

# Çağdaş Tragedyalar

## Farhadi ve Lanthimos Sinemasına

### Politik bir Bakış

Ömür Birler

ODTÜ İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0001-6128-8691>

[birler@metu.edu.tr](mailto:birler@metu.edu.tr)

Duygu Türk

Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-2563-5577>

[duyguturk@gmail.com](mailto:duyguturk@gmail.com)

Öz

Bu çalışma iki çağdaş yönetmenin, Yorgos Lanthimos ve Asghar Farhadi'nin, *Kutsal Bir Geyiğin Ölümü* (2017) ve *Satıcı* (2016) filmlerini birer çağdaş tragedya olarak okumayı denemektedir. Filmler, tragedya geleneği içindeki kuramsal ve tarihsel tartışmalar ile ilişkilendirilerek değerlendirilmekte ve böylece günümüzün tragedyaları olarak adlandırdığımız eserlerin yine günümüzün hangi politik ve toplumsal gerilimlerini, çatışma başlıklarını ve adalet arayışlarını serimlemekte olduğu çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Bu amaçla çalışmada öncelikle tragedya türüne ilişkin geliştirilmiş zengin literatürde öne çıkan yaklaşımlar ve bu yaklaşımların politik bağlamla ilişkisi ele alınacaktır. Ardından, her bir film adalet sorusunu hangi bağlamda konu edindiği üzerinden değerlendirilecek ve farklı tragedya yorumlarıyla ilişkilendirilecektir. Çalışma, bu iki filmin, her ne kadar farklı bağlamlarda şekillenmiş olsalar da, izleyiciyi benzer bir adalet sorgulamasına davet ettikleri tespitiyle sonlanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Tragedya, Farhadi, Lanthimos, Tiranlık, Çatışma.

• • • • •

Makale geliş tarihi: 01.06.2021 ■ Makale kabul tarihi: 24.08.2021

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ © 2022 ■ 9(1) ■ bahar/spring: 185-208

Araştırma Makalesi DOI: 10.24955/ilef.1000077

# Contemporary Tragedies

## A Political Glance to the Cinemas of Farhadi ve Lanthimos

Ömür Birler

METU Faculty of Economic & Administrative Sci.

<https://orcid.org/0000-0001-6128-8691>

[birler@metu.edu.tr](mailto:birler@metu.edu.tr)

Duygu Türk

Ankara University Faculty of Political Science

<https://orcid.org/0000-0002-2563-5577>

[duyguturk@gmail.com](mailto:duyguturk@gmail.com)

### Abstract

This study is an attempt to analyze the movies, *The Killing of a Sacred Deer* (2017) of Yorgos Lanthimos and *The Salesman* (2016) of Asghar Farhadi, as two examples of contemporary tragedies. The movies are examined in relation to the theoretical and historical debates existing within the literature on tragedies and in doing so the study aims to understand how these two contemporary tragedies explore today's political and social tensions and conflicts as well as quests for justice.

To this end, first the prominent approaches within the well-developed literature on tragedy and their connection with the political context will be examined. Then, each movie will be addressed in terms of their way of contextualizing the question of justice and through that, each story will be associated with different interpretations within the tragedy literature. We will conclude with referring the point that both of these movies, although each has unique stories, invite the spectators to a similar process of judgment.

**Key Words:** Tragedy, Farhadi, Lanthimos, Tyranny, Conflict

•••••

Received: 01.06.2021 ■ Accepted: 24.08.2021

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ © 2022 ■ 9(1) ■ bahar/spring: 185-208

Research Article DOI: 10.24955/ilef.1000077

Senaryo yazmaya ve öykü üzerine düşünmeye başladığımızda, Euripides'in *Iphigenia Aulis*'te tragedyasıyla olan paralelliği fark ettik ve Batı kültürü içinde böylesine köklenmiş bir şeyle diyaloga geçmenin ilginç olacağını düşündüm. Hayatta devasa dilemlerle karşı karşıya kalan insanlar vardır ve kurban/feda etme kavramı çok sayıda soru doğurur.<sup>1</sup>

Yorgos Lanthimos

Bu, modern tragedya. Klasik tragedya iyi ile kötünün savaşıydı. Kötünün yenilmesini ve iyinin zafer kazanmasını isterdik. Fakat modern tragedyada mücadele iyi ile iyi arasındadır. Ve hangi taraf kazanırsa kazansın, kalbimiz kırılır.<sup>2</sup>

Asgar Farhadi

MÖ 6.-5. yüzyıl aralığında Atina'da icat edilmiş bir tür olan tragedyanın bugünün sineması için model alınmasını veya bir filmde tragedya ile diyalog kurulmasını nasıl anlamalıyız? Kraliyet ailesine mensup kahramanların başına gelen felaketleri ve/veya tanrıların devrede olduğu mitsel öyküleri ritmik

1 <https://cineuropa.org/en/interview/328991/>

2 <https://www.indiewire.com/2011/12/farhadi-talks-oscar-front-runner-a-separation-divorce-drama-questions-irans-future-183625/> Farhadi bu ifadeleri, *Bir Ayrılık* (2011) filmi için kullanıyor.

ve şiirsel bir dille sahneye taşıyan bir türün özgünlüğü düşünülürse, bugünün sinemacılarının tragedyaya verdikleri referans şaşırtıcı bulunabilir. Üstelik alanın önde gelen kimi araştırmacılarının tragedyaları özel bir tarihsel momente, bir geçiş ve kriz dönemine borçlu olduğumuz yönündeki vurguları hesap edilirse, tragedyaları bugünün dünyasında düşünmek soru işaretleri de doğurmaktadır. Ne var ki tragedyaya aynı anda hem tarihsel bağlamla ilişkilendirilerek hem de tarih-üstü kimi öğelerle özdeşleştirilebilecek zengin bir gelenek yaratarak birbirinden son derece farklı yorumlara esin kaynağı olmuştur. Dolayısıyla günümüzün önde gelen iki yönetmenin aralarındaki tüm tarz farklılıklarına karşın tragedyaya geleneğiyle ilişki kurabilmeleri, bu geleneğin zenginliği içinde değerlendirilebilir ve bugünün krizlerine dair nasıl bir perspektif sundukları politik bir bakışla ele alınabilir. İşte bu çalışma, sözü edilen iki yönetmeni, Yorgos Lanthimos ve Asghar Farhadi'yi, *Kutsal Bir Geyiğin Ölümü*<sup>3</sup> (2017) ve *Satıcı* (2016) filmleri üzerinden birer çağdaş tragedyaya yazarı olarak okumayı denemektedir. Dolayısıyla ilgili filmler, sinematografik niteliklerinden çok, politik ve toplumsal yapıya dair işaret ettikleri problemler üzerinden değerlendirilecek; tıpkı tragedyalara yöneltilmiş politik bakışta yapıldığı gibi, filmlerin öykülerinin merkezine adalet sorusu yerleştirilecektir.

Bu amaçla çalışmada öncelikle tragedyaya üzerine üretilmiş belli başlı teorik yorumlar ve literatürdeki katkılar tartışılacak, bunu takiben önce *Kutsal Bir Geyiğin Ölümü*, ardından *Satıcı* bahsi geçen yaklaşımlarla ilişkilendirilerek ele alınacaktır. Çalışma bu iki filmin, günümüzün temel çatışma ve açmazlarını hangi bağlamlarda işaret ettiği ve izleyicisini nasıl bir adalet(sizlik) sorgulamasına davet ettiği sorularına yanıt üretmeyi deneyerek sonlanacaktır.

## Tragedya: Teorik ve Tarihsel Yaklaşımlar

Tragedya araştırmacıları arasında önemli bir isim Jean-Pierre Vernant, tragedyanın ortaya çıkışını bir geçiş döneminin tarihsel karakteriyle ilişkilendirir. Bu “trajik moment” gelenek ile hukuk, kabile ile devlet arasında özgün bir “mesafenin” varlığına denk düşmektedir; mesafe bu iki tarafın sık sık karşı karşıya gelmelerine, değerler çatışmasının can yakıcılığına el verecek kadar kısadır. Çatışmanın keskinliği aynı zamanda aralarında çoktan bir açının doğduğunu göstermektedir (Vernant ve Vidal-Naquet 2012, 19). Hegel’in çarpıcı teorik yaklaşımı da “çatışma”ya odaklanır, fakat -her ne kadar antik

•••

3 Türkiye’de “Kutsal Geyiğin Ölümü” adıyla gösterilen filmin orijinal adı “The Killing of a Sacred Deer” şeklindedir. Biz de orijinal adlandırmayı izleyerek filmi “Kutsal Bir Geyiğin Ölümü” biçiminde çevirmeyi tercih ettik.

ve modern tragedya ayırımına başvurursa da- “tragedyanın orijinal özünü” özgün bir tarihsel bağlamla sınırlandırdığı söylenemez. Trajik olanın, Hegel’e göre, iki ayrı fakat aynı oranda “tek taraflı” bilincin karşılaşmasıyla açığa çıktığı (Hegel 1975, 1196) ve bu çatışmalı sürecin “uzlaşmaya” doğru yol aldığı düşünülürse, filozofun bizzat tarihin diyalektik hareketinin kendisini trajik olanla ilişkilendirdiği de söylenebilir (Roche 2005, 52-53). Dolayısıyla tarihsel bir bakışın tragedyanın tekrarlanamazlığını her zaman onayladığı söylenebilir. Öte yandan tragedyayı “bireysel bir yeteneğin büyük bir estetik biçim yaratabilmesinin o çok nadir örneklerinden biri” olarak tanımlayan George Steiner’a göre (Steiner 2011, x-2) modern ve seküler dünyada tragedya çoktan ölmüştür; zira “akılın ve adaletin hâkimiyeti dışındaki güçlerin” insana bu dünyadaki varoluşunun suçunu ödettiği metafizik bir ümitsizlik modern dünyada karşılık bulamaz. Tragedya şairlerinin kahramanlarını ayrıcalıklı kraliyet elitlerinden seçerek insanın bu dünyada çektiği ıstırapı da pekiştirdiklerini düşünür Steiner. Ancak Batı değerlerinin yaygınlaşıp demokratikleşmesi bu zemini de ortadan kaldırmıştır. Oysa Nietzsche’nin de tragedyayı estetik bir tür olarak ele aldığını fakat mitlerle birlikte trajik sanatın özünün de yeniden doğacağını umut ettiğini hatırlayalım. Ne var ki bu, Steiner’ın söz ettiği tragedya değildir; açık ki yeniden doğması umut edilen “suçun bedelini ödeten güçler” değil, Dionysosçu coşkunun varoluşun dehşetini aşan ölçsüzlüğüdür. Bu anlamda normalin düzenine isyan kraliyete mensubiyeti değil, en kötüyle yüzleşip yaşamı olumlamanın gücünü gerektirecektir (Nietzsche 2010, 28-32; 141-146).

