kodlandığı saptanan *merhamet* ve *intikam* birbiriyle en fazla etkileşimde bulunan tematik ilişkilerden birisi olarak öne çıkar. Benzer bir etkileşim *yüzleşmenin* çoğunlukla *adalet arayışı* ve *çatışma* temalarıyla birlikte kodlanması noktasında saptanır. Söz konusu kodlama sıklığı olay örgüsünün başta Emad olmak üzere Rana ve Yaşlı Adam karakterlerinin içinde bulundukları, hatta içine düştükleri durumlarla ve kendileriyle *yüzleşmesi* üzerinden biçimlendiğini göstermektedir.

Tematik İlişkiler Tarayıcısı ve Tema Haritası Tabloları olay örgüsüne ilişkin bulguları farklı biçimler halinde sunmaktadır. Aslında elde edilen bulgular aynı olmakla beraber her iki tablodaki sunuluş biçimi farklıdır. Tematik İlişkiler Tarayıcısı elde edilen bulguları sayısal olarak tablo haline dönüştürürken, Tema Haritası aynı bulguları haritalandırarak ifade etmeye yarar. Sonuçta iki tablo aracılığıyla da hangi temanın hangi temayla/temalarla birlikte ve ne kadar sıklıkta kodlandığını, dolayısıyla belirli aksiyonların tematik açıdan nasıl bir anlam yarattığını yorumlamamız mümkün olur. Örneğin *çatışma* teması altındaki *seçim yapmak* (kahramanın seçimi) teması en fazla, yine *çatışma* teması altındaki *aile ilişkileri* alt teması ile birlikte kodlanmıştır. Bu durum, Emad ve Rana arasındaki aile ilişkilerinde yaşanan çatışmanın daha çok Emad'ın seçimi (intikam) ile Rana'nın seçiminin (merhamet) çarpışması üzerinden ilerlemesine işaret etmektedir. Tema Haritasında somutlaştırılan trajedi örüntüsünün merkezinde *çatışma* yer almaktadır. Yine Tema Haritası üzerinde görüldüğü üzere *çatışma* temasının özellikle *adalet arayışı* temasıyla yoğun bir ilişki kurması göze çarpmaktadır. Bu yüzden çatışmanın ardında yatan temel anlatı motivasyonunun adalet arayışı olduğu görülür.



Görsel 81. *Merhamet ile İntikam Arasında Seçim Yapmak*

Tablolar aracılığıyla ortaya konulan bulgular Olay Örgüsü Analizinde de belirtildiği gibi *Satıcı*'da trajedi örüntüsünün Emad karakteri üzerinden ilerleyen *adalet arayışı* temasının etrafında kurulduğu görüşünü desteklemektedir. Buna göre çatışma ile iç içe ilerleyen adalet arayışının kendi alt kategorisi olan ceza, intikam, yüzleşme temalarıyla ve çatışma temasıyla yoğun şekilde kodlandığı anlaşılmaktadır. Filmin olay örgüsünde sürekli bir çatışma şeklinde beliren adalet arayışının belirli temalarla olan kodlama sıklığı bu temaların bir örgü misali birbiriyle iç içe geçişini vurgular. Başka bir ifadeyle haritadaki tematik ilişkiler ağının sıklığı temaların iç içe geçerek düğümlenişini ortaya koyar.

Tematik İlişkiler Tarayıcısı, olay örgüsü analizinde de saptandığı üzere, sansür temasının daha az kodlanmakla beraber anlatımdaki kritik işlevini destekler niteliktedir. Yeni İran Sineması'nın birçok örneğinde sıklıkla karşımıza çıkan sansür olgusu *Satıcı*'nın olay örgüsünün gelişim noktalarından birisini oluşturur. Yalnızca seçim yapmak, ilişkiler ağı ve yazgı temalarıyla birer kez kodlanan sansür olgusu kahramanların yazgısının şekillenmesinde belirleyici bir etki yaratır. Kahramanların (Emad, Rana ve Yaşlı Adam) yazgıları dolaylı olarak sansürün neden olduğu temel aksiyon (saldırı) üzerinden çizilir. *Satıcı'nın Ölümü*'nün ilk gösteriminin yapıldığı gece tiyatro oyununda belirtilen düzenlemelerin (sansürün) uygulanıp uygulanmadığını kontrol etmek amacıyla sansür kurulunun gelmesi ve konuyla ilgili tiyatro ekibine sorular yöneltecek olması nedeniyle Emad bir süre daha tiyatro salonunda kalmak zorundadır. Bu zorunluluktan dolayı da Rana eve eşi Emad olmadan yalnız dönmek zorunda kalır. Evde yalnız olması ise banyoda o saldırıya maruz kalmasına dolaylı olarak neden olur. Görüldüğü gibi birbirlerini etkileyen aksiyonlar arasında gelişen bu zorunlu neden-sonuç bağıntısı sansür teması üzerinden kurulur.

Toplumsal/dini normlar ve tiyatral gerçeklik de diğer temalara oranla daha az kodlanmıştır. Özellikle adalet arayışı bağlamında dile getirilen toplumsal/dini normlar “şeytana uymak, adak adamak, çocukları üzerine yemin etmek ...” şeklinde, karakterlerin masumiyetlerini ifade etme biçimi olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte karakterlerin içinde bulundukları sosyal çevre karşısında kendi iç dünyalarında yaşadıkları çıkışsızlığın da temelini oluşturur. Toplumsal/dini normların kahramanlar üzerinde yarattığı etkinin özellikle Rana karakterinin çıkışsızlığı aracılığıyla gözlemlenmesi temalar arasında kurulan bir tartışmayı da beraberinde getirir.

Hem bedeni hem benliği yaralanan Rana aslında felaketin gerçek kurbanıdır. Komşusu Bay Alimoradi ile arasında geçen konuşma başı sargılı olan Rana’nın asıl (içsel) yaralarını açığa vurur. Bay Alimoradi apartmanın otoparkında karşılaştığı Rana’ya karakola giderek şikâyetçi olup olmayacaklarını sorar. Şikâyetçi olmayacaklarını ifade edince komşusunun söyledikleri Rana’nın içini acıtır. Çünkü polisler suçluyu (komşunun ifadesiyle ‘şerefsizi’) yakalasa bile ya onu salıverecek ya da defalarca mahkemeye gidip gelmeleri gerekecektir. Hatta komşusuna göre, ‘rezil oldukları ile kalacaklardır.’ Komşusunun gözünde, bir kadın olarak banyoda tacize-saldırıya uğrayan Rana ‘rezil’ olmuştur. Apartmanlarındaki sosyal ilişkiler ağı içerisinde komşuları bu *rezaleti* (!) dile getirirken Rana’nın çıkışsızlığı yüzüne yansır; sanki bir suç işlemişçesine utanmış bir şekilde başını öne eğir.



Görsel 82. Komşusuna Göre ‘Rezil’ Olan Rana’nın Utancı

Tabloların sunduğu bulgular ayrıca tiyatral gerçekliğin filmsel gerçekliğe yoğun şekilde sızdığını göstermektedir. Tiyatral gerçeklik ‘anlatı içinde anlatı’ işlevi görerek filmin olay örgüsüne farklı bir anlam katmanı daha katar. Özellikle tiyatro oyununun sahnelendiği belirli anlarda, ifade edilen gerçekliğin hangi anlatıya ait olduğu bir paradoksa dönüşür. Temaların iç içe geçişi gibi film ve filmin içindeki tiyatro oyunu da birbiriyle bağlantılı olarak ilerler. Tıpkı tiyatro oyununda Emad (Willy) ve Babak (Charlie) arasında sahnede yaşanan çatışmada olduğu gibi...



