

SIRADAN İNSANIN TRAJEDİSİ

Arthur Miller 'ın '*Death of a
Salesman*' Eserine Eleştirel Bir Bakış

Dr. Tahir YAŞAR



Sıradan İnsanın Trajedisi:
Arthur Miller’ın “Death of a
Salesman” Eserine Eleştirel
Bir Bakış

Dr. Tahir YAŞAR

Editörler
Abdullah YOLDAŞ
Fırat KESKİN



Sıradan İnsanın Trajedisi:

Arthur Miller'ın "Death of a Salesman" Eserine Eleştirel Bir Bakış

Dr. Tahir YAŞAR

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek

Editörler: Abdullah YOLDAŞ, Fırat KESKİN

Kapak Tasarımı: Abdullah YOLDAŞ

Sayfa Tasarımı: Duvar Design

Baskı: Kasım 2025

Yayıncı Sertifika No: 49837

ISBN:978-625-8734-40-9

© Duvar Yayınları

853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir

Tel: 0 232 484 88 68

www.duvar yayinlari.com

duvarkitabevi@gmail.com

TEŞEKKÜR

Bu kitabı hazırlarken bana ilham veren ve her adımda akademik cesaret aşılayan Doç. Dr. Güneş GÜNEL'e gönülden teşekkür ederim. Onun rehberliği yalnızca teorik düzeyde değil, aynı zamanda düşünsel bir yolculuk olarak da bu çalışmaya yön vermiştir.

Bana sabırla destek olan aileme, eleştirileriyle kitabın gelişimine katkı sunan dostlarıma ve adını anmasam da bu çalışmanın bir yerinde emeği bulunan herkese minnettarım. Bu kitap, yalnızca bir akademik üretimin değil; aynı zamanda inanç, kararlılık ve ısrarlı düşünmenin sonucu olarak doğmuştur.

Bu çalışma, Doç. Dr. Güneş GÜNEL danışmanlığında Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 1992 yılında savunulan yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Dr. Tahir YAŞAR

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	iii
GİRİŞ	1
BÖLÜM I	
TRAJEDİ NEDİR, NASIL GELİŞMİŞTİR	6
BÖLÜM II	
DEATH OF A SALESMAN'I ASLA BİR TRAJİK ESER OLARAK KABUL ETMEYEN ELEŞTİRMENLERİN GÖRÜŞLERİ.....	17
BÖLÜM III	
DEATH OF A SALESMAN'I	35
TRAJİK BİR ESER OLARAK KABUL EDEN ELEŞTİRMENLERİN GÖRÜŞLERİ	35
BÖLÜM IV	
MILLER'IN KENDİ ESERİNİ TRAJEDİ OLARAK KABUL ETMESİNİN NEDENLERİ	59
SONUÇ	65
DİP NOTLAR	68
BİBLİYOGRAFYA	73

GİRİŞ

Günümüz Amerikan toplumunun düşünsel ve kültürel yapısını anlamak için, bu toplumun tarihsel gelişim süreçlerine bakmak gerekmektedir. Özellikle göçmenlerle şekillenen Amerika’da bireycilik, özgürlük ve fırsat eşitliği kavramları zaman içinde bir ideolojiye dönüşmüş; bireyin yalnızca kendi emeğiyle yükselip başarıya ulaşabileceği inancı, toplumda güçlü bir yer edinmiştir. Bu süreçte hem ekonomik sistem hem de popüler kültür, Amerikan insanının başarıyı hayatının merkezine koymasına zemin hazırlamış, kişisel gayretle kazanılmış maddi ve manevi yükseliş fikrini kutsallaştırmıştır. Böylece tarihsel, ekonomik ve sosyolojik unsurlar birleşerek bireyin başarısını yalnızca kendi çabasına bağlayan ulusal bir mit oluşturmuş; bu mit, zamanla toplumun her kesiminde içselleştirilmiş ve kuşaklar boyu aktarılacak Amerika’nın temel idealleri arasında yer almış, bireyi başarı uğruna sürekli mücadele etmeye teşvik etmiştir. Amerikan mitolojisinin oluşmasında büyük katkısı bulunan bu gibi kişiler, “Amerikan Başarı Rüyası”nın toplumun her ferдинin benimsemesini sağlamıştır.

Amerikan Başarı Rüyasına göre hayat başarı demektir. Bu konuda Thomas E. Porter, “Medeniyetin gelişmesi için varlığa susamışlık ve güçlü olmak istemek esastır.” (1) der. Bir zamanlar doktrin hâline gelen bu düşünce gerçekten Amerikan toplumunun maddi olarak ileri gitmesini sağlamıştır. Kısa sürede her bakımdan çok hızlı bir değişim meydana gelir. Ülkenin dört bir bucağına yayılan demiryolları, dev fabrikalar, yeni iş yerleri, büyük mağazalar Amerikan toplumunun çevresini birden değiştirir.

İnsan Hakları Beyannamesi’nde de belirtildiği gibi “Amerikan idealinin” hedefi, fertlerin mutluluğu, başarılı olması, eşitliği ve fırsatlardan herkesin eşit şekilde faydalanması şeklindedir. Amaçlarından biri de kişilerin kendilerine özgüveni

sağlamak ve toplum içerisinde fertlerin birbirine güvenmesi idealini benimsemektir.

Bu güven hem maddi hem de manevi açıdan önemlidir. Zamanla din adamları da kişilerin çok çalışıp zengin olmalarında dinî olarak bir sakınca olmadığını halka anlatmış, bu konuda halkı aydınlatan çok eser vermişlerdir. Böylece Amerikan toplumunda maddi ve manevi kalkınmanın beraber olması sağlanacaktır.

Ancak çok kısa sürede meydana gelen baş döndürücü ilerlemeler, çok sayıda fabrikanın yapılması, büyük binaların inşası, şehirlerin aşırı kalabalıklaşması, büyük sermaye çevrelerinin meydana gelmesi ve sermayenin tek elde toplanması, Amerikan toplumunu artık materyalist bir düşünceye doğru hızla sürükler. Böyle bir toplumda fertlerin birbirine güveni sarsılır. Toplumun değer yargıları değişir. Sadece zengin ve güçlü olan kişilerin saygın olduğu bir toplum ortaya çıkar. Dolayısıyla bu toplumda zengin ve güçlü olmak için, kanuna ve ahlaki kurallara uygun olsun olmasın, tüm yollar denenmektedir. Zira tek bir hedef vardır: Saygın olmak, yani zengin ve güçlü olmak.

Böylece Willy Loman gibi hem geçmişi hem de içinde bulunduğu değişen toplumsal yapılaşmayı yaşayan, fakat bu değişime ayak uyduramayan, geçmişle gelecek arasında kesin bir seçim yapamayan insanlar trajik durumlara düşer. Maddi başarı uğruna manevi hayat neredeyse tamamen yok olmuştur. Başarı rüyası artık bir kâbusa, bir trajediye dönüşmüştür.

İşte bu gerçekleri anlayan ve gören Arthur Miller, *Death of A Salesman* adlı oyununda başarı rüyası efsanesinin başarısızlığını, sonuçta ortaya çıkan trajik durumu ortaya koyar. Dolayısıyla bu eser, başarı rüyasının çöküşünün hikâyesi olarak da ele alınabilir.

Arthur Miller'in *Death of a Salesman* adlı eseriyle Amerikan tiyatrosuna sağladığı en önemli katkı, modern trajedi anlayışıdır. Miller, söz konusu eseriyle Amerikan tiyatrosuna modern trajedi

anlayışını getirdiğini iddia etmektedir. Bu nedenle dünya ve Amerikan tiyatro eleştirmenleri arasında klasik ve modern trajedi anlayışı üzerinde tartışmalar başlamıştır. Trajedinin ne olduğunu tarif eden ve trajedi ölçülerini tek tek ortaya koyan eleştirmenler, *Death of a Salesman* adlı eseri bu ölçülere göre değerlendirerek, bu eserin gerçekten trajedi olup olmadığı konusunda çok sayıda ve çok çeşitli makaleler yazmışlardır. Bu konuda Miller, hakkında en fazla eleştiri yazılan yazarlardan biri olmuştur.

Frederick Morgan, “Review of *Death of a Salesman*” adlı makalesinde, “Sanırım Miller yeni oyununu sıradan bir insanın trajedisi olarak kabul ediyor. Halbuki o bir trajedi değildir; ister sıradan olsun, ister olmasın, insandan söz etmiyor.” (2) demektedir. Morgan bu sözleriyle her ne kadar *Death of a Salesman* adlı eserin trajedi olmadığını ve Miller’ın sıradan kişileri ele almadığını iddia ediyorsa da şu bir gerçektir ki: Miller özellikle kahramanlarını halkın arasından, sıradan kişiler olarak seçmiştir. Özellikle *Death of a Salesman* sahnelendiği zaman satıcılar “Bu bizim hikâyemizdir.”, anne ve babalar “Bu bizim için yazılmıştır.”, gençler ise “Hayır, bu bizi ilgilendiren bir olaydır.” diyerek Miller’a şükranlarını mektupla, telefonla veya bizzat gelerek iletmışlerdir. O hâlde topluma bu kadar mal olmuş karakterler mutlaka toplumun içindeki herhangi biri olarak yorumlanabilir. Zaten Miller, çeşitli makalelerinde ve özellikle “The Common Man and Tragedy” adlı makalesinde sıradan kişilerin de trajedi kahramanı olabileceğini vurgulamakta ve bu tezi savunmaktadır.

Bazı eleştirmenler *Death of a Salesman*’ın gerçekten büyük bir eser olduğunu, insanda bir acıma ve merhamet duygusu uyandırdığını, fakat asla bir trajedi olmadığını savunmaktadırlar. Tom F. Driver, “Oyunun dramatik sonucunda bir acıma duygusu vardır. Fakat bu acıma duygusu Chekhov’unkinden farklı olarak kendi kendini trajedi olma umuduyla tahrir ediyor.” (3) demektedir.

Miller'ın eserlerinde orta sınıfı, sıradan kişileri ele almasını ve alelade insanların da trajedi kahramanı olabileceğini iddia etmesini destekleyen eleştirmenler de vardır. Mesela John Gassner şöyle demektedir: “*Death of a Salesman*, orta sınıf trajedisi için en iyi örnektir.” (4)

Bazı yazarlar eserin konusundan ziyade oyun kahramanı Willy Loman'ın üzerinde çok fazla durmakta ve Willy'nin hiçbir zaman bir trajedi kahramanı olamayacağını iddia etmektedirler. Chester E. Eisinger, “Willy trajik bir kahraman değildir. O sadece kendisine acıdığımız etkisiz ve aptal bir adamdır.” (5) diyerek Willy hakkındaki düşüncelerini dile getirir.

John Mason Brown ise, “Miller'ın oyunu kişisel ve modern bir trajedidir ama klasik bir trajedi değildir.” (6) demektedir.

A. A. Milne bu husustaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: “Willy'nin Linda'yı parasal olarak desteklemek için kendisini öldürmesi, aptalca atılan acılı bir adımdır. Fakat bunda hiçbir trajedi heyecanı ve yüceliği yoktur.” (7)

John Lovell ise, “*Death of a Salesman*'ın kahramanı başlangıçtan itibaren önemli bir kişi olmadığı için bu eser bir trajedi olarak kabul edilemez.” (8) diyerek trajediyi kahramanına göre değerlendirmektedir.

Tüm bu değişik yorum ve eleştirilerin karşısında Miller'ın klasik ve modern trajedi konusundaki düşünceleri gerçekten çok farklı ve çarpıcıdır. Ona göre dünyamızda her şey büyük bir değişim içerisinde. Toplamlar, medeniyetler, araçlar, haberleşme, idare şekilleri, düşünceler — hemen her şey değişmektedir. Bugün hiçbir şey Sophocles'in, Shakespeare'in veya Elizabeth döneminde olduğu gibi değildir. Koşullar bu kadar değiştiğine göre trajedi anlayışında da bir farklılığın meydana gelmesi gayet doğaldır. Günümüz modern toplumunun sorunları ile Elizabeth dönemi toplumunun problemleri hiçbir zaman aynı olamaz. Bu nedenle Miller'e göre bir kral veya soylu

kişi ne kadar trajedi kahramanı olmaya lâıık ise, sıradan insanlar da o kadar lâııktır.

Göröldüğü gibi Arthur Miller, modern trajedi anlayışıyla Amerikan tiyatrosunda yeni ufuklar açmış ve ileriye yönelik dev adımlar atmıştır. Bununla beraber modern ve klasik trajedi konusunda daha çok şeyler yazılacağı ve farklı düşüncelerin ortaya atılacağı muhakkaktır.

Arthur Miller'in eseri trajedi olarak kabul edilsin veya edilmesin, şu bir gerçektir ki *Death of a Salesman* günümüzde bir tiyatro şaheseridir. Miller ise büyük bir yazardır. Bu hususta Enoch Brater'in şu ifadelerine katılmamak elde değildir: "Amerikalıların 20. yüzyılda kendileri kadar güçlü ve pratik bir dramaya ihtiyaçları vardı. İşte bu yeni Amerikan dramasının yapımında Miller son derece büyük bir rol oynar. Bu da onun eserlerinin kökeninin yerli topraktan gelmesindendir." (9)

Bu çalışmamızdaki amacımız, trajedinin ne olduğına, ortaya çıkıp gelişmesine şöyle bir göz attıktan sonra Miller'in *Death of a Salesman* adlı eserinin eleştirmenlerce bir trajedi olduğı veya olmadığı yönündeki görüşleri incelemek; Miller'in trajedi anlayışını ortaya koymak ve sonuçta klasik ve modern trajedi ölçülerine göre Arthur Miller'in *Death of a Salesman* adlı eserinin bizce ne derecede trajedi olup olmadığını gücümüzün yettiğince belirlemeye çalışmaktır. Ayrıca bu vasıtayla günümüzde trajedi yazılıp yazılamayacağı sorusuna kendimize göre bir cevap vermeye çalışmaktır.

BÖLÜM I

TRAJEDİ NEDİR, NASIL GELİŞMİŞTİR

Trajedi, diğer söylenişleriyle “tragedya” sözcüğü Yunanca “tragodia”dan gelir; *tragos* (keçi) ve *oidia* (türkü) sözcüklerinin birleşmesiyle “keçilerin türküsü” anlamında kullanılmıştır. Dionisos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeliyordu. Tanrının çevresinde hep doğanın yabancı güçlerini temsil eden teke ayaklı satirler bulunduğu için ilk başlarda koro da satirlerin biçimine giriyordu. İlk dönemlerde, korodaki oyuncular teke derileri (*tragoi*) giyerek oyun alanına çıkıyorlardı. Trajedi türü de *tragos*ların şarkılarından doğmuştur.

Antik Yunan trajedisinin tanımını ilk kez İ.Ö. 320 yıllarında *Poetika* adlı eseriyle Aristo yapmıştır. Ona göre “trajedi, ahlaki yönden ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir.” (1) Bu düşünüre göre trajedinin ödevi, seyirciye acıma ve korku duyguları aşılayarak ruhu tutkulardan arıtmaktı. Acıma ve korku duygularının aşılanabilmesi için seyircinin kahramana ve onun kaderine sempati duyması, onunla yakınlık kurması gerekiyordu. Böylece trajedi kahramanı, ahlak yönünden iyi olan ve mutlu bir durumdan acı verecek bir duruma düşen kimseydi. Kahraman acı verecek duruma, kendi yaptığı bir yanlışlık ya da bilmeden işlediği bir günah yüzünden düşerdi.

Trajedinin konu kaynağı efsanelerdi. Kendisinden sonra gelen yazarların bitmez tükenmez hazinesi olan Omeros efsaneleri, güzel bir üslup içinde tekrarlanmıştı. Ancak dram sanatı bu efsanelerden yepyeni bir biçimde esinlendi. Efsanelerde idealize edilerek ya da süslenerek anlatılan olaylar ve bu olayların içindeki kahramanlar, dram sanatı yoluyla Atina halkının özelliği ve tavrı oluverdi. Efsaneler yoluyla önemli gerçekler üzerinde duruldu.

Grek trajedisinin özellik gösteren düşünce düzeylerinden biri, bugün bize yabancı kalan “gururlanma günahı” ve bu günahın

kaçınılmaz cezasıydı. Grek seyircisi için hiçbir şey gurur kadar kahramanın kötü bir duruma düşmesindeki acıya gölge düşüremezdi.

Grek trajedisinde izlenen başka bir dinî düşünce düzeyi ise dengesiz bir adamın gerçek tehlikeli yola gireceğiydi. Özel beğenisi ve tutkuları ile dengeli bir adamın eylemini gösteremeyen bir kimse mutlaka cezalandırılırdı.

Grek trajedi yazarları, oyunlarında tekrar tekrar bu günah–ceza kavramları üzerinde dururlardı. Ancak antik trajedideki günah kavramı bugünkünden değişikti: Bazen günah hafif olur, unutulurdu; bazen de günahı işleyen değil, onun babası ya da atası cezaya çarptırılırdı.

Grek trajedisinin yapısı konuşmalı ve şarkılı bölümlerle kurulurdu.

Prologos, yani başlangıç: Koronun ortaya çıkmasından önce söylenen bölümdü. Oyun üzerine bazı açıklamaların yapıldığı yerdı. Bu bölüm yalnız bir kişi tarafından seyirciye doğru söylenirdi. Bir çeşit anlatıcının bölümüdür bu. Bu başlangıç bitince koro oyun alanına girer ve oyun bitinceye kadar kalırdı.

Eksodos, trajedinin bitişiydi. İlk dönemlerde koronun dışarı çıkması sırasında söylenen lirik bir şarkıydı.

Bu bölümlerde trajedinin başı, ortası ve sonu — yani bugünkü terimlerle serim bölümü, gelişim (çatışma–düğüm) bölümü ve çözüm bölümü — ortaya çıkardı.

ARİSTO

Selanik yakınlarında Stageiros'ta doğan bu ünlü Grek düşünürü, *Poetika* adlı yapıtıyla tiyatro tarihi için önemli bir yer tutar. Antik felsefenin en önde gelen düşünürlerinden olan Aristo, *Poetika*'yı İ.Ö. 362–360 yılları arasında yazmıştır. Komedi konusunu kapsayan ikinci kitaptan ancak birkaç parça günümüze ulaşmış, eksik geçen bu eser, günümüze kalan biçimiyle beş temel bölümü kapsar:

1. Şiirin genel ve karşılaştırmalı durumu ve bunun esasları
2. Tragedya
3. Epik şiir
4. Şiir sanatının sorunları ve çözümleri
5. Trajik şiirin epik şiire üstünlüğü

a) Mimesis

Sözlük anlamıyla “taklit, benzetme, öykünme” olan mimesis üzerinde özellikle durmak gerekir. *Poetika*’da epik şiir, trajedi, komedi, ditrambos ve genel olarak flüt, lir sesi birer mimesistirler. Ancak üç biçimde birbirinden ayrılırlar:

1. Ayrı araçlar kullanarak,
2. Ayrı konular ele alarak,
3. Usluplarıyla.

Öyleyse Aristo’nun mimesis kavramının sözlükteki yalın anlamıyla kabul edilmemesi gerekir.

b) Trajedinin Tanımlanması

Poetika’da trajedi; ciddi olan, kendi içinde bütünlük gösteren ve belli bir ölçü içine sığdırılmış, belli bir aksiyonun yeniden yaratılması olarak tarif edilir. Sanat yönünden güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için farklı araçlar kullanır; anlatımla değil, aksiyonla gelişir. Trajedinin ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından arıtmaktır. Buna **katarsis** denir.

Bu konuda önce olay dizisi (*plot*) ile hikâye (*mythos*) arasındaki farkı görmek gerekir. Hikâyenin başlangıcı ve sonu belli değildir. Bir hikâye istenildiği kadar uzatılabilir. Oysa olay dizisi, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir yapıyı gerektirir. Başka deyişle, olay dizisi ozanın yarattığı bir dokudur.

Olay dizisinde başlangıç mutlaka başka bir şeyden sonra gelmeyebilir. Başlangıç herhangi bir şeyin zorunlu sonucu

olmayabilir; ama ondan sonra zorunlu olarak bir şey gelir. Bir yazar oyunun daha önceki olaylarını göstermeden yalnızca sonucu gösterip işe başlayabilir; ancak bu durumda daha sonra başlangıçtan önceki olaylar ima edilebilir.