Tragedyalara ilişkin geliştirilmiş olağanüstü zengin literatürün çeşitliliği içinde, belki de öncelikle Aristoteles’e başvurmak, tragedya çağının yakın tanığı olan filozofa güvenmek gerekir. Aristoteles’in modern okurlardan çok daha fazla sayıda tragedyanın bilgisine sahip olduğu kesindir. Örneğin *Poetika*’da bahsedilen “dört tür tragedya”ya ilişkin örneklerin birçoğu günümüze kalmamıştır. Aslında bilebildiğimiz sadece üç büyük şairin toplam 17 tragedyasıdır. Ne var ki Aristoteles tragedya üzerine bilinen bu ilk incelemede, tragedyayı salt dramatik bir tür olarak ele almış, izleyicinin üzerinde yarattığı etkiye ve “tragedyanın ruhu olan öykünün” biçimine odaklanmıştır. Dolayısıyla *Poetika*’da tragedya, dramatik öğeleri üzerinden çözümlenir. Buna göre tragedya, “büyük/soylu eylemlerin taklidi”dir (*mimesis*); taklidin amacı, izleyici üzerinde “korku ve acıma” duygularını uyandırmak ve bu yolla bir sağaltım, *katharsis* yaşatmaktır. İşte bu etki, öykünün akışındaki iki temel öğe sayesinde yaratılır: *peripeteia*, yani olayların gidişatındaki tersine dönüş ve *anagnorisis*, yani tanıma/keşif (Aristotle 2013, 1450a; Aristoteles 2007,

31). Bu iki öğenin karmaşık birlikteliğine karakterlerin *hamartia*'ları da eklenir; böylece trajik eylem, "kararların doğrudan sonucu olmak" ile "tümüyle kontrol dışı sonuçlar yaratmak" arasında bir ara duruma, 'kusur'a denk düşer (Eden 2005, 46). İşte tüm bu öğelerin yarattığı dolayım sayesinde izleyici, iyi ve mutlu bir durumdan yıkıma doğru sürükleyen "talih dönüşümlerini" yoğun duygulanımlar yaşayarak seyreder. Dolayısıyla *Poetika*'dan hareketle, Aristoteles'in adlandırdığı öğelerin ustaca kullanımının tragedyanın tarih-üstü tekrarına da elvereceğini düşünmek olasıdır (Aristotle 2013, 1450a; Aristoteles 2007, 30-31; 40-42). Fakat öte yandan Aristoteles ne mitlerden, ne Dionysosçu kökenden söz etmiş, ne de tragedyaların *polis*'in anlam dünyasındaki yerine değinmiştir. Oysa Aristophanes'in *Kurbağalar* komedisinde iki büyük tragedya şairini yarıştırtırken başvurduğu ölçüt iyi bilinir: Şairlerden beklenen "*polis*'i kurtarmalarıdır" ve aralarından hangisinin bu işi üstlenebileceğine dair seçimi yapmak elbette tanrı Dionysos'a düşecektir (Aristophanes 2011). Vernant'ın belirttiği gibi, belki de felsefenin doğuşunun tragedyanın düşüşüne denk düştüğü akılda tutulmalıdır. Diğer bir ifadeyle Aristoteles tragedya türünün bozulduğu bir dönemin tanığıdır ki *polis*'in de bağımsızlığını kaybedişi aynı döneme denk düşer; yani *polis* kurtarılamamıştır. Aslında tragedya, Atina *polis*'inin parlaklığına ve gücüne koşut biçimde parlamış, Atina'nın düşüşe geçmesine koşut biçimde de sönümlenmiştir. Bu parlak dönem aynı zamanda demokrasinin icat edildiği dönemdir. Yani Steiner'in iddiasıyla ilginç bir tezat oluşturacak biçimde, Atina demokrasisi ve tragedya geleneği aynı çağda doğmuştur. Bu nedenle de tragedya araştırmalarında "demokrasi çağı" vurgusunun geniş yer kaplaması tesadüfî değildir ki bu durum Aristoteles'in izleyici odaklı yaklaşımını yeniden düşünmeye olanak sağlar.

Aslında *demos*, demokrasinden de önce, en önemli bileşeni tragedyaların sahnelenmesi olan Dionysos şenliklerinin başlangıcından itibaren işin içindedir. Halk arasında son derece yaygın olan Dionysos kültü, soylulara karşı halkın desteğini kazanmaya çalışan tiran Peisistratos tarafından Kentel/Büyük Dionysia şenlikleri adıyla MÖ 534'te kurumsallaştırılır (Latacz 2006, 41). MÖ 6. yüzyıl boyu zenginleşen tüccarlar karşısında aristokrasiyi Solon'un çabaları dahi kurtaramamış, muktedir sınıfın değişimi ticaret zengini Peisistratos'un iktidarı ele geçirmesi ve 560 ile 527 arası Atina'yı yönetmesi ile gerçekleşmiştir (Thomson 2004, 100-109). İşte tragedya tam da bu dönemde, tüccar sınıf lehine yaşanan iktidar değişiminde geniş halk kesimlerinin desteğini almayı amaçlayan Peisistratos'un kırsal halk ritüellerinin kente taşınmasına izin vermesi, hatta festivaller düzenlenmesini sağlaması ile doğmuştur (Cartledge 1997, 3). Hiç şüphesiz söz konusu festivaller arasında Atina için hem en

önemli olan hem de *polis*'i yekpare bir vücut olarak bir araya getiren festival tanrı Dionysos için düzenlenmekte olmaktadır. Her ne kadar günümüze kadar erişebilen yazılı metinler ve arkeolojik bulgular Yunan panteonuna dışarıdan ve en son katılan tanrı olan Dionysos ile tragedya arasındaki bağın erken tarihçesi üzerine yetersiz kalsa da (Pickard-Camridge 1962, 130-131), MÖ 5. yüzyıldan itibaren tragedyanın gelişimi şüpheye yer bırakmayacak şekilde Dionysos kültürünün etkisi altındadır.<sup>4</sup>

Öte yandan, bir siyasal form olarak tiranlık kısa süre sonra alaşağı edilecek ve MÖ 5. yüzyıl tarihin ilk demokrasisine sahne olacaktır. Peisistratos'un oğullarını öldürüp "Atina'ya eşitliği getirenler" yeni kahramanlardır, öyle ki heykelleri kent meydanına dikilir (Raaflaub 2003, 64). Ardından Kleisthenes'in reformlarıyla birlikte geleneksel ve soya dayalı kabile bağlarının yerini yurttaşlık alır. İşte demokrasinin bu yurttaşı, tüm MÖ 5. yüzyıl boyunca artan ölçüde yurttaşlık performansı sergilemek; mecliste ve özellikle halk mahkemelerinde 'jüri' olarak "karar almak" zorunda kalacaktır. Zira demokrasinin bu "performatif kültürü", Atinalıların hem etkili birer konuşmacı hem de siyasal hayatın her anında aktif birer izleyici olmalarını gerektirmektedir. Bu anlamda izleyici olmak, kentin toplumsal yapısında pasif bir konuma tekabül etmemekte, aksine "demokratik yurttaş rolünü oynamaya" denk düşmektedir (Goldhill 1997, 54). Dolayısıyla tragedyanın Atina için işlevi, basit bir eğlence olmanın çok ötesindedir; "tragedyanın bizatihi kendisi Atinalı vatandaşların gündelik bilincinin, hatta rüyalarının aktif bir parçasını" oluşturur (Cartledge 1997, 3). Öyleyse Büyük Dionysia şenliklerine katılımın, Atinalılar için aynı anda hem bir ödev, hem bir ayrıcalık ve hem de demokratik vatandaşlığın koşulu anlamlarına geldiği söylenebilir. Dolayısıyla tam da Platon'un endişesini doğrular bir biçimde, şairlerin halkın öğretmenleri oldukları çıkarımında bulunmak hatalı olmayacaktır: Atina yurttaşının -aslında giderek diğer *polis*'lerden gelen konukların da- anlam dünyasında bu 'yılın etkinliği' işlevi üstlenen tragedya performansları,<sup>5</sup> kimin haklı-haksız olduğu ve hangi ar-

4 Büyük Dionysia şenlikleri, tragedya yarışmasının yanı sıra, kabileler arası bir yarışma olarak organize edilen *dithyrambos* yarışmalarına da ev sahipliği yapmaktaydı (Thomson 2004, 244-245). Tüm kabileleri yarışmacı bir ruh etrafında toplayan bu şenlikler Atina'nın tek vücut olarak bir araya gelmesini sağlamaktaydı. Öte yandan "dityrambos" da "Dionysos'un şerefine söylenen ilahiler" olarak Dionysos kültürünün bir parçasıdır ve yazında Dionysos'un bir diğer adı olarak da geçmektedir.

5 Goldhill'e göre amfi tiyatrodan 14.000 ila 17.000 arası izleyicinin toplanması son derece olağan bir durumdur: "Defalarca söylendiği üzere bütün kent hatta bütün Yunan tiyatroydu" (Goldhill 1997, 57-58).

gümanlara başvurduğu üzerinden yurttaşların topluca katıldığı bir yargıda bulunma egzersizi gibidir.

Ne var ki bu eğitim faaliyetinin, örneğin Griffin'in eleştirisindeki gibi bir "endoktrinizasyon" olarak işlediğini düşünmek, tragedya geleneğinin antik dönemde sahip olduğu çeşitliliği küçümsemek anlamına gelecektir (Griffin 1998, 41). Her şeyden önce üç ayrı şairin Atina'nın zaferler kadar savaş ve krizlerle de dolu olan 5. yüzyılının farklı dönemlerinde eser ürettiğini hatırlamak gerekir: Aiskhylos'un güçlü Atina'sının 'uzlaşma' övgüsüyle, Euripides'in tanık olduğu entrikalara ilgisi ve ezber bozan sorgulamaları arasında fark olduğu açıktır (Latacz 2006, 263, 330). Benzer biçimde, siyasal eşitlik ilkesi karşısında kimi zaman gerçek, kimi zaman metaforik bir tehdit olarak canlı kalan tiranlık (Raaflaub 2003, 62-63), Atina diğer *polis*'ler üzerinde emperyal bir güç olmaya evirildiğinde, bir bütün olarak Atina'nın kendisine de bir eleştiri olarak yakıştırılacaktır (Kallet 2003, 118).

Öte yandan izleyicinin/yurttaşın deneyimlediği yargıda bulunma egzersizini, salt politik bağlamın doğrudan temsilleriyle de sınırlı düşünmemek gerekir -örneğin, Antik Yunan anlam dünyasında tiranın sadece gayrimeşru bir politik hükümlüğe değil, aynı zamanda karakterdeki aşırılıkların tüm ruhu ele geçirerek kişiyi tutkularının kölesi haline getirmesine de denk düştüğünü hesap etmek gerekir. Gerçekte konu edilen karakterin eyleminde cisimleşen etik-politik bir sınır ihlalinin bulunduğu söylenebilir ve bu da, tragedyaların bu denli farklı yorumlara konu edilen derinliğini biraz daha anlaşılır kılar. Estetik, etik ve politik olanın birbirinden özerkleşmediği bir çağın üretimi olan tragedyalarda konu hem geçmiş hem bugün, ölçek hem tek bir kişi hem tüm bir *polis*'tir. İzleyici tersine dönüşlerle yüklü karmaşık bir öykünün karşısında neyin doğru ve yanlış, kimin haklı ve haksız olduğu üzerine bir adalet(sizlik) sorgulamasına davet edilir.