Görsel 83. *Willy (Emad) ile Charlie (Babak) Arasındaki Çatışma*

Senaryonun dışına çıkarak karşısındaki karakterin (Babak'ın) boğazına sarılıp ona 'sapık' diyen kişi aslında oyundaki Willy karakteri değil, onu canlandıran Emad'dır. Yani Emad tiyatrodaki aslında kendisini oynamaktadır. Tiyatral gerçekliğin çatışma, adalet arayışı ve paradoksa ek olarak *acı* teması ile birlikte kodlanması ayrıca bir muğlaklık yaratır. Benzer bir gerçeklik yanılsaması Rana ve Emad arasında yaşanır. Oyunda Linda karakterini canlandıran Rana, tiyatro sahnesindeki tabuta baktığında sadece Willy'yi değil, görünen ardındaki gerçeklikte tabutun içerisinde aslında eşi Emad'ı görür.

Sonuç olarak ifade etmek gerekirse; olay örgüsü kapsamında kodlanan temaların dökümü ile temaların olay örgüsündeki yoğunluğu ve dağılımı hakkında bulgular sunan Tematik İlişkiler Tarayıcısı ve Tema Haritası Tabloları, *Satıcı*'da trajediyi içinden çıkılmaz bir kördüğümüne çeviren eylemler ve ilişkiler ağını görünür kılar. Kahramanların seçimleri ile seçimlerinin sonucunda katlanmak zorunda kaldıkları trajik durumlar arasındaki bağı açığa çıkarır. Bu aşamada Tablo 4.12. Tematik İlişkiler Tarayıcısı ve Tablo 4.13. Tema Haritasından elde edilen bulgular birlikte yorumlandığında; tematik anlamın olay örgüsü içerisinde belirli aksiyonlar ekseninde nasıl kurulduğu kodlamalar aracılığıyla saptanmaktadır. Bu saptama *Satıcı*'nın olay örgüsünde tüm temaların birbiriyle dolaylı/dolaysız ilişki kurduğunu ortaya koyarken; trajedi örüntüsünün tematik ilişkilerden dolayımaları ve karakterler arasındaki ilişkiler ağını birbirine düğümleyerek kurulduğuna işaret etmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde çalışma doğrultusunda ulaşılan sonuçlar ve ilerleyen dönemlerde bu alanda yapılması muhtemel çalışmalara dair öneriler belirtilmiştir.

Sonuç

“Asghar Farhadi Sinemasında Trajedi” başlığını taşıyan bu çalışmada öncelikle trajedinin kavramsal çerçevesi çizilerek toplumsal ve tarihsel açıdan taşıdığı anlamlar tartışılmıştır. Antik Yunan’da Aiskhylos, Sophokles, Euripides’in tragedya ve Elizabeth Dönemi Tiyatrosu’nda (Klasik Dönem) özellikle Shakespeare tragedya örnekleri üzerinden trajedi-tragedya ilişkisi kurulmuştur. F. W. Nietzsche ve Arthur Miller’ın trajedi anlayışları aracılığıyla da ‘Geleneksel Trajediden Modern Trajediye Geçiş’ aşaması açıklanarak tüm bu tartışma evreni doğrultusunda ‘Trajedinin Tematik Örüntü Çerçevesi’ belirlenmiştir.

Asghar Farhadi’nin, ‘Yeni İran Sineması’ olarak adlandırılan sinema akımı kapsamında filmlerini üreten bir yönetmen olması nedeniyle, Yeni İran Sinemasının toplumsal arka planı, trajik arka planı ve diğer sanat dallarıyla etkileşimi bağlamında trajedinin oluşumu kuramsal açıdan araştırılmıştır. Özellikle paradoks, yaralı bilinç, gündelik yaşam kavramları ile gelenek/modernlik karşıtlığının Yeni İran Sinemasının toplumsal arka planını oluşturduğu, trajik yanının da bu toplumsal arka plandan ve Şii geleneğinden kaynağını alan ‘taziye’ anlayışından etkilendiği saptanmıştır. Bu açıdan Asghar Farhadi sinemasında trajedinin yaratımında Yeni İran Sinemasıyla olan bağı önemli bir çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Aristoteles’in *Poetika*’da ortaya koyduğu tragedya kuramından başlayarak, Freytag Piramidi, Syd Field’in üç perdeli modeli gibi klasik anlatı modellerinde ‘Serim, Düğüm, Çözüm’ şeklinde tanımlanan olay örgüsü akışı, Joseph Campbell tarafından “Kahramanın Yolculuğu” adıyla özgün bir anlatı modeli olarak geliştirilir. Campbell’in mitlerden-masallardan yola çıkarak geliştirdiği ve Christopher Vogler’in sinema anlatılarına uyarladığı Kahramanın Yolculuğu Modelinin diğer anlatı modellerinden farkı, paradigma olarak yapı yerine kahramanların eylemlerini temel alıyor olmasıdır (Karadoğan, 2016, s. 51).

Kahramanın Yolculuğu Modelinde; I. Serim Bölümü ‘Yola Çıkış’, II. Düğüm Bölümü ‘Olgunlaşma’, III. Çözüm Bölümü ‘Eve Dönüş’ şeklinde tanımlanır ve toplam on iki aşamadan oluşan bir olay örgüsü yapısı sunar. Yolculuk Modeli olay örgüsü akışında kurulan neden-sonuç ilişkisini bul-

gularak belirli sonuçlara ulaşmamızı sağlamıştır. Bu bağlamda, Asghar Farhadi sinemasında olay örgüsünün hem kronolojik açıdan hem de trajedi bağlamında tematik açıdan yolculuk modelini temel aldığı saptanmıştır. Bulgular aracılığıyla ulaşılan sonuçlar doğrultusunda belirtmek gerekir ki Asghar Farhadi *yolculuk modelini* trajedi temaları üzerinden kendi özgün anlatım biçimine dönüştürmüştür. Bu açıdan, İran'lı bir yönetmen olan Farhadi *Batılı bir anlatı modelini* kendi sinema anlayışı içerisinde özgün bir film diline dönüştürmüştür.

Modelde kronolojik olarak birbirini takip eden Çile ve Ödül aşamalarının *Satıcı*'nın olay örgüsünde de aynı şekilde peş peşe gerçekleşmesi Farhadi'nin özgün anlatım biçiminin bariz bir örneğini sergiler. Trajedisiyle *yüzleşen* Emad, Çile aşamasında önce kamyoneti kaybederken, hemen arkasından gelen Ödül aşamasında, saldırganı ulaşmasını sağlayacak olan kamyoneti tekrar bulur. Böylelikle önce çile çeken kahraman sonrasında *yazgısı gereğince ödülüne kavuşur*.