Olay dizisinin kendi yapısı içinde bir bütün olması konusunda Aristo maddi uzunluktan söz etmemiştir, ama bunun için de katı bir kural önermez. En uygun uzunluk, trajedinin görevine göre ayarlanmasıdır. Bu uzunluk aynı zamanda seyircinin dayanıklılığına göre ortaya çıkarılmalıdır. İnsanın dayanma gücünün üstünde bir uzunluk trajedinin etkisini azaltır.

Aristo'ya göre dramatik bütünlüğü, kaynaşmışlığı sağlayan iki önemli öge **olasılık** ve **zorunluluktur**. Ozanın üzerinde duracağı nokta, trajediyi olasılık ve zorunluluk ile etkin yapmasıdır. Olabilecek olayın oyun içinde akla yatkın, duygu ve düşüncemize uygun gelecek biçimde gelişmesi gerekir.

Aristo “zaman” konusuna kitabında yalnızca bir kez değinmiştir. Trajedi, konuyu güneşin bir dönüşü içinde geçen zamanda tamamlamaya çalışır ya da pek az bunun dışına çıkar. Aristo'nun tanımlamasına göre epik şiirin konusu haftaları, ayları, yılları içine alırken; trajedinin konusu en çok bir gün içinde tamamlanmalıdır.

Yer konusunda ise Aristo *Poetika*'sında sahnenin belli bir yeri göstereceğini belirtmemiştir. Trajedide aynı zamanda ortaya çıkan olayları göstermek ozan için olanaksızdır. Ozan ancak sahnedeki kişilerle ilgili tek olayı gösterebilir. Antik Yunan tiyatrosu yalnızca tek bir sahneyi gösterirdi. Aynı anda olan bir olay ya sesle, ya haberciyle ya da koronun anlatımı ile sağlanırdı.

c) Karakter ve Olaylar Dizisi Arasındaki İlişki

Aristo'ya göre karaktere dayanmayan trajedi olabildiği hâlde, bir olgusu ve aksiyonu olmayan trajedi mümkün değildir. Olay dizisi, karakterlerden daha önemlidir. İyi ya da kötü karaktere sahip olma, davranışlarla gelişir; tıpkı bir mimarın bina yaptıkça

bina yapmada ustalık kazanması gibi. Böylece karakter niteliği, geçmişteki davranışların bir kalıtıdır. Karakter, aksiyon ile biçimlenmektedir. Aristo için karakter bir eylemdir; belli bir yönelim ve davranış olmadan gerçekleşemez. Aristo için insanın amacı olan mutluluk bile bir durum değil, davranış ile elde edilecek bir sonudur.

ç) Trajik Aksiyon ve Trajik Karakter

Poetika'da karakter için ozanların dikkat etmeleri gereken dört özelliğın olduğu söylenmektedir. Birinci ve en önemli özellik, karakterlerin ahlâk yönünden iyi olmaları gerektiğidir. Geriye kalan üç özellik ise uygunluk, benzeyiş ve tutarlılıktır. Karakter, ahlâk yönünden iyi olmalı, niteliğine uygun, gerçeğe benzer ve tutarlı olmalıdır.

d) Hamartia

Trajik kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüş olmasıyla ortaya çıkan trajik durumdur. Aristo'ya göre kahraman orta yükseklikte bir kişilik olmalı ve tamamen erdemli ve âdil olmalıdır. Bu düşünce bizi *hamartia* kavramıyla karşı karşıya bırakıyor.

Hamartia, ahlâka ilişkin bir durum değil; insanın yaptığı belli bir hata ya da işlediği bir suçtur. Aristo'ya göre bu hata, trajedinin sonunda işlenen bir şey değildir; bu öyle bir hatadır ki daha önce işlenmiştir ve sonuçtaki görünüşünde trajik bir durum ortaya çıkar.

e) Peripetie

Trajik kahramanın yazgısında ortaya çıkan bir dönüş, bahtın dönüşüdür. *Hamartia* ile *peripetie* kavramı birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Peripetie, yalnızca kahramanın yapısından gelen bir değişiklik değil, bütün trajediler için esas olan bir kavramdır.

Daha doğrusu peripetie, hareketlerin düşünölenin tam tersine dönmesidir.

f) Anagnorisis

Aristo'ya göre *anagnorisis*, bilgisizlikten bilgiye geçiştir. Bir kişinin başka bir kişiyi çeşitli işaretlerden ve durumlardan tanınması bu kavramı getirir.

g) Katarsis

Katarsis, insan yaşamı için gerekli olan bir arınmadır. Bu arınma da korku ve acıma duygularıyla gelir. Bu iki duygu Aristo'nun düşünce sisteminde ayrılmaz bir çift olarak yer alır: Acıma, lâyık olmadığı hâlde acıya düşmüş bir kimse karşısında duyulur; korku da acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar.

Aristo'nun *Poetika'sı*, dram sanatının birçok özelliğini kapsayan bir eserdir. Daha sonraki yüzyıllarda büyük bir etkisi olmuş ve çeşitli düşünürler Aristo'nun bu eserini bazen doğru, bazen yanlış yorumlayarak eserin tekrar tekrar üzerinde durmuşlardır.

TİYATRONUN YÜKSELİŞİ

Avrupa'da ortaya çıkan Rönesans, toplumlarda bir takım siyasal, toplumsal ve kültürel değişime sebep olmuştur. Rönesans'taki tiyatro kuramları, antik dönemin düşüncesi ve eserleri keşfedildikten bir süre sonra gelişme göstermiştir. İlk başlarda Aristo'yu kimse bilmiyordu. *Poetika'nın* metni İslam bilginleri tarafından korunmuş ve sonra da Arapça'ya çevrilmiştir. Bu dönemin düşünceleri antik düşünürlerinkine dayandırılmıştır.

İNGİLİZ TİYATROSU

İlk Çabalar

Başlarda İngiliz tiyatrosu da topallayarak giden bir sanattır. Ancak XVI. yüzyılın sonuna doğru İngiltere’de, antik Yunan tiyatro adamlarına bile parmak ısırtacak bir tiyatro eylemi doğmuştur. Çünkü Rönesans, Avrupa’nın öteki ülkelerinde olduğu gibi İngiltere’yi de etkilemiştir. Çoktan beri unutulmuş bir kültürün bulunması, sanat ve edebiyat çevrelerini heyecanlı bir işin içine sürüklemiştir.

Klasik kültüre yönelen İngiliz tiyatro eylemi bir yandan da kendi özelliklerinin dürtüsünü hissetmeye koyulmuştur. Yıllar geçtikçe klasik kültürden kopan, ulusal birliklerini ve bağımsız İngiliz kilisesini kuran bu ülke aydınları, kendilerine özgü bir kültürü oluşturma yolunu tutmuşlardır. Bazı akademik çevrelerin klasik kültürü ve onun getirdiği kuramları kabul ettirmede gösterdikleri çaba, kendilerine dönen halk sanatçıları tarafından gölgelenmiştir.

XVI. yüzyılın ortalarında ise klasik örneklerle bağlı oyunlar yazılmaya başlanmıştır.

Yazılan birçok oyunda heyecan, düello, aşk, dramatik gelişimi bütünleyen özellikler olmuştur. Vahşi sahneler, kan, ölüm bu oyunların değişmez niteliği durumunu almıştır. Elizabeth dönemi seyircisi de zaten bunlardan hoşlanıyordu. Tüm bunlara rağmen Shakespeare’in birkaç çağdaşı dışında, ona gelene kadar İngiliz tiyatrosu dikkate değer bir tiyatro edebiyatı geliştirmemiştir.

Shakespeare’in *Kral Lear*, *Macbeth*, *Anthony ile Cleopatra* ve *Atinalı Timon* gibi trajedilerinde Marlowe’un ve Thomas Kyd’ın ortaçağ ahlâk felsefesiyle geliştirdikleri oyunlarını hatırlatan özellikler yer alır. Ortaçağ ahlâk felsefesi, başarılarının doruğuna çıkmış prenslerin ve yöneticilerin büyük bir felaketin içine düşmelerinde trajedi kavramını bulmuşlardır. Bunun yanında,

güncel mutluluğun aldaticılığını gösterme işi de ortaçağ düşüncesinin bir parçası olmuştur.

XVIII. YÜZYIL

Felsefe, sağduyu ve Aydınlanma Çağı olarak nitelendirilen XVIII. yüzyılda İngiltere’de aristokrasi çökmeye başlamış, orta sınıf ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla yeni bir tiyatro seyircisi vardır artık. Buna bağlı olarak bütün Avrupa’da klasik trajedinin sonu gelir. Ülkeler arasında daha sıkı bir alışveriş olduğu için kültürel etkilerde birbirine benzer gelişmeler ortaya çıkmıştır. Seyirci niteliğinin değişmiş olması da klasik trajedinin barınmasını güçleştirmiştir.

YENİ BİR DÜNYAYA DOĞRU

1830 yılı, toplum düzeninde olduğu kadar tiyatro alanında da XX. yüzyılı hazırlayan bir dönüşümü gösterir. 1830’da önce Fransa’da başlayan ve sonra sırasıyla Belçika, İtalya, İspanya ve Polonya’da ortaya çıkan işçi ve halk ayaklanmaları birdenbire ortaya çıkmış bir durum değildir. 1789’daki Fransız İhtilali’nden bu yana oluşan bir birikimin sonucu olmuştur. 1830 ile 1848 yılları arasında o döneme kadar görülmemiş özellikle ayaklanmalar görülmüştür. Böylece kapitalist-burjuva toplum düzeni büyük sarsıntıların içine girer.

XIX. yüzyılın başlarından itibaren gerek düşünürlerin gerekse bilim adamlarının yeni sonuçlara varmaları bu birikimi sağlayan en büyük nedendir.

Bütün bunlar gibi ekonomi, tıp gibi daha birçok bilim alanlarında değişen ve değişmekte olan bir dünyanın görünüşü yansımıştır. Önce edebiyat, sonra tiyatro alanında ortaya çıkan değişiklikler, o çağda ön plana getirilen deneycilik düşüncesi ile yeni bir yola girilmiştir. Bu yüzyılın sonuna doğru romantik hava içinde biraz daha gerçekçiliğe yönelen oyunlar yazılmıştır.

1870 yılına gelindiğinde gerçekçilik anlayışının olgunlaşması için çeşitli deneyler yapılmıştır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra tiyatro sanatı alanında büyük değişiklikler meydana gelir. Bunların en başında ilk kez bugünkü anlamda bir yönetmenlik (rejisörlük) kurumunun doğması vardır. Sahne sanatı ilk kez kolektif çalışmanın uyumlu bir düzeni olarak görülmeye başlanır. Toplum hayatındaki değişikliğe paralel olarak oyunların konuları da değişir.

Bu dönemin en büyük yazarlarından biri hiç kuşkusuz Henrik Ibsen olmuştur. Uygarlığın bu geçiş döneminde, o dönemin özelliklerini yansıtan bir ihtilalci olarak ortaya çıkar. Gerek kendi yaşamı gerekse oyunları önemli bir yüzyılın gelişimini kapsayan İbsen, üzerinde dikkatle durulması gereken büyük yazarlardan biridir.

Ibsen çağının sesini dinlemiş ve toplum sorunlarına eğilmiştir. Sonraları toplum taşlamasına yönelmiştir. Sarsıcı bir mizaha gidebilmek için toplumun temellerini kuran kişileri ele almıştır. Toplumsal sorunlar İbsen'i gittikçe daha çok ilgilendirmeye başlamıştır. Kadın haklarını ve özgürlük kavramlarını da konu olarak seçmiştir. Günümüz tiyatro yazarlarını birçok yönüyle etkileyen İbsen, XIX. yüzyılın en büyük oyun yazarlarından biridir.

XIX. yüzyılda gerçekçi akımla temelleri atılan modern tiyatro, Aristo'nun trajedi prensiplerini ortadan kaldırmıştır. Artık trajedi kahramanlarının soylu kişi olmak koşulu yoktur. Tiyatroda güzelin yanında çirkine, acıklının yanında gülünceye, düşünsel olanın yanında içgüdüsel olana, soylunun yanında sıradan olana yer verilmesi; tiyatro malzemesinin zenginleşmesini ve yaşamın gerçeğe yakınlaşmasını sağlamıştır.

Nihayet XX. yüzyılın başında Gorki gerçekçilik anlayışını sürdürerek tiyatroya yeni bir boyut kazandırmıştır. XX. yüzyılın sonlarına doğru ilk oyununu yazan Çekhov, gerçekçi anlayışı geliştirmiş ve XX. yüzyıl tiyatrosunun temsilcisi olmuştur.

Çekhov'un oyunları psikolojik bir derinliği getirmiştir. Oyunlarındaki kişiler, o kişilerin içinde yaşadığı düzeni ve yaşamı tanıtmak içindir.

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞINDAN SONRA TİYATRO

1914'te patlayan I. Dünya Savaşı, birçok alanda olduğu gibi tiyatro alanında da çeşitli açılardan etkisini göstermiştir. Savaş sonrası ortaya çıkan ekonomik çöküntü, insanların kendi toplum düzenlerine ve düşünce sistemlerine karşı olan kuşkuyu daha da artırmıştır. XIX. yüzyılın ortasından bu yana gelişmekte olan düşünceler, I. Dünya Savaşı sonunda doğal olarak gerçekleştirme evresine girmiş bulunmaktadır.

Sanatın her alanında olduğu gibi, toplumu değiştirmek, insanlara daha iyi ve yeni bir düzen getirmek düşüncesi tiyatronun gerek yazarlık gerekse sahne tekniği alanlarını etkiler. XIX. yüzyıl tiyatrosunun bir kalıntısı olan düşünce oyunları, propaganda anlayışına yönelir. Yazar kadar tiyatro seyircisi de toplum sorunlarıyla ilgilenmeye başlar. Bu seyirci, kafasında yeşeren bazı sorulara cevap aramakta ve bunu sanattan istemektedir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra tiyatro, o güne kadar görülmeyen büyük bir değişim geçirir ve yazarlık, oyunculuk, sahne tekniği alanında büyük devrimler yapılmaya başlanır. Maddeci felsefenin tiyatro anlayışını ilk kez belli bir yöneme ve yönelişe oturtan **Bertolt Brecht**, XX. yüzyılın en büyük ozanlarından biri olur. Pek çok sayıda oyun yazan Brecht, aynı zamanda çağımızın en önemli tiyatro kuramcısıdır. Yazar, yönetmen, kuramcı, ozan ve düşünür yönüyle öylesine geniş bir etki alanı yaratır ki, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki genç yazarlar ve tiyatro uygulayıcıları onun öğretilerinden yararlanmışlardır.

II. DÜNYA SAVAŞINDAN GÜNÜMÜZE

1939 ile 1945 yılları arasında II. Dünya Savaşı, bütün ülkelerin tiyatro eylemlerini etkiler. Savaş sonrasında çeşitli ülkelerin tiyatrosu büyük değişiklikler geçirmeye başlar. Savaşın sona erişi ile özellikle Amerikan tiyatrosunda bir değişim sezilmektedir. Yazarları ilgilendiren sorunların en başında Amerika'nın zenci vatandaşları gelmektedir. Yazarların ilgilendiği diğer noktalardan biri de Amerikan ailesi içindeki yalnızlıktır.

XX. yüzyıl Amerikan tiyatrosunun en ünlü oyun yazarlarından biri olan **Arthur Miller**, bugünün trajedisini geliştirmek isteyen bir yazardır. Küçük adamın acısını, onun trajik yanını toplumsal koşullar içinde inceler. Yazara göre trajedi, insanın kendi kendini adil bir yolda değerlendirmeye zorlamasındaki sonuçtan doğar. Klasik trajedide istenen trajik kahramanın yüksek rütbeli oluşu ve soylu niteliği, yazara göre ancak trajedinin dış biçimine bağlı kalmaktadır. Trajedinin özü; rütbeleri, mevkileri, unvanları kaldırdıktan sonra ortaya çıkan insanla, bu insanın belli bir toplum düzenine olan ilişkisiyle belirlenir.

Trajik öz, bir takım soyut ya da metafizik değerlerin bulunması değildir. Trajik olan, yaşamın bir zorunluluğudur. Bu öyle bir zorunluluktur ki insanın yaşadığı düzen içinde kendini yaratmasını ve kendi kendini tanımasını gerektirir.

Sonuç olarak çağdaş tiyatro düşüncesi, tiyatronun eski işlevselliğine kavuşturulması için bir arayış dönemine girmiştir. Günümüz tiyatrosu eleştirilirken eski kalıpların tuzağına düşülmemesi için uyarılarda bulunmaktadır. Çağdaş tiyatro bir “deney tiyatrosu” olma özelliğini korumakta; bu bakımdan çağdaş tiyatro düşüncesi, bu deneylerin amacını ve yöntemini saptayan görüşler olarak değer taşımaktadır.

Bu arayış döneminde üzerinde en çok durulan öge **seyirci ögesidir**. Seyirciyi oyuna katan, seyirci ile bütünleşen, bir olay, bir yaşantı, bir tören olan tiyatro tercih edilmekte ve savunulmaktadır.

BÖLÜM II

DEATH OF A SALESMAN'I ASLA BİR TRAJİK ESER OLARAK KABUL ETMEYEN ELEŞTİRMENLERİN GÖRÜŞLERİ

Attention Must Be Paid

Arthur Miller'ın *Death of a Salesman* adlı eserinin trajedi olmadığını iddia eden eleştirmenlerden bir tanesi **Joseph A. Hynes**'tir. “**Attention Must Be Paid**” adlı makalesinde şu önemli nedenlerden dolayı *Death of a Salesman*'ın trajedi olamayacağını savunmaktadır.

Ona göre Arthur Miller bir **fikir karmaşası** içerisindedir. Willy'i nasıl değerlendirebileceğini bilememektedir. Bu nedenle oyunun teması da belirsizdir. Madem ki Willy tam olarak bilinmemektedir, o halde bir trajik kahraman olarak da kabul edilmesi imkânsızdır.

“**Willy şaşkındır, fakat oyunun gücüne rağmen Miller'ın anlatmak istediği tema kendisinin şaşkınlığında gizlenmiştir.**” (1) diyerek Hynes görüşünü açıkça ifade eder.

Death of a Salesman yapısal özellikleriyle değil de özellikle **trajedi sanatı açısından ele alındığında**, Miller'ın sonuçta içine düştüğü fikir karmaşasının nedenleri daha açıkça görülebilir.

Hynes'e göre biz Willy'nin Amerikan sisteminin bir **kurbanı olduğu** görüşünü kabul etsek bile, anlaşılmasında zorluk çektiğimiz, anlamsız gelen ve aydınlanması gereken bazı **belirsizlikler** vardır.

Örneğin:

Biff gibi bir lise öğrencisi ne derecede popüler olabilir? Bir an için öyle bir ünlülük ihtimalini kabul edelim, ama Biff için kızların sıraya girdiğine nasıl inanabiliriz? Yahut da Loman'ların bodrumunun, bu sevilen futbol oyuncusunun emirlerini bekleyen hizmetkârlarla dolu olduğunu kabul edebilir miyiz?

Oyunda bu türden önemsiz belirsizliklere sık sık rastlanmaktadır. Özellikle Willy Loman hakkında insanın kafasında soru ve şüphe uyandıran ve Willy'nin kişiliğini ve durumunu belirsizleştiren bazı durumlar da vardır (buna benzer haksızlıkları çocukların durumunda da bulmak mümkündür).

Örneğin:

- Willy'nin iki yüz dolarlık bir satıştan nasıl olur da yetmiş dolarlık bir komisyon alabildiğini merak ederiz. Ama Linda, "Willy bunu becerir" dediği için biz de inanmak zorunda kalıyoruz.
- Sağlıksız bir lise öğrencisi olduğunu bildiğimiz Bernard'ın, güçlü futbolcu Biff'in Boston'dan döndükten sonra kendisiyle bir buçuk saat şiddetle kavga ettiklerini anlatmasına nasıl inanabiliriz?
- Happy'nin gelirin ne denir? Willy mutlu olduğu bir anda oğlu Happy'nin haftada yetmiş dolar kazandığını söyler; ama Happy tek başına bu parayla hem bir apartman dairesinde yaşamakta, sayısız kadınla birlikte olmakla kalmayıp babasının Florida'da geçirdiği tatil masraflarını da ödemektedir.