Öyleyse tüm bunlardan hareketle, tragedya geleneğine politik bir bakışla yaklaşabilmek için, özgün bir tragedyanın hangi çatışma unsurlarına odaklandığını saptamak ve izleyicisini davet ettiği "adil olanın ne/hangi tutum olduğu" sorgulamasına odaklanmak gerektiğini çıkarsayabiliriz. Diğer bir ifadeyle tragedyalar ile politikanın kesiştiği zeminin, adalet sorusu olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Dolayısıyla bugün tragedyalar ile diyalog kurma çabasını yansıtan iki sinema eserini, Yorgos Lanthimos'un *Kutsal Bir Geyiğin Ölümü* ve Asghar Farhadi'nin *Satıcı* filmlerini değerlendirirken şu soruyu akıldan tutmamız gerektiği sonucuna varabiliriz: Acaba günümüz 'şairleri' bugünün temel çatışmalarını, kriz ve açmazlarını nerelerde görüyor, izleyiciyi han-



gi adalet(sizlik) sorgulamasına davet ediyorlar? Öte yandan, bugün tragedya üzerine düşünmenin yalnızca klasik tragedyaları, bu eserlerin tarihsel-politik bağlamlarını değil, aynı zamanda bu derin konuyu tartışmaya açan teorik yaklaşımları da göz önünde bulundurmaya kaçınılmaz kıldığını söyleyebiliriz. Ne var ki burada, Eagleton'ın da tespit ettiği üzere, teorik soyutlamanın tek bir tragedyayı model alma eğiliminin (Eagleton 2012, 26) sınırlayıcı etkisini de hesaba katmak zorunda kalırız; zira ne tek bir tragedya modelinden ne de hâkim bir tragedya teorisinden söz etmek olasıdır.<sup>6</sup> Nitekim bu çalışmanın birer çağdaş tragedya olarak okumayı denediği iki filmin de literatürdeki bu çeşitliliğin farklı kaynaklarından beslendiklerini tespit etmek mümkündür.

Her ikisi de tiyatro kökenli olan bu iki yönetmenden Lanthimos *Kutsal Bir Geyiğin Ölümü*'nde, doğa-üstü bir gücün laneti, bu laneti haber veren kehanet, adaletin intikamla varsayılan yakın bağı gibi klasik tragedya öğelerine açıkça başvurur. Uç durumlarda hikâyelendirilip keskinleştirilen anlatı, gizemli bir hastalık odağında örülür. Lanthimos'un filmi, bizi bir adalet sorgulamasına olduğu kadar, rasyonel olanın sınırını düşünmeye de davet eder ki bu, tragedya geleneğinin Dionysosçu köklerine dair bir araştırmaya da zemin sunar. Farhadi ise sıradan insanların gündelik yaşamlarındaki çatışmaya odaklanır; adil/doğru/iyi olana dair kolayca taraf tutulamayacak çetrefillikteki öyküler karşısında izleyicisini kimin haklı kimin haksız olduğuna dair bitimsiz bir sorgulamaya davet eder. Bu yönüyle, yani izleyicinin yargıda bulunma yetisine seslenme maharetiyle klasik tragedya geleneğinin izleğini takip ettiği ve öykülerin karmaşık yapısının inşasında Aristoteles'in adlandırdığı öğelere ustaca başvurduğu tespit edilebilir. Öte yandan Farhadi, bizzat kendisinin de ifade ettiği üzere "iyi ile iyi arasındaki çatışma"nın hikâye anlatıcısıdır ki bu yönüyle de Hegel'ci anlamda tragedyanın özünü tekrar ettiğini söylemek mümkündür.

### ***Kutsal Bir Geyiğin Ölümü: Dionysos'un Dönüşü***

Yorgos Lanthimos'un 2017 yılı yapımı *Kutsal Bir Geyiğin Ölümü* filmi, yönetmenin kendisinin de açıkça ifade ettiği üzere, Euripides'in *Iphigenia Aulis'te* eserinden bir hayli esinlenmiş ve olay örgüsüne bu klasik tragedya örneğinden bol miktarda öğeyi dâhil etmiştir. Mite göre Iphigenia, Kral Agamemnon'un kızıdır. Truva savaşına gitmek üzere yelken açan Agamemnon ve ordusu,

6 Örneğin Aristoteles'in sık başvurduğu örnek *Kral Oedipus*'tur; Hegel'e göre "en güzel tragedya" *Antigone*'dir; Nietzsche'nin Dionysos'u tek bir tragedyada *Bakhhalar*'da karşımıza çıkar; Benjamin'in yorumlarının açık adresi *Oresteia* üçlemesidir.

Agamemnon'un Artemis'in kutsal geyiğini öldürmesi yüzünden tanrıçanın gazabına uğramış, rüzgârsızlıktan Aulis'te demirli kalmışlardır. Kehanete göre Agamemnon'un durumu düzeltmesinin tek yolu, yaptığı hatanın karşılığında kızını kurban etmektir. Hatasının bedelini ödemezse ordusu dağılacaktır. Kral başta kararsız kalsa da bu cinayeti işlemekten başka bir çaresinin olmadığını düşünür ve Iphigenia'yı kurban etmek için bir dizi yalana başvurur. Kızını Artemis'e kurban etmeye hazır olduğu anda ise tanrıça, Iphigenia'ya acır ve onun yerine bir geyik yerleştirir. Böylece Iphigenia Artemis'in rahibelerinden biri olarak hayatını sürdürecektir.<sup>7</sup>

Lanthimos'un filminde ise kralın yerini izleyiciye son derece tanıdık gelecek bir üst-orta sınıf aile reisi alır: Steven Murphy (Colin Farrell) başarılı bir cerrahdır. Kendisi gibi bir doktor olan eşi Anna (Nicole Kidman), kızı Kim (Raffey Cassidy) ve oğlu Bob (Sunny Suljic) ile varlıklı bir mahallede, güzel bir evde yaşamaktadırlar. Resmedilen bu sınıfsal konum film boyunca hikâyenin arka planını oluşturmaya devam edecek ve Steven'in adım adım açığa çıkacak olan tüm günahlarının hem sebebi hem de kolaylaştırıcısı olacaktır. Murphy ailesiyle ilk tanışmamız bir akşam yemeği sofrasında olur. Her bir üyesi birbirinden sağlıklı ve güzel olan bu beyaz ailenin hayatlarında her şeyin yolunda gittiği aşikârdır. Evin tek sorunu genç Bob'un saçlarını kestirmemekte olan ısrardır- ki Anna'ya göre "her birinin hayran kalınası saçları" vardır. Fakat bu hayranlık uyandıran dört kişilik ailenin kaderi, aralarına tıpkı Dionysos gibi dışarıdan gelen ve film boyunca üzerimizde yarattığı hissiyat ile belirsizliğini hep koruyacak olan Martin'in katılması ile kökten değişecektir. Martin (Barry Keoghan), yalnızca dışarıdan gelen bir yabancı olmasıyla değil; gizemli bir hastalığın kehanetini dillendirmesi ve gidişatı yönlendiren tanrı-vari gücüyle de tıpkı Dionysos gibi, düzenin rasyonelliğini alt üst eden doğa-üstü bir güç olarak anlatıya dâhil olur. Öyleyse Dionysos'un karakterini daha yakından incelememiz gerekir.

Dionysos'un en belirgin özelliği belirsizliğidir; tüm Yunan tanrıları arasında "en ayrıksı" ve en "çok-yüzlü" olandır. Bir taraftan şarap ve esriğin, maske ve kılık değiştirmenin, deliliğin (*maenadism*) ve vahşi doğanın tanrısıdır (Faraone 1993, 1-2). Fakat öte yandan ne tanrıların katına, ne insanların yaşadığı şehirlere, ne de hayvanların yaşadığı dağlara aittir. Bir tarafıyla uygarlıktan uzak, diğer tarafıyla ise medeniyetin bir parçasıdır. Bu belirsizlik Dionysos'un ne tanrı ne de insan olarak resmedilmesinde kendini daha

7 Belirtelim ki bu, Euripides'in mite katkısıdır. Mitin orijinalinde Iphigenia gerçekten de kurban edilir -bkz. Euripides 2017.

da açıktan gösterir: Dionysos sınırların muğlaklaştığı, aynı anda ölümlü ve ölümsüz, yurttaş ve barbar, erkek ve kadın, yaşlı ve genç olabilir. Bir başka deyişle amorf, karşıtların bir bedende toplanmasıdır. Vernant ve Vidal-Naquet'in de (2000, 523) altını çizdiği üzere, "Dionysos'un konumu statüsü gibi belirsizdir: Tam anlamıyla bir Tanrı olmayı istese de, Tanrı'dan çok yarısı-Tanrı gibidir. Olympos'ta dahi Dionysos 'öteki' figürünü temsil eder. (...) Daha çok ilahi ile insani, insani ile hayvani, dünya ile öte dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırır". Fakat tam da bu sınırları bulanıklaştıran niteliğiyle Dionysos, "şeyleri tersine çevirme" gücüyle de özdeşleştirilmiş; kimi yorumcular tragedyaadaki dionisyak motifi, "güçlü" nün yaşamını alt üst eden "talih dönüşü" olarak işaret etmişlerdir (Müller'den aktaran Schleiser 1993, 91).

Easterling'in de belirttiği üzere, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* (1872) kitabını yayınlamasından itibaren Dionysos, Antik Yunan tragedyasına ilişkin yorumlarda hem baskın figür hem de bir soru işareti haline gelmiştir: Gerçekten de "tragedyanın formunu özel olarak Dionisyak kılan şey nedir?" (Easterling 1997, 36-37). Aslında maske ve kılık değiştirmenin tanrısının tiyatronun da kurucu figürü olarak görülmesinde şaşırtıcı bir şey yoktur; üstelik "şeyleri tersine çevirme" gücünün de açıklayıcı olduğu açıktır. Bununla birlikte Nietzsche'nin yorumunda Dionysos'un anlam dairesi bununla sınırlı kalmaz ve yaşamla kurulan ilişkinin bir formuna dönüşür. Nietzsche'ye göre tragedya, iki Yunan tanrısının temsil ettiği iki farklı ilkenin bir bileşkesi olarak düşünülmelidir; Apolloncu ölçülülük ile Dionysosçu aşırılık veya Apolloncu biçim ile Dionysosçu biçimselleştirilemezlik. Bu rol dağılımında Dionysos, bilgeliğiyle varoluşun sırrını çözen insanın bu sınır tanımazlık suçunun, yani tanrılara karşı suç işlemenin sorumluluğunu da neşeyle üstlenme gibi etkin bir tutumu anlatır (Nietzsche 2010, 57-62). Ne var ki Nietzsche'ye göre Euripides'le birlikte bu Dionysosçu ilke "kuramcılığa" yenilmiş ve estetik de "bilinç" karşısında talileşmiştir. Fakat öte yandan Nietzsche'nin yorumunda soyutlanarak bir ilkeye veya bir bilme biçimine dönüşmüş olan Dionysos (Heinrichs 1993, 23), aynı zamanda *polis*'in tarihsel gelişiminde vazgeçilmez bir kültür ve bu anlamda politik bir işlevle de karakterizedir. Tragedyanın *polis*'in anlam dünyasındaki rakipsiz konumu düşünüldüğünde Dionysos kültürünün, demokrasi açısından giderek öneminin artmış olması (Easterling 1997, 45) açıklanmaya muhtaçtır. En önemli özelliği tanımlanamayışı olan, Atinalıların başta şarap olmak üzere vahşi doğanın tanrısı olarak taptığı, sahip olduğu kudretli cinsel gücü onurlandırmak üzere adına düzenlenen geçit törenlerinde devasa fallik nesnelere taşındığı, maskelerin ve kılık değiştirmenin bu ele avuca sığmayan, yıkıcı ve çılgın ilahı ile demokrasi arasında

nasıl bir ilişki kurulabilir? Ya da bu soruyu bir başka şekilde soracak olursak: Dionysos'un siyasal karakteri nasıl düşünülebilir?