Bu çalışma, trajediye ilişkin temalar aracılığıyla Asghar Farhadi sinemasında trajedi örüntüsünün nasıl kurulduğunu sorgulamaktadır. Alan yazın Bölümünde trajedinin örüntü çerçevesi içinde kuramsal düzlemde açıklanan trajedi temaları ile filmlerin olay örgüsü arasında ilişki kuran, eş deyişle temaları örneklem olarak seçilen filmlerin olay örgüsünün içinde arayan çalışma, böylelikle kuram ile uygulama arasında bağ kurarak bütüncül bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Asghar Farhadi sinemasında trajedinin nasıl yaratıldığı sorusuna yanıtlar arayan bu çalışmada, trajedi örüntüsünün olay örgüsü ve temalar arasındaki bağıntı üzerinden saptanması başlıca amacı ve araştırma zeminini oluşturmıştır. Bu bağlamda, örneklem olarak seçilen *Güzel Şehir* (2004), *Bir Ayrılık* (2011) ve *Satıcı* (2016) filmlerinin olay örgüsü analizi ve tematik analizi üzerinden elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Asghar Farhadi sinemasında trajedi örüntüsü 'I. Bölüm: Yola Çıkış' aşamasında 'Trajedinin Serimi/Serimlenmesi' şeklinde belirir. Kahramanların yaşayacakları trajedinin ilk izleri olay örgüsünde ortaya çıkmaya başlar.

- *Muğlaklık* teması üzerinden anlatılan Sıradan Dünya aşamasında olay örgüsünün ilerleyişi hakkında ilk ipuçları verilir. Karakterlerin olay örgüsünün akışı içerisinde karşılaşacağı trajik durumlar önceden ima edilir. Sıradan Dünya aynı zamanda olay örgüsünde 'Açılış Jeneriği' işlevini yerine getirir.

- Antik Yunan tragediyalarındaki *anagnorisis* (bilme-tanınma) terimiyle ifade edilecek olursa; karakterlere ilişkin ilk bilgiler sıradan dünyaları içinde sunulmaktadır. Bilgisizlikten bilgiye geçişi ifade eden *anagnorisis*, Farhadi sinemasında kahramanları henüz karakter değişimine uğramadan

önceki halleriyle tanımamızı sağlar.

- *Güzel Şehir*'de doğumgünü kutlanan, aslında mutlu olması gereken 18 yaşında bir gencin tuvalete kapanıp ağlamasında, *Bir Ayrılık*'ta boşanma başvurusunda bulunan evli bir çiftin ayrılığında, *Satıcı*'da yıkılmaya yüz tutmuş bir apartmanda yaşayan evli bir çiftin duvarları çatlayan dağınık yatak noktasında trajedi örüntüsünün *ilk izleri* görülür.

- Sıradan Dünya aşamasında izler yalnızca ima edildiği için muğlaklık taşır. Tragedyaların özünü oluşturan muğlaklık (Arıcı, 2009, s. 4), Farhadi sinemasında anlatının perspektifini belirler. Olay örgüsü ilerleyen aşamalarda bu muğlaklığın belirginleşmesi yönünde ilerler.

- Örneklemi oluşturan filmlerde *katalizör olay* aracılığıyla Maceraya Çağrı gerçekleşir. 'Kışkırtıcı olay, tetikleyici olay' anlamına gelen ve aksiyon ağının ana taşıyıcısı olan *katalizör*, olay örgüsündeki temel neden-sonuç ilişkisini yaratır. Olay örgüsünün genel aksiyon akışı bu olaya bağlı olarak gelişir.

- Tematik Analiz bölümündeki Tematik İlişkiler Tarayıcısı ve Tema Haritası Tablolarından elde edilen bulgular olay örgüsünde temalar aracılığıyla kurulan trajedi örüntüsünü ortaya koyar. Buna göre; temaların birbiriyle iç içe geçerek olayların akışını adeta bir ağ gibi ördüğü görülmüştür. Özellikle temaların iç içe geçişini bulgulayan Tema Haritası bir bakıma trajedi örüntüsünün nasıl kurulduğunun resmi gibidir; temalar arasındaki örüntüyü görselleştirir.

- *Felaket* teması katalizör olayın içeriğini belirleyerek *macerayı* başlatır. Sıradan Dünya'da sezilmeye başlanan huzursuzluk durumu yaşanan acı bir olay sonucunda giderek trajediye dönüşmeye başlar.

- Yeni İran Sineması hakkında sıkça tartışılan sansür teması Farhadi sinemasında da karşımıza çıkar. Olay örgüsünde sansür vurgusu yoğun olarak işlenmemekle birlikte belirleyici bir işlev içerir; *Satıcı*'da katalizör olayın ortaya çıkış nedeninin sansür olması gibi.

- Katalizör olayla birlikte gerçekleşen felaket, klasik tragedyalarda olduğu gibi hep trajik hata sonucunda oluşur. Böylelikle aynı aksiyon dizgesi içerisinde katalizör olay/felaket/trajik hata birlikte belirir.

- Trajik hata *suç* temasını da olay örgüsüne katar. Bir karakter hata yapar/suç işler ve bu hata/suç bir trajedinin yaşanmasına neden olur. Geleneksel trajedi anlayışında olduğu gibi hatayı yaratan eylem kahramanları *yıkıma* sürükler.

- Sophokles'in *Kral Oidipus* oyununda; Oidipus'un, aslında kendi babası olduğunu bilmeden Kralı öldürmesi örneğinden bu yana Antik Yunan tragediyalarında klasikleşen ve kahramanların yazgısını şekillendiren trajik

hata benzer şekilde Farhadi sinemasında trajedi örüntüsünün oluşumunda da belirleyici bir işleve sahiptir.

- Katalizör olay (aynı zamanda trajik hata-felaket-suç); *Güzel Şehir*'de Akbar'ın nişanlısı Malileh'i öldürmesi, *Bir Ayrılık*'ta Nader'in hamile Razi-yeh'i merdivenlerden itmesi, *Satıcı*'da ise Rana'nın yaşlı bir adam tarafından banyoda saldırıya uğramasıdır. Görüldüğü üzere; suçu işleyenler erkek karakterler iken, felaketin kurbanları/mağdurları ise hep kadın karakterlerdir. Felaketi yaşamak üç filmde de kadına layık görülür! Acı çekmek, trajediyi en derinden yaşamak kadın karakterlerin payına düşer.

- Kahramanların zorunlu seçimleri Çağrının Reddini belirler. *Satıcı*'da Emad'ın başlattığı Maceraya Çağrısı, saldırının asıl mağduru olan Rana reddetse de eşinin (Emad'ın) zorlamasıyla maceraya katılmak zorunda kalır. *Bir Ayrılık*'ta Nader ve Raziye arasında yaşanan tartışma aksiyonu Macera Çağrı aşamasıyla Çağrının Reddini aynı anda ortaya çıkarır. *Güzel Şehir*'de ise A'la'nın başlattığı adalet arayışını davacı Bay Abolqasem'in de kendi adalet arayışı gereğince reddetmesi maceranın tam anlamıyla başlamasına ve giderek çatışmaya dönüşmesine yol açar. Dolayısıyla kahramanlar seçtikleri eylemleri yüzünden yazgısal olarak ister istemez yeni bir maceranın içerisine sürüklenirler.

- *Satıcı*'da Rehberle Karşılaşma Aşaması Vogler'in tanımladığı 'Gölge' arketipi şeklinde ortaya çıkar ve kahramanın (Emad'ın) kendi kendisinin gölgesini takip etmesine, kendi iç sesine uymasına karşılık gelir. *Güzel Şehir*'de islahevindeki görevli Bay Ghafouri, *Bir Ayrılık*'ta ise Alzheimer hastası Büyükbaba karakterleri rehberle karşılaşmayı ifade eder.