Hynes makalesinde bu türden olayları **gereksiz detay** olarak nitelendirmekte ve hiçbir fonksiyonu olmadığını kabul etmektedir. Bunlar sadece kahramanların anlaşılmasını sağlayacakmış gibi görünen, aslında kararsızlığı ifade eden belirtilerdir.

Willy'nin Boston'daki otelde birlikte olduğu kadının Willy ile aynı yaşta ve ona uygun şekilde tasvir edilmesini ele alalım. Sanki Miller, kadının yaşının ve görünüşünün üzerinde özellikle durmaktadır. Muhtemelen Willy'nin oğluna:

“O, bana hiçbir şey ifade etmemektedir.”

diye acıklı acıklı yakınmasını haklı çıkartmaya mı çalışmaktadır? Yahut da Willy’nin seksten ziyade bir **can yoldaşına** ihtiyacı olduğunu mu vurgulamaktadır?

Yine de Hynes’in kafasını kurcalayan şudur:

Miller’ın üzerinde durduğu bu özellikler, aslında hangi amaca hizmet etmektedir?

Evet, Willy yalnızdır, fakat Hynes’e göre şu da bir gerçektir ki Willy’yi gerçekte rahatlatan bir kadınla olan seks ilişkisidir. Şu da açıkça görülmektedir ki evin dışındaki Willy, evdeki Willy’den farklıdır. Ayrıca Willy’nin yalnızlığını anlamamıza, ona sempati duymamıza rağmen onu teselli eden kadının yüzeysel özellikleri bize bir şey ifade etmemektedir.

İlgi duyulan nokta, Willy’nin yaş ve görünümünden ziyade, **kendi karakterine uygun birini bulmuş olmasıdır**. Ayrıca kadının ister on beş, ister altmış yaşında olması; yahut da saf ya da şatafatlı olması Biff için hiçbir şey ifade etmemektedir. Yani Hynes’e göre sonuçta Miller’ın tasviri ne Biff ne de bizim için bir değer taşımamaktadır.

Miller’ın fikir karmaşası içinde olduğunu gösteren bir başka örnek de Charley’nin tanıtımıdır. Tüm oyun boyunca Willy’nin durumunun ciddiyetini kavrayan iki kişiden biri de Charley’dir. Kendince merhametli, insancıl tutumuyla – aslında huysuz ve ters bir insan olan – Charley, Willy’nin geçimini temin eden biri olmasını sağlıyor ve bu yolla ona erdemini yeniden kazandırmaya çalışıyor.

Aslında uzun zamandan beri sistemle iç içe olan, onunla uzlaşan ve merhametini bu yolla kazanan Charley’dir. Ayrıca sisteme uyum sağlamıştır. Hâlâ insancıl duyguları vardır. Hem insancıl oluşu hem de hayalperest olmayışı, Willy’i bir satıcı olduğu konusunda açıkça uyarmasını sağlar. Burada Charley’nin pervasızlığı da açıkça görülmektedir.

Dikkatimizi çeken bir nokta daha vardır. Bu nokta şudur: **Charley söylediğine inanmamaktadır.** Howard Wagner’le kendisi arasındaki açık görüş farklılığına rağmen Charley’e göre de “iş iştir.”

Charley hem ılımlı bir insan hem de katı bir iş adamıdır. Fakat “Requiem” adlı sahnede gördüğümüz kadarıyla Charley çok değişmiştir. Willy’nin mezarı başındaki konuşmasında Charley, Willy’i Emerson çağının kendisine güvenen bir satıcı tipi olarak göstermektedir:

“Bu adamı kimse suçlamamalıdır. Willy bir satıcı idi... satıcı hayal kurmak zorundadır. Bu, bu ülkenin temelinde vardır.” (2)

Hynes’e göre mezar başında duyulan bu sözler aşırı bir duygusallığı ifade eder ve Charley’nin bu konuşması tümüyle bir **başarısızlıktır.**

Çünkü eğer Willy Loman’ın hayatının bir özeti verilmeyecek idiyse, eğer Willy’e ne olduğu anlatılmayacak idiyse, eğer eserin temasının ne olduğu ima edilmeyecek idiyse – o halde Miller neden bir “Requiem”e gerek duymuştur?

Açıkça görüldüğü gibi, her duygusallıkta olduğu gibi Charley’nin bu konuşması da bir başarısızlıktır, çünkü Charley’nin söylediği doğru değildir. Doğru olmayışının sebebi, söz konusu belli bir satıcının değil, sadece genelde bir satıcıdan bahsediliyor oluşudur.

Hynes’e göre, bu konuşma Charley’nin karakterine ters düşmektedir. Aslında Willy’nin ilk hatasının, ünlü satıcı Dave Singleman’ın başarısının sevilen biri olmasından ileri geldiğine inanması olduğu hatırlanırsa, “Requiem”de Charley’nin adeta Willy Loman’ın yanlış değerlendirilmesinin savunmasını yaptığı görülür.

Gerçi sonuçta Charley’nin konuşması – Linda’nın gözyaşı dolu feryadıyla birlikte – seyirciye de gözyaşı döktürür; ama bunun sebebi Willy’nin tam doğru anlaşılması değildir.

Hynes, Willy'nin anlaşılmasının yanı sıra *Death of a Salesman*'ın trajedi olarak kabul edilemeyeceğine **iki ayrı sebep daha** göstermektedir.

1. **Toplumun değil, kişilerin trajedisi olur.**

2. **Trajedi olmak için kahramanın mevkiî ve karakter asaleti gerekir.**

Hynes'e göre trajedi olarak kendini kabul ettiren tüm oyunlarda mevkiî ve karakter asaleti iç içedir. Karakter asaletinin olmadığı eserlerin trajedi olarak kabul edilmediği genel bir fikirdir. Buna *Hamlet* örnek gösterilebilir.

Fakat buna rağmen eğer Miller'ın savunduğu, trajedi için rütbe ve karakter soyluluğunun gerekli olmadığı görüşü teorik olarak kabul edilse bile; oyunun temel kahramanı kendi erdemini fark etmeden yaşar ve ölürse, o zaman yazar iddialarını yalanlayan bir oyunla karşı karşıyadır.

Hynes makalesinde:

“Ben trajediyi esasta bir kahramanın trajedisi olarak kabul ediyorum; olsa olsa sadece ikinci derecede toplumun trajedisi olur.” (3)

diyerek bu husustaki kesin tavrını ortaya koymaktadır.

Bir eserin trajedi olması için ikinci önemli kural:

Kahramanın kendini tanınması

Bir eserin trajedi olması için ikinci önemli kural, **oyun kahramanının kendisini tanınması ve olayların farkına varmasıdır**. Hynes makalesinde en çok bu husus üzerinde durmaktadır. Ona göre **Willy Loman hiçbir zaman trajedi kahramanı olmaya layık değildir**.

Özellikle klasik trajedide oyun kahramanlarının oyunun sonuna doğru **kendilerini tanıdıklarını**, yani kendileriyle ilgili gerçekleri fark ettiklerini ve içine düştükleri durumu kavradıklarını; bir oyunun trajedi olması için bu kuralların mutlaka gerçekleşmesi gerektiğini belirten Hynes, ne yazık ki

Willy Loman'da böyle bir **bilinçlenmeye** rastlanamadığını vurgular.

Bu konuda Hynes, **“Burada benim düşünceme göre, geleneksel trajedi esasen trajik kahramanın kendi kendisinin farkında olmasından ileri gelir.”** (4) der.

Willy, oyunun hiçbir bölümünde bu özelliği gösteremezken, buna karşılık **oğlu Biff** bir trajedi kahramanı gibi hem kendi durumunun hem de babasının içinde bulunduğu durumun farkına varır ve buna göre değişmeye, babasını da uyarmaya çalışır.

Hynes bu durumu şöyle ifade eder: **“Biff oyunu ele geçiriyor. Çünkü kendisinin kim olduğunu keşfeden odur. İronik olarak, Miller’ın kendi deyimiyle trajik potansiyeli taşıyan odur.”** (5)

Fakat ne yazık ki oyun **Willy’nindir**; yani oyunun en önemli kahramanı Willy Loman’dır. Biff’in Willy üzerinde çok büyük bir etkisi vardır. Onun sevgisiyle o kadar etkilenmiştir ki Biff’in gerçekleri anlatan hiçbir uyarısını duymamaktadır. Aslında bu durum da trajediyi engelleyen başka bir faktördür.

Willy’nin yanlış zafer anlayışı

Hynes, *Death of a Salesman*’ın kahramanı Willy Loman’ın kendisine **yanlış bir zafer seçtiğini** söyler. Ona göre Willy için “zafer”, yalnızca Biff’in kendisine olan sevgisini fark etmesi değil; **kendisinin kim olduğunu anlaması** olacaktı.

Sonuç olarak, Willy’nin **akılsızlığı, duygusuzluğu** ve **Biff’e olan aşırı sevgisi**, onun olayları makul bir şekilde görmesini engellemektedir.

Hynes, *Death of a Salesman*’ın “Requiem” kısmında, Willy’nin yanlış bir rüyaya sahip olduğunu ve Miller’ın burada Willy’nin kim olduğunu belirtmekten kaçındığını söyler. Elbette bu noktalar, eğer oyun trajedi değilse önemli değildir. Çünkü trajedi olmayan bir oyunun biçimi üzerinde fazla durulmaz.

Hynes, Willy'nin kimliğinin Miller tarafından açıklanması gerektiğine inanır; fakat soruya kendisi cevap vermeye çalışır ve Willy'nin içine düştüğü kişilik karmaşasını kendisi açıklar.

Willy'nin karmaşık arzuları

Hynes'e göre Willy'i etkileyen şey, iki şeye şiddetle ihtiyaç duymasıdır:

1. **Biff'in babasını sevmesini istemesi,**
2. **Biff'in babasını sevmesi suretiyle Willy'nin hayallerini benimsemesi ve tüm hayatını temize çıkarması.**

Bu noktada Hynes, Willy'nin hayalinin tam olarak açıklanmaya çalışıldığında çok karmaşık unsurların ortaya çıktığını belirtir. Bu unsurlar şunlardır:

- Ben'in cimriliği; büyük zenginliklerin kazanılmasının özgürlüğü,
- Willy'nin babasının hoşlandığı coğrafik ve ekonomik hürriyet,
- Bir yılda kazandığını bir haftada kazanan gezginci flüt satıcısının gerçek dışı durumu,
- Dave Singleman'ın çok sevilmesi ve ürünleri telefonla kolayca satabildiği fikrinin yanlışlığı,
- El becerilerinde ve açık havada tavuk yetiştirmede usta olmak için yitirilen beyin gücü,
- Willy'nin kendisinin güçlü, popüler ve yeteri kadar zengin olduğunu ısrarla savunması,
- Biff'in lisedeki popülerliği ve atletik olmasının, onu Willy gibi başarıya götürmesi gerektiğine inanılan teori.

Tüm bu unsurlar öyle iç içe işlenmiştir ki, insan sebebi sonuçtan kolayca ayırt edememektedir. Bu giriftliğin kasıtlı olduğuna inanan Hynes, Miller'ın bizden **sıradan adamın kesin olarak sıradan olmayan biri olduğunu görmemizi istediğini**

ve Willy'nin içinde bulunduğu karmaşanın, yaratıcı olarak Miller'ın da aynı karmaşa içinde olduğunu gösterdiğini söyler.

Bu durum da bizi ister istemez **tema problemi** ile karşı karşıya getirir.

Willy'nin üç büyük arzusu

Willy özetle üç çeşit şey istemektedir:

1. **Sevgi ve saygınlık,**
2. **Kendi elleriyle basit işlerle uğraşma özgürlüğü,**
3. **İş dünyasında popüler olmaya dayanan bir başarı.**

Fakat Hynes'e göre Willy'nin yapısı gereği bir **ayırt etme körlüğü** vardır. Onun ne istediğini ve ne düşündüğünü birbirinden ayırt etme çabası da beyhudedir. Aslında bu karmaşa, oyun yazarının düştüğü karmaşadan ileri gelmektedir.

Sistem mi suçlu, Willy mi?

Hynes şu çelişkilere dikkat çeker:

- Eğer Willy, çok üretilen ve son taksidini ödediğinizde devre dışı kalan buzdolapları gibi insanı şekillendiren materyalist sistem tarafından yok edilmişse... ... o zaman **Charley ve Bernard**'ın bu sistemde başarılı olması, insanların bu sistemde akıllı ve edepi bir şekilde iş yapabileceklerini göstermez mi?
- Aksine, eğer sistem Willy'nin yıkımından sorumlu değilse..... o halde neden **Happy, Ben ve Howard** hakkında bu kadar çok şey söylenmiştir?

Hynes'e göre yazar, karmaşık bir durumdan çok kolay bir şekilde suçlamalarda bulunarak çıkmak istemektedir. Sonuç yalnızca Willy'nin trajik bir kahraman olmadığı değil, aynı zamanda Miller'ın da Willy'i trajik kabul ederek onun kimliği ve problemleri hakkındaki şaşkınlığını ortaya koymuş olmasıdır.

Arthur Miller: Aristotelian Canons in the Twentieth Century Drama

Death of a Salesman adlı eserin trajedi olmadığını iddia eden eleştirmenler arasında en çok adı geçenlerden biri de **Allen A. Stambusky**'dir. “**Arthur Miller: Aristotelian Canons in the Twentieth Century Drama**” adlı makalesinde bunun nedenlerini geniş şekilde izah etmektedir.

Her ne kadar Stambusky, Miller'ın eserinin geleneksel anlamda trajedi olmadığını savunuyorsa da, yine de klasik trajediye benzer bazı yönlerinin olduğunu belirtmektedir. Böylece yazar makalesine, Miller'ın ve Aristo'nun trajedi anlayışlarının benzer ve zıt yönlerini ortaya koyarak başlar.

Miller ve Aristo'nun trajedi anlayışlarının karşılaştırılması

Stambusky'e göre:

- Miller, “Tragedy and the Common Man” adlı makalesinde sıradan kişilerin trajedinin sınırları dışında olduğu fikrini reddeder.
- Sıradan insanların da krallar ve prensler kadar trajediye uygun olduğunu savunur.
- Stambusky ise Miller'ın “soylu kişi” kavramını yanlış yorumladığını iddia eder.

Aristo'nun kastettiği “soylu kişi”, Miller'ın anladığı gibi sadece **toplumsal statü** değildir. Aristo'nun vurguladığı, **ahlâki nitelik**, yani “orta derecedeki” insan karakteridir.

Stambusky'e göre:

- Trajedide kahraman **ne tamamen erdemli** ne de **tamamen kötü** olmalıdır.
- Onun yıkımı **karşı koyamayacağı büyük güçlerden değil, kendi hatasından (hamartia)** kaynaklanır.
- Bu yıkım sayesinde seyircide **korku ve acıma** duyguları uyanır ve **katarsis** sağlanır.

Stambusky, Aristo'nun düşündüğü trajik kahramanın “bizim gibi biri” olduğunu fakat **bizden biraz daha yüksek karakterli** olması gerektiğini belirtir. Yani:

- Daha cesur,
- Daha güçlü,
- Daha iradeli,
- Daha yüce gönüllü...

Oysa Miller'ın hatası ise **karakterin soyluluğunu yalnız bulunduğu mevkîye göre değerlendirmesi** ve ahlâki kaliteye önem vermemesidir. “Trajik hata”nın, trajedinin geleneksel kahramanı için sadece büyüklere ve yüce kişilere mahsus olmayan bir yıkım olduğu konusunda da Stambusky'e göre Aristo ve Miller hemfikiridir. Ancak Miller, bu düşünüş için bir zaafa gerek görmemektedir ve bu hususta Aristo'dan ayrılır.

Aristo, trajik hatayı kahramanın karakterinde var olan ve kötülüğe yönelik olarak onun ruhunda yer eden bir **eyilim veya derin bir zayıflık** olarak ele alır. Bu hata ve zayıflık, kahramanın yapısında bulunan bazı ahlâki bozuklukları da içerir ve onu bilerek veya kasten değerlendirme hatasına götürür. Sonuçta kişi yanlış davranışlarda bulunur.

Stambusky makalesinde iki önemli husus üzerinde önemle durur:

1. Aristo'nun kanunları Miller'ın eserinde ne kadar uygulanmış veya uygulanmamıştır,
2. Miller kendi trajedi teorilerini eserinde ne derecede uygulamış veya uygulamamıştır.

Ancak bunlara geçmeden önce Aristo ve Miller'ın kanunlarını maddeler hâlinde sıralamamız gerekir.

Aristo'nun temel trajedi kanunları şunlardır:

1. **Trajedi**, bütün insanların yaşantılarına uygulanabilen evrensel bir hareketin taklididir. Sadece özel ve belli kişilerle ilgilenmez; yani hayatın taklididir.
2. Belli bir **büyüklüğü, bütünlüğü, birliği** ve **ciddiyeti** olan; anlatımcı değil, **dramatik** olan bir olay örgüsüdür.
3. Uyandırdığı acı ve korkuya bağlı olarak, **trajik hatası** nedeniyle erdemli bir düşüşün sonucunda **arınmış, yüksek karakterli bir trajik kahramanı** konu alır.
4. **Anagnorisis** (olayların farkına varma) ve **baht dönüşü** ile karmaşık bir olay örgüsü.
5. Şiirsel veya nesir olarak **zevkli araçlarla süslü bir dilin ifade ettiği olay**.

Miller'in modern trajedi prensipleri ise şunlardır:

1. Bir insanın **haklı olarak kendini değerlendirmek** için çektiği zorluklar sonucu olan akıbeti.
2. Olay kahramanının içine düştüğü bu zorluğun, ona **kendi şahsi vakarını korumada bir direnme gücü** vermesi.
3. Sonuç olarak trajedi kahramanının toplumda **haklı yerini kazanmak için bir uğraş** içine girmesi.
4. Onun bu davranışının, **kendi çevresine karşı şiddetli bir sataşmayla** ortaya çıkması.
5. Trajedi kahramanı tarafından yapılan bu saldırının seyircide **dehşet ve korku** yaratması.
6. Bu korku ve dehşetin, kişinin **toplumdan soyutlanması korkusuyla** ortaya çıkması; yani bizim bu dünyada ne olduğumuz imajının silinmesi, yok olması felaketinin ortaya çıkması.
7. Kahramanın trajik hatasının, olaylar karşısında kayıtsız kalmamasının onun karakterinde var olan bir özellik olduğu.

Stambusky, Miller'ın *All My Sons* adlı eserinin temasının, Aristo'nun “**sanat evrensel olmalıdır**” görüşünü tam olarak yansıttığını belirtir. Çünkü Stambusky'e göre Miller bu eserinde tüm insanlarda görülebilen **içgüdüleri ve temel insancıl dürtüleri** ele almakta ve bu itici güçlerin sonunda ortaya çıkan karışıklıkların sebep olduğu sonuçları ve insanın **ahlâki sorumluluk duygusunu** nasıl etkilediğini göstermiştir.

Oysa Arthur Miller, *Death of a Salesman* adlı eserinde **yanlış idealler üzerine kurulmuş, yüzeysel materyalist bir hayatın; yanlış yönlendirilmiş bir hayalle, iyi bir insanı nasıl yıkabileceğini** anlatır. Eserin temasının gerçekten evrensel olduğunu belirten yazar, Willy'nin yaptığı gibi – en azından onunla aynı derecede düşünen ve benzer davranan – hayatta yanlış değerlere önem vererek, kişiliğin verdiği gücün hayali ile kurban durumuna düşen çok insanın olabileceğini de vurgular.

Willy, hayalleri nedeniyle hayatın günlük problemleriyle **gerçekçi olarak başa çıkamayacak** duruma gelmiş bir insanı temsil etmekte ve onun trajik hikâyesi, manevi değerlere az önem veren veya hiç vermeyen bir kişiye neler olabileceğine örnek olmaktadır. Willy'nin manevi değerlere önem vermemesine rağmen, genelde eserde bu değerlerin varlığı hissettirilmektedir. Biff'in gerçekleri görmesi de bunu gösterir.

Stambusky, *Death of a Salesman*'ın Aristo'nun anlayışına göre **yüksek bir trajedi** olarak kabul edilmesi için yeterince ciddi ve büyük bir eser olup olmadığının şüpheli olduğunu söyler. Aristo'ya göre trajedide olay örgüsünün ciddi olabilmesi için hem **konu** hem de **ahlâki görüş** açısından derin anlamlı olması gerekmektedir.