Seaford'a göre (Seaford 2006, 27-28) Dionysos'un siyasal karakteri üç başlık altında özetlenebilir. Bunlardan ilki, Dionysos'un tüm *polis*'i ortak bir kimlik altında toplayabilmesine sebep olan komünal kimliğidir. Gerçekten de Dionysos'un kendisinin başrolde olduğu tek tragedya olan *Bakkalar*'da, Dionysos tüm *polis*'i kendi kültürüne dâhil etmekle ve "yüceltilirken kimseyi ayırt etmeyecek" olmakla anılır (Euripides 2001, 39). Dionysos ne genç ne yaşlı, ne kadın ne erkek kimseyi kendi korosunun dışında bırakmayacaktır. Aynı metin Dionysos'u "barışçı" olarak da tanımlar "Babayiğitler savaşta ölmesin diye barış tanrıçası Eirene'ye âşiktir o" (Euripides 2001, 45) ki Seaford'a göre bu barışçıl bir araya geliş şarap tanrısının insanları özgürleştiren esriklığı yaratması ve bu yolla aralarındaki bariyerleri ortadan kaldırmasıyla ilintilidir (Seaford 2006, 29). Fakat tüm bu özelliklerinin ötesinde Dionysos ve Atina demokrasisi arasındaki en temel ilişki, onun her türlü bireyselliği dışlayarak talep ettiği müşterek adanmışlığın altında yatan eşitlikçilik ilkesinde yatmaktadır. Her türlü sınırı, tanımı ve özdeşleşmeyi muğlâklaştıran karakteriyle Dionysos, Antik Yunan'da tiranın ortaya çıkmasına izin verebilecek tüm ayrımları birer birer yıkıma tabi tutmaktadır. Dionisyak tragedyaların ortak temasını oluşturan aile ile toplum, bireysel arzular ve *polis*'in müşterek faydası arasındaki gerilimler, bu bağlamda aslında tiranlık rejiminden kolektif ve eşitlikçi bir demokrasiye geçişin siyasal dönüşümünü ifade etmektedirler. *Bakkalar*'da tiran Pentheus'un, Dionysos'a tapınan annesi tarafından öldürülmesinin hikâyesi sadece bu tragedyaya has değildir. Dionysos'un yer almadığı tragedyalarda da iktidar düşkünü, bireysel çıkarını *polis*'in üzerinde gören ve iktidar hırsı en belirgin özelliği olan tüm tiranlık eğilimli kahramanlar ya da aileler benzer bir kaderle yüzleşmekten kaçamayacaklardır. Dolayısıyla Seaford'a göre tragedyayı Dionisyak kılan unsur burada, yani tiranca eğilimlerin yıkımla sonuçlanması motifinde aranmalıdır ki bu aynı zamanda tragedyanın demokrasiyle olan bağının da açıklayıcısıdır (Seaford 2006, 97). Öyleyse denilebilir ki tragedya, sadece kendine has anlatı ve performans biçimi değil, başlı başına bir siyasal öğreti ve *polis*'i bir araya getirdiği ölçüde de bir siyasal birliktelik formudur. Bu çerçevede Dionysos da *polis*'in eşitlikçi düzlemini ihlal eden tiranca eğilimlerin intikamını alan yıkıcı bir güce denk düşer ki bu intikamın tanımlayıcı unsuru -diğer tanrılar gibi kurbanını doğrudan öldürmek yerine- onlara kendi öz-yıkımlarını yaşatmaktır (Heinrichs 1993, 19). Nitekim *Kutsal Bir Geyiğin Ölümü*'nde olan da budur.

Lanthimos'un neredeyse mekanik, robot-vari bir oyunculuğu tercih ettiği filmde hemen tüm karakterlerin ruhsuzluğu dikkat çekicidir. Mimik ve jestlerden yoksun diyaloglar, izleyicide oyuncuların birer maskeyle sahneye çıktıkları izlenimini yaratır. Bu garip ve yabancılaştırıcı etki, tragedyaların genel sahneleme tekniğiyle birlikte düşünüldüğünde çarpıcı bir benzerlik sergiler. Bununla birlikte, bir kalp ameliyatının görüntüleri ile başlayan ve ardından Steven'ın cerrah kıyafetlerini ve kanlı eldivenlerini çıkarışını izlediğimiz uzun açılış sahnesinin verdiği mesaj şöyle okunabilir: Yaşadığımız çağ, modern bilimin bilinmezlikleri ortadan kaldırdığı, mucize ya da kehanetlerin değil doğa kanunlarının hayatımızın yeni ritüellerini oluşturduğu ve bu yüzden de kutsal olanın artık rasyonel olanla özdeşleştiği bir çağdır. Eğer rasyonel olanın insan aklı ve onun sorgulama becerisi ile ilişkisini göz önüne alırsak, kutsal olanın insanın yaşamı ve hatta bedeni ile ilişkisinin ne denli güçlü olduğu bir kez daha ortaya çıkacaktır. Bu açıdan bakıldığında genelde bilimin, özelde ise tıp biliminin günümüzde sorgulanamaz bir iktidarının olduğu aşikârdır. İşte Steven'a filmin başından itibaren belirli bir statü ve dokunulmazlık kazandıran etmen tam da bu durumdur. Seçkin bir mesleğin başarılı bir temsilcisi olarak gösterilen Steven'ın, farklı bir sınıfa ait olduğu her halinden belli olan Martin'le ne gibi bir ilişkisi olduğunu ilk başta anlamakta zorlanırsınız. Steven'ın Martin'le düzenli olarak görüştüğünü, onunla neredeyse babacan bir ilişki kurduğunu ve hatta oldukça kıymetli bir saati hediye ettiğini izleriz. Steven ve Martin arasındaki hiyerarşik ilişkinin kaynağı sadece yaş ya da sınıfsal konumlarında değil, aynı zamanda Steven'ın temsilcisi olduğu mesleğin toplumsal öneminde de yatmaktadır. Fakat Lanthimos çok geçmeden bize Steven'ın sahip olduğu konumu ve onun ritüellerini nasıl istismar ettiğini gösterecektir. Hipokrat'ın insan yaşamını kutsal addeden ve tüm bilgisini bu yönde kullanmaya söz verdiği yemini, Steven için bambaşka anlamlar taşımaktadır.<sup>8</sup> Bunun ilk örneğini Steven ve Anna'nın yatak odasında izleriz. Anna'nın yatmadan önceki hazırlıklarıyla açılan sahnede sıra dışı hiçbir özellik yoktur. Ancak Steven'ın Anna'dan daha fazla ışık açmasını istemesi ile yatak odası bir anda bir ameliyathaneye dönüşecek ve Anna'nın anestezi etkisindeymiş gibi baygın numarası yaparak yatağa uzanması ile Steven'ın cinsel fantezisi tamamlanmış olacaktır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Anna aynı fanteziyi Steven'ın nihai seçimini etkilemek için bir kez daha kullanacaktır.

•••

8 Hipokrat yemininin özgün metninin son satırı bu noktada izleyiciye adeta bir uyarı niteliğindedir: "Bu yemine sadık kalırsam hayatımı ve mesleki uygulamalarımı insanların tümünden ve her zaman saygı görerek mutlulukla sürdüreyim, ama ona ihanet eder ya da çiğnersem tam tersini yaşayayım."

Ancak Steven'in en büyük istismarı bir cerrah olarak hastalarını en zayıf gördüğü baygın hallerini bir cinsel fanteziye dönüştürmesi değildir. Steven'in eski bir alkolik olduğunu ve üç yıldır içki içmediğini filmin ilerleyen sahnelerinde öğreniriz. Bu bilgi o ana kadar hala kökenini anlayamadığımız Martin'le olan ilişkisini anlamamıza da yardımcı olacaktır. Steven alkollü bir şekilde girdiği bir ameliyatta Martin'in babasının ölümüne sebep olmuştur. İzleyiciler olarak anlarız ki, bu büyük suç hiçbir şekilde açığa çıkmamış, Steven herhangi bir ceza almamış, ancak vicdanını rahatlatmak için Martin'le hem ailesi hem de iş arkadaşlarının bilgisi dışında görüşmeye başlamıştır. Martin'in varlığı, ironik bir şekilde Steven'in sahip olduğu erkin hem devamlılığını sağlamakta hem de bu iktidarın üzerinde yükseldiği adaletsizliğe işaret etmektedir.

Tüm bu nitelikleriyle Steven, tragedyalarda öz-yıkıma uğratan "trajik tiran" figürünün ideal bir örneği gibidir. Seaford trajik tiranın üç temel özelliğini sıralar: Kutsal olana karşı saygısızlık, dosta (*philoï*) olan güvensizlik ve açgözlülük (Seaford 2003, 96-97). Buna göre kutsal olana karşı saygısızlık, dini ritüellerin iktidarı ele geçirmek için istismar edilmesine; dosta olan güvensizlik, haksız bir biçimde siyasal iktidar ele geçirildikten sonra, önce müttefik ardından iktidar ortağı haline gelen bir aile ferdinin öldürülmesi ya da sürgün edilmesine; açgözlülük ise zenginlik ve paraya olan düşkünlüğe denk düşer. Seaford'a göre tiran figürü sahip olduğu erk sayesinde ne *polis*'in yasaları ne de onun demokrasisine hesap vermek durumundadır. Bu bağlamda Antik Yunan'da bulunmayan bireysel bir otonomiye sahiptir (Seaford 2003, 102). Bu haliyle tiran figürünün ortaya çıkışında *polis*'in zenginliğinin ve demokrasisinin katkısı olduğu bile iddia edilebilir. Ne de olsa tiran ancak var olan koşulları istismar ederek erkini pekiştirebilir. Öte yandan siyasal erkin bir elde toplanması demokratik ilkelere tamamen tezat bir durum oluşturmaktır. Öyleyse her tiranın hikâyesinde trajik bir dönüş olmalı ve demokrasinin yeniden tesisi sağlanmalıdır.