- Maceranın tam olarak başladığı yer İlk Eşiği Geçiş aşamasıdır. Vogler'in ifadesiyle; olay örgüsünü ikinci bölüme (düğüme) doğru götüren ilk eşik, birinci bölümün sonunda maceranın tam anlamıyla başladığı dönüm noktasıdır (2020, s. 192-193). Farhadi sinemasında ilk eşik kahramanların adalet arayışını başlatmak için gerekli adımları atmasıyla geçilir. Başka bir deyişle, bu aşamada kahramanlar adalet arayışına girişmeye karar verir.

- *Satıcı* filmi üzerinden örneklendirmek gerekirse, Emad'ın saldırgan a ait kişisel eşyaları ve özellikle kamyonetin anahtarını bulmasıyla saldırgan a ulaşma ve adaleti sağlama umudu artar. Benzer şekilde *Güzel Şehir*'de A'la'nın adalet arayışına arkadaşının affedilmesi umudunun eklenmesiyle ilk eşik geçilir. *Bir Ayrılık*'ta ise tam aksine Raziye'nin merdivenlerden düşmesi sonucunda bebeğini kaybetmiş olma ihtimali ilk eşiki geçirir.

- Trajedi Örüntüsü, 'II. Bölüm: Olgunlaşma' aşamasında 'Trajedi Düğümü' olarak gelişir. İlk eşiğin geçilip II. Bölüm adımlarıyla birlikte kahramanlar hem karakter değişimine uğrar hem de yazgıları değişir.

- Kahramanların karşılaştığı sınavlar, müttefikler ve düşmanlar ilişkiler ağı içerisinde çeşitli biçimlerde karşımıza çıkar. *Satıcı*'da arkadaşı Babak ile tartışan Emad'ın yerini, *Bir Ayrılık*'ta Raziye'nin eşi Hojat'la tartışan Nader, *Güzel Şehir*'de ise davacıyla tartışan A'la alır.

- Mağaranın derinliklerine yaklaşan kahramanların *çıkışsızlığı* bir sonraki aşamada yaşayacakları *çileye* bir hazırlık niteliği taşır.

- Kahramanların karşılıklı adalet arayışlarından dolayımlanan trajik çatışmalar anlatı katmanını derinleştirerek olay örgüsünde trajedi örüntüsüne yeni düğümler atar. Trajedi düğümü, olay örgüsünün II. Bölümünde karakterlerin adalet arayışının derinleşmesinin ve karşılıklı adalet arayışlarının birbirleriyle çatışmasıyla oluşur. Bu noktada trajedinin düğümlenmesi trajik çatışmaya karşılık gelir. Bu noktada Tema Haritasından elde edilen bulgulara göre de tüm filmlerin olay örgüsünde en çok işlenen temaların sırasıyla adalet arayışı, çatışma, çıkışsızlık, ilişkiler ağı olduğu görülür.

- Farhadi sineması bu açıdan; adalet arayışında haklı ile haksızın sürekli yer değiştirdiği, dahası kimin haklı kimin haksız olduğuna kesin karar vermenin güçleştiği paradoksal anlatı biçimine dönüşür.

Paradoksal anlatı muğlaklığın olay örgüsü üzerindeki belirleyici etkisinden ve merhamet ile intikam gibi karşıt değerlerin karşılaşmasından kaynaklanır. Örneğin merhamet duygusunu içeren af talebiyle kısasa kısas cezasında karşılığını bulan intikam arzusu iç içe devinir.

- Karşıt bakış açıları 'tam haklılık/haksızlık var mıdır?' sorusunu doğurur. Nişanlısını öldürerek onun en tabi insani hakkı olan yaşama hakkını elinden alan Akbar'a karşılık, kızı öldürülen acılı baba da toplumsal/dini normları dayanak göstererek Akbar'ın infaz/idam edilmesini, yani işlediği suç nedeniyle onun da yaşama hakkını kaybetmesini ister.

- Yalan ve sorular temaları Farhadi sinemasında trajedinin yaratımında bir araç görevi görür. Küçük küçük yalanlar ve sorular sonunda büyük trajedilere ve yıkıma yol açar. *Bir Ayrılık*'ta Raziye'nin hamileliğini Nader'in bilmediğini iddia etmesi gibi basit bir yalan bile; olay örgüsünü, çeşitli çıkmazlar içeren, nihayetinde de karakterlerin çıkışsızlığından beslenen trajik bir öyküye çevirir.

- Filmlerin olay örgüsünde toplumsal/dini normlar teması da trajedi yaratımında önemli bir araçtır. Ceza temasını içeren kısasa kısas anlayışı, dini hükümlerden kaynağını alan kan parası olay örgülerinde temalar arasındaki ilişkiyi/çatışmayı yaratan birer araç olarak açığa çıkar.

Suçlu/suçsuz, haklı/haksız konumlandırması sürekli yer değiştirerek kahramanları içinden çıkamadıkları çözümsüz bir döngüye sokar. Adaleti ararken kendilerini bir anda suçlu veya aksine mağdur durumunda bulurlar.

- Gündelik yaşam pratiklerinden yoğun şekilde beslenen Yeni İran Sineması gibi Asghar Farhadi sineması da büyük anlatılar yerine insanların gündelik yaşamlarında karşılaşılabileceği çatışmalara odaklanır.

- Farhadi sinemasına ilişkin bu bakış açısı Antik ve Klasik tragedyaların tersine modern dönemde sıradan insanın trajedisini yansıtan Arthur Miller'ın trajedi anlayışıyla benzer. Yalnızca *Satıcı* filmi değil, diğer örneklem filmlerinde de gündelik yaşam içerisinde sıradan insanın yaşayabileceği trajedilere yer verilir.

- Asghar Farhadi, söyleşilerinde meşhur İran'lı edebiyatçı Saedi'ye atıfta bulunarak insanlar arasındaki ilişkilerin gerçekliği temsil ettiğini belirtir. Her üç filmde de karakterler arasında kurulan ilişkiler ağır trajik gerçekliği açığa çıkarır. Özellikle aile ilişkileri ve aileler arasındaki karşılıklı/çatışan ilişkiler bu ağın önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

- *Satıcı'da* ünlü İranlı edebiyatçı Saedi'ye atıfta bulunan Emad, tıpkı Farhadi gibi karakterler (insanlar) arasındaki ilişkilerin gerçekliği taşıdığını ifade eder. Bu örnek Farhadi'nin sinemaya bakışını vurgulamaktadır.

- Trajedi örüntüsü, 'III. Bölüm: Eve Dönüş' aşamasında 'Trajedinin Kördüğümüne' dönüşür. Kahramanlar başta çıkişsızlık, merhamet ve ceza, seçim yapmak temaları olmak üzere adalet arayışı temelinde yaşanan trajik çatışmalarıyla *yüzleşme* yaşar. Trajik durumlarıyla yüzleşen karakterlerin bu yüzleşme sonucunda yaşadığı yıkım trajedi kördüğümünü yansıtır. Örneklem filmlerinin tümünde, olay örgüsünün sonunda çoğu karakter bu yıkımı bizzat yaşamaktadır.