Makale yazarı, trajedinin insanların ehemmiyetsiz ve sıradan davranışlarıyla ilgilenemeyeceğini de vurgular. Ona göre Willy Loman'ın yaptığı her şey **boştur**. Willy'nin hayatını yanlış değerler üzerine kurduğunu anlatan Stambusky, aynı zamanda Willy'nin **gerçekçi olmayan bir başarı hastası** olduğunu da

belirterek, onun hiçbir zaman sıradan olmaktan öteye gidemediğini ve hayatın derin ve ciddi manevi problemleriyle uğraşan daha yüksek bir seviyeye de çıkamadığını vurgular.

Diğer taraftan **Biff**, bu büyüklüğü taşıyabilecek seviyede bir karaktere sahiptir. Hayatta her şeyi babası olan Biff, Willy'nin hayalinin yanlışlığını görür ve **kendi hayal dünyasından kurtulur**. Babasına hayatının ne kadar boş olduğunu ima ederek artık kendi yolunu kendisinin seçeceğini de ifade eder.

Fakat Stambusky, *Death of a Salesman*'ın Biff'in değil, **baba Willy Loman'ın hikâyesi** olduğunu belirterek, oyunda gerçek trajedide olması gereken **ciddiyet ve azamet**in de olmadığını söyler. Stambusky, Sophocles ve Shakespeare kahramanlarının davranışlarını sıradan olmaktan çıkaran şeyin, onları yükselten **soylu kafa ve kalplerle** uğraşmaları olduğunu ifade eder. Oysa Willy'nin kafa ve ruhunun, adeta kara bir hayal sisinin içinde kefenle dolaşıyor gibi olması, onu sıradan insanın üzerine çıkaramamaktadır.

Oyunun anlatım tarzı üzerinde de biraz duran yazar, oyunun belli pasajlarında, özellikle cenaze töreni sırasında Charley, Willy'i anlatırken bazı **şiişsel anlatım** belirtilerine rastlandığını anlatır. Ancak eser, lafını sakınmayan bir ifade şekliyle, gerçek hayat konuşmaları tarzında **natüralist nesir** ile yazıldığı için, eserin tümünde diyalogların yüksek trajedi için yeteri kadar şiişsel görülmediği; fakat flütle çalınan hareketli havanın Aristo'nun **şarkı ve melodi** anlayışının prensiplerini icra edebildiği de vurgulanır.

Stambusky'nin *Death of a Salesman*'ın neden trajedi olmadığı hususunda en fazla üzerinde durduğu nokta, olayın kahramanı **Willy Loman**'dır.

“Willy Loman'ın nesi trajik bir kahraman olmaya hak iddia ediyor?” (7) diye sorar Stambusky.

Her ne kadar Miller, Aristo tarafından istenen **ruhi fazilet ve ahlâki doğruluğun** Willy’de var olduğunu söylemekteyse de Stambusky’e göre bunu kabullenmek zordur. Çünkü:

“Willy hırsızlığı, kayıtsızlığı, dalavereyi teşvik etmekte ve çocuklarını da bunları yapmaları için cesaretlendirmektedir.” (8)

Willy’nin bu ahlâk dışı davranışlarıyla, çocuklarını maddi başarıya götüreceğini sandığını belirten yazar, onun sadece **hayallerini ve kendi öz değerlerini** çocuklarına öğretmeye çalıştığını savunmaktadır. Oysa Willy, yalan söylediği gibi, kendi kendisinin yanlış olabileceğini de kabul etmiyor. Üstelik oğlu Biff tarafından da **yalancılıkla itham ediliyor**.

Makale yazarı, Willy’nin bu durumuna iki hususu örnek olarak gösterir:

1. Çocuklarını inşaattan kum ve tahta çalmaya göndermesi ve bunları Ben amcalarına gururla anlatması,
2. Biff’in kendisini Boston’da bir fahişeye zina hâlinde yakaladığında suçunu örtbas etmeye çalışması.

Bildiğimiz gibi Willy, Biff’e kadının bir müşteri olduğunu, Simmon’lar için mal aldığını, koridorun başındaki odada kaldığını, kadının yalnız olup odasının boyanmakta olduğunu söyleyerek oğlunu ikna etmeye çalışır. Fakat Biff, babasının yalan söylediğini bilir ve ona:

“Seni yalancı... Sen sahtekârsın, küçük bir sahtekâr.” (9)

diyerek onun gerçek kimliğini ortaya koyarken, artık Biff’in gözündeki büyük kahraman Willy Loman’ın imajı yıkılır ve bir hiç olur.

Stambusky, Willy’i hem karısını aldatması hem de oğluna yalan söylemesi nedeniyle **suçlu** bulmakta ve klasik trajedi kahramanında bu özelliklerin asla bulunmadığını ifade etmektedir. Ama yazarımıza göre, her ne kadar Willy’nin manevi zaafının veya karakter zayıflığının farkına varıp varmadığı belli bir noktada şüpheli ise de, yine de Willy gerçekten **bir trajik hataya sahiptir**.

Ona göre Willy, hayatına hükmeden sabit fikirle, gerçeği birbirinden ayırt etme gücünü yitirmiş, kendi kendini aldatan, popüler olmak uğruna tüm günahları mübah sayan, sahtekâr bir insandır ve bu benmerkezci duygulardan dolayı trajik bir hataya sahiptir.

Ancak Willy'nin trajik hatası, onun arzuladığı bir olayın bilinçli olarak yapılmasının sonucudur; yoksa yalnız onun idrakının yetersizliğinden değildir. Stambusky, Willy'nin ahlâki olarak manevi zaafından sorumlu olduğunu belirtirken:

“Bu öyle bir sorumluluktur ki, sadece idrak eksikliği onu asla bazı gerçekler karşısında kör etmemelidir.” (10) der.

Yazar, her ne kadar Willy'nin yıkımında toplumun biraz rolü olduysa da, Miller'ın bu yıkımda açıkça Willy'nin **kişisel yapısından kaynaklanan nedenleri** ön plana çıkardığını savunur. Bunu ispat etmek için de, küçük bir iş adamı olmasına rağmen Charley'nin bu sistemde başarıya ulaşmış olmasını gösterir. Çünkü o da Willy gibi bir orta sınıf insanıdır ve aynı değerlere sahiptir.

Aslında oyunda hiçbir şey, Willy'nin satıcılığı bir meslek olarak seçmesinin sosyal veya ekonomik bir gereksinmeden doğduğunu göstermez. Zaten mesleği ne olursa olsun insan, davranışlarından sorumlu olmak zorundadır. Willy, kendi tabiriyle başarısızlığa uğramış, yıkılmış bir adamdır; ama onun bir insan olarak başarısızlığı, ekonomik başarısızlığına sebep olmuştur. Yoksa onu başarısız kılan şey, sırf mesleği veya ekonomik durumu değildir.

Stambusky'e göre Willy, kendi yanlış davranış biçimiyle bile durumundan sorumlu olabileceğini ispatlamaktadır. Çünkü Willy defalarca şunu ifade eder:

“Bir adam sadece sevilmemeli, ama çok sevilmelidir.” (11)

Bu, Willy açısından kişiliğini daha iyi bir duruma getirmek için bir **sorumluluk duygusunu** ima etmektedir.

Willy'nin kişisel sorumluluğu, Boston'daki kadını hayal eden başka bir rüyadan gerçeğe döndüğü bir sahnede yine kendini belli eder. O anda Linda'nın çorap tamir ettiğini fark eden Willy, Linda'ya kızar; çünkü nadiren de olsa kendi öz hanımına yeni bir çift çorap alabileceğini hatırlamaktadır. Kendi hanımını ihmal eden Willy, rahatlıkla Boston'daki kadına istediği kadar çorap hediye edebilmiştir.

Willy'nin gerçekten kendi hareketlerinden sorumlu olduğunu anlatan yazar:

“Willy kendisine bir şans verilmediğini ve sistemin kendisinin aleyhinde olduğunu hissetse dahi, kendi düşüşünden olan suçluluk duygusu, Biff'te olduğu gibi onu imkânsız bir çıkmazdan akılcı bir tarzda kurtulmasına sebep olabilirdi.” (12)

der. Bu tür kişisel sorumlulukların onu, olayların farkına varma ve trajik hatasını düzeltmekte aynı şekilde sorumlu yaptığı görüşündedir.

Stambusky, Willy'nin kişisel sorumluluğunun aynı zamanda kendi karakterinin içindeki çelişkinin yeterli sebebi olduğunu söyler. Willy'nin iyi kabul ettiği şey, onun yanlış değerlere olan öz duyguları; kötü olarak kabul ettiği şey ise Biff'in, Willy'nin takip ettiği hayatın yanlış olduğunu fark etmesi ve bundaki ısrarıdır. Ama buna rağmen Willy'nin asla klasik bir kahraman gibi uygun bir şekilde olayların farkına varmadığını belirten Stambusky, Willy'nin neyin onu yıktığını bilemeden öldüğü görüşündedir.

Buna karşılık bir tek Biff, hayatın değişik yollarının ve farklı yanlarının olduğu anlayışına varmıştır. Kardeşi Happy'ye şöyle der:

“Ben kim olduğumu biliyorum çocuk.” (13)

Böylece Biff'in olayları çok iyi değerlendirdiğini görüyoruz ama ne yazık ki Happy de babasının yolunda devam edecektir.

Stambusky, Willy'nin çok iyi sevilmeğe olan rüyasına erişmeden, Biff'in kendisinin yanlış hayat tarzına uyan birisi

olmadığını göremeden öldüğünü ifade eder ve **yüksek trajedi kahramanınıninkine benzemeyen bir durumda**, kendi sabit fikirliliğiyle başa çıkamadan öldüğünü vurgular. Çünkü gerçek trajik yücelik (heyecan), Stambusky’e göre kahramanın **kendini anlaması** ile acıma ve korku duygusundan kaynaklanan bir durumdur.

Buna rağmen Stambusky’e göre, her ne kadar Willy hiçbir zaman bu anlayışa ulaşmasa da, onun düşüşünü gözlemlediğimizde gerçek bir **acı** duyarız; çünkü Willy, çoğumuz gibi **sıradan bir insandır**. Biz Willy için acı duyar, bir gün onun durumuna düşmekten kendimiz için endişeleniriz. Willy, her an seve seve bağlantı kurabileceğimiz, bir nevi her kenar mahalleli gibi bir adamdır. İçimizden biridir.

Ancak yine de, Willy yüksek trajedinin desteklediği, olayların farkına varmada **başarısız** olduğuna göre, onun düşüşünden ortaya çıkan acı ve korku, yüksek trajedideki acı ve korku ile eş tutulamaz. Willy’nin durumunun yüksek trajedinin bilimselliğinin eksikliğinden dolayı daha çok bir **merhamet** uyandırmaya uygun olduğu ifade edilir.

“Sonuçta Willy, bizim için merhamet duygusu uyandıran bir kişidir. Bunun ne bir eksikliği, ne bir fazlası vardır.” (14) diyerek bu konudaki fikrini açıklar.

Stambusky, Miller’in *Death of a Salesman* adlı eserinde kendi trajedi teorisini takip ettiğini, eserin istisna bir kahramandan ziyade **sıradan bir insanın trajedisi** olduğunu ifade etmektedir. Ona göre eserin konusu, sıradan insanın kendisinin gerekli ve beğenilen bir kişi olması gerekliliği idealinden asla vazgeçemeyeceği ve ömrünü boş bir rüya uğruna geçireceğidir.

Bu rüyanın değerli olup olmadığı veya Willy’nin amacına ulaşıp ulaşamadığı konusu tartışılabilir. Fakat oyunun kahramanı olarak Willy, en azından Miller’ın teorisinin mantıki bir ifadesidir. Ancak Stambusky, Miller’ın kendi trajedi teorisi ve sıradan insan fikrinden ayrıldığı bir noktanın olduğunu

belirterek, bunun da **gerçek trajik büyüklükten ziyade Willy’i acımacak (pathos) bir nesne hâline getirmesi** ve oyuna kesin bir **kötümserlik** havası vermesi olduğunu anlatır. Hâlbuki Miller, trajedide hem “pathos”u hem de kötümserliği reddetmiştir.

Allen A. Stambusky’e göre bir teoremci olarak Miller’ın en fazla göze çarpan hatası, **klasik trajedi kavramını yanlış yorumlamasıdır**. Onun gözünde modern trajedi, eskinin aksine kahramanın yenilmesine yardımcı olan bir güç olarak kaderden ziyade **toplumun problemleriyle** ilgilenir. Çünkü klasik anlamda trajedide insanoğlunun başına gelenlerin asıl sebebi toplum değil, **evrendir**.

Açıkça görüldüğü gibi, trajedi kahramanı Miller’ın kahramanları gibi “küçük adam” olamaz. Stambusky’e göre trajedi kahramanı, insan tabiatında var olan **soyluluğu** en az hâliyle de olsa temsil eden **büyük bir adam** olmalıdır.

Stambusky, makalesini şöyle bitirir:

Miller, eskilerin eriştiği trajedinin yüceltilmiş yüksekliklerine ulaşamamış olabilir. Fakat onun belli başlı eserlerinin gerek Amerikalı gerek yabancı çağdaş seyirciler üzerindeki güçlü etkisi göstermiştir ki, Miller’ın geniş bir görüş açısı vardır. Klasik trajedide olduğu gibi insan erdeminin değerine inanması yönüyle de Miller, klasik trajediye belli başlı diğer Amerikalı oyun yazarlarından da yakındır.

BÖLÜM III

DEATH OF A SALESMAN'I

TRAJİK BİR ESER OLARAK KABUL EDEN

ELEŞTİRMENLERİN GÖRÜŞLERİ

Arthur Miller: Death of a Salesman

Arthur Miller'ın *Death of a Salesman* adlı eserini trajedi olarak kabul eden yazarlar arasında bulunan Yudah BIERMAN, James HART ve Stanley JOHNSON, "Arthur Miller: Death of a Salesman" adlı ortak makalelerinde okurlarına eserin neden trajedi olduğunu çeşitli yönleriyle anlatmaktadırlar.

Yazarlar, Arthur Miller'ın *Death of a Salesman* adlı eserinin Sophocles, Shakespeare ve Lorca'nın dramalarından farklı olduğunu savunurlar. Onlara göre bu eser, kendi zamanlarına uyarlanmış, düşüncelerinin kalitesine değer verdikleri karakterler tarafından kendi sahnelerinde oynanan, öz dilleri ve aksanlarıyla konuşulan bir trajedidir. Bu oyun, böylece bir anlamda Amerikalılara yabancı değildir. Yine onlara göre Oedipus onlar için yabancıdır, çünkü onlar Atinalılar değillerdir. *Othello* da onlara yabancıdır, çünkü onlar Elizabeth döneminin insanları değiller. Elbette İspanyol olmadıkları için *Blood Wedding*'in ne olduğunu bilemezler. Ama yazarlarımıza göre *Death of a Salesman* kendilerinin öz malıdır. Çünkü kendileri Miller'ın çağdaş Amerikalılarından.

Bierman, Hart ve Johnson'a göre biz Willy Loman'ın davranışlarını, sabit fikirliliğini beğenmeyebiliriz. Onun hayata bakış tarzını, kendisine göre yarattığı başarıya ulaşma yöntemini reddetsek bile, buna karşılık Miller'ın eserinde yarattığı dünyayı anlayabiliriz. Çünkü modern şehir hayatında insanın dört bir yanını saran apartmanlar, Willy'nin ufkunu nasıl karartıyorsa aynı şekilde bizim de ufkumuzu kesmektedir. İnsanın doğa ile ilişkilerini koparan bu yapılar, insanı adeta sıkıcı bir hayata mahkûm etmektedir.

Yazarlarımıza göre *Death of a Salesman* hakkındaki eleştirilerin çoğunun odak noktasını, oyun kahramanı Willy Loman'ın trajedi kahramanı olup olamayacağı hususu teşkil eder. Willy'nin asıl tartışılan yönü ahlâki yapısıdır. Willy'nin ahlâki faziletinin trajedi kahramanı olmaya uygun olup olmadığı, kendisinde trajedi kahramanı olabilecek özelliklerin bulunup bulunmadığı en başta tartışılan husustur. Bu da geleneksel trajedilerdeki trajedi kahramanının kalitesinden ileri gelmektedir. Willy'nin Oedipus ve Othello türü trajedi grubuna girip giremeyeceği konusunda yapılan tartışmalarda bir çelişkinin mevcut olduğu kesindir.

Yazarlarımıza göre birkaç yorumcu *Death of a Salesman*'ın yapısının önemini benimsemişlerdir. Ama Miller'a göre Willy, geleneksel trajedinin kahramanının sahip olduğu özelliklerden farklı özelliklere sahiptir. Zira Miller, trajedinin ortaya çıktığı ilk döneme kıyasla bugün tıpa tıp aynı özellikleri taşımasının mümkün olmadığı düşüncesindedir. Bu nedenle modern trajedi kahramanı da bazı farklı özelliklere sahip olabilir. Dolayısıyla yazarlarımız incelemelerine, oyunun yapısında neyin en çok önemli olduğunu ve zamanın nasıl işlediğini inceleyerek başlar.

Makelinin sahibi yazarlar, tüm trajedilerde olduğu gibi bu oyunun kahramanı da ancak ölümünden birkaç saat önce karşılaştığımızı belirtmektedir. Fakat Miller, oyununda klasik trajedilerde olduğu gibi oyun kahramanının geçmişi hakkında anlatımcı bir şekilde bilgi vermez. Yani biri çıkıp oyun kahramanının daha önce başından geçen olayları anlatmaz. Miller bundan, modern sahnenin özelliği nedeniyle kaçınmıştır. Bunun sebebi de günümüzde modern psikiyatrinin çok gelişmiş olmasıdır. Bunun yardımıyla insanlar kolayca geçmişe gidip gelebilmektedir. İnsan, içinde bulunduğu zamanı yaşarken birden geçmişe dönüp orada meydana gelen olayları öğrenebilmektedir. Modern sahnenin kapasitesi, bu tür olayların yaşanması; yani insanın geçmişe bir anda gitmesi ve dönmesi için yeterli teknik özelliklere sahiptir. Bunlar da modern trajedinin farklı yanlarını teşkil etmektedir.

İşte bu sahnelerin yardımıyla Willy'nin kafasından geçenleri oldukları gibi anlayabilmekteyiz. Bir anda Willy'nin otuz beş yıllık hayatını tüm ayrıntılarıyla öğrenebilmekteyiz. Böylece hanımı Linda, oğulları Biff ve Happy yanı başında durdukları mezarı başında Willy Loman'ın hayatını gözler önüne sererler. Yazarlarımıza göre sahnenin, önceki sahnelerin vurgulamasıyla bu tarzda düzenlenmesi ve zamanın böylesine uyarlanması Willy Loman'ın intiharının etkisini azaltmaktadır. Onlara göre Willy'nin hayallerinin göz önüne alınmasıyla, intiharın fedakârlık seviyesine yükselmesine yardımcı olunmaktadır. Yani bir açıdan intihar, Willy Loman'ın hayallerine erişmesi için haklı bir yol olmaktadır.

Miller, oyun kahramanının son kırk sekiz saatini canlandırırken bize aşağıda belirtilen iki başka sahneyi de gösterir. Bu sahnelerden birisi Ben'in rehberliğini kapsayan kısım, diğeri ise Biff'in terbiyesini, yetiştirilmesini gösteren bölümdür. Yorumcularımıza göre birinci sahne, Willy'nin kendisini önemli hissetmesi ve güvenliğini sağlaması bakımından çok önemlidir. Willy daima Ben'in hayallerinin önünde eğilmektedir. Bunun sebebi Ben'in anlattıklarını bir kahininki gibi kendisine rehber saymasıdır. Ayrıca Ben'in fikirlerini, kendi öz düşüncelerinin doğruluğu için bir dayanak saymasıdır. Kısaca Ben, hem onun rehberi hem de fikirlerinin doğruluğunun güvencesidir.