Denilebilir ki, Lanthimos da hikâyesinde bu örüntüye sadık kalmaktadır. Steven bir Antik Yunan tiranı değildir elbette. Aksine belki daha tehlikeli biçimde gündelik yaşamda, artık sıradanlaşmış bir karakter olarak hemen her gün karşımıza çıkabilecek bir tiran figürüdür. Ona erk sağlayan, toplumun her kesiminin istisnasız üstünlüğüne ve kutsallığına inandığı tıp bilimini kişisel zafiyetleri ve kazanımları için kötüye kullanmıştır. Bu durumda tragedyanın eşitliği yeniden kuran ve bunu yapabildiği ölçüde adaleti de bir kez daha tesis eden kurgusal yapısına ihtiyaç vardır. İşte tam bu noktada Lanthimos, trajik tiranın ikinci en temel özelliğini bizlere hatırlatacaktır: Tiranın dostluğa, aileye olan güvensizliği.

Hikâyedeki bu kritik kırılmanın izini Martin'in Steven'ı evine çağırdığı akşama kadar sürebiliriz. Steven'ı annesiyle tanıştıran Martin, doktorun yemek sonrasında film seyretmek için kalması konusunda ısrarcı olur.<sup>9</sup> Filmin yarısında yorgun olduğu bahanesiyle odasına çekilen Martin'in asıl isteğinin annesi ve doktoru baş başa bırakmak olduğu açıktır. Son derece ironik bir şekilde Martin'in annesinin Steven'ın babasının ölümüne yol açan ellerinin güzelliği ve beyazlığına olan övgüsü ile başlayan ısrarcı baştan çıkarma girişimlerini, Steven mutlak bir dille reddeder ve hızla evi terk eder. Bir başka deyişle, Martin Steven'a babasının yerine geçme fırsatını vermiştir fakat doktor bunu mutlak olarak reddetmiştir.

Bu olayı izleyen ve filmin akışında radikal bir dönüşüme yol açan gelişme, Bob'un bir sabah felç olmuşçasına yürüyememesiyle başlar. Hayatta hiçbir sırrı olmayacak kadar saf olarak resmedilen Bob, hiç kuşkusuz filmin başından beri izleyicinin sempati duyabileceği yegâne karakterdir. Görünüşte böylesine ciddi bir sağlık sorununa sebebiyet verecek bir hastalığı yokken bir anda ortaya çıkan bu rahatsızlığı başta Steven olmak üzere kimse açıklayamaz. Öyleyse Bob'a ne olmuştur? Yanıtı Steven'ı işlediği suçlarla yüzleştiren Martin verecektir: "Şeylerin dengelenmesi için Steven'ın Martin'in ailesinden birini öldürdüğü gibi şimdi de kendi ailesinden birini öldürmesi gerekmektedir." Martin'in bildirdiği kehanet açıktır: Ailenin üç ferdi de önce yürüme yetilerini, ardından yemek yeme güdülerini kaybedecek ve son aşamada kan ağlayacak ve öleceklerdir.

İzleyen sahnelerde Steven bir tiranın neredeyse tüm özelliklerini bizlere teker teker gösterir. Martin'in ona sunduğu gerçeklik, her ne kadar bilgisini kötüye kullansa da modern tıp biliminin kabul edemeyeceği bir açıklamadır. Bu yüzden Steven izleyicileri şaşırtmayacak bir ısrarla durumu inkâr eder. İnkârına eşlik edecek bir diğer davranış ise gerçeği ailesinden, özellikle Anna'dan saklamak için başvurduğu yalanlardır. Anna, Martin ile nasıl ve ne zamandır tanıştıklarını sorduğunda verdiği yanıtlar gerçeğin çok uzağındadır.<sup>10</sup> Steven'ın sergileyeceği son tiranik özellik ise kibirdir. Aslında en başın-

•••

9 Martin'in babasının en sevdiği film olarak seyrettikleri eser, 1993 yapımı olan *Bugün Aslında Düdü* (*Groundhog Day* yönetmen Harold Ramis) isimli yapımdır. Aslında bir komedi olan filmin, her sabah aynı güne uyanan ve kibri yüzünden bir türlü bu gerçekle yüzleşemeyen meşhur bir hava durumu sunucusunun hikâyesini konu aldığını düşünürsek, Steven'ı bekleyen kehanete dair Lanthimos'un bize eğlenceli bir ipucu verdiğini söyleyebiliriz.

10 Steven'ın karşılaştığı bu yeni gerçeklikten mümkün olduğunca uzak durmak istediği o denli açıktır ki, her iki çocuğu da evin üst katında yürüyemez halde iken Anna'dan ona patates püresi yapmasını isteyecektir.

dan beri tüm yalanlarının ve inkârının altında yatan bu kibir, kaçınılmaz sona yaklaştıkça Steven'ın öfkesinin giderek artmasına yol açacak ve zor kullanarak evinin bodrumunda hapsediği Martin'i (bir doktor olarak) öldürmekle tehdit edecektir. Giderek artan bu fiziksel şiddet karşısında Martin'in yanıtı benzerdir: Steven'ın kolunu koparırcasına ısırın Martin, karşısında acıdan kıvranan doktora bakar ve aynı şekilde kendi kolunu da ısırır. Her ikisine de iyi hissettirecek tek hamle budur. Tıpkı daha önce Anna'ya söylediği gibi Martin, "kısasa kısas" ilkesine dayanan kehanetinin adil olup olmadığını bilmemektedir: "Ama düşünebildiği adalete en yakın olan şey budur."

Adaletin sağlanabilmesi için Murphy ailesinden birinin Steven tarafından öldürülmesi gerekliliği bu noktadan sonra kimsenin sorgulamadığı trajik bir hakikat olarak kendini kuracaktır. Bu ana kadar kendinden, bilgisinden ve toplumsal konumundan emin olan Steven bu yeni gerçeklikle baş etmekte ve kimin öleceğinin kararını vermekte açıkça zorlanmaktadır. Öyle ki, iki çocuğu arasında hangisinin daha başarılı ya da topluma uyumlu olduğunu öğrenmek için okul müdürleriyle görüşmeye gider. Mutlak kibrin yerini alan bu kararsızlıkta Steven neredeyse işleyeceği cinayetin kararını okul müdürüne aldırarak istemektedir. Üstelik Anna, Kim ve Bob arasında da bir rekabet başlamıştır. Küçük Bob sürünerek gittiği mutfakta bulduğu makasla "hayran kalınası saçlarını" tıpkı babasının istediği gibi keser: "Daha önce kesmediği için pişmandır." Anna bir kez daha anestezi etkisindeki baygın hasta fantezisine başvurup Steven'ı etkilemeye çalışır. Ancak bu yol işe yaramayınca, geleneksel olarak fedakârlığın atfedildiği annelik rolünden beklenmeyecek bir şekilde mantıklı olanın çocuklardan birini öldürmek olduğunu söyler. Ne de olsa "ikisi de tekrar çocuk sahibi olabilirler." Kim ise aralarında en sinsi olan yolu seçecektir. Önce Martin'e onu iyileştirmesi karşılığında kendisini serbest bırakacağı vaadinde bulunacak, fakat Martin tüm ısrarlarına karşı sessizliğini koruyunca ancak evden kaçarak kendisini bekleyen olası ölümden uzaklaşabileceğini hesaplayacaktır. Gecenin ıssız bir saatinde sokaklarda sürünerek ilerlemeye çalışırken onu bulan anne ve babasından af dileyen Kim, babasının "günahlarının bedelini ödeyen kişi" olmak için Steven'a yalvarır: "Beni burada gözlerinin önünde öldür ki, kaderin cilvesinin beni son anda kurtarmadığına emin ol."<sup>11</sup> Steven için ailesinin hiçbir ferдинin artık güvenilirliği kalmamıştır. Doktorun kişisel arzuları uğruna lekelediği yaşamın kutsallığı ilkesi-

•••

11 Bu ifadeler, Euripides'in *Iphigenia Aulis*'in sonunda Iphigenia'ya söylediği sözlerin neredeyse aynısıdır -Kim'in okulda bu tragedya üzerine bir deneme kaleme aldığını okul müdüründen öğreniriz.



nin, görünüşte masum ancak Steven'in sahip olduğu erkten faydalandıkları ölçüde onun suçlarına iştirak etmiş olan Murphy ailesinin diğer fertleri için de bir geçerliliği yoktur. Öyleyse Martin'in dionisyak karakterinin ortaya attığı kehanetin gerçekleşmesinden başka bir seçenek kalmamıştır: Eşitliğin yeniden sağlanması için Steven'in ailesinden birini kurban etmesi kaçınılmazdır. Hikâyenin trajik çözümlüğünü izlediğimiz sahne aynı zamanda doktorun tiranlığının da yıkıldığı andır. Steven ailesini bir araya toplayarak gözlerini kapatır ve elindeki tüfekle içlerinden birini vurana kadar rastgele ateş eder. İşlediği suçları sonuna kadar inkâr ederek gerçek bir trajik tiran örneği sergileyen Steven, adaleti yerine getirirken bile sorumluluğu üzerine almamış ve ailesinin fertlerinden kimin öleceğine şansın karar vermesini tercih etmiştir. Elbette bu karar mutlak olarak bir şanssızlıktır, çünkü Steven'in silahı üç kurbandan en masumu hedef almıştır. Murphy ailesi ancak hiçbir sırrı olmayacak kadar masum olan Bob'un ölümüyle Dionysos'un kehanetinden kurtulmuştur.

Filmin son sahnesinde Seaford'un deyişiyle *polis*'in birliğinin yeniden sağlandığını seyrederek. Tiranlığı yıkılmış olan Steven, ailesinin kalanı ile Martin ile buluştukları sıradan restoranda oturmakta ve sıradan yemekler yemektirler. Artık Murphy'lerin toplumun geri kalanından pek de bir farkı yoktur. Martin'in restorana girmesi, sanki sağlanan eşitliğin teyidi gibidir. Lanthimos'un bir röportajında belirttiği gibi tüm hikâye "gündelik hayatlarımızda artık bulamadığımız dengenin yeniden kurulması üzerine inşa edilmiştir" (Lanthimos, 2017). Çağdaş bir tragedya örneği olarak *Kutsal Bir Geyiğin Ölümü* sadece hemen her köşede karşılaşılabileceğimiz sıradan bir tiranın ibret verici öykünü bize aktarmaz. Tragedyanın özüne sadık kaldığı ölçüde izleyicileri için de siyasal bir öğretiyi içinde barındırır: Murphy ailesinin özelliklerinin bizlere bu denli aşına gelmesi bir yanıyla günümüz demokrasinin ve onun eşitlik ilkesinin ne denli kırılgan olduğunun işaretidir. Steven Murphy'nin sebep olduğu adaletsizlikte bizlerin de payı yok mudur? Kendi sıradan tiranlıklarımızın yıkılması ve ilk bakışta biçimsel bir eşitlik sağlayan modern demokratik rejimlerden kolektif olanın iyiliğini savunan siyasal bir topluma geçiş için bizlerin de Dionysos'u mu beklemesi gerekmektedir? Kuşkusuz Lanthimos'un eseri böylesine temel bir soruya yanıt sunmaz. Ama onu hakiki bir tragedya örneği kılan şey tam da bizi bu soru ile baş başa bırakmasıdır.