- Görünenin ardındaki gerçeklik ilk bakışta görünenlerden çok daha farklıdır. Kahramanların görünürdeki adalet arayışının ardında gururları gizlidir. Gururları, kibirleri (hybris) trajediyi yaşamalarının altında yatan başlıca duygudur. Seçimlerini gururlu kişilikleri belirler. Gurur da intikam duygularını besler.

Yaptıkları seçimler nedeniyle acı çekmeleri ve bu acıyla yüzleşmeleri sonucunda yıkıma uğrarlar. Özellikle erkek kahramanlar; Davacı, Nader, Emad üzerinde bu gururun yıkıcı etkisi açıkça görülür. Böylelikle kahramanların kendi haklılıkları / haksızlıkları bağlamında çatışan seçimleri ve bu seçimlerinden dolayı katlanmak zorunda kaldıkları sonuçlar olay örgüsünün bitiminde içinden bir türlü çıkamadıkları bir trajediye dönüşür.

- Her karakterin adaleti kendi bakış açısından değerlendirmesi; cezaıyla merhametin sürekli devinerek birbirinin içine işlediği, suçun içine masumiyet durumunun ve de tam tersinden bir bakışla mağduriyetin içine kötülüğün sızdığı bir tematik düzlemi oluşturur. Bu durum Shakespeare tragedyalarındaki *masum kurbanları* ve *masum suçluları* çağrıştırır. Bir karakterin (örn. Emad, Rana, Davacı) önceden yaşadığı masumiyet/mağdu-

riyet durumu olay örgüsünün devamında *suçluluk, kötülük* durumu olarak algılanır.

- Adalet terazisinin bir tarafında trajik çatışma yer alırken diğer tarafında ise çoğunlukla bu çatışmanın yol açtığı çıkışsızlıklar yer alır.

- Antik ve Klasik dönem tragedyalarıyla benzerlikler taşıyan taziye geleniğinin izleri belirli bir açıdan Farhadi sinemasında gözlemlenmektedir. *Bir Ayrılık* filminin sonundaki İksirle Dönüş aşamasında Hojat karakterinin yoksulluktan kaynaklanan çıkışsızlığından dolayı sürekli kafasına vurarak dövuündüğü travmatik hali ortaçağda dini temelde sahnelenen oyunları ve özellikle de acı çekme oyunlarını andırır (And, 1999'dan akt. Özçınar, 2018, s. 146).

- Kahramanların ayrı ayrı trajedileri Diriliş (Doruk Noktası) ve İksirle Dönüş aşamalarında iç içe geçerek trajedi katmanını derinleştirir. Örneğin *Bir Ayrılık*'ta Nader ve Simin çiftinin kızları Termeh'le birlikte yaşadıkları *ayrılık trajedisine* Hojat ve Raziye çiftinin kızları Somayeh'le birlikte yaşadıkları *yoksulluğun trajedisi* karışır. Hojat karakteri üzerinden yapılan yoksulluk vurgusuyla olay örgüsüne sosyo-ekonomik düzlemde yeni anlatı boyutları eklenir.

- Her bir karakterin trajedisi diğer yandan da bir diğeri benliğinde başka bir trajediye yol açar. *Satıcı*'da Emad'ın, Rana'nın, yaşlı adamın; *Güzel Şehir*'de A'la ve Firuze ile davacı adam ile ailesinin ve *Bir Ayrılık*'ta ise iki ailenin iç içe geçerek kördüğüme dönüşen trajedisinin ortak yanı ise hepsinin bu hikâyeden yaralar alarak; *yaralı bilinçle* ayrılma larıdır. Bu bağlamda Asghar Farhadi sineması Daryush Shayegan'ın modern İran toplumunu tanımlarken kullandığı *yaralı bilinç* kavramını beyaz perde üzerinde yeniden yaratır.

- Asghar Farhadi sinemasında ister azrulardan-ideallerden ister yerel toplumsallıktan kaynaklansın trajedinin izdüşümü evrensel boyutta belirir. Yani kahramanların eylemleri yarattığı sonuçlar bakımından evrensel boyutta trajik bir insanlık durumunu yansıtır. İlişkisellik kurulan aksiyon akışının bağlamına göre; trajik olay örgüsünde eylemlerin *nedenleri* yerelken *sonuçları* evrenseldir.

Öneriler

- Bu çalışmada ulaşılan bulgu ve sonuçlar trajedi kavramı üzerinden Asghar Farhadi sinemasında trajedi örüntüsünün ne şekilde kurulduğuna işaret etmektedir. Trajedi temaları tarama modeli doğrultusunda sanatın alanında tragedya kuramı üzerine yapılan derinlemesine bir araştırmadan yola çıkılarak belirlenmiştir. Kuşkusuz farklı bakış açılarıyla yapılacak diğ er çalışmalarda daha farklı düzlemlerde bu trajedi temalarına yenileri eklenebilir.

- Sekiz ana kategori altında, toplam yirmi yedi tane alt kategoriye ayrılan bu temalar şunlardır: çatışma, ilişkiler ağı, aile ilişkileri, toplumsal-dini normlar, seçim yapmak, yazgı, peripetie, anagnorisis, çıkışsızlık, felaket, muğlaklık, paradoks, merhamet, korku, acı (pathos), trajik haz, trajik hata, adalet arayışı, suç, kötülük (daemon), ceza, intikam, yüzleşme, tiyatral gerçeklik, yalan, sorular, sansür.

- Tematik çerçeve trajedi kavramı ekseninde belirlendiği için çalışmanın sınırlılıklarını aşan diğer olası temalar araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Bu noktada Asghar Farhadi sineması geniş çerçevede farklı bakış açılarıyla da araştırılma olanağını taşımaktadır.

- Örneğin sosyo-politik bakış açısıyla ya da feminist bakış açısıyla gerçekleştirilecek araştırmalar daha farklı temaların bulgulanmasını da sağlayabilir.

- Bu çalışma; bulgulardan yola çıkarak Asghar Farhadi sinemasında genel olarak felaketin-acının hep kadına layık görülmesi üzerine bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir.

- Bu bağlamda Farhadi'nin filmlerinde trajedinin kadın kahramanların/kurbanların etrafında kurulması başka araştırmalara da referans olabilir.

- Örneğin yönetmenin örneklem dışında kalan *Elly Hakkında* (2009) filmi üzerine yapılacak çalışmalarda, 'neden kurban bir erkek değil de bir kadındır?' sorusu üzerine yanıtlar aranabilir.

- 2000'li yıllarda İran'ın toplumsal yapısı ve genel sanat anlayışıyla Yeni İran Sineması arasında kurulan ilişkinin benzerini Asghar Farhadi sineması üzerinden de takip etmek mümkündür. Bu konuda gelecekte yapılacak akademik çalışmalar Yeni İran sinemasına ve Asghar Farhadi sinemasına bu yöndeki belirli kavramlar aracılığıyla yakından bakma olanağını sunabilir.

- Bu çalışmada, Batı dünyasının anlatı literatürü kapsamında geliştirilen anlatı modelleri aracılığıyla İran'da filmler çeken bir yönetmenin sinema anlayışının araştırılmasına benzer şekilde, Batı dışında dünyanın daha farklı coğrafyalarında filmler üretilen yönetmenlerin sinema anlayışları yine bu Batılı anlatı modelleri aracılığıyla incelenebilir.