İkinci sahne ise Willy'nin oğluna gülme usulünü öğrettiği bölümdür. Willy, oğullarını şuna inandırmıştır: Cennetin kapısında “Burada yalnız iyi sevilenler girer” ibaresi yazılıdır. Böylece kendi öz çocuklarını başarı putunun önünde diz çöktürdüğü sahne bize gösterilmektedir. Yazarlarımıza göre bu sahneler, geçmişin bir anda canlandırıldığı bölümlerdir. Bu sahneler ve Boston'daki kadın hakkındaki bölüm bize oyun kahramanının portresini derinliğine çizmektedir. Makalenin yazarına göre bu sahneler, *Death of a Salesman* adlı oyunun temasının yanlış anlaşılmasını engellemektedir. Bu sahneler olmasaydı belki de oyunun teması, başarısızlığın duygusal bir biçimde idealize edilmesi olacaktı. Ama

yazarlara göre bu sahneler, Willy Loman'ın düşüşünün, kendisinin istek ve arzularının kalitesinden ileri geldiğini gösterir. Yani Loman'ın başarısız olmasının sebebi kalitesiz oluşu değildir.

Birçok sahnede Willy'nin çok kuvvetli arzularının olduğu görülür. Özellikle bir insanın başarıya ulaşması için çok sevilmesi gerektiğine inanması ve bunu devamlı çocuklarına aşılaması bunun açık bir örneğidir. Ayrıca bu konuda Charley, intiharı bazı şüpheler uyandıran arkadaşı Willy Loman'ın mezarı başında şöyle der:

“Hiç kimse bu adamı suçlayamaz. Siz anlayamazsınız. Willy bir pazarlamacıydı. Bir pazarlamacı için onu hayata bağlayan bir kuru taşı bile yoktur. O, size bu işin kanununu söyleyemez veya ilacını veremez. Orada yatan, hasretler içinde bulunan bir insandır.” (1)

Özellikle Willy Loman'ın ömrü boyunca hasretini çektiği başarılı olma konusunu düşünmemiz gerekir. Willy'nin en çok istediği şey, hiç olmazsa çocuklarının toplumda bir yere gelebilmesidir. Zaten Willy bunun için intihar etmiştir. Demek ki Willy'nin başarı hasreti ve arzusu o kadar güçlüdür ki, ölümü bile göze alabilmiştir.

Diğer tarafta Linda, eşi için şöyle feryat etmektedir:

“Ben onun büyük bir insan olduğunu söylemiyorum. Willy Loman asla büyük paralar kazanmamıştır. Adı hiç gazeteye de geçmemiştir. Yaşayan en iyi insan da değildir. Fakat o bir insandır ve başına kötü şeyler geliyor. O hâlde ona dikkat edilmelidir. Bir yaşlı köpek gibi mezara yuvarlanmasına müsaade edilmemelidir.” (2)

Gördüğümüz gibi Linda, Willy Loman'ın bir insan olarak değerlendirilmesini istemektedir. Onun bir insan olarak ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Willy bir insandır ve bunun için tüm insanların sahip olduğu şeylere sahip olması gerekmektedir. Çok küçük bir unutulmama belgesinin bile bunun için yeterli olacağını ifade eder. Hiç olmazsa çocuklarının babalarına sahip çıkmalarını arzular.

Ama diğerk tarafta Charley'nin, Willy'den bir satıcı olarak bahsettiğini, onu bir satıcı olarak değerklendirdiğini görüyoruz; bir insan olarak değil. Mamafih Charley, hayatta hiçbir şeyin biraz sevgiden, bir gülümsemeden daha önemli olmadığı hususu üzerine yaşamını kurup sürdüren birçok kimsenin de olduğunu söyler. Böyle bir insanın toplumda kendisine bir yer kazanmak için ölümü seçmesinin çok doğal olduğunu ve bunun için o kimsenin hiçbir zaman suçlanmaması gerektiğini de vurgular.

Yazarlarımıza göre bazı yorumcular, Willy'yi bir insan olarak veya bir satıcı olarak ele alan temalarıyla Miller'ın anlatmak istediğinin, Amerikan kapitalist ve materyalist sisteminin kendi sadık hizmetkârlarını bile insafsızca harcadığı olduğunu ileri sürerler. Bu görüşün sahibi yorumculara göre Willy, Amerikan kapitalist ve materyalist sisteminin yıkımını sembolize etmektedir. Başka bir deyişle, insanın insanlık vasfının yıkılışıdır bu.

Makalemizin yazarlarına göre bu üç görüş, yani hanımı Linda'nın, arkadaşı Charley'nin ve eleştirmenlerin görüşleri oyunun anlamını ortaya koymaktadır. Ancak bu görüşler, beraberinde cevaplandırılması gereken bazı soruları da ortaya çıkarır. Bu soruları şöyle sıralayabiliriz:

Acaba biz, Willy'nin geçmişinin yüzeyselliğini bildiğimiz hâlde Linda'nın "ona dikkat edilmeli" dediği dileğini kabul edebilir miyiz? Acaba Willy'nin geçmişi hakkında edindiğimiz bilgiler, Willy'i kendi seviyesinin altına indirmiyor mu? Eğer Miller kapitalist dünyadaki pazarlamacının trajedisiyle ilgileniyorsa, o zaman acaba neden en azından bir başarılı pazarlamacıyı ele almadı da Willy Loman gibi basit birisini bize örnek gösterdi?

Willy Loman sadece bitki ekerken ve marangozluk takımlarıyla uğraşırken başarılıdır. Çünkü o bir marangozdur, bir ekicidir. Fakat bir pazarlamacı olarak başarısızdır. O hâlde yine aklımıza şu soru geliyor: Acaba Willy kapitalist dünyanın suçlamasında bir sembol olabilir mi? Veya acaba Willy bir yıkımın sembolünden daha öte bir şey midir?

Yazarlarımıza göre tüm bu sorular, şiddeti özellikle trajedide hissedilen bir tehlikeyi vurgular. Bu tehlike şudur: Oyunun tüm anlamıyla şiirsel ifadenin birbirine karıştırılması. Hayat, trajedide gösterildiği gibi iki üç diyalogla öyle kolay bir şekilde özetlenemez. Aksine bizi manaya götüren, trajedinin anlamına götüren anahtar, bir eserin olay örgüsüdür. Olayın kahramanları ve bunları birbirine bağlayan çelişkidir. Yazarlarımız:

“Miller’ın kendi görüşünü anlatmak için seçtiği çelişki, pazarlamacı olan Willy ile insan olan Willy’nin arasındadır.” (3) der.

Elbette yazarlarımıza göre çelişkiyi bu şekilde görme, yazarın geçmişi kullanmasını hem açıklar hem de bu davranışı haklı çıkarır. Oyunun tüm bölümleri sanki ısrarla şu noktayı vurgulamaktadır: Willy Loman, hayatını iş ahlâkı prensipleriyle sürdürdüğünden dolayı ıstırap çekmektedir. Aile fertleriyle olan ilişkileri de dâhil olmak üzere tüm ilişkilerini iş ahlâkı prensipleriyle yürütür. Willy, hayat kanunlarını ve iş kanunlarını birbirinden ayırt etmemektedir. Aslında yapılması gereken, oyunda da özellikle vurgulanan, bunların birbirinden ayırt edilmesi gerekliliğidir. Ama Willy, özel hayatını da iş ahlâkı kurallarıyla idare etmekten doğan hatasının asla farkına varamaz.

Yazarlarımız, Willy’nin bir pazarlamacı olarak yaptığı ilerleme ile bir insan olarak kendi kendini anlama hususunda düştüğü çelişkiyi göremediğini belirtir. Willy, mecazi olarak bu çelişkiyi yansıtmakta ve kendi standartlarını mutlaka çocuklarına da kabul ettirmek çabasındadır. Nitekim Happy, babası ile aynı hayat ve iş prensiplerine göre yaşamaktadır. O da babası gibi, hayatta başarıya ulaşmak için sadece gülümsemenin yeterli olamayacağını anlayamamaktadır. Kendisi kadın peşinde koşuşturan, hayatta belli bir amacı olmayan – olsa bile amacına ulaşacak kapasitede olmayan – biridir.

Ama Happy’nin aksine diğer tarafta Biff, Willy Loman’ın tatminsizliğini yansıtan biridir. Kendisini rahatsız eden şeyin ne

olduğunu, babasının kim ve nasıl biri olduğunu bir türlü anlayamamaktadır. Boston'daki otel olayı da Biff'i başıboşluğa sürükler. Bu bölüm, Willy'nin satış durumunu, sözde iş başarısını ortaya çıkaran bir bölümdür. Aslında örtbas ettiği önemsizliğinin ortaya çıktığı yerdir. Çünkü Biff eve döner; gerek kendisinin gerekse babasının bir hiç olduğunu keşfeder ve sembolik olarak da bu andan itibaren özgürlüğüne kavuşur. Çünkü kendisi hakkında karar verebilecek durumdadır ve onun namına karar veren babasının baskılarından kurtulacaktır.

Yazarlarımıza göre Willy'nin gizli kimliği ile ilgili tüm problem, inanılmayacak şekilde *Oedipus*'unkine benzemektedir. İkisinin de benzer noktaları, kim olduklarını bilememeleridir. Ancak yazarlarımız, bir kralla bir satıcıyı karşılaştırmadan önce aşağıda belirtilen bir yapısal özelliğe değinmek isterler. Aristo'dan Maxwell Anderson'a kadar olan dönemde olayların farkına varmak, trajedinin temel taşı olmuştur.

Death of a Salesman adlı eserde Biff'in sonunda olayların farkına vardığı görülmektedir. Özellikle Bay Oliver'in ofisinde kalemi alıp kaçarken bunu idrak eder. Birden hayatının hep sahteliklerle dolu olduğunu farkına varır. İşte bu anda kendi öz benliğini bulur. Ama yazarlarımıza göre bu Willy için söz konusu değildir. Willy'nin kendisini ne kadar tanıdığı belli olmamaktadır. Biff'in kendisine ve babası Willy'e olan sahte davranışını yitirdiği anda bile Willy'nin bunu ne derecede anladığı belli değildir.

Acaba Willy, gerek Oedipus ve gerekse Othello gibi sonunda bazı şeylerin farkına varmış mıdır? sorusunu sordüğümüzde cevap hem "evet" hem de "hayır"dır. Yazarlarımıza göre Willy, kararlı bir davranışa yönelmiştir. Bu da onun kendisini anlamının tesiriyle olmuş denilebilir. Ama burada aşağılayıcı olan ve farklı olan, davranışının kalitesi ve probleme seçilmiş olan çözümdür.

Yazarlarımız, Willy Loman'ın kendisini sınırlayan ve Willy'nin hayat şartlarını düzenleyen ticari değerlerin üstesinden gelemediğini ifade ederler. Bu yüzden Willy, eski problemine yeni bir çözüm olan

intiharı seçer. Belki onun intiharı sonucunda ödenecek sigortasıyla Biff bir iş kurar ve başarılı olur diye düşünür. Willy'ye göre bu önemli bir çözümdür. O, gerçekten bir baba olarak sevdiği oğlu Biff'in sevgisine mutlaka bir karşılık vermesi gerektiğine inanmaktadır. Yazarlarımız bu konuda şöyle der:

“Willy oğlunun hayatta başarısı için hâlâ anahtar olarak gördüğü parayla kendisini takas edecektir.” (4)

Makale yazarlarına göre burada adı olan, Willy'nin olgunlaşamayan değerlendirmesi ve yine onun böyle bir temele oturtulmuş olan olgunlaşmamış tepkisidir. Onlara göre bu, ölümü tercih eden bir insanın tepkisidir. Ama bu tercihin sebebi, suçluluk duygusuyla hayatın çekilmez oluşundan değildir. Bu tercih, hayatta asla bulamayacağı bir güvenceyi sağlayacak olmasındandır. Yani Biff'e, Willy'nin hayalinde kurduğu başarıyı sağlamak için gerekli paranın bulunuş şeklidir.

Willy'nin Trajik Kahraman Olarak Konumlanması

Yazarlar, Willy'nin diğer trajik kahramanlar arasındaki yerini anlamak için en iyi yaklaşımın, diğer kahramanlar için sorulan soruların aynısını Willy'nin ölümü için de sormak gerektiğini savunurlar. **Oedipus'un düşüşü** ile ilgili olarak şu sorular sorulabilir:

Bu düşüş, insanın doymak bilmeyen; özellikle kendini tanıma arzusuyla yönetildiği anlamına mı gelir?

Aynı zamanda bu kendini bilme arzusu, eninde sonunda insanı körlüğe ve yıkıma mı götürmektedir?

Ardından şu soru sorulabilir: Diğer birçok trajedi kahramanlarında olduğu gibi bu düşüş, hepimizde var olan kıskançlık tohumlarının muazzam bir elem anında yeşerip tüm mantıki duyguları hiçe sayan bir sevgiye dönüşmesi midir? Bu soruları soran yazarlarımız, **Willy Loman için de** şu soruları sorar:

Acaba Willy'nin ölümü insanlığın hangi kritik meselesine işaret eder?

Asıl dikkat edilmesi gereken soru "Willy Loman kimdir?" midir?

Özellikle ikinci soruya, *üç milyon Amerikalı satıcıdır* şeklinde cevap vermek, soruyu savsaklamak anlamına gelir. Aynı şekilde *Willy sıradan bir insandır, trajedi kahramanı olamaz* demek de soruyu yüzeysel bırakmak demektir. Çünkü yazarlarımıza göre, **önemli olan kişinin rütbesi veya toplumsal konumu değil, onun ruhsal güdüsüdür.**

Othello, Oedipus ve Leonardo'nun durumlarının sebebi, yaşantılarının yoğunluğudur. Bu kahramanlar, insanlık potansiyeline erişmiş kişilerdir. Felaketle yüz yüze gelindiğinde **kahramanlıkları ve yiğitlikleri kanıtlanmış** insanlardır. Eğer Willy Loman'a, hangi statüde veya konumda olursa olsun, yalnızca yaşadığı için ve insan ilişkilerinde elinden geldiğince yücelmiş biri olduğu için dikkat edilmesi gerektiği konusunda ısrar edilebilseydi, işte o zaman problem çözülmüş olacaktı.

Fakat Willy'nin en başarılı olduğu, Biff ve Happy'nin kendisine hayranlık duyduğu dönemde bile onun başarısı çok yüzeyseldir. **Görünen odur ki Willy'nin arzuları yanlıştır.** Bu yanlış arzular hem kendisini hem de çocuklarını geleceğe yönelik sağlam bir temel oluşturmaktan alıkoyar.

Willy ve Oedipus Karşılaştırması

Willy de tıpkı Oedipus gibi, babasının kim olduğunu veya çocuklarının kim olduklarını bilememektedir. Fakat Oedipus'un hem gerçeği keşfetme gücü hem de kendini harap etme gücü vardır. **Willy ise sadece olayları görememe zayıflığına sahiptir.** Bu nedenle hiçbir zaman tam olarak Oedipus'un seviyesine ulaşamaz.

Willy'nin yıkımı, Othello'da olduğu gibi bir kefalet ödeme biçiminde de değildir. Onun yıkımı, **olgunlaşamamaktan doğan yanlış düşüncelerin yönlendirdiği davranışların sonucudur.** Willy'de az da olsa kahramanlık ruhu bulunsa bile bu ruh hiçbir zaman tam anlamıyla gelişmemiştir. Willy yalnızca çok ender

zamanlarda, belirsiz de olsa hayatının anlamsızlığını ve içsel bir özü olmadığını fark edebilmiştir.

Dolayısıyla, yazarlarımıza göre böylesine yaşanmaya değmez bir hayatı olan Willy Loman'ı reddetmek mümkündür; ancak bu durumda da şu sorular cevaplanmalıdır:

Acaba biz, insanı gerek güneşten gerekse doğadan koparmak suretiyle yaşantısını tehlikeye atarak, temelde insana böylesine muhalif, uygunsuz ve düşman bir toplum mu yaratmışız?

“A Salesman Is Everybody” – Howard Fuller’ın Yaklaşımı

Death of a Salesman’ın trajedi olduğunu savunan yazarlardan biri de **A. Howard Fuller**’dır. *A Salesman Is Everybody* adlı makalesinde, bir oyundan etkilenmek ile onu anlamının tamamen farklı şeyler olduğunu belirtir. Bunun sebebi, her sanat eserinde birçok temanın bulunmasıdır. Elbette her okuyucu eserden kendisine göre bir anlam çıkarabilir; fakat genelde her eserin savunduğu **merkezi bir tema** vardır.

Howard Fuller’a göre, savaşın olmadığı dönemlerde **profesyonel pazarlamacı**, Amerikan toplumunun gerçek kahramanıdır. Çünkü pazarlamacılar, rekabetçi ekonominin keskin uçları gibidir. Endüstrinin sürekli ürettiği malları tanıtmak, yeni fikirleri anlatmak için uzun yollar kat eder; güler yüzlü görünür, dil döker, binbir çeşit insanla muhatap olurlar. Bu kadar çabaya rağmen çoğu zaman bir teşekkür dahi alamazlar.

O halde, eğer bir satıcı Amerikan toplumu için bir kahraman olmaya uygunsa, modern trajedi için Willy’den daha uygun bir kahraman bulmak çok zordur. Fuller’a göre, **Willy Loman; sloganları, düşünce yapısı ve çabasıyla Amerikan hayatının geniş bir bölümünü temsil eden gerçek bir semboldür.**

Gerçekten de Willy gibi seyahat ederek pazarlamacılık yapmak, Amerikan ekonomi dünyasında önemli bir yere sahiptir ve Amerikan toplumunda bu tür pazarlamacılara sık sık rastlanabilir.

Fuller, pazarlamacının modern endüstrinin kahramanı olabileceği gibi, zaman zaman başarısızlığa uğrayabileceğinin de

kaçınılmaz olduğunu ifade eder. “İşte bu düşünceyle, Willy Loman, Miller’ın yeni oyunu gibi bir trajediye uygun bir konu haline gelebilir.” (6) Ona göre satıcılık bir iş olduğuna göre, bu işle uğraşanların da hem fiziki hem de psikolojik streslerinin olması normaldir. O zaman, tıpkı diğer bazı pazarlamacılar da olduğu gibi, Willy Loman’ın da düşüşü kaçınılmaz olmaktadır.

Fuller, Willy Loman’ın modern, bilimsel ticaret teknikleriyle ilgilenmediğini, ama tüm tehlikesine ve dezavantajına rağmen bu iş için gereken gayret ve şevki gösterdiğini vurgular. Ona göre, çağımızda şevk ve gayret genellikle olumlu bir özellik olarak kabul edilir. Şevk ve gayret, insan teşebbüsünün arkasındaki itici güçtür; onsuz başarı mümkün değildir. Fuller, şevk ve gayreti bir otomobili harekete geçiren petrole benzetir: Zaruri ve faydalı olmakla beraber, zekâ ve akılla birlikte kullanılmadığında zararlı hâle de gelebilir; faydalı bir güç üretebileceği gibi yıkıcı ve öldürücü de olabilir. Ne yazık ki Willy’de birikim hâlindeki bu şevk ve gayret, akıl tarafından yönlendirilmemiştir.

Yazarımıza göre, esasen Willy Loman kendi kendini kandıran biridir. Çünkü gerçekte, hayatını yöneten sabit fikirliliği birbirinden ayırt etme gücünü çoktan yitirmiştir. Aynı zamanda Willy, kendisi için popüler olmayı, herkes tarafından sevilip tanınmayı tek hedef edinmiş; dolayısıyla inandığı bu tek hedefe erişmek için her yolu denemiştir. Fakat ne yazık ki başarısız olduğu gerçeğini hiçbir zaman göremeyen, dolayısıyla dürüst olmayan bir kişidir. Willy’nin en büyük zaafının oğlu Biff’e karşı olduğunu belirten yazar, onu yıkıma götüren belli başlı sebeplerden birinin de bu olduğunu vurgular. Fuller’a göre Willy’nin oğlu Biff’e karşı olan sevgisi, güveni ve sonuçta Biff’in her davranışından etkilenmesi gerçeği oyunda dikkatle incelenmelidir.

Makale yazarı, aslında Willy ile büyük oğlu Biff arasındaki asıl problemin bir güç mücadelesi olduğunu ifade eder. Willy, oğlu Biff’te kendisinin olmasını isteyip olamadığı başarılı, çok sevilen insan imajını yaratmaya çalışır. Bu istek öylesine güçlüdür ki,

Biff'in uymasını istediği bu kalıba asla uygun olmadığı gerçeğini göremez. Gözlerini gerçeğe öylesine kapatmıştır ki, kafasında ve kalbinde olgunlaştırdığı oğul imajını gerçekteştirebilmek, yani amaçlarına kavuşabilmek amacıyla yolda otomobil kazası yapar. Yani Willy'nin intihar etmesinin sebebi, oğlunun olmasını istediği kalıba girmesini sağlamak için gerekli olduğunu sandığı parayı sağlamaktır.