### **Satıcı: Baş Döndüren bir Sarmal**

*Satıcı* filminin iki açılış sahnesi olduğunu düşünmek mümkündür. Önce, izleyicisini bir tiyatro sahnesiyle / dekoruyla karşılaştırır ki film boyunca bu sah-

ne, paralel bir anlatı olarak işleyecektir;<sup>12</sup> sahnenin başrol oyuncularını filmin de ana karakterleridir ve sahnelenecek olan oyun Arthur Miller'ın modern tragedya olarak bilinen *Satıcının Ölümü* oyunudur. Hemen ardından film bir kez daha, bu kez oyuncuların gerçek hayatlarında olacaklara dair hem bir metafor hem bir kehanet işlevi gören derin yarık sahnesiyle açılır: Koca bir binanın telaşla boşaltılmasına sebep olan bir yıkım tehdidi, Emad (Shahab Hosseini) ve Rana (Taraneh Alidoosti) çiftinin hayatlarında silinmeyecek derin bir iz bırakacaktır. Böylece Farhadi öyküsünün arka planına sıradan insanların müdahil değil tabii oldukları bir kentsel dönüşüm dinamiğini yerleştirir. Emad'a "bu kente ne yapıyorlar böyle?" dedirten kent'in yıkım ve yeniden inşası süreci, insan hayatlarında derin sarsıntılar -yalnızca yıkım tehlikesi değil aynı zamanda ayak uyduramadıkları bir ekonomi de- yaratarak işlemektedir. Tıpkı büyük ve yapısal bir devrimin küçük hayatları kendi kaderlerine terk ettiği Miller'ın oyununda olduğu gibi, *Satıcının Ölümü* de betondan bir kentte, yüksek ve boğucu apartmanların ufak evleri yuttuğu nefes aldırmayan bir atmosfer tasviriyle açılır. 25 yıl boyunca borcu ödenen küçük ev, dev gökdelen inşaatları karşısında ufalan, hayat hakkı tanınmayan küçük insanların harcanmış yaşamlarının analojisi gibidir (Miller, 2002: 7-13, 62). Miller'ın satıcısı Willy Loman da büyük tacirler karşısında giderek hiçleşen, yıllardır çalıştığı şirketten "içi yenmiş bir meyvenin işe yaramaz kabuğu gibi" kovulup işsiz kalan ve hem özsaygısını hem varlık koşulunu kaybeden bir küçük satıcıdır. Loman ailesinin "özgür ve borçsuz" kalması ancak trajik bir ölümün sonucunda mümkün olacaktır (Miller 2002, 69-70, 119). Böylece Farhadi'nin hemen tüm filmlerinde sahneyi kuran temel dinamiklerden biri olan sınıfsal karşıtlık, üstelik bu kez paralel anlatıyla desteklenen evrensel bir dinamik olarak, *Satıcı'* da da karşımızdadır;<sup>13</sup> büyük buhran sonrası Amerikan toplumunun sahnedeki tragedyasına, günümüz İran toplumunun öyküsü eşlik eder.

Öte yandan Farhadi'nin tüm filmografisine genellenerek söylenebilecek biçimde, *Satıcı'* da da oldukça karmaşık bir yapıya sahip olan öykü, bu durumu karşıtlıkların da çoğulluğuna borçludur. Tıpkı filmin iki açılış sahnesinin

12 Böylece, Farhadi izleyicisini *Bir Ayrılık'ta* "yargıç" konumuna yerleştirmesinin ardından (Shirazi vd 2015, 91; Serrano 2020), bu kez "tiyatro seyircisi" konumuna oturtur -her iki rolün de Antik tragedya geleneğiyle olan ilgisi de, Farhadi'nin kararı izleyiciye bırakma konusundaki kararlı tutumu da açıktır.

13 Bununla birlikte, Farhadi'nin önceki filmlerinde sınıfsal konumlar, alt ve orta sınıf arasındaki çatışmalı karşılaşmalar biçiminde öykünün tam odağındadır (bkz. Rugo 2016; Bedir 2019; Serrano 2020); *Satıcı'* da ise sınıfsal konumları yatay biçimde kesen toplumsal ahlak ve cinsiyet rolleri, bu karşılaşmaları hem belirler hem karmaşıklarır.

olması gibi, 'satıcı' sı da birden çoktur: Miller'ın satıcısı Willy Loman, sahnede satıcıyı canlandıran Emad ve Emad'ın adaleti sağlamak üzere peşine düşeceği saldırgan/kurban yaşlı satıcı (Farhad Sajjadi Hosseini). Dahası öykü bu karmaşık yapısını, tıpkı Aristoteles'in "karmaşık eylem" tanımında olduğu gibi "tersine dönüş" [*peripeteia*] ve "keşif/tanıma" [*anagnorisis*] öğeleriyle örülmüş olmasına borçludur. Aristoteles'in *hamartia*'sı, yani karakterin ne adil ne de doğrudan yoz olan kusuru da devrededir. *Satıcı*'daki talih dönüşümü tüm bu öğeleri içerir: Emad ve Rana, nihayet bulunan yeni evi "sonunda talihimiz döndü" diyerek karşılayacak, oysa hemen ardından kapıyı açık bırakma kusununun eşlik ettiği bir saldırı yaşanacak ve her şey baş döndürücü biçimde tersine dönmeye başlayacaktır. Öyle ki karakterler de başlangıçtaki görünümünün aksine rollere bürünürler: Evin sahibi olan dost "yalancı ve sapkın"a; evin bir önceki kiracısı olan iyi ve yalnız kadın "kötü kadın"a; komşular adeta kışkırtıcı bir koroya dönüşür. Kuşkusuz asıl baş döndürücü dönüşüm, Emad'ın bir detektif gibi iz sürerek ulaştığı saldırganı tanınmasıyla birlikte yaşanacaktır. Aslında tıpkı Oedipus'un haberci tarafından tanınması gibi açığa çıkar satıcının kimliği; Emad onu ayağındaki yara izinden tanır -Aristoteles'in "tanıma türleri" olarak sıraladığı "belirtiler"i fark etme ve "akıl yürütme" bir aradadır (Aristoteles 2007, 52-53; 1454b25). Ardından, herkes o ana dek üstlendiği rolden bir bir sıyrılır: İzleyicinin gözünde yaşlı ve yardıma muhtaç satıcı önce saldırgan ve ardından yine yardıma muhtaç bir hastaya; sağduyulu Emad ise önce bir sorgulayıcıya, sonra adaleti kendi elleriyle sağlama hürsuna yenik düşmüş bir intikamcıya dönüşür. Saldırının gerçek mağduru Rana ise saldırganını hayatta tutmaya çalışacaktır -yerde baygın yatan, bu kez saldırganın kendisidir. Ne var ki yaşlı ve kalp hastası saldırganı duyulacak muhtemel acıma, kendini kurtarmak için iki kez yalana başvuracak kurnazlıkta olduğu açığa çıktığında bulanır; ardından olaya dâhil olan ailesinin gözünde yaşlı saldırgan, yeniden hayatını ailesine adanmış fedakâr bir babaya dönüşecektir. Öte yandan, ailenin gözünde Emad'ın payına da şükran sunulan hayat kurtarıcı rolü düşecektir, oysa Emad ölüme sebebiyet verecek son darbeyi henüz indirmemiştir. Satıcının tanınmasıyla başlayıp bu karmaşık ve baş döndürücü çözümlenmeyle sonlanana dek hiç düşmeyen gerilimin ardından Farhadi, çoktan *katharsis* yaşattığı izleyicilerini yeniden oyuna, Emad'ın bir kez daha satıcı rolünü üstleneceği tiyatro sahnesine döndürür. Daha doğrusu, sahne arkasına, oyuncuların makyajları yapılırken aynada kendileriyle yüzleştikleri ana -fakat hayatta başa gelenden daha fazla duygulanım uyandıracak ne olabilir ki artık sahnede? Gerçekten de koca dünyanın kendisi çoktan bir sahneye dönüşmüştür ve oyuncularının uğradıkları yıkımı yüzlerinden okumak mümkündür.

Farhadi'nin ustaca başvurduğu tüm bu tersine dönüşleri, basit yanlış anlamalar, iletişim kazaları veya tesadüfi karşılaşmalar olarak mı görmeliyiz? Kuşkusuz Farhadi tüm bu ögelere de öyküyü karmaşıklaştıracak biçimde başvurur; ne var ki aktörlerin hem yaşamlarını kuran hem de tercihlerinde yansımaları bulan yapısal dinamiklerin çok daha belirleyici olduğu da tespit edilebilir. Bu da bizi Aristoteles'in tragedya çözümlemesinin biçimselliğinden, Hegel'in tragedyanın özüne, yani bir anlamda içeriğine yerleştirdiği "çatışma" unsuruna taşır. Nitekim Hegelci bir bakış açısından, trajik kusur olarak *hamartia* da tesadüfi değil, karakterin tanımlayıcı niteliğinin bir uzantısıdır. Dolayısıyla bu kusur, karakteri kötü kılmaktan çok kendi karşıtı karşısında uzlaşmaz kılacaktır. Gerçekten de Farhadi'nin açıkça söylediği üzere, *Satıcı* dâhil bu öykülerin hiçbirinde mutlak kötü yoktur; iyiler iyilerle karşı karşıya gelir. Tıpkı Hegel'in tanımındaki gibi, " tarafların her biri kendi içinde haklıdır", ne var ki karşı karşıya gelişlerinde, her birinin diğerini reddederek kendini var edebileceği bir karşıtlık söz konusudur. Tarafları, taşıdıkları haklılık payına rağmen yanlışa ve suça bulaştıran da budur; trajik karakter kendi kısmi/tikel hakikatini mutlaklaştırdığı anda bir diğerinin haklılık payını da ihlal edecektir. Yani Hegel'e göre trajik eylem, karakterin kendi karşıtındaki haklılığı teslim etme esnekliğini göstermemesinden türer; trajik yıkım, kişinin "tek-tarafı ve katı" iradesinin bir sonucudur (Hegel 1975, 1196-1199). Hegel'e göre bu haklılık payı, tragedyaların izleyicide yarattığı etkiye Aristoteles'in atfettiği rolü de açıklar: Korku da acıma da, hakiki anlamlarını, bu etik boyutta kazanırlar -sıradan bir felaketin izleyicide yaratacağı naif sempatinin aksine trajik duygulanım, "hem meşru hem kusurlu" olan eylemlerin yarattığı etkidir (Hegel 1975, 1198). Öyleyse karakterleri uzlaşmaz bir karşıtlığın tarafları kılan, farklı değer kümelerinin içine yerleşmiş olmalarıdır. Nitekim Hegel antik tragedya karakterlerinin katılıklarında ve tereddütten uzak kararlılıklarında etik güçlerin, ahlaki değerlerin veya kavramların cisimleştiğini düşünür. Trajik karakter "adeta bir heykel gibi" karakterini baskılayan değerlerin temsilcisidir; bu anlamda da "her ne ise odur". "Yüceliğini" olduğu gibi tek-tarafı olma zayıflığını da buna borçludur (Hegel 1975, 1194; Roche 2005, 52-54). Oysa modern tragedyanın belirleyici niteliği özneliktir; eğilim karakterlerin bireysel amaçlara odaklanmaları ve ahlaki değerlerden çok kişisel tutkuları cisimleştirmeleri yönündedir. Karakterlerin kararsızlığı dikkati çeker (Hegel 1975, 1226-1228). Bu açıdan bakılırsa, Farhadi'nin *Satıcı*'sı Hegel'in antik ve modern tragedya arasında gözettiği ayrımın her iki kanadından da öğeleri bir arada barındırır. Fakat öte yandan, *Satıcı*'daki öykü, Emad karakterinde izlenebilir olan bir dönüşümü -tıpkı öğrencilerinin sınıfta okudukla-

rı öyküye ilişkin sorularına Emad'ın verdiği yanıtta olduğu gibi bir insanın "aşama aşama" dönüşümünü<sup>14</sup> de konu edinir. Dahası Emad karakterinde izlediğimiz dönüşüm onu, içinde yaşadığı toplumun değer yargılarına ters düşüren değil, aksine bu yargılarla uyumlulaştıran yöndedir; dolayısıyla *Satıcı*'daki trajik yıkım, Hegel'in klasik tragedya da gördüğü gibi karşıt değer yargılarının uzlaşmaz doğasından ziyade, aynı değer seti içerisinde eylemeye karar vermiş olan kahramanın intikam arzusundan doğar.