- Bu yönde yapılacak çalışmalar birbirinden farklı kültürlerin/yönetmenlerin sinema anlayışları arasındaki benzeşme/farklılaşma noktalarını saptamaya yardımcı olabilir.

- *İran: Bir Devrimin Tükenişi* adlı kitapta İran'ı 'bir paradokslar ülkesi' olarak nitelendiren Farhad Khosrokhavar ve Olivier Roy'un sunduğu toplumsal bakış açısı (2018, s. 122) paradoks kavramı ekseninde konuyu ele

alır. Yine gelenek/modernlik karşıtlığından hareket eden Daryush Shayan da (2018, s. 46) İran'da modern toplumun gelenekten modern boyuta taşınan çeşitli çelişkileri paradoksal olarak içselleştirdiğini vurgular. Bu noktada Yeni İran Sineması ve Asghar Farhadi sinemasının gündelik yaşam ile olan ilişkisi sinema alanında gelecek zamanlarda yapılacak yeni araştırmalar için önemli bir çıkış noktasını ve bakış açısını oluşturabilir.

- Vogler'in Yolculuk Modelini temel alan bu çalışma anlatıları biçimsel açıdan inceleyen Vladimir Propp'un yaklaşımıyla da araştırılabilir. Şüphesiz yolculuk modelinden farklı bulgular sunacak olan biçimsel yaklaşım araştırma konusuna ilişkin farklı sonuçları tartışma olanağını bize sunabilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). Türk sineması üzerine yazılar. Ankara: İmge Kitabevi.
- Acar, B. (2008). “Deus Ex Machine”ye karşı Zerdüşt. Cogito Dergisi Sayı 54 Tragedya. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aiskhylos (2021). Zincire Vurulmuş Prometheus (Çev: A. Erhat ve S. Eyüboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akgül, T. Y. (2014). Bir ideoloji taşıyıcısı olarak mit ve tragedya. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi Sayı 11.
- Akgün, E. (2014). Panahi sineması üzerine sayıklamalar. H. Köse (Ed.), Kara perde: İran yönetmen sineması üzerine okumalar içinde (ss. 175-202). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aksoy, R. (2015). Kral Oidipus, Hamlet ve Satıcının Ölümü oyunlarında trajik olan. İstanbul: Sıfırdan Yayınları.
- Aktaş, C. (2015). Şark’ın şiiri İran sineması. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Akyürek, F. (2012). Senaryo yazarı olmak, senaryo yazmak. İstanbul: MediaCat Yayınevi.
- Arendt, H. (1961). Between past and future: six exercises in political thought. New York: The Viking Press.
- Arıcı, O. (2008). Antik Yunan tragedyasının metafiziği. Cogito Dergisi Sayı 54 Tragedya. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles, (2010). Poetika (Çev: B. Çınar). Ankara: Alter Yayınları.
- Aristoteles, (2019). Poetika (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzzi Kitabevi.
- Arslan, U. T. (2013). Çok tuhaf çok tanıdık: Vesikalı Yârim Üzerine. N. Abisel (Ed.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, U. T. (2005). Bu kâbuslar neden Cemil? Yeşilçam’da erkeklik ve mazlumluk. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2016). Trajik ve modern: triolojik bir çözümleme: Oğuz Atay, Yusuf
- Atılğan, Joseph Conrad. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Bağır, T. (2004). F. G. Lorca’nın töre konulu üçlemesinde trajik olanın irdelenmesi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2004, Cilt13, Sayı 1.
- Baker, U. (2011). Beyin ekran. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bakır, B. (2014). Yeni İran Sinemasının estetik ve siyasal oluşumu. H. Köse (Ed.), Kara perde: İran yönetmen sineması üzerine okumalar içinde (ss. 148-156). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bakogianni, A. (2008). All is well that ends tragically: filming Greek tragedy in modern Greece. Institute of Classical Studies, 2008, Vol. 51 (2008), pp. 119-167 Published by: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1988). Anlatıların yapısal çözümlemesine giriş (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Bauman, Z. (2013). Postmodernlik ve hoşnutsuzlukları (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). Parçalanmış hayat: postmodern ahlak denemeleri (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayındır, T. (2013). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde ölüm-hayat çatışması ve 'trajik olan'. Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/4.
- Berger, J. (2011). Görme biçimleri (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, M. (2012). Katı olan her şey buharlaşıyor (Çev: Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Blanchot, M. (2008). Trajik düşünce. Cogito Dergisi Sayı 54 Tragedya. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bordwell, D. (1985). Narration in the fiction film. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). Film sanatı: bir giriş (Çev: E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De Ki Yayınevi.
- Bonnard, A. (2006). İnsan ve tragedya (Çev: Y. Atan). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bradley, A. C. (1924). Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. London: Macmillan and Co., Limited.
- Butler, A. M. (2011). Film çalışmaları (Çev: A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Calinescu, M. (2013). Modernliğin beş yüzü (Çev: S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Campbell, J. (2016). Batı mitolojisi (Çev: K. Emiroğlu). İstanbul: Isık Yayınları.
- Campbell, J. (2020). Doğu mitolojisi (Çev: K. Emiroğlu). İstanbul: Isık Yayınları.
- Campbell, J. (2020). Kahramanın sonsuz yolculuğu (Çev: S. Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cemal, A. (2015). Sanat üzerine denemeler. İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, A. (2011). Felsefe sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chatman, S. (2009). Öykü ve söylem: filmde ve kurmacada anlatı yapısı (Çev: Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Creswell, J. W. (2013). Nitel araştırma yöntemleri: beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni (Çev: M. Bütün, S. B. Demir). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çağlıyan, Ç. E. (2017). Tragedyanın özündeki Dionysosçu bilgelik ve sinemadaki izleri. *SineFilozofi Dergisi* Vol/Cilt:2 No/Sayı:3 2017.
- Çelik, N. (2016). Amour: Sinemada Klasik Bir Tragedya. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 163-170.
- Çeltik, H. (2010). Aşğın trajik ikilemi. *Turkish Studies Dergisi*. Sayı 5/3.
- Dabashi, H. (2008). İran: ketlenmiş halk (Çev: E. Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dabashi, H. (2013). İran Sineması: geçmişi, bugünü ve geleceği (Çev: B. Aladağ, B. Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı. Diken, B. ve Laustsen, K. B. (2010). Filmlerle sosyoloji (Çev: S. Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eagleton, T. (2012). Tatlı şiddet: trajik kavramı (Çev: K. Tunca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2003). Pozitivist metodoloji. Ankara: Erk Yayınevi.
- Ergüven, E. (2010). Mitoloji. İstanbul: NTV Yayınları.
- Erkan, Ü. B. A. (2012). A modern tragic hero in Arthur Miller's play death of a salesman. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 21, Sayı 3, 2012, Sayfa 101-110.
- Erkilet, A. (2004). Ortadoğu'da modernleşme ve İslami hareketler. Ankara: Hece Yayınları.
- Erkman-Akerson, F. (2015). Mimesis'i okumaya başlarken - Erich Auerbach: mimesis- batı edebiyatında gerçekliğin temsili. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Evers, D. ve Deng, N. (2015). Acknowledgement and the paradox of tragedy. Published online at Springerlink.com.
- Farhadi, A. (2015). Sinema Söyleşileri. Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. Hamid, R. ve Farhadi, A. (2011). Freedom and its discontents: an interview with Asghar Farhadi. *Cinéaste*, Winter 2011, Vol. 37, No. 1 (Winter 2011), pp. 40-42 Published by: Cineaste Publishers, Inc.
- Field, S. (2020). Senaryo yazımının temelleri (Çev: Ş. Erol). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Fischer, E. (2015). Sanatın gerekliliği (Çev: C. Çapan). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Frampton, D. (2013). Filmozofi (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Frolov, İ. (1997). Felsefe sözlüğü (Çev: A. Çalışlar). İstanbul: Cem Yayınevi.