Diğer tarafta Biff, baba baskısından kaçmak için hırsızlığa yönelir, batıya gider ve yıllarını başarısız bir şekilde, boşuna geçirir. Bu durumuna sebep olarak da babasının Boston'daki otel odasında bir kadınla olan ilişkisini keşfetmiş olmayı gösterir. Fuller'e göre bu durumda trajedi, şu gerçekten ortaya çıkar: Willy, her şeyi kendi hayalindeki gibi görme şevkinden ve bundan kaynaklanan sabit fikirliliği yüzünden olayları göremez. Aşıkâr olan durumu, Biff'in onun arzuladığı rolü oynayamayacağını, Biff'in inatçılığının kasti olduğunu anlayamaz. Üstelik baba-oğul arasında gerçek hayatta böyle ortak çelişkilerin olabileceğini de bilememektedir.

Fuller'a göre anne Linda, Willy'nin tüm sabit fikirliğine rağmen sürekli olarak Willy'nin tarafını tutar, onun fikirlerini destekler. Bu da elbette trajediye bir kaynak oluşturmaktadır; Willy'nin gerçekleri görmesini engellemektedir. Yazar, babası tarafından ağabeyi Biff'ten daha az sevilen Happy'nin de baba ihmalinin kurbanı olduğunu vurgular. Willy'nin ilgisinin sürekli Biff'e yöneldiğini belirten Fuller, Happy'nin bu ilgisizlik yüzünden ıştırab çektiğini ve bu nedenle ahlâki bir bunalıma düştüğünü ifade eder. Yazara göre, Willy baştan sonuna kadar inandığı popülerlik uğruna tüm varlığını kurban eder. Çünkü popülerlik, adeta onun inandığı bir ilah olmuştur.

Howard Fuller, Miller'ın bir konuşmasında Willy Loman'dan bahsederken, onun yeni bir sosyal kişilik kazandığını, bunun sebebinin ise maddi başarısını garantilemek olduğunu belirtir. Tabii, böyle yapmakla Willy kendi özünü, gerçek yapısını yitirir. Kendisinin beklentisi olan iyi tanınma ve çok sevimmeye karşılık,

aksine sonunda artık kim olduğunu, hayatta ne istediğini bilemeyecek duruma gelir. Bu anlamda Willy kendini satmıştır.

O hâlde, açık olarak Willy'nin iki yönü vardır. Miller'e göre Willy, tüm satıcıları bir sınıf olarak temsil etmektedir. Sebebi de Willy'nin ticaret mallarını satması ve hayatını satıcılığa adanmış olmasıdır. Ama daha geniş anlamda, psikolojik bakımdan Willy Loman, bu dünyada işini yoluna koymak için kendinde başka bir kişilik aramaya çalışan her kişiyi temsil eder. İşte bu yüzden Willy, kendini satmıştır. Gerçekten Willy, hayalleri nedeniyle günlük hayatın problemleriyle gerçekçi bir şekilde ilgilenemeyecek duruma düşmüş herhangi bir insanı temsil etmektedir. Willy, gerçekçi olmayan, tümüyle yapay bir şahsiyete bürünmekle kendisini satmış olur. Hayallerinin peşinde koşmakla sadece özel hayatını harap etmekle kalmaz; bunun yanı sıra meslek hayatını da tahrir eder.

Makalesinin sonuna doğru Fuller şöyle der:

“Bay Miller’ın *herkes* ifadesini kullanması, bu modern trajedinin sahneye konduğu ilk günden beri çok geniş bir çevreye hitap etmesine gerçek bir ipucu sunmaktadır.” (7) Oyunu izleyen hemen hemen herkes, Willy ve oğullarının sergilediği bir özelliği kendi hayatında da keşfedebilir. Aslında bu özellik, seyircinin arkadaşlarında ve hatta akrabalarında bile mevcuttur. İşte seyirci ile oyundaki karakterler arasındaki bu yakın kişilik benzeyişi, trajediye böylesine burukluk ve acıma duygusu kazandıran özelliktir ve Yunanlıların ya da Elizabeth döneminin klasik trajedilerinin modern izleyicide asla aynı yoğunlukta uyandıramadığı bir acıma duygusunu ortaya çıkarır.

Arthur Miller And The Loss Of Conscience

William B. Dillingham, *Death of A Salesman*’ın modern bir trajedi olduğunu savunan başka bir yazardır. “Arthur Miller and the Loss of Conscience” adlı makalesinde, insanın iradesini yitirdiği zaman trajik bir durumun ortaya çıktığını savunur. Yazar, makalesinin girişinde, insanın sevgi ve sorumluluk duygusu ile dolu

bir dünyada uygun yerini alması ve sorumluluklarını kabul etmesi yükümlülüğünün, Miller'ın eleştiri makalelerinin temel konusu olduğunu söyler. *Death of A Salesman* adlı eserde irade kaybına uğrayan aile reisi Willy Loman'dır. Onun en büyük özelliği, iradesi pahasına da olsa fanatik bir şekilde bir rüyaya bağlılığıdır.

Miller, *Death of A Salesman*'ı antikapitalist bir eser olmakla suçlayanlara karşı kendisini savunurken şöyle der: Bu eserdeki en terbiyeli ve en nazik adam, amaçları Willy Loman'inkinden hiç de farklı olmayan bir kapitalisttir. Aralarındaki en büyük farklılık, Charley'nin Willy gibi bir fanatik olmayışıdır. Willy, ısrarla kendisinin çok sevilen, başarılı bir satıcı olduğuna inanır. Ancak Biff'in kabul ettiği gibi Willy böyle bir insan değildir. Biff şöyle der: "Onlar yıllarca babamızın üstüne güldüler. Sebebine gülüyor musun? Çünkü biz buraya ait değiliz." (8)

Miller'ın da ifade ettiği gibi, Willy Loman tamamen kendi iç dünyasında, gerçek hayattaki övünmelerinin tam aksine, kendisiyle hiç kimsenin ilgilenmediği duygusundan dolayı yapayalnız bir insandır. Kendini tamamen yabancılarla dolu bir dünyada hissetmektedir. Öyle bir dünya ki, onun için ne bir ev, ne de bir savaş alanıdır; sadece her an düşme korkusunun olduğu yüksek bir galaksidir. Kısacası *Death of A Salesman*, toplumda kendine bir yer arayan fakat asla bulmasına fırsat verilmeyen, dolayısıyla da iradesini yitirmiş insanın portresidir.

Başarı ve emniyet hayaliyle kişiliğini yitiren Willy Loman da, diğer birçok Amerikan romanının kahramanları gibi "Amerikan başarı düşü"nden etkilenmiştir. Bu başarı rüyasına şöyle baktığımızda, Willy'nin kardeşi Ben'i çok iyi bir örnek olarak görürüz. Hayat ormanına fakir girmiş ve zengin olarak çıkmıştır. Ama nasıl kazandığı, ne yaptığı hiç kimse tarafından bilinmemektedir. Bu nedenle Ben, Willy için yoksulluk ve sefaletten zenginlik zaferine ulaşma timsalidir. Bundan dolayı Willy, çocuklarına öğrettiği değerleri kontrol etmek ve onların doğruluğundan emin olmak için zaman zaman doğrudan Ben'in

fikirlerine başvurur. “Ben, onları nasıl eğiteyim?” (9) diye sorar. Ben’in bu konudaki cevabı, Amerikan başarı rüyası için tipik bir örnek teşkil etmektedir. Ben, on yedi yaşında fakir olarak ormana daldığını, yirmi bir yaşında zengin bir adam olarak çıktığını söyler. Elbette bu fikirler, Willy gibi bir insana gökkuşağını atlatır. Willy, Ben’in cevabından sonra kendi fikirlerinin ve yaptıklarının tamamen doğru olduğuna inanır: “İşte tam onlara vermek istediğim ruh budur, haklıymışım, haklıymışım, haklıymışım.” (10) Tüm bunlar Willy’nin iradesinin başka insanların elinde olduğunu göstermektedir.

Willy bir taraftan Ben’den bu kadar etkilenmişken, diğer taraftan da Linda, Willy’nin iradesine hükmetmektedir. Linda’ya göre güvencede olmak hayatın en önemli amacıdır. Bu da Willy’i Amerikan başarı rüyasının başka bir yönüyle karşılaştırmaktadır. Dillingham’a göre Linda, gerçekten kocasını seven, ona sadık olan bir eştir. Ama Willy’nin trajedisinin gelişmesinde de bir sebep teşkil etmektedir. Linda, davranışlarıyla Willy’nin olayların farkına varmasını, kendisini tanımasını ve yeniden keşfetmesini engellemektedir. Çünkü Linda, baştan sonuna kadar Willy’nin başarılı ve “iyi sevilen” bir satıcı olduğuna inanmış ve Willy’yi de buna inandırmıştır.

Willy, zaman zaman tam hatasını anlayacağı sırada, kendisinin yitik biri olduğunu fark edip belki düzelebileceği bir anda, Linda araya girer. Onun bu fikrine katılmadığını, kocasının başarılı biri olduğunu söyler. Böylece Linda, bilmeyerek de olsa Willy’nin iradesine hükmetmektedir. Willy, kendisinin artık bir şey satmadığını, bir işe yaramadığını belirttiği zaman, Linda hemen onun bir dahaki sefere daha başarılı olacağını söyler ve Willy’yi işine devam etmesi için teşvik eder. Sürekli olarak Willy’yi bu şekilde cesaretlendirmektedir. “Fakat hayatım, sen gerçekten harikasın.” (11) derken bunu tamamen ortaya koymaktadır. Yazarımıza göre, belki Willy Alaska’ya gitseydi yine başarılı olamazdı. Ama Linda o kadar Willy’nin başarılı biri olduğuna

inanmıştır ki adama bu fırsatı bile vermemektedir. Neredeyse Willy'den daha çok onun başarılı olduğuna inanmaktadır.

Dillingham, makalesinin sonunda bir kez daha *Death of A Salesman*'ın tamamıyla Miller'ın "irade kaybı" konusu ile ilgili olduğunu ve bu konunun eserde açıkça dile getirildiğini vurgular. Bu eser, yazarımıza göre trajik düzen açısından *All My Sons*'dan hiç farklı değildir. Aynı düzen ve tema iki eserde de kullanılmıştır. Her iki eserin kahramanları da Hegel'in trajik kahraman ifadesine uymaktadır. Her iki eserin kahramanları da "iyi" olanı uzakta arar ve bulmaya çalışır. İkisi de iyiyi keşfetmek ve onu bulmak için yanlış yolu seçmiştir. Bu yüzden kendi kimliklerini ve gerekli önemli değerlerini yitiren bu kahramanlar yıkıma sürüklenir.

Örneğin *Death of A Salesman*'ın kahramanı Willy Loman, başarı için bir arayış içerisinde. Başarı, kendisi için iyi olan bir kavramdır. Willy'nin trajedisi kısmen de olsa çevresinin hatasından ileri gelmektedir. Özellikle Ben ve Linda, Willy'ye yanlış bir başarı anlayışı kazandırmışlardır. Willy'nin bu yıkımdaki hatası ise kısmen de olsa amacına çok fanatik bir biçimde kendisini adanmış olmasıdır. Willy, yanlış yolda başarıyı yakalamaya çalışmıştır. Oysa Linda'nın mezar başındaki konuşmada, "O her zaman el çalışmalarıyla harikalar yaratırdı." (12) derken Willy'nin bir bakıma başarıyı nerede araması gerektiğini açıkça ortaya koyar. Oysa Willy başarıya o kadar inanmıştır ki, artık gerçeği ve hayali birbirinden ayırt edememektedir. Onun için gece yanan şehir ışıkları, gökyüzündeki gerçek yıldızların ve galaksilerin yerini almıştır. Hâlbuki elleriyle çalışsaydı, marangozluk ve ustalık yapmış olsaydı belki Willy Loman kendisini ispatlayacak, başarıya ulaşmış olacaktı.

Willy Loman için "iyi" olan şey başarı iken, *All My Sons*'ın kahramanı Joe Keller için en iyi şey ailedir. Her iki durumda da, hem Willy Loman'ın hem de Joe Keller'ın durumunda olduğu gibi, iyi olan şey tümüyle kendi kendini destekleyince bir felâket

meydana gelir. Bu felaket, ikisinin de kendi ideallerini aşırı büyüttüğü anda ortaya çıkar.

Yazarlarımıza göre *Death of A Salesman*, söylendiği gibi öyle çok karamsar bir oyun değildir. Oyun, Willy Loman'ın irade kaybı üzerinde odaklanmakla beraber aynı zamanda Biff Loman'ın kimliğine kavuşma mücadelesinin hikâyesidir. Biff'in değerleri babası tarafından çarpıtılmıştır. Babasına göre Biff, "iyi sevildiği" müddetçe hırsız olması, bir şeyler çalması önemli değildir. Ancak Biff, Boston'daki otel odasında olanları keşfedince birden değişir. Artık Willy'yi asla eskiden gördüğü gözle değerlendirmez. Biff'e göre babası hem kendisi hem de başkaları için yanlış yapmaktadır. Biff, artık Willy'nin isteklerine uymayacağını ve babasının kendisine tasarladığı yanlış hayatı seçmeyeceğini söyleyerek kendi yolunu kendisinin bulacağını ifade eder. İşte bu nedenle babasının mezarı başında Happy'ye şöyle der: "Ben kim olduğumu biliyorum." (13) Böylece Biff, Willy'nin asla elde edemediği, toplumdaki yerini bulmuştur.

Dillingham, en sonunda Miller'ın trajedilerinin mekânının da toplumsal düzeninin de modern olduğunu vurgular. Ona göre, insanlar iradelerini yitirince, toplumda sorumlu oldukları yerlerini görmezden gelmeye itildiklerinde trajedi meydana gelir. Yazarımıza göre Miller, kişinin siyaseti, dürüstlüğü ve sorumluluğu ile ilgilenen bir sanatçıdır ve asrımızda olağanüstü bir sentezi temsil eder.

Death of A Salesman: A Note On Epic And Tragedy

George de Schweinitz de *Death of A Salesman*'ın trajedi olduğunu "Death of A Salesman: A Note on Epic and Tragedy" adlı makalesinde savunur. Yazar, makalesinin girişinde bu eserin gerçekten Miller'ın savunduğu gibi bir trajik eser olup olmadığı hususunun yıllarca tartışıldığını belirtir. Bu soruya cevap vermek için Batı kültüründeki geleneksel trajedi ile ilgili bazı belirleyici özelliklerin bulunup bu esere uygulanması gerektiğini ifade eder.

Schweinitz, geçmişe bakıldığında epik ve trajedinin iç içe olan iki tür olduğunu iddia eder. Buna delil olarak *Paradise Lost* ve *Moby-Dick* adlı eserleri gösterir. Yazarımıza göre epikte geleneksel değer yapıları araştırılıp keşfedilir, belki de yeniden yaratılır. Trajedide ise bu yapılardaki zıt fikirlerin çatışması felaketi hızlandırır. Bu türler arasında temel yapısal ilişki, epik ve trajedi arasında yakın ve çözülmez bağlar meydana getirir.

Yazarımıza göre, bu çelişkinin yanı sıra epik ve trajedinin arasında ortak karakteristik bağlar da mevcuttur. Bu ortak özellikler şöyle sıralanabilir:

1. Hem epikte hem trajedide değer yapıları önemlidir.
2. Her ikisinde de olgunluğa veya zenginliğe ihtiyaç vardır.
3. İkisi de ait oldukları toplumun kültürel değerlerini evrensel olarak ortaya koyar.
4. Olay kahramanı, toplumdaki genel bir tipin temsilcisi olmalıdır.

Tabii burada kesin olarak sorulan bir soru vardır: Acaba Willy Loman böyle bir kahraman mıdır? Willy, bilinen karakteriyle genel bir tipi temsil edebilir mi? Yazara göre Willy, böyle bir tipi temsil edebilir ve etmektedir de. Ahab nasıl temsil edebildiyse Willy de öyle temsil etmektedir. Schweinitz bunun nedenini şöyle izah etmeye çalışır:

Batı trajedisi ve epiğinde genelde üç bölümden oluşan bir değer yargısı vardır. *Death of A Salesman*, bu değerlerin olmadığı veya bunların yerini alan başka değerlerle incelenmeye tabi tutulmuştur. Evrensel olarak genelde kabul edilen bu değerler şöyle sıralanabilir: Her şeyin yaratıcısı olan Tanrı; yeryüzünde bulunan insanoğlu; cehennem veya öbür dünya. Elbette bu değerlerden Tanrısal düzen ve insan birbiriyle benzerdir. Ancak üçüncü bölüm olan cehennem, diğerlerinden farklı olarak hiçbir değer olmadığı bir hayatı temsil eder.

Yazarımıza göre *Death of A Salesman* için sorulacak soru burada şu olmalıdır: Acaba geleneksel epik ve trajedide bulunan bu değerlere benzer olanlar *Death of A Salesman*'da mevcut mudur? Elbette bu, birebir aynı değerler anlamında değildir. Bu eserde tragediyeye sebep olacak farklı değerlerin çatışması var mıdır? Schweinitz'e göre bu önemli sorulara cevap vermemiz için, Amerikan tarihinin ve geleneğinin neye bağlı olduğunu, dünyanın eski yapısal değerlerinden ne kadar saptığını anlamamız gerekmektedir.

Yazara göre, yirminci yüzyılın ortalarında artık bu orijinal değer yapılarından hemen hemen hiçbir şey kalmamıştır. Tabii bu durum Amerikan toplumu için geçerlidir. Zamanımızda Amerika'da bu orijinal değerlere bağlı birini bulmak inanılmaz gibidir. Esas olarak Amerikan toplumunda şimdi kişi için kültürel olarak üç farklı değer vardır: Birincisi Amerikan tarihi ve gelenekleri; ikincisi sürekli başarılı olma hayali ve rüyası; üçüncüsü ise şehirdir. Şehir, yirminci yüzyılın anlaşılması zor bir gerçeğidir; ama Amerikan toplumunun yaşantısına hükmetmiş ve üçüncü bir değer yargısı hâline gelebilmiştir.

Schweinitz'e göre *Death of A Salesman* dikkatli bir şekilde incelendiğinde göze hemen şu çarpar: Kişinin güvenilir ve kararlı olma özelliklerini elde etmesi, yani böyle bir değer yapısına sahip olması, Amerika'da deneyimlerle elde edilen bir süreçtir; geleneksel değildir. Kısacası bu eserde, bizim anladığımız manada dinî değer yapıları kullanılmamıştır. Eserde Tanrı lafı boş bir manada kullanılmıştır. Dolayısıyla bu eserde geleneksel epik ve trajedi için başlangıç noktası olan Tanrı inancı bölümü boştur. Eserde Tanrı'ya inanan bir fert veya grup yoktur. Willy, Linda, Biff, Happy, Charley ve Howard'ın hiçbiri dinî manaya önem vermemektedir. *Moby-Dick*'te Ahab'ın Tanrı'ya karşı savaştığı, inkâra yöneldiği, dolayısıyla eserde Tanrı inancının olduğu görülür. Ama Willy için aynı şey söz konusu değildir; çünkü onun Tanrı inancı kavramı yoktur ki isyanı da olsun.

Yazara göre, Willy'nin dünyasında ahlaki değerler ve Tanrı inancı görülmemektedir. Ama eserin trajedi olması için mutlaka bir “mutlak değer”in olması gereklidir. Willy birinci değerden yoksun olduğuna göre, şimdi karşımızda diğer iki değer yapısı kalmaktadır: İnsan ve öbür dünya ya da cehennem. Bizim bu iki değer arasında en üst ve en alt olanı bulmamız gerekmektedir. Kahramanımız Willy'nin kafasında böyle bir inanç olmamakla birlikte, dinî değer yapısının baş kısmı olan cennet ya da Tanrı inancının karşılığı, bir yerde –hatta Amerikan topraklarının sınırları dâhilinde bir yerde– bulunmalıdır. Son kısım olan cehennem, inkâr anlamında olduğu için zaten her zaman yanımızdadır.