İşte hem Emad'ın dönüşümünü hem de *Satıcı*'daki öyküyü devindiren güç, toplumun cinsiyet rolleri etrafında örülmüş ahlaki kodlarıdır. Öykü toplumsal ahlakı, kadın bedeni ve bu bedenin ihlaline denk düşen bir saldırı odağında cisimleştirir ve İslami normlara göre şekillenmiş bu toplumsal ahlakın içinde "aşağıla(n)ma, küçük düş(ürül)me, utanç duyma" motifini tüm karakterleri ortak kesen bir motif olarak tekrarlar. Kuşkusuz bu da yine çok perspektifli bir anlatı doğurur. Odakta bu kez toplumsal ahlakın kadın için çizdiği sınırın ihlalinin çeşitli biçimleri vardır: Komşularına göre fahişelik yapan, film boyunca izleyicinin hiç görmediği eski kiracı kadın / sahnede fahişe rolünü canlandıran kadın / ve Rana -yani 'bir anlığına' eski kiracı kadın olduğu zannedilerek saldırıya uğrayan kadın. Bu birbirine paralel katmanların odağında kuşkusuz, yaşadığı travmaya başkalarının gözünün de eklendiği Rana yer alır.<sup>15</sup> Rana'nın uğradığı saldırıyı adli makamlara taşımaktan ve bu yolla saldırının yarattığı travmayı yeniden yaşamaktan geri duruşunda, yine bir tersine dönüşün izini yakalamak mümkündür: Saldırıya uğramış olma

•••

14 İlgili öykü, "İnek" çağdaş İran edebiyatının önemli ismi Gholam-Hossein Sa'edi'ye aittir ve bir insanın ineğe dönüşmesini konu edinir. Öykünün sinemaya uyarlandığı 1969 yapımı filmin (yönetmen: Dariush Mehrjui), İran yeni dalgasının başlangıcı olarak kabul edildiğini ekleyelim -*Satıcı*'da Emad'ın öğrencileriyle birlikte sınıfta izlediği film de budur. Tıpkı Lanthimos gibi Farhadi de izleyicisine Emad'ın film boyunca tanık olacağımız dönüşümüne dair bir ipucu yerleştirmiş gibidir.

15 Bununla birlikte, komşularının gözünde basitçe 'ahlaksız ve istenmeyen' olan eski kiracı kadının, kendisini tanıyanlar tarafından 'zor günler geçiren iyi bir insan' olarak anıldığını ekleyelim. Bir başka deyişle eski kiracı kadının ahlaksızlığı tek perspektif değil, aksine komşuların diğer tüm ihtimalleri dışarıda bırakan hâkim perspektifinin adlandırmasıdır. Öte yandan bu perspektifin genel toplumsal gücünü, oyuncu kadının rol arkadaşına duyduğu öfkeyi dile getirmesinden anlarız: "Sırf bir fahişeyi canlandırıyorum diye bana saygısızlık yapabileceğini zannediyor!". Kuşkusuz mesele daha basit olabilir -nitekim erkek oyuncu kendisini, İran İslam Cumhuriyetinin uyguladığı sansür gereğince kadın oyuncunun çıplak görünmesi gereken sahneyi pardösüyle canlandırmasına güldüğünü söyleyerek savunur. Belki de aynı sansür gereğince dolaylı bir anlatım izliyoruzdur, fakat her durumda kadının sezgisinin toplumun değer yargılarına dair gerçekçi bir bilgiye dayandığını düşünebiliriz.

mağduriyetinin, saldırganı kapıyı açmış olma suçuna dönüşme ihtimali. Tıpkı kendisini izlemeye gelmiş seyircinin bakışından rahatsızlık duyup oyunu yarıda kesmesinde veya komşularla karşılaşmaktan imtina etmesinde olduğu gibi, Rana başkalarının bakışındaki muhtemel aşağılayıcılıktan çekinir. Bu çekincenin gerçekçiliği yardımsever komşunun dilinde özet ifadesini de bulur: “[Polise gitmemekte haklısınız.] Onu içeriye alışınızı haklılaştırmak zorunda kalacaksınız; bir dava görülecek ve her tür hikâyeye anlatılacak. Hiç uğruna/ Rezil olduğunuzla kalacaksınız.” Destekleyici görünen fakat gizli bir aşağılama barındıran bu tavır, aslında komşuların sürece adeta bir tragedya korusu olarak dâhil oldukları her an kendisini yineleyecektir. Nitekim Emad’ın dönüşümünde de esas rolü aynı koronun oynadığını söylemek mümkündür. Gerçekten de hem öğrencileriyle kurduğu ilişki hem de taksi sahnesi hatırlanırsa, Emad’ın pratik bilgeliğinin nasıl olup da önce bir anlayışsızlığa sonra da ölümcül bir intikam arzusuyla körleşmeye dönüştüğü sorusu, komşuların sesi hesaba katılmadan yanıtlanamaz.

Kuşkusuz Emad’ın fazlasıyla hızlı bir normalleşme beklentisine girdiğini, saldırının Rana’nın üzerindeki travmatik etkisini yeterince tartıp kavrayamadığını söylemek gerekir. Bu anlamda Emad’ın kendisine saygı duyulan bir öğretmen, bir entelektüel ve sanatçı olarak rolü ve anlayışlı-kavrayışlı kişiliği, belki de ilk kez bu denli yakından bir sınamayla karşı karşıyadır. Bununla birlikte, başlangıçta Rana’nın tercihine uyması anlamında makul bir tutumun<sup>16</sup> ve olayın üstesinden gelebileceklerine dair bir beklentinin daha belirgin olduğu da açıktır. Ne var ki Emad, komşuların adeta toplumun gözünden kaçışın olmadığını ispatlar nitelikteki yönlendirici müdahalelerine koştur biçimde,<sup>17</sup> saldırganın bıraktığı izlerle her karşılaşmada dönüşür. Nihayetinde olayın -belki de unutmaya en çok yaklaştıkları anda- unutulmasına izin vermeyen de olayı tüm ayrıntılarıyla bilmeye yönelik bir soruşturmaya girişen de Emad’ın

16 Bradshaw’a göre (2017) polise gitmemek “irrasyonel bir utanç”a denk düşer; oysa Abedinifard’ın (2019, 116) diğer Farhadi filmlerine dönük incelemesinde dikkati çektiği üzere, bu utançın İran toplumunun “namus, hayâ, iffet” kavrayışının doğal bir uzantısı olduğu görülebilir. Nabavi (2019) İslami anlayışta “gayret” kavramının, kişinin “dini, geleneği, ailesinin kadın üyelerini, mülkünü ve ülkesini koruma”sı anlamında “meşru kıskançlık” olarak çevrilebileceğini vurguluyor.

17 Komşuların adeta bir hesaplaşma çağırın müdahaleleri henüz olay gecesinde başlar -“Onu yakalaysaydım, canlı canlı derisini yüzerdim.”- ve her karşılaşmada imalı biçimler olarak devam eder -“[Polise gidecek kadar ciddi bir şey değildi demenizden] karınızı bulanın siz olmadığını çok belli.” veya “O pisliği görmek isterdim.”

kendisi olacaktır. Emad adeta “böyle insanlar herkes tarafından aşağılanmayı hak ediyorlar” diyen komşusunun gözünü üstlenecek ve bu anlamda adaleti sağlamak üzere harekete geçecektir.

Ne var ki bu andan itibaren Emad soruşturmacı rolüyle yetinmez, aslında tüm rolleri aynı anda üstlenir: Hem şüpheli bir detektif hem sorgulamayı yapan bir savcı; hem cezayı bildiren bir yargıç ve nihayetinde de bizzat infazcı. Böylece aynı anda bir hadsizliğe sivrülürken, içinde yaşadığı toplumun ahlaki normuyla da aşama aşama uyumlanır. Bir adalet sağlayıcı olarak Emad, üçüncü taraf olarak hukuku devreye sokmayarak, aslında maruz kaldığı silaha sarılmıştır; saldırganı yakalama çabasına eşlik eden itki onu ailesi gözünde “rezil etmek”, değersizleştirir “hiçleştirmek”tir. Saldırının karısı ve kendisi üzerinde bıraktığı “aşağılanmışlığın” bedelini ödetmek, aynı aşağılanmayı yaşatmak ister. Nitekim yaşlı satıcı/saldırgan da durumu tam olarak böyle anlamlandırarak yalvarır: “Beni ailemin önünde aşağılama”. Rana’nın tespit ettiği üzere Emad’ın bir intikam arzudur. Emad’ın yanıtı, “ne yaptığımı biliyorum” olur, oysa Aristotelesçi *hamartia* yine devreye girecektir: Kişi, eyleminin failidir, ne var ki eylemlerinin sonuçları üzerinde tam bir hâkimiyete sahip de değildir. Aşağılamaya dönük şiddetli arzu, ölümcül bir sonuç doğurur ve Farhadi başrol oyuncularını ‘yıkıcı’ bir sonla, izleyicilerini de bitmeyecek bir sorgulamayla baş başa bırakır.

Öte yandan bu *hamartia*’nın tragedya kahramanlarına tesadüfen iliştilmediğini hatırlamak gerekir. Vernant ve Vidal-Naquet (2012, 292-293) klasik tragedyadaki tiran imgesini çözümlerken aynı anda “tüm rolleri üstlenme” sınırsızlığına da dikkati çekerler: Oedipus’un bilgeliği, aynı zamanda bir hadsizliğin yarattığı körlüktür de. Zira Oedipus, “kral, baba, koca, ata, oğul unvan ve işlevlerinin” tümünü birden aynı anda üstlenmiş olmakla, aslında “kural tanımaz bir hadsizliği” temsil eder. Trajik kurguda bu aşırılık, “tirana özgü *hybris*”, yani kibir olarak anlamlandırılır ki trajik yıkımın asıl sebebi de budur. Oedipus yani her şey olmakla mutlak güce sahip görünen karakter, “gerçeği bilme tutkusu” ile soruşturmaya giriştiğinde kendi körlüğüyle, yani aslında kim olduğunu dahi bilmediği gerçeğiyle yüzleşecektir. Dahası, roller bir kez daha çoğullanacak ve “soruşturmayı yürüten, katilin kendisi olduğunu da bulacaktır” (Vernant ve Vidal-Naquet 2012, 110-111; 124-128).