- Frye, N. (2008). Sonbahar mitosu: tragedya. Cogito Dergisi Sayı 54 Tragedya. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, A. (2010). Modernite ve bireysel kimlik: geç modern çağda benlik ve toplum (Çev: Ü. Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2012). Modernliğin sonuçları (Çev: E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goffman, E. (2016). Günlük yaşamda benliğin sunumu (Çev: B. Cezar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökdağ, E. (2003). Tiyatro kuramının başlangıcından modern döneme tragedyanın algılanışı. Tiyatro Araştırmaları Dergisi.
- Göle, N. (1998). Batı-dışı modernlik üzerine bir ilk desen. Doğu Batı Dergisi Sayı 2. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gulino, P. J. (2018). Senaryo yazımı: sekans yöntemi (Çev: P. Dinçkurt). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Gürbilek, N. (2011). Vitrinde yaşamak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2012). Postmodernliğin durumu (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hauser, A. (2006). Sanatın toplumsal tarihi cilt 2 (Çev: Y. Gölönü). İstanbul: Deniz Kitabevi.
- Jamshidi, A. ve Esfandiary, S. (2018). Critical readings of the Salesman in Iran. Observatorio (OBS) Journal 2018.
- Kagan, S. M. (2008). Estetik ve sanat notları (Çev: A. Çalışlar). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Kanat, F. (2007). İran sinemasında kadın. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Karadoğan, A. (2016). Senaryo ve anlatı: senaryo için anahtar kavramlar. Ankara: De Ki Basım.
- Karasar, N. (2012). Bilimsel araştırma yöntemi. Ankara: Nobel Yayınları.
- Khosrokhavar, F. ve Roy, O. (2018). İran: bir devrimin tükenişi (Çev: İ. Yerguz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kırel, S. (2010). Kiarostami'nin Şirin'i üzerinden seyirci ve sinema dilinin olanaklarını yeniden düşünmek. N. Abisel (Ed.), SineCine Sinema Araştırmaları Dergisi, 2010, 1, (1) içinde (ss. 45-76). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kolker, R. (2011). Film, biçim ve kültür (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınevi.
- Kozal, G. (2013). Rene Girard'ın tragedya kuramını ve şiddet kavramını Arthur Miller'ın "Cadı Kazanı" metninden okumak. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Sayı 22.

- Köse, H. (2014). Kara perde: İran yönetmen sineması üzerine okumalar (ss. 7-14). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). Film teorisi (Çev: Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kuckartz, A. M. ve Kuckartz, U. (2002). Qualitative text analysis with MAXQDA. <https://www.researchgate.net/publication/239926542>
- Kuçuradi, İ. (1966). Max Scheler ve F. Nietzsche’de trajik. İstanbul: Yankı Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2013). Sanata felsefeyle bakmak. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Laleh, A. (2015). Modern İran sinemasında İran edebiyatının izleri. İstanbul: Dört
- Mevsim Kitap. Lukacs, G. (2014). Roman kuramı (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Marievskaia, N. E. (2015). Time in cinema. Russian Studies in Philosophy, vol. 53, no. 1, 2015, pp. 37–53. Routledge, Taylor & Francis Group.
- May, R. (1997). Kendini arayan insan (Çev: A. Karpas). İstanbul: Pegasus Ajans.
- Miller, A. (2014). Satıcının Ölümü (Çev: A. İz’at, Y. E. İz’at). İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Mills, C. W. (2000). Toplumbilimsel düşün (Çev: Ü. Oskay). İstanbul: Der Yayınları.
- Mottahedeh, N. (2016). Yeni İran Sineması (Çev: S. Yılmaz). Z. Atam (Ed.), L. Badley, R. B. Palmer, S. J. Schneider (Der.), Dünya sinemasında akımlar içinde (ss. 269-286). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Nietzsche, F. W. (2017). Tragedyanın doğuşu (Çev: M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nişanyan, S. (2004). Sözlerin soyağacı, çağdaş Türkçenin etimolojik sözlüğü. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nutku, Ö. (2013). Dram sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Oğuzhan, Ö. (2018). “Satıcı” ve ölümü: poetik ve pratik bilimler arasındaki köprü olarak tragedya. TRT Akademi Hakemli Dergi, Cilt3, Sayı15, ss.76 –93.
- Oktan, A. (2014). Teklik ve çokluk halleri. H. Köse (Ed.), Kara perde: İran yönetmen sineması üzerine okumalar içinde (ss. 157-171). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Olca, T. (2007). İbsen ve Çehov tiyatrosunda komik ve trajik. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. (23).
- Oluk, A. (2008). Klasik anlatı sineması. İstanbul: Hayalet Yayınevi.

- Orhon, E. N. (2014). Modern İran sineması: estetik ve sosyal imgeci sinema yaklaşımı. H. Köse (Ed.), Kara perde: İran yönetmen sineması üzerine okumalar içinde (ss. 203-207). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Orr, J. (2005). Trajik gerçekçilik ve modern toplum (Çev: A. Şevki). Ankara: Hece Yayınları.
- Oskay, Ü. (1984). Kahraman ve tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin. Yazko Çeviri Dergisi, (18).
- Önder, D. (2014). Bababağı Cüzamhanesi'nden dünyaya kapı açan el: Furuğ Ferruhzad. H. Köse (Ed.), Kara perde: İran yönetmen sineması üzerine okumalar içinde (ss. 60-80). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özçınar, M. (2018). Türk Sinemasının felsefi arka planı. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özdemir, İ. (2018). Aristoteles'te taklit ve katharsis açısından tragedya. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı 41.
- Öztürk, S. R. (2006). Zeki Demirkubuz sineması. Biyografya: Türk sinemasında yönetmenler içinde (75-100). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Paz, O. (1996). Çamurdan doğanlar (Çev: K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Poole, A. (2013). Trajedi (Çev: H. Gür). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Ricoeur, P. (2011). Zaman ve anlatı: bir- zaman olayörgüsü üçlü mimesis. (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rimmon-Kenan, S. (2005). Narrative fiction: contemporary poetics. London and New York: Taylor & Francis Group.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). Film çözümlemesine giriş (Çev: E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Sağlam, F. K. (2015). Sinema Söyleşileri. Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2014. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Sarı, A. (2014). Asghar Farhadi düğümü. H. Köse (Ed.), Kara perde: İran yönetmen sineması üzerine okumalar içinde (ss. 251-273). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scheler, M. (2008). Trajik görüngüsü üzerine. Cogito Dergisi Sayı 54 Tragedya. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Serrano, A. R. (2020). Structures in crisis: a narrative approach to Asghar Farhadi's films. Iranian Studies 2020.
- Shayegan, D. (2018). Melez bilinç (Çev: H. Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sheibani, K. (2010). Kiarostami ve modern Fars şiir estetiği. N. Abisel (Ed.), SineCine
- Sinema Araştırmaları Dergisi, 2010, 1, (1) içinde (ss. 97-122). Ankara: Dipnot Yayınları.

