

ROMA: EURIPIDESÇİ TRAGEDYA

Erdem İlic

Roma

Yönetmen: Alfonso Cuarón

Senaryo: Alfonso Cuarón

Görüntü Yönetmeni: Alfonso Cuarón

Kurgu: Alfonso Cuarón, Adam Gough

Oyuncular: Marina de Tavira, Fernando Grediaga, Jorge Antonio Guerrero, Marco Graf, Daniela Demesa, Diego Cortina Autrey, Carlos Peralta, Nancy García, Verónica García, José Manuel Guerrero Mendoza, Latin Lover

2018 / 135' / Meksika - ABD

Roma (2018) benzeri filmler hakkında yazmak -en azından ilk hamlede- kolay iş değildir. Bunun ilk sebebi filmin öykülemesinin stilize bir biçimle birlikte, eksiksiz bir bütün oluşturarak, aynı zamanda ritmini de koruyarak akmasında aranmalıdır. Sekanslar arasındaki bağlar oldukça güçlü kurulmuştur. Yönetmenin uzun plan ve plan-sekans tercihleri de, imgelemde dahi olsa, bir yeniden kesmeye ya da filmde bir parça ayırmaya o kadar müsaade etmez. Mizansen özenle kurulmuştur, aydınlatma son derece dengelidir, resim ve fotoğraf tarihinden günümüze kadar geliştirilmiş olan kompozisyon ve kadraja dair estetik uzlaşılar ustalıkla uygulanmıştır. Bütünsel yapısıyla öykü de, anlatı çözümlemesinin, olup bitenlerin izleyici yorumu ya da katkısına bırakılmadığı “kapalı anlatı” adını verdiği bir türe örnektir. Bu nitelikler *Roma*'nın, sinemanın bir *Gesamtkunstwerk*¹ tipi olduğuna yönelik savları destekleyecek yetkinlikte bir film olduğunu gösterir.

Ancak bütün bunlar *Roma* hakkında analitik bir eleştirel yaklaşım geliştirilemeyeceği anlamına gelmez. Bilakis filmin öykü ve öykülemesinin

¹ *Gesamtkunstwerk* (Alm.): Bütünlüklü sanat eseri.

dramatik yapısı, **Aristoteles**'in *Poetika*'sından günümüze kadar geliştirilen anlatı çözümlenmeleri için tanıdık örneklerden birini oluşturur. Filmi *Poetika*'da karşılaştığımız düğüm, çözüm şeması ile *katharsis* kavramı özelinde ele almak, bu bağlamda açıklayıcı bir perspektif geliştirmeye yardımcı olacaktır. **Aristoteles**, *Poetika*'da bütün tragedyaların birer düğüm ve çözüm içerdiğini söylemişti.² Başta klasikler olmak üzere birçok anlatıda birbirinin peşi sıra gelen yan ve minör düğümler ile bu düğümlerin çözümleri, öykülemenin itici gücünü oluştursa da, ana düğüm ve onu takip edecek olan çözüm genellikle öykünün asli öğelerinden biridir. Burada “çözüm” sözcüğü ile günümüz klasik anlatılarının gelenekselleştirdiği mutlu son türevi biçimler anlaşılmalıdır. **Aristoteles** çözümün bütün tragedyalarda bulunduğunu vurguladığı için, kahramanın tahttan indirilmesine ya da ölümüne yol açacak çözümler de yaygın bir biçimde mevcuttur. Bununla birlikte trajik çözüm, Antik Yunan'ın son dönemlerinde başkalaşıma uğramıştır. **Nietzsche**, bu dönüşümün uygulayıcısının **Euripides**, ardındaki düşünün ise **Sokrates** olduğunu iddia eder. **Euripides** öncesi tragedyada her biri **Dionysos**'un sureti olan kahramanlar trajik yok oluşlarına doğru giderken, varoluşun bengi hazzı, her türlü korku ve acımaya karşın insanı bir mutlu-canlı yapmayı sürdürecektir.³ Dönüşümle birlikte tragedyanın yozlaşmış bir biçime girdiğini söyleyen **Nietzsche**'ye göre Sokratesçi yeni tragedyada “gizemlerin acı çeken **Dionysos**'u”nun⁴ yerini “yazgı tarafından yeterince hırpalandıktan sonra, şatafatlı bir evlilikte, tanrısal onurlandırmalarda hak ettiği bir ödül”⁵ kazanan kahraman alır. Böylece **Euripides**, **Socrates**'in etkisi ile, güzelliğin ölçüsü olarak akla uygunluğu getirirken, eski tragedyanın Dionysosçu trajik çözümü dünyevileşerek, sıradan insana dönüşmüş olan karakterin gündelik kurtuluşu biçimine bürünür.

Bu yeni şema ile *Poetika*'da karşımıza çıkan *katharsis*⁶ de bir değişime uğrayacaktır. Antik Yunan'da “arınma” anlamına gelen *katharsis*, kahramanının

² Aristoteles, (2017) *Poetika*, çev. N. Kalaycı, Ankara: Pharmakon.

³ Nietzsche, Friedrich, (2015) *Tragedyanın Doğuşu*, çev. M. Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür, s. 101-102.

⁴ Nietzsche, Friedrich, a.g.y., s. 64.

⁵ Nietzsche, Friedrich, a.g.y., s. 106.