Bu çarpıcı cümleyi Emad için de kurmak mümkündür: Soruşturmayı yürüten Emad, kendi davasının (kendi davası mıdır?) hem yargııcı hem infazcısı olma aşırılığının bedelini, ölüme sebebiyet vermiş olmanın ağır yükünü üstlenerek öder. Böylece filmin başlarında öğrencisini -kadının perspektifini hesap

etmesi konusunda uyarıp- “sonuçta kimse ölmedi” diyerek rahatlatan Emad -tam da mesafeli durduğu “maskülanite tuzağına” (Abedinifard 2019, 123) düşerek- filmin sonunda, gerçek bir ölümün ağırlığıyla bakar aynaya.

## Sonuç

Kuşkusuz incelemeyi denediğimiz iki film de bu çalışmada değinilenin çok ötesinde sinematografik bir zenginliğe ve farklı okumalara açık bir karmaşıklıkla sahiptir. Bununla birlikte her iki filmi de politik bakış açısıyla birer çağdaş tragedya olarak okumak, filmlerdeki anlatıyı ilk bakışta görünür olanın ötesindeki anlam katmanlarıyla çoğaltma işlevi de üstlenir. Tragedyanın zengin geleneğinin sunduğu izlekler sayesinde bu sanat eserlerini, hem biçimsel özellikleriyle hem de üretildikleri çağın değerleriyle ilişki içinde düşünmek de mümkün olur. Böylesi bir politik bakış, birbirinden oldukça farklı tarzları yansıtan bu iki filmin kimi motiflerde ortaklaştığının tespitine de olanak sağlar. Politikanın adaletin ne olduğu sorusuyla içkin bağı akıldaki tutulacak olursa, *Kutsal Bir Geyiğin Ölümü* ve *Satıcı filmleri* bir arada düşünüldüklerinde, günümüzün adaletsizliklerine, kriz ve açmazlarına olduğu kadar adalet arayışlarına ilişkin de politik birer perspektif sunan nitelikte iki sanat eseri olduğu ileri sürülebilir.

Nitekim her iki filmde de derin bir eşitsizlik, adaletsizliğin faili olan maktadır özneyi koruyan ve hatta taltif eden bir toplumsal yapı söz konusudur; bu, Rana'nın uğradığı saldırının ardından oluşan atmosferde de, başarılı bir hekimin hesap sorulamaz konumunda da kolaylıkla görülebilir. Kuşkusuz her iki filmde de olay örgüsü, karakterlerin doğrudan niyet etmedikleri ve fakat sorumsuz/saldırgan tavırlarını mümkün de kılan bir trajik aralıkta akar. Ne var ki saldırıyanın yalnız bir kadının bedenine el uzatma veya göz kamaştırıcı başarısından 'sarhoş olmuş' bir hekimin kuralı ihlal etme cüretini mümkün kılan şey, söz konusu toplumsal yapıdır. Elbette bu hadsizliğin imlediği 'tiran-vari' konum, filmlerin akışı içinde trajik tersine dönmelere de uğramakta, intikamın döngüsel karakteri devreye girmektedir. Dolayısıyla açık ki ne Emad'ın ne de Martin'in adaleti sağladıkları iddia edilebilir. Her iki filmde de adalet duygusunu teskin edecek bir sonun yerine trajik yıkım işaret edilir; intikamın kaçınılmazlığı ile adaletin sağlanamayışı arasında bir paralellik söz konusudur. Öte yandan sorumluluğu alınmamış bir suçun ve adaleti görmezden gelmenin sonu, aynı yıkımı paylaşmaktır. Her iki filmin de ortaklaştığı bir başka tema ise intikamcı bir adalet arayışı izleğinde 'yüzleşmenin' kaçınılmazlığıdır; ihlalcı -saldırgan veya hekim- her iki öyküde de birer öz-yıkım deneyimler. İşte bu yoğun olay örgüsü sayesinde biz izleyiciler,



adaleti yok sayan tiran-vari sorumsuzluğun bedelini ödetmek isteyen tarafa hak vermek ile intikamın adaletle ilişkisini koparan yıkımlara tanık olmak arasında daimi bir sorgulamayla baş başa kalırız. Bu ortak motifi tespit etmek, öykülerin barındırdığı trajik açmazların -karakterlerin tesadüfi kusurlarından kaynaklanmaktan çok- yapılaşmış bir toplumsal adaletsizliğin uzantısı olduğu çıkarımını da beraberinde getirir. Belki de bu filmlerin üzerimizde yarattığı bu sorgulatici etki bize şunu söyler: Tragedyanın sinemadaki güncelliği, çağımızın ruhunun da -tıpkı tragedyaların doğduğu çağda olduğu gibi- bir adalet kriziyle yaralandığının ispatı, bir geçiş döneminde yaşadığımızın bir anlamda delilidir.

## Kaynakça

- Abedinifard, Mostafa. 2019. "Asghar Farhadi's Nuanced Feminism: Gender and Marriage in Farhadi's Films from *Dancing in the Dust* to *A Separation*." *Asian Cinema* 30 (1): 109-127.
- Aristophanes. 2011. *Kurbağalar*. Çeviren Ayşe Selen. İstanbul: Mitos Boyut.
- Aristoteles. 2002. *Poetika*. Çeviren Samih Rifat. İstanbul: Can Yayınları.
- Aristotle. 2013. *Poetics*. Editör Anthony Kenny. Oxford: Oxford University Press.
- Bedir, Umur. 2019. Pierre Bourdieu'nün 'Dilsel Habitus' Kuramı Çerçevesinde Asghar Farhadi'nin 'Bir Ayrılık' Filminin İncelenmesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* 48: 136-152.
- Bradshaw, Peter. 2017. "Asghar Farhadi's Potent, Disquieting Oscar-Winner." *The Guardian*, 17 Mart 2017.  
<https://www.theguardian.com/film/2017/mar/17/the-salesman-review-asghar-farhadi-oscar-winner-iran>.
- Cartledge, Paul. 1997. "Deep Plays: Theatre as Process in Greek Civic Life." *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* içinde, editör P. E. Easterling, 3-35. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, Terry. 2012. *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*. Çeviren Kutlu Tunca. İstanbul: Ayrıntı.
- Easterling, P. E. 1997. "A Show for Dionysus." *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* içinde, editör P. E. Easterling, 36-54. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eden, Kathy. 2005. "Aristotle's Poetics: A Defence of Tragic Fiction." *A Companion to Tragedy* içinde, editör Rebecca Bushnell, 41-50. Oxford: Blackwell Publishing.
- Euripides. 2001. *Bakkalar*. Çeviren Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.
- Euripides. 2017. *İphigenia Aulis'te*. Çeviren Ari Çokono. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Faraone, Christopher A. 1993. "Introduction". *Masks of Dionysus* içinde, editörler Thomas H. Carpenter ve Christopher A. Faraone, 1-12. London: Cornell University Press.
- Goldhill, Simon. 1997. "The Audience of Athenian Tragedy." *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* içinde, editör P. E. Easterling, 54-68. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffin, Jasper. 1998. "The Social Function of Attic Tragedy". *The Classical Quarterly* 48 (1): 39-61.
- Hegel, G.W.F. 1975. *Aesthetics: Lectures on Fine Art -Vol II*. Oxford: Clarendon Press.
- Heinrichs, Albert. 1993. "He Has a God in Him: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus". *Masks of Dionysus* içinde, editörler Thomas H. Carpenter ve Christopher A. Faraone, 13-43. London: Cornell University Press.
- Kallet, Lisa. 2003. "Demos Tyrannos: Wealth, Power and Economic Patronage". *Sovereignty and Its Discontents In Ancient Greece* içinde, editör Kathryn A. Morgan, 117-153. Austin: University of Texas Press.

- Lanthimos, Yorgos. 2017. "Yorgos Lanthimos on His New Film *The Killing of a Sacred Deer*." 7 Eylül 2017.  
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/09/yorgos-lanthimos-killing-of-a-sacred-deer-interview/538902/>
- Latacz, Joachim. 2016. Antik Yunan Tragedyaları. Çeviren Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut.
- Markantonatos, Andreas ve Bernhard Zimmermann. 2012. "Preface." *Crisis On Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens* içinde, editör Andreas Markantonatos ve Bernhard Zimmermann, V-XI. Göttingen: De Gruyter.
- Miller, Arthur. 2002. Satıcının Ölümü. Çeviren Ayтуğ İz'at ve Emre İz'at. İstanbul: Mitos Boyut.
- Nabavi, Seyyedeh Motahharez. 2019. *Iranian Journal of Social Sciences and Humanities Journal* 7 (1). <http://UCTjournals.com>.
- Nietzsche, Friedrich. 2010. Tragedyanın Doğuşu. Çeviren: Mustafa Tüzel. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Pickard-Camridge, Arthur. 1962. *Dithyramb Tragedy and Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Raaflaub, Kurt A. 2003. "Stick and Glue: The Function of Tyranny in Fifth-Century Athenian Democracy". *Sovereignty and Its Discontents In Ancient Greece* içinde, editör Kathryn A. Morgan, 59-93. Austin: University of Texas Press.
- Roche, Mark W. 2005. "The Greatness and Limits of Hegel's Theory of Tragedy". *A Companion to Tragedy* içinde, editör Rebecca Bushnell, 51-67. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rugo, Daniele. 2016. "Acknowledging Hybrid Traditions: Iran, Hollywood and Transnational Cinema". *Third Text* 30 (3-4): 173-187.
- Schlesier, Renate. 1993. "Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models". *Masks of Dionysus* içinde, editörler Thomas H. Carpenter ve Christopher A. Faraone, 89-114. London: Cornell University Press.
- Scodel, Ruth. 2005. "Sophoclean Tragedy." *A Companion To Greek Tragedy* içinde, editör Justina Gregory, 233-250. Oxford: Blackwell Publishing.
- Seaford, Richard. 2003. "Tragic Tyranny." *Popular Tyranny: Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece* içinde, editör Kathryn A. Morgan, 95-116. Austin: University of Texas Press
- Seaford, Richard. 2006. *Dionysos*. New York: Routledge.
- Serrano, Aarón Rodríguez. 2020. "Structures in Crisis: A Narrative Approach to Asghar Farhadi's Films". *Iranian Studies* 53 (5-6): 911-924.  
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00210862.2020.1730160>
- Shirazi, Mehra; Duncan, Patti ve Freehling-Burton, Kryn. 2015. "Gender, Nation and Belonging: Representing Mothers and the Maternal in Asghar Farhadi's *A Separation*". *Atlantis* 37 (1): 84-93.

Steiner, George. 2011. Tragedyanın Ölümlü. Çeviren Burç İdem Dinçel. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Thomson, George. 2004. Tragedyanın Kökeni. Çeviren Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi.

Vernant, Jean Pierre ve Vidal-Naquet, Pierre. 2012. Eski Yunan'da Mit ve Tragedya. Çevirenler Reşat Fuat Çam ve Sevgi Tamgüç. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.