- Shepherd-Barr, K. E. (2019). Modern dram sanatı (Çev: B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi.
- Simmel, G. (2009). Bireysellik ve kültür (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2011). Modern kültürde çatışma (Çev: T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sözen, M. (2008). Türk ve İran kültüründe bedenin yeniden sunumu ve bunun sinemadaki yansımaları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(20), 111-133.
- Sözen, M. (2009). Doğu anlatı gelenekleri ve Türk sinemasının aidiyeti. *Ahmet Yesevi Üniversitesi Bilig Dergisi* Sayı 50.
- Sözen, M. (2018). İran sineması ve doğu anlatı gelenekleri perspektifi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 79, Ekim 2018, s. 16-38.
- Suner, A. (2006). Hayalet ev – yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, Z.T.A. (2012). Vasatın teknolojisi deneyimin tekhnesine karşı mıdır? Z.T.A.
- Süalp ve B. Çelik (Ed.), Devrim yahut vasat: üretim, deneyim ve teknoloji içinde (ss. 11-27). İstanbul: Bağlam Yayıncıları.
- Şener, S. (2016). Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, S. (2019). Dünden bugüne tiyatro düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şeriatî, A. (2011). Kadın: Fatima Fatimadır (Çev: E. Özlük). Ankara: Fecr Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (2016). Resim, söz ve yazı: imge yaratmanın ve bozmanın yolları. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Taner, H., And, M. ve Nutku, Ö. (1966). Tiyatro terimleri sözlüğü. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Tanilli, S. (2006). Yaratıcı aklın sentezi. İstanbul: Alkım Kitabevi.
- Tapper, (2007). Yeni İran Sineması: siyaset, temsil ve kimlik (Çev: K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş zaman (Çev: F. Ant). İstanbul: Agora Yayınları.
- Teber, S. (2013). Melankoli. İstanbul: Say Yayınları.
- Touraine, A. (2016). Modernliğin eleştirisi (Çev: H. Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, İ. (1998). Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Unamuno, M. (1986). Yaşamın trajik duygusu (Çev: O. Derinsu). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Vogler, C. (2020). Yazarın yolculuğu (Çev: K. Şahin). İstanbul: Okuyan Yayınları.
- White, R. S. (1986). Innocent victims: poetic injustice in Shakespearean tragedy. London: The Athlone Press.
- Williams, R. (2018). Modern trajedi (Çev: B. Özkul). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalur, T. (2016). Köprüdeki adamlar: Yeni Türkiye Sinemasında dumrulluk ve trajik durum. Alternatif Politika Sinema Özel Sayısı, Mayıs, 2016.
- Yıldırım, A. Ç. (2018). Servet-i Fünun romanında trajik durum. İstanbul: Pegem Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yuvayapan, E. ve Yıldırım, B. (2014). Gündelik hayatın etik çıkmazlarında Ferhadi sineması. O. Adanır (Ed.), Özne Sinema ve Felsefe Akademik Hakemli Dergi, Sayı 20 içinde (ss. 73-84). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Yücel, T. (1982). Yazının sınırları. İstanbul: Adam Yayınları.
- Ziss, A. (2016). Estetik: gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi (Çev: Y. Şahan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Zizek, S. (2001). The fright of real tears: Krzysztof Kieslowski between theory and post- theory. London: British Film Institute.

<https://tr.scribd.com/document/50255904/2001-The-Fright-of-Real-Tears>

Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri

- Arıcı, O. (2009). Muğlaklık ve tragedya. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Barış, J. (2013). 2000 sonrası bağımsız Türkiye Sineması'nda kent ve taşra melankolisi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Çam, A. (2016). Derviş Zaim: bir mekân sinemasına doğru. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi.
- Kayhan, S. (2012). Fragments of tragedy in postmodern film. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.
- Özbek, M. (2011). "Kral Lear" özelinde Shakespeare tragedyasının sinematografik izdüşümü (Akira Kurosawa - Ran örnekleme). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Pierson, I. M. (2009). Towards a poetics of Neorealism: tragedy in the Italian cinema 1942-1948. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Department of Italian Studies New York University.

- Süzen, R. İ. (2008). Günümüz Türkiye'sinde filmlerdeki anlam üretimini belirleyen zihinsel/kültürel süreç. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Tatlı, R. (2012). Antik Yunan felsefesi açısından Sophokles'in tragedyalarında hamartia (trajik hata) değerlendirmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Yıldız, B. (2018). Nietzsche'ci paradigmada tragedyanın yeri ve tragedya kuramının alternatif tiyatrodaki yansımaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

- IMDB. <https://www.imdb.com/title/tt0424434/>. (Erişim Tarihi: 03.10.2020).
- IMDB. <https://www.imdb.com/title/tt1832382/>. (Erişim Tarihi: 03.10.2020).
- IMDB. <https://www.imdb.com/title/tt5186714/>. (Erişim Tarihi: 03.10.2020).
- İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/merci-i-taklid>. (Erişim Tarihi: 23.01.2022).
- MAXQDA 2020 Nitel Veri Analiz Programı. www.maxqda.com. (Erişim Tarihi: 18.09.2021).
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=gader> (Erişim Tarihi: 12.03.2019).

Sinema Filmleri

- Taghipoor, I. (Yapımcı) ve Farhadi, A. (Yönetmen). (2004). Güzel Şehir. (Film). İran.
- Farhadi, A. (Yapımcı ve Yönetmen). (2011). Bir Ayrılık. (Film). İran.
- Farhadi, A. ve Guy, A.M. (Yapımcı) ve Farhadi, A. (Yönetmen). (2016). Satıcı. (Film). İran.

Asghar Farhadi Sinemasında trajedi örüntüsü, ‘Trajedinin Kördüğümüne’ dönüşür. Kahramanlar başta çıkişsızlık, merhamet ve ceza, seçim yapmak temaları olmak üzere adalet arayışı temelinde yaşanan trajik çatışmalarıyla yüzleşme yaşar. Karakterlerin bu yüzleşme sonucunda yaşadığı yıkım trajedi kördüğümünü yansıtır.

Her bir karakterin trajedisi diğerinin benliğinde başka bir trajediye yol açar. Satıcı’da Emad’ın, Rana’nın, yaşlı adamın; Güzel Şehir’de A’la ve Firuzeh ile davacı adam ile ailesinin ve Bir Ayrılık’ta ise iki ailenin iç içe geçerek kördüğümüne dönüşen trajedisinin ortak yanı ise hepsinin bu hikâyeden yaralar alarak; yaralı bilinçle ayrılmalarıdır.

Kahramanların ayrı ayrı trajedileri Diriliş (Doruk Noktası) ve İksirle Dönüş aşamalarında iç içe geçerek trajedi katmanını derinleştirir. Örneğin Bir Ayrılık’ta Nader ve Simin çiftinin kızları Termeh’le birlikte yaşadıkları ayrılık trajedisine Hojat ve Raziye çiftinin kızları Somayeh’le birlikte yaşadıkları yoksulluğun trajedisi karışır. Hojat karakteri üzerinden yapılan yoksulluk vurgusuyla olay örgüsüne sosyo-ekonomik düzlemde yeni anlatı boyutları eklenir.