⁶ *katharsis* (Yun.): “Sözcük anlamıyla ‘arınma’ ya da ‘temizlenme’ye karşılık gelen *katharsis* terimi, ilkçağ Yunan felsefesinde ruhun tutkulardan, özellikle de yıkıcı tutkulardan arınması anlamında kullanılmıştır... *Katharsis*'in, çağdaş estetik kuramlarını da etkilemiş olan, sanat yoluyla duyguların boşalması, kişinin estetik deneyimler aracılığıyla olumsuz duygularından arınması anlamındaki kullanımı Aristoteles'e dayanmaktadır.” Güçlü, Abdülbaki, vd., (2008) *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat: Ankara.

trajik felaketine tanıklık eden seyircinin yaşaması amaçlanan bir deneyimdir. **Aristoteles**'e göre *katharsis*, tahtından olan, kendisini kör eden, ölüme, yok oluşa sürüklenen kahramanın yaşadıkları karşısında seyircinin kapıldığı korku ve acıma duygularının sonunda gerçekleşir. **Nietzsche**'nin sözleri ile “iyi ve soylu ilkelerin zaferinde, kahramanın törel bir dünya görüşü doğrultusundaki fedakârlığında yüceltiğimizi ve heyecanlandığımızı”⁷ hissettiğimiz *katharsis*, seyircinin dünyasına dair bir durumdur. Eski tragedyanın trajik sonu, izleyicide uyanan duygular ve bu duyguların bir arınmasını gerçekleştirme amacındayken, yeni ve yozlaşmış tragedyada kahramanın kurtuluşu ile birleştirilip “öykü evrenine” dâhil edilecektir. Böylece belirli anlatısal ve sinematografik tekniklerle kahramanla özdeşleştirilen seyircinin, deneyimlemesi beklenen *katharsis* de öykünün sentetik dünyası ile sınırlı kalacaktır. Bu nedenle “bir yandan kahramanla özdeşleşirken diğer yandan kendi gündelik hayatına bir süreliğine yabancılaşan seyircinin yaşaması düşünülen *katharsis* sahtedir”.⁸

Bütün bu tanımların özellikle klasik anlatılarda yeniden üretildiğini herhangi bir popüler örnekten yola çıkarak görebiliriz. Bu nedenle “klasik anlatı, her ne kadar tragediyaların kimi yönleriyle başkalaşmış bir biçimini sunsa da, Aristotelesçi olduğu kadar Euripidesçidir de.”⁹ Sinema özelinde ise klasik anlatıya, Griffithçi çapraz kurgu ekolüne başvurularak bir ev, bir aile, bir şehir ya da gezegen olabilen ve tehdit altında kalan organizmanın yeniden inşası eşlik eder. Böylece düğümün çözümü, arınma, kahramanın kurtuluşu ve organik birliğin kuruluşu bir arada gerçekleşir.

Euripidesçi tragedyaya uzlaşılarının **Roma**'da da net bir biçimde tekrarlandığını görmek önemlidir. Filmin kahramanı Cleo, birbirinden ayıramayacağımız iki büyük düğümle karşı karşıyadır: Hizmetçisi olduğu, eril iktidar tarafından kaderine terk edilerek büyük mali sorunlarla baş etmek zorunda kalan evin geleceğine dair belirsizlik ile karanlık bir paramiliter gücün üyesi olduğu sonradan anlaşılan baba adayı tarafından ret ve terk edilmiş hamileliği. Cleo'nun ve içinde bulunduğu ailenin sorunlarının (düğüm) çözümü bir biri ardına gelirken, bir *katharsis* anı da yaşanır. Cleo'nun işten çıkarılma korkusuna sebep olan ve baba

⁷ Nietzsche, Friedrich, a.g.y., s. 133.

⁸ İlic, Erdem, (2017), *Film Atölyesi: Sinemanın İmgelem Araçları*, Ankara: Pharmakon, s. 48.

⁹ İlic, Erdem, a.g.y., s. 48.

adayının yokluğu ile pekişen hamileliği ilk bakışta trajik bir ölü doğum ile çözülüyor gibidir. Yanında çalıştığı aile, bebeğini ve Cleo'yu sahiplenmiştir, ancak belirsizlikler kaygıların giderilmesine yetmeyecektir. Böyle bir baba adayının yokluğunun, varlığına daha çok tercih edilir olduğu zamanla daha net bir şekilde anlaşılacaktır. Bebeğin doğumda kurtulamaması, şüphesiz Cleo gibi işini asla aksatmayacak, çocuklara koşulsuz sevgisini esirgemeyecek, depresyon anında korkunun emaresini göstermeyecek, kimsenin yapamadığı tek ayakta denge duruşunu bir seferde yapabilecek kadar kusursuz bir insan için çözüm olamaz. Cleo'nun çözümü, aynı zamanda içinde bir *katharsis* de bulunan, ilgilenmekle yükümlü olduğu çocukları boğulmaktan kurtardığı plan-sekanstadır. Bebeğini aslında istemediğini itiraf eden Cleo aile fertleri tarafından sahiplenilir. Eve dönüş yolunda Cleo'nun yüzündeki huzurlu gülümseme bu *katharsis* anının belirgin sonucudur.



Roma'nın hem anaakım hem de eleştirel yorumlardan beğeni topladığını biliyoruz. Filmle ilgili dikkat çeken yazısında **Slavoj Žižek**, kurtarma ve arınma anlamlarının içerildiği bu plan-sekans ile ardından gelen final sekansında Cleo'