Schweinitz burada, daha önce belirttiğimiz diğer üç değere dönmemiz gerektiğini vurgular. Bu üç değer: Amerikan tarihi ve gelenekleri; başarı yolundaki çabalar; ve şehirdir. “Bu üç değerın her biri *Death of A Salesman*’da açıkça ayrıntılarıyla anlatılmıştır.” (14) der yazar. Oyunun genelinde her birisi önemli bir vasıta olarak kullanılmıştır. Her biri, felakete götüren tüm çatışmalarda gerçek ve objektif bir rol almıştır. Eğer bu üç değeri adlandıracak olursak: “Birincisi New England, Amerikan tarihini ve geleneklerini; ikincisi Alaska ve Afrika, her ikisi de ekonomik gelişmeleri ve araştırmayı temsil eder; üçüncüsü ise New York, şehri temsil eder.” (15)

Yazarımız Schweinitz’e göre, New England bölgesinin Willy Loman’ın dünyasındaki psikolojik ve fizikî yerini incelememiz gerekir. Willy Loman, hayatının ilerlemiş döneminde olmasına rağmen şu bir gerçektir ki, artık New England bölgesinde hayatını kazanacak durumda değildir. Willy Loman’ın bu bölge hakkında sahip olduğu tek şey, onunla ilgili iyi düşünceleridir. Önceleri bir tatil için tüm ailesini oraya götürmek istemiştir. New York hakkındaki sözler Willy’yi pek ilgilendirmez; ama New England hakkındaki konuşmalar onu hep heyecanlandırmıştır. Willy, New England’ı hatırladıkça geçmişe karşı bir özlem içine girer. İlk olarak orada iş yapmıştır. Onun otuz yılı burada geçmiştir. Willy’e göre orası iyi insanlarla doludur. New England, Amerikan Devrimi’nin

beşiğidir. Willy'ye göre orası Amerika için tarihî bir simgedir. En önemlisi ise bu bölge, Willy için satıcının ölmediği, sadece gözden kaybolduğu imajını taşımaktadır: “Burası bir satıcı cennetidir.” (16) Willy için.

Ama yazarımıza göre Willy'nin New England'ı üstün görmesi derin bir çelişki ortaya çıkarır. Örneğin Willy yaşlandıkça artık burada hayatını kazanamaz olmaktadır; iş yapamamaktadır. Burası gerçekten iyi bir pazarlamacılık bölgesi değildir. İşin ilginç tarafı, belki Willy hiç bir zaman burada tatil parası bile kazanamamıştır. Üstelik Willy Loman'ın zina olayı da burada geçer. Dolayısıyla sadakatsizlik yine burada başlamıştır. Fakat bu bölgenin iyi insanlarla dolu olması ve devrimin beşiği olarak görülmesi, Willy'nin kafasında iyice yer etmiştir.

Alaska ve Afrika başarı çabalarını temsil eden yörelerdir. Değer olarak bu bölgeler New England'dan daha düşüktürler. Yani eğer New England en üst değerleri temsil ediyorsa, bu bölgeler de bunun bir aşağısını gösterir. Sınır bölgeleri olan Alaska ve Afrika macera yerleridir. Ben, burada birdenbire zengin olarak ülkesine dönmüştür. Onun böyle birden zenginleşmesi Allah'ın bir takdiri değil de bir büyü eseri olarak düşünülür. Bu sihirli yerler cenneti temsil ederler; ama materyalist açıdan bu böyledir. Çünkü oralar bütünüyle zengin olma bölgeleridir.

Yazarımıza göre Ben, Willy ile olan konuşmalarında Alaska ve Afrika'yı anlatırken, oralarda bütün değerlerin, hatta hayatın kendisinin bile ebediyen dondurulmuş olduğunu ifade eder. Buralar tam olarak birer sihirli zenginlik bölgesidir.

Yazarımıza göre, yirminci yüzyıl Amerikan tarzı epik ve trajik evre hemen hemen tamamlanmak üzeredir. Burada geriye kalan, sadece üçüncü değer yargısı olan şehirdir ve bu da New York'tur. Schweinitz'e göre New York, Amerikan iş hayatının merkezi, belki de Loman'a en yakın tip olan satıcıların dayanak noktası olan bir şehirdir. Burası aynı zamanda ekilen tohumların yeşermediği çorak bir yerdir. Onun için burada ekim bile yapılamaz. New York,

samimi arkadaşların bile birbirini görmemezlikten geldiği, sadakatsizliklerin olduğu bir şehirdir. Willy için yaşanması mümkün olmayan bir yerdir burası. Yazarımıza göre Willy için burada zina bile mümkün değildir. Onun için Willy, “New York’ta bana ihtiyaçları yoktur. Ben yeni İngiltere bölgesinin adamıyım. Burada ben gerekli bir kişiyim.” (17) demiştir bir zamanlar. New York’ta iş ilişkileri bile bir nesilden öbürüne sürmemektedir. Hatta bu bölgede evlatlar babalarını tanımamakta, insanlar birbirine dostça davranmamaktadır. Yazarımıza göre Charley’nin New York’a uyum sağlamasının sebebi onun hiçbir şeye aldırmaıdır. Charley şöyle der: “Benim selâmetim hiçbir şeye asla ilgi duymamamdandır.” (18)

New York’taki bir lokantada geçen sahne tam anlamıyla New York’u özetlemektedir. Adeta cehennemin bir resmini bize sunmaktadır. Burası hiçbir değerin bulunmadığı bir yerdir. Willy’nin ve Biff’in çabalarının ve duydukları ıstırapın dışında lokantada duyguyla ilgili hiçbir şey yoktur. Happy’nin yıkılmakta olan babasına bakıp “Hiç canım, rastgele biri.” (19) demesi tam bir trajedi örneğidir. Yazarımıza göre Amerikan dramasında trajediye uygun öyle bir örneğe daha rastlanmamıştır. Garson Stanley de hiçbir duygunun kalmadığı bölgeyi temsil eden alçağın tekidir.

Özet olarak yazara göre *Death of A Salesman*’daki evren, bir yandan değerlerin farklılığını, bir yandan da Batı kültüründe, özellikle ABD’de görülen olağanüstü değişiklikleri ortaya koymaktadır. Mamafih yine de temelde geleneksel ve trajik yapı gösterilmektedir. Bu yapıda aşırı uçtaki değerler bazı yörelerde vardır. Bu farklı değerler birbirinden kolaylıkla ayırt edilebilir. Nihayet bu birbirinden tamamen farklı değer yargılarıdır ki hem vardırırlar hem de itiraz edilmektedirler; evrendeki trajediyi hızlandırmakta, çelişki ve elemeleri ortaya sermektedirler.

Death of A Salesman Powerful Tragedy

William Hawkins de “Death of A Salesman, Powerful Tragedy” adlı makalesinde Miller’ın eserinin güçlü bir trajedi olduğunu kabul eden bir yazardır. Makalesinin hemen girişinde “*Death of A Salesman* en güzel klasik trajedi çerçevesinde yazılmış bir oyundur.” (20) demektedir. Eserin kahramanı, yıkımında kökleri tamamıyla kendi ruhunda olan bir adam olarak nitelenmektedir. Yazara göre oyun kahramanı için, oyunda ölümden başka hiçbir çözüm bulunamayan bir çelişki meydana getirilmiştir. Aynı zamanda bu oyunun, Amerika’nın yarışçı başarı rüyasına çok gayretle yapılan bir sorgulama olduğu makale yazarı tarafından vurgulanır.

Hawkins, oyun kahramanı Willy Loman’ın düşüşünün evrensel olarak da anlaşıldığını ve hiçbir gücün düşüşünün Willy Loman’ın gibi etkileyici olamayacağını da söylemektedir. Willy, para ve şöhret elde etmek için herkesin yarış hâlinde olduğu bir toplumun dışında bırakılmış bir kişidir. Willy tam olarak mutluluğa kolayca erişebilirdi; zira o el-kol kuvvetiyle yaptığı işlerle başarılı olabilen ve bunlarla gururlanan bir sanatkârdı. Ama on sekizinde sevilme ihtiyacının ve makine çağının sahte ihtişamının farkına varmıştır. Bu yaşlardan itibaren seyahat ederek yollarda mal satma maceralarıyla tanışmış, sonunda sadece başarılı olmak için çabalayan insanlarla dolu, duygudan yoksun bir toplumun ürünü hâline gelmiştir. Willy bu çabalarının neticesinde gelen öldürücü bayağılığı kabul edemeyeceği altmış yaşına kadar, toplumda bir yer edinmek için uğraşmıştır.

Willy’nin tüm bu çabası, oğlunun kendisinin benimsediği şekilde hayatta bir yerlere gelmesini sağlamak için olmuştur. Ama ne yazık ki Willy, müsamahakâr, aşırı bir sevgiyle çocukların dengesini bozmuştur. Genç Biff hırsızlık yaparken bile, Willy’nin gözünde bu cesarettir. Futbol takımının kaptanlığını yaptığı sırada topu çaldığı zaman bile, bütün dünya Biff’e hayrandır ve ona bakmaktadır.

En sonunda sürekli tekrarlanan başarısızlıklardan sonra Biff gerçekleri görür. Ama yazara göre Biff, babasının da gerçekleri görmesini sağlamak için geç kalmıştır. Biff'in yıllarca çektiği ayrılık ve cefa, babasıyla aralarındaki çatlağı açmaya yaramıştır. Willy'nin ise kaybolan bütün hayalleriyle kendi manevî huzuru için ölümü seçmekten başka çaresi kalmamıştır.

BÖLÜM IV

MILLER'IN KENDİ ESERİNİ TRAJEDİ OLARAK KABUL ETMESİNİN NEDENLERİ

“From the Introduction to Arthur Miller's Collected Plays” adlı makalede Arthur Miller, aslında *Death of a Salesman*’a trajedi amacıyla başlamadığını, sadece gerçeği kendi gördüğü biçimde göstermek istediğini belirtmektedir. Ama eserine bazı eleştirmenlerce “trajedi bozması” şeklinde saldırıldığını ve bu saldırıları son derece gülünç ve anlamsız bulduğunu söylemektedir. Bu nedenle söz konusu iddialara karşı şöyle bir savunmaya geçmektedir.

Aristo, *Poetika* adlı eserinde “yükseklerden düşüş” tabirini trajediyi anlatırken kullanmaktadır. Bu bizde şöyle bir fikir uyandırır: Sanki bu kritere göre sıradan bir insan trajedi kahramanı olamayacaktır. Ama Aristo’nun yaşadığı çağ ile günümüz arasında yüzyıllar geçmiştir. O günden günümüze dek insanın aklına gelebilen her şeyde büyük değişiklikler meydana gelmiş, her alanda gelişmeler olmuştur. İnsan artık her şeyin makineler tarafından yapıldığı bir çağda yaşamaktadır.

Bugün geometri alanında öylesine keşifler yapılmış, ilerlemeler olmuştur ki, Euclid’in geometri prensiplerinde bile değişiklikler olmuştur. Yine, bir zamanlar büyük bir deha ve tıp âlimi olan Hipokrat’ın yerine günümüzde Amerika’nın herhangi bir tıp fakültesinden mezun olmuş sıradan bir doktora görünmeyi yeğlemektedir. Çünkü bir deha bile kendi yaşadığı çağ ve toplumun özellikleriyle sınırlıdır. Düşünceleri ancak bütünüyle kendi çağında geçerlidir.

Köleliğin hâkim olduğu, insan özgürlüğünün çok sınırlı olduğu, bir üst sınıfın her şeye hükmettiği bir dönemde yaşamış olan Aristo’nun kurmuş olduğu kuralların günümüzde tıpa tıp yaşamasını, uygulanmasını beklemek insanın yadırgayacağı bir durumdur. Aristo zamanında hâkim olan bir yüksek tabaka

mevcuttur ve yazılan oyunlar onlar için yazılmıştır. Köle muamelesine tabi tutulan insanlar için trajediyi bir tarafa bırakalım, tiyatro bile düşünülemez. Çünkü bu insanların toplumda seçme şansları bile yoktur. Aslında burada kastedilen “boyut”tur, “mevki” değildir. Miller’a göre fertlerin elinde, kendi kaderlerini, hayatlarının akışını değiştirecek seçme şansı olmalıdır. Bu olunca kişi o zaman kahramanlık niteliğine sahip olur. Bu nitelik de kolayca elinden alınmaz.

Miller’a göre bir insanın mesleği, toplumda bir etki yarattığı ölçüde mevki sorunu bir anlam taşır. Hiç şüphesiz çok sıradan bir işle uğraşan bir kişi sahneye çıkarılsa ve bu kişi Amerika’nın Cumhurbaşkanı olarak tanıtılsa, davranışları birdenbire başka bir önem arz eder. Halbuki sıradan bir mesleğin sahibi olan kişi de Cumhurbaşkanı gibi trajedi kahramanı olabilir. Söz gelişi bir mahalle bakkalı olmak insanın trajedi kahramanı olma niteliğini elinden almaz. Yeter ki bu kişinin işi insan neslinin devamı, insanın Tanrı ile olan ilişkileri gibi sorunları kapsasın. Bu sorunların çözümü insanları mutluluğa götürsün, insanı karanlık duygulardan, hayatı zindan eden kurallardan kurtarmayı amaçlasın ve insanları yüceltsin.

Miller, *Death of a Salesman*’ın herhangi bir kategoriye sokulamayacak değişkenlikte bir eser olduğunu söylemektedir. Çünkü yazar, bu oyunda varlığına inandığı sorunları çok objektif ve açık olarak ortaya koyduğuna ve kimsenin bu sorunları başka bir şekilde ele alamayacağına inanmaktadır. Miller’a göre eğer oyunu, her şeyi eylemlerle bu kadar açık ortaya koyamayan kötü bir eser olsaydı, belki bazı eleştirmenleri tatmin bile edebilirdi. Bu kadar çok saldırıya da hedef olmayabilirdi. Ama yazar, bir oyundan ziyade bir gerçeği ortaya koymaya çalıştığını ve oyunun bu iddiada olduğunu özellikle vurgulamaktadır.

Miller’a göre trajedi, herhangi bir biçimde ele alındığında dikkat edilmesi gereken önemli nokta, tarihî bir noktaya işaret edip etmediğidir. Önemli olan, tarihî bir gerçeğin ele alınmasıdır.

Böylece görülür ki “mevki” denen şeyin bugünkü anlamı ile geçmiş yıllardaki toplumun kabullendiği anlamı arasında çok fark vardır. Bir kavramın farklı toplumlarda farklı bir yeri vardır. Ne yazık ki bu tip tartışmalarla uğraşmak, daha önemli bazı noktaların ele alınmasını engellemektedir.

Arthur Miller, ele alınması gereken asıl önemli sorunlardan birinin “tutku yoğunluğu” olduğunu belirtir. Ona göre çağdaş oyunlarda ister bir bakkal, ister bir Cumhurbaşkanı konu edilsin, hiç önemli değildir ve fark etmez. Önemli olan bu kişinin tuttuğu yola güçlü bir bağlılıkla devam etmesidir. Oyun kahramanının yüksek bir mevkiden ya da küçük bir mevkiden düşmesi de önemli değildir. İster kişi olayların farkına az ya da çok varsın, ister kendi gururu nedeniyle düşsün ya da bulutların arkasından yazılmış bir gizli düzenden dolayı yıkıma uğrasın, bunların hiçbirisi Miller’a göre önemli değildir. Trajediden bahsetmemiz için oyun kahramanının, bulunduğu mevcut sınırları aşmak için insanlara has bir yoğun tutkusunun olması, bu uğurda çok iyi bir mücadele vermesi, kendisi için saptadığı rolü çok iyi bir şekilde savunması gereklidir. “Benim inancım odur ki, trajedinin bitip tükenmeyen çekiciliği, hayatımıza güç katabilmek için ölüm gerçeği ile yüz yüze gelme ihtiyacımıza bağlanabilir. Ve benim trajediye yüklediğim bu görevin yanı sıra, tek bir tanıma asla sığdıramayacak daha bir çok çeşitli görev de öne sürülebilir ve sürülecektir.” (1) der Miller. Böylece trajedinin sürekli bir değişime uğrayabileceğini ima etmektedir.

Miller’ın ele alınmaya değer gördüğü başka bir sorun da, kahramanın bilinciyle sıkı sıkıya ilgili olan “trajik zafer” kavramıdır. Aslında ölüm, her bir kişi için soğuk ve ürkütücüdür ve bu sondan kimse haz duyamaz. Fakat öyle durumlar vardır ki, ölüm bir yiğitliği ifade eder. İşte herhangi bir ölümde zafer kavramı yaratan nokta budur. “Makbul yaşama” ve “yiğitçe ölme”nin de toplumdan topluma değişeceği gerçeği unutulmamalıdır. Dolayısıyla önemli olan, insanın insanlığı ile

ilgili daha büyük deliller öne sürebilmektir. İnsan bunu yapmak zorundadır ve ancak bu şekilde zafere daha gerçek bir görünüm kazandırılır.

Arthur Miller’a göre Willy Loman, bir gönül kırıklığı içinde olmasına rağmen, hayatının sonuna yaklaşırken adeta bir sevinç duymaktadır; yani ölüme gülerek yaklaşmaktadır. Ancak bu sevinç, yazara göre asla ille de trajedi tarifine bağlı kalmak amacıyla ortaya çıkmamıştır. Bu, yazarın kendisinin Willy’nin kişiliği hakkındaki düşüncesinden ileri gelmektedir. Çünkü kendisi de o anda adeta Willy’ninkine benzer bir heyecanı ve sevinci paylaştığını özellikle vurgulamaktadır. Willy’i iyi incelediğimizde onun çok güçlü bir bilgiye ulaştığını görürüz: Çok sevdiği oğlu Biff’in kendisini sevdiğini, kucakladığını ve bağışladığını fark etmiştir. Willy için bundan büyük bir bilgi ve sevinç kaynağı olamaz. Çünkü o güne kadar uğrunda didindiği fakat bir türlü ulaşamadığı “babalık” yaşantısına ulaşmıştır. Böylece Willy adeta varlığının farkına varmış, hayatın bir anlamı olduğunu kavramıştır. Bu, Willy Loman için bir zaferdir. Ama bu zaferi tam anlamıyla sindiremez. Hayatının çemberi tamamlanırken onu ölüme sürükler. Bu da Miller’a göre bir günahın kefaletidir. Bu günah, onun düzmece bir şeref ve başarı anlayışına körü körüne bağlanmasından ve düzmece değer ölçülerine sahip olmasından kaynaklanmıştır. Willy sonunda en değerli varlığı olan kendi yaşamını bir sigorta poliçesiyle takas eder. Amacı, oğlunun hayatını kurtaracak bir şey yapabilmektir.

Miller, oyununu yazarken bazı şeyleri hiç hesaba katmadığını söyler; mesela bir çok insan, hayatını boşu boşuna geçirdiği gerçeğinden habersizdir. Dolayısıyla bu tip kimselerin Willy Loman’ı anlaması mümkün değildir. Onlar, Willy’nin kendisiyle ilgili rüyayı yarıda bırakmayıp sonuna kadar götürecek bir yiğitliğe sahip olduğunu anlayacak kapasitede değildirler ve Willy’nin gerçeği onları etkilemez. Onlara göre Willy, yıkımına, felaketine tepe taklak giden bir “sersem”dir sadece.

Yazar, aslında bir jüri önünde Willy'nin trajik kahramanlığının avukatlığını yapmak niyetinde olmadığını, bunu yapmak istemediğini belirtmektedir. Asıl yapmak istediği şeyin, hâlâ hayatietini devam ettiren birçok eski tanımın, öğrenci ve eleştirmenlerin bazı gerçekleri görmelerini engellediğini belirtmektir. Böylece onların hem bu oyunla ilgili hem de başka gerçekleri görmelerini sağlamaktır. Miller, Willy'nin sürüp giden değerlerden koptuğunun farkına vardığını, bunu hissettiğini savunmaktadır. Çünkü eğer böyle bir şey olmasaydı Willy de başkaları gibi rahat döşeginde ölürdü. Ama Willy, içinde bulunduğu durumun sahteliği konusunda bir bilinç sahibidir. Bundan büyük bir elem duymaktadır. Bel bağladığı şeylerin boşluğu onu sürekli rahatsız etmektedir. Bunlar, onu sonunda öyle bir duyarlılığa iter ki ya ruhça tatmin olacak ya da çekip gidecektir. Hayatını da bundan dolayı tehlikeye atar. Miller'a göre Willy'nin durumunu aydınlara has bir dille anlatmaması, onun yarattığı dünyanın anlamsız ve biçimsiz olduğunu bilmemesi anlamına gelmez.

Miller'a göre Willy Loman elbette daha bilinçli olabilirdi. Bu da, kendisinin inançlarının kurbanı olduğunu bilmesine, suçluluğunu ne ölçüde taşıması ve ne kadarını atması gerektiğine bağlı olurdu. Ama herkesin sınırlı bir benlik bilgisi vardır. Bu, en bilgili kişiler için bile böyledir. Miller'a göre eksiksiz bilince, insanları ele alan oyunlarda rastlanmaz. Ancak Prometheus gibi güçlerin ele alındığı bir oyunda belki tam bilinç elde edilebilir. Ama Miller'a göre önemli olan, kişinin kendi yolunu çizerken yeterli ölçüde bilinçli olup olmadığıdır. Seyirci zaten geri kalan bilinci kendisi tamamlayabilir. Yazar, Oedipus'u örnek verir. Eğer Oedipus, kendisini yönlendiren güçlerin farkında olsaydı, annesiyle karı koca hayatı yaşadığından dolayı suçlanmayı reddederdi. Çünkü ne kendisi ne de başka birisi o kadının annesi olduğunu bilmemektedir. Eğer Oedipus çok bilinçli olsaydı, annesi olan bu kadından boşanır, başka bir kadınla da çok iyi bir

şecere araştırmasından sonra evlenebilirdi. Ama bu durum bizi iyi bir oyundan mahrum bırakırdı. Oysa Oedipus, sadece suçun başladığı noktaya kadar bilinçlidir. Bu noktadan sonra artık teselli bulamaz ve gözlerini kör etmesinin önüne geçilemez.

İşte Miller bu durumla ilgili bazı sorular sormaktadır: Bu olayın trajik yönü nedir? Bu olay neden saçma değildir? Bir adamın çaresizliğe düştüğü bir konuda bu kadar aşırılığa başvurmasına nasıl saygı duyabiliriz? Miller, bu sorulara kendine göre şu cevabı verir: Asıl sorun, adamın bilinçli ya da bilinçsiz karşı geldiği yasaya saygı duyduğumuz noktada odaklanır. Çünkü bizleri insan olarak tasvir eden yasanın o yasa olduğuna inanmaktadır. Miller'ın *Death of a Salesman* adlı eserini eleştirenlerin içine düştükleri hataların kaynağı bu kök noktadadır. Miller, bu hataları sıralarken eleştirmenlerin, Willy Loman'ın insanı tasvir eden yasayı çiğnediğini görmediklerinden bahseder. Willy'nin karşı geldiği kanun, toplum içinde ve iş hayatında başarılı olmayan kişilere hayat hakkı tanımayan yasadır. Bu başarı yasasını yürüten organ, akrabayla zina kanununun aksine ne devlet ne de kilisedir. Ama Miller, bu yasanın insanlar üzerindeki etkisinin en az öteki yasalar kadar güçlü olduğunu söyler. Bir çok kişi Willy'i öldüren bu yasaya boyun eğerek yaşamakta ve hatta Willy'e “aptalın biri” bile demektedir. Miller, oyununda bu yasanın değiştirilmesini istemektedir. Madem ki bu yasa insan sevgisi üzerine kurulmuş metafizik bir sistemin varlığına bizi inandırmaktadır, o halde ne yararı vardır? Dolayısıyla Miller, eserinde Willy'nin inancıyla boy ölçüşen bir sisteme yer vermeye çalışmıştır. Bu sistem de, başarı yasasının tam aksi olan “sevgi yasası”dır.

SONUÇ

Günümüzde insan, eskiden olduğu gibi ruh ve bedenden oluşan bir varlık olarak görülmemekte, sadece ekonomik bir yapı olarak nitelendirilmektedir. Yani asrımızda insanı insan yapan birçok özellik ortadan kalkmış, onun yerini sadece çıkarların geçerli olduğu, maddi değerlerin önem kazandığı bir dünya almıştır. Erdemli olmak, dürüst olmak, insanca yaşamayı istemek hiçbir şey ifade etmemektedir. Önemli olan, toplumda üstün bir yerde olup varlıklı ve rahat bir halde yaşamaktır. Toplumdaki bu üst yere nasıl gelindiği, çok paranın nasıl kazanıldığı önemli değildir. İster kanunî olsun ister olmasın, ister meşru olsun ister olmasın, başarıya giden her yol mubah olarak görülmektedir.

Dolayısıyla bu değerlerin hâkim olduğu bir toplumda yetişen kişi, otomatik olarak davranışlarını ve hayalini bu değerlere göre yönlendirecektir. Eskinin erdem, dürüstlük, hak kavramı ve değerlerinden yoksun olarak yetişen kişi, kendine hedef olarak başarılı olmayı, toplumda üstün bir yere gelmeyi, varlıklı olmayı seçecektir.

Arthur Miller'ın şaheseri *Death of a Salesman*'ın kahramanı ve bir aile reisi olan Willy Loman, böyle bir toplumun ürünüdür. Hayatını, içinde yaşadığı toplumun değerlerini hedef alarak geçirmeye çalışmış, fakat başarısız olmuş, sonunda da yine bu değerlere bağlı kalarak, hiç olmazsa evladının başarılı olmasını sağlamak amacıyla hayatına son vermiştir. İnsanın uğruna en değerli şeyini, canını verebildiği bu değerlerle yaşanan bir hayatın trajik olmadığını, bu hayatın sonunda ortaya trajik bir durumun çıkmadığını, yani kısacası *Death of a Salesman*'ın bir trajedi olmadığını söylemek nasıl mümkün olabilir?

Bir edebî esere bakış açısı, tarih boyunca birçok değişikliğe uğramıştır. Çünkü hayatın normal akışı içinde toplumların değer yargıları, yaşam biçimleri nasıl değiştiyse, o toplumun insanlarında da birçok değişiklik olmuştur. Evet, bundan yıllarca

önce Aristo bir eserin trajedi olabilmesi için gerekli bazı prensipler ortaya koymuştur, ama tarihî süreç içinde trajediye bakış açısı değişmiş, trajedi kavramı değişmiştir. Nasıl insanların hoşlandıkları ve nefret ettikleri şeyler değiştiyse, edebî eserlerdeki kişilerin duyguları ve davranışları da değişmiştir.

Bir zamanlar roman için gerekli olan bazı çok önemli prensipler günümüzde değerini yitirmiş, yeni yeni roman tetkikleri, özellikleri, beklentileri ortaya çıkmıştır. Bir zamanlar çok önemli olan kafiyeli şiirin yerini zamanla serbest nazım almıştır. Roman ve şiirde görülen değişikliğin tiyatrodan da görülmesi son derece doğaldır. Her şeyin hızla değiştiği günümüz toplumunda trajedi kurallarının değişmesi de normaldir. Eskinin insanı yok, eskinin anlayışı, beklentisi, yaşam tarzı yok diye tiyatro eseri yapılamaz mı? Makine çağında değerlerini yitirmiş, günümüz insanının içler acısı durumu bir trajedi konusu olamaz mı?

Birçok eleştirmenin ve Miller'ın kendisinin de savunduğu gibi *Death of a Salesman* bizce, seyirciyi düşündüren, seyircide acıma duygusu yaratan, evrensel bir temaya sahip mükemmel bir trajedi örneğidir. Willy Loman çok güçlü idealleri olan bir insandır, ancak bizler bu idealleri onun bakış açısına göre değerlendiremiyoruz. Aslında Willy'nin de kendisine has birtakım değerleri vardır; şu da bir gerçektir ki, Willy'i delilik noktasına sürükleyen şeyin ne olduğunu idrak edemiyoruz. Aslında Willy'nin hayatta aradığı bir çeşit vecd halidir ve ne yazık ki makine medeniyeti insanı bundan mahrum kılmıştır.

Willy, günümüz toplumunda yaşayan sıradan bir insandır. Yükselmeye çalışmıştır ama başaramamıştır. Onun bu başarısızlığı okuyucuyu belki çok fazla etkilemez; ama kişisel erdeminin korumak amacıyla hayatını feda etmeye hazırlırsa, işte o zaman son derece etkileyici bir durum ortaya çıkar. Willy Loman'ın, ne kadar gönül kırıklığı içinde olursa olsun, sonuna yaklaşırken duyduğu sevinç çok etkileyicidir. Willy, oğlunun

kendisini sevdiğini öğrenmiştir. Oğlunu kucaklamakta, onu bağışlamaktadır. Hep oğluna didindiği ve o ana kadar gerçekleştiremediği babalık yaşantısına kavuşmuştur.

Aslında bu zaferi Willy tam anlamıyla sindirememiştir: “Bunun sebebi yaşama çemberinin bütünleşip onu ölüme sürükleyişi, işlediği günahın kefaletidir. Bu günah, düzme bir şeref anlayışına ve başarıya ilişkin düşüncesinde somutlaşan düzme değer ölçülerine körü körüne bağlanmış olmasıdır. Öyle ki ardından sonra kalan en değerli şeyini, yani kendini sigorta poliçesi karşılığında bırakarak kanıtlayabilmektedir.” (1)

Öte yandan Willy Loman, geleneksel anlamdaki doğrunun kurbanı olmuştur da denilebilir. Zira onun, geleneklerden öğrendiği kadarıyla doğru olan; başarılı olmaktır, kişilik sahibi olmaktır ve Amerika gibi büyük bir ülkede tanınıp bilinmek ve zengin olmaktır. Ama şehir hayatı bu doğru tanımını kabul etmez; bu, eski Amerika’da, daha büyük şehirler oluşmadan önceki Amerika’da geçerli olan bir tanımdır. Willy, tümüyle kendi dışında olan bazı toplumsal ve ekonomik güçlerin ürünüdür. O, bu güçleri asla anlayamamış ve onları hep yanlış değerlendirmiş, bu güçler de sonunda onu mahvetmiştir.

Toplulun Willy’ye empoze ettiği başarı tarifine asla uyanamamış ve bu bakımdan başarısızlığa uğramıştır. Öte yandan bu güçlerle mücadele etme yeteneği yoktur ve tümüyle kendini adadığı bu güçler tarafından yok edilmiştir. Genelde insanın başarısızlığı olarak nitelendirilebilecek bu durum, ailesine bir şeyler sağlamak için çaresizlik içinde kıvranan Willy Loman’ın sonunda yaptığı gibi, insanı kendi canını almaya sevk eden, büyük şehirlerdeki toplumsal ve ekonomik baskılardan kaynaklanmaktadır.

Bu baskıların kurbanı, içimizden herhangi biri olabilecek birinin hayatını konu alan *Death of a Salesman* adlı esere “trajedi değildir” demek nasıl mümkün olabilir?

DİP NOTLAR

GİRİŞ

- 1- Porter, Thomas; “Acres of Diamond: *Death of a Salesman*”, *Critical Essays on Arthur Miller*, ed. James J. Martine, Wayne State University Press, Boston, 1979, P.25. “The thirst for wealth and the drive to power were essential to the growth of the civilization.”
- 2- Morgan, Frederick; “Review of *Death of a Salesman*”, *Critical Essays on Arthur Miller*, ed. James J. Martine. “I presume that Miller considers his new play to be the tragedy of a common man. It is not a tragedy; nor is it, rightly speaking, about any man, common or uncommon.”
- 3- Driver, Tom F.; *Saturday Review*, July 25, 1970, P.35. “The dramatic result is pathos; but it is pathos which, unlike that of Chekhov for instance, has well spoiled itself by hoping to be tragedy.”
- 4- Gassner, John; *Forum*, April 1949, P.219. “An exceptionally good example of so-called middle-class tragedy.”

BÖLÜM I

- 1- Aristoteles; *Poetika*; çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s.22.

BÖLÜM II

DEATH OF A SALESMAN İÇİN ASLA BİR TRAJEDİ DEĞİLDİR DİYEN ELEŞTİRMENLERİN GÖRÜŞÜ

- 1- Hynes, Joseph A.; “Attention Must Be Paid”, *Death of a Salesman: Criticism*, ed. Gerald Weales, University of Pennsylvania, The Viking Press, New York, 1967, P.289. “Willy is confused; but despite the force of this play, Mr. Miller’s possible theme lies in his own confusion.”

- 2- Miller, Arthur; *Death of a Salesman*, Penguin Plays, London, 1949. "Nobody dast blame this man. A salesman is got to dream... It comes with the territory."
- 3- Hynes, Joseph A.; aynı eser, P.285. "I assume here that a tragedy is primarily that of an individual protagonist, and only secondarily – if at all – that of a society."
- 4- Hynes, Joseph A.; aynı eser, P.285. "My assumption here is that traditional tragedy derives essentially from the protagonist's self-awareness."
- 5- Hynes, Joseph A.; aynı eser, P.285. "He takes over because it is he who at last knows himself; because, ironically, it is he who, in Mr. Miller's own terms, manifests tragic potential."
- 6- Stambusky, Allen A.; "Arthur Miller: Aristotelian Canons in the Twentieth Century Drama", *Modern American Drama: Essays in Criticism*, ed. William E. Taylor, Florida, 1968, P.92. "Royal blood is not the essential requirement."
- 7- Stambusky, Allen A.; aynı eser, P.100. "What of Willy Loman's claim to stature as a tragic hero?"
- 8- Stambusky, Allen A.; aynı eser, P.100. "Willy countenances, and encourages his sons to countenance, any form of thievery, negligence, or cheating."
- 9- Miller, Arthur; *Death of a Salesman*, P.95. "You liar... You fake, you phoney little fake..."
- 10- Stambusky, Allen A.; aynı eser, P.101. "A responsibility to which mere intellectual deficiency could never blind him."
- 11- Miller, Arthur; aynı eser, P.23. "A man should be not merely liked but well liked."
- 12- Stambusky, Allen A.; aynı eser, P.101.
- 13- Miller, Arthur; aynı eser, P.111. "I know who I am, kid."
- 14- Stambusky, Allen A.; aynı eser, P.103. "Willy is in the long run one of us – no more, no less."

BÖLÜM III

ESERİ TRAJEDİ OLARAK KABUL EDEN ELEŞTİRMENLERİN GÖRÜŞÜ

- 1- Miller, Arthur; *Death of a Salesman*, P.11. “Nobody dast blame this man. You don’t understand; Willy was a salesman. And for a salesman, there is no rock bottom to the life. He don’t put a bolt to a nut, he don’t tell you the law or give you medicine. He is a man way out there in the blue.”
- 2- Miller, Arthur; aynı eser, P.44. “I don’t say he’s a great man. Willy Loman never made a lot of money. His name was never in the paper. He’s not the finest character that ever lived. But he’s a human being, and a terrible thing is happening to him. So attention must be paid. He’s not to be allowed to fall into his grave like an old dog.”
- 3- Bierman, Yudah; Hart, James; Johnson, Stanley; “Arthur Miller: *Death of a Salesman*”, *Text and Criticism*, ed. Gerald Weales, University of Pennsylvania, The Viking Press, New York, 1967, P.268. “The conflict Miller chose to communicate his vision is that between Willy as a salesman and Willy as a man.”
- 4- Bierman, Yudah; Hart, James; Johnson, Stanley; aynı eser, P.270. “He will trade himself for the money which he still sees as the key to his son’s success in life.”
- 5- Fuller, Howard A.; “A Salesman Is Everybody”, *Death of a Salesman: Text and Criticism*, ed. Gerald Weales, P.241. “It would be difficult to discover a more fitting hero for a modern tragedy.”
- 6- Fuller, Howard A.; aynı eser, P.241. “It is in this sense that Willy becomes a fitting subject for the treatment in a tragedy such as Mr. Miller’s new play.”
- 7- Fuller, Howard A.; aynı eser, P.243. “Mr. Miller’s use of the expression ‘everyman’ would seem to offer a real clue

- to the widespread popularity that this modern tragedy has enjoyed since its first presentation.”
- 8- Miller, Arthur; *Death of a Salesman*, P.48. “They’ve laughed at Dad for years, and you know why? Because we don’t belong in this nuthouse of a city.”
 - 9- Miller, Arthur; aynı eser, P.40. “Ben, how should I teach them?”
 - 10- Miller, Arthur; aynı eser, P.41. “That’s just the spirit I want to imbue them with. I was right. I was right.”
 - 11- Miller, Arthur; aynı eser, P.28. “But you are doing wonderful, dear.”
 - 12- Miller, Arthur; aynı eser, P.110. “He was so wonderful with his hands.”
 - 13- Miller, Arthur; aynı eser, P.111. “I know who I am, kid.”
 - 14- Schweinitz, George de; “Death of a Salesman: A Note on Epic and Tragedy”, *Death of a Salesman: Text and Criticism*, ed. Gerald Weales, University of Pennsylvania, The Viking Press, New York, 1967, P.276. “Each of these three main sources of values is clearly objectified or particularized in *Death of a Salesman*.”
 - 15- Schweinitz, George de; aynı eser, P.276. “They are first, New England, representing American history and tradition; second, Alaska and Africa, both frontier in the sense of places ripe for economic development and exploitation; and third, New York, representing the city.”
 - 16- Schweinitz, George de; aynı eser, P.277. “This is the salesman’s paradise.”
 - 17- Miller, Arthur; *Death of a Salesman*, P.10. “They don’t need me in New York. I am the New England man. I am vital in New England.”
 - 18- Miller, Arthur; aynı eser, P.75. “My salvation is that I never took any interest in anything.”
 - 19- Miller, Arthur; aynı eser, P.91. “He is just a guy.”

- 20- Hawkins, William; “Death of a Salesman: Powerful Tragedy”, *Death of a Salesman: Text and Criticism*, P.202. “*Death of a Salesman* is a play written along the lines of the finest classical tragedy.”

BÖLÜM IV

MILLER’İN KENDİ ESERİNİ NEDEN BİR TRAJEDİ OLARAK KABUL ETTİĞİNİ AÇIKLAMASI

- 1- Miller, Arthur; “From the Introduction to Arthur Miller’s *Collected Plays*”, *Discussion of Modern American Drama*, ed. Walter L. Meserve, The University of Kansas, Boston, 1966. “I believe, myself, that the lasting appeal of tragedy is due to our need to face the fact of death in order to strengthen ourselves for life, and that over and above this function of the tragic viewpoint there are and will be a great number of formal variations which no single definition will ever embrace.”

SONUÇ

- 1- Miller, Arthur; “From the Introduction to Arthur Miller’s *Plays*”, *Discussion of Modern Drama*, Boston, 1966, P.142. “...That he is unable to take this victory thoroughly to his heart, that it closes the circle for him and propels him to his death, is the wage of his sin, which was to have committed himself so completely to the counterfeits of dignity and the false coinage embodied in his idea of success that he can prove his existence only by bestowing power on his posterity, a power deriving from the sale of his last asset, himself, for the price of his insurance policy.”

BİBLİYOGRAFYA

- 1- Aristoteles; *Poetika*; çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.
- 2- Nutku, Özdemir; *Dünya Tiyatro Tarihi*, Cilt 1–2, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- 3- Meserve, Walter S.; *Discussions of Modern American Drama*, The University of Kansas, Boston, 1966.
- 4- Martine, James J.; *Critical Essays on Arthur Miller*, Wayne State University Press, Boston, 1979.
- 5- Driver, Tom F.; *Saturday Review*, July 25, 1970.
- 6- Gassner, John; *Forum*, April 1949.
- 7- Gale Research Company; *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 1, 2, 6, 10, 15, 26, 47, Detroit, Michigan, 1979.
- 8- Weales, Gerald; *Death of a Salesman: Text and Criticism*, University of Pennsylvania, The Viking Press, New York, 1967.
- 9- Shipley, Joseph T.; *Guide to Great Plays*, Public Affairs Press, Washington, D.C., 1956.
- 10- Lovell Jr., John; *Digest of Great American Plays*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1961.
- 11- MacNicholas, John; *Twentieth-Century American Dramatists*, University of South Carolina, Michigan, 1981.
- 12- Richert, Friedhelm; Rita Stein; *Major Modern Dramatists*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1984.
- 13- Beşe, Ahmet; *Death of a Salesman'da Modern Toplumun Birey ve Aile Üzerindeki Etkisi*, Uğurtan Matbaacılık, İstanbul, 1990.
- 14- Bortman, Gerald; *American Theatre*, Oxford University Press, 1987.
- 15- Taylor, William E.; *Modern American Drama: Essays in Criticism*, Florida, 1968.
- 16- Şener, Sevda; *Tiyatro Düşüncesi*, Adam Yayıncılık A.Ş., 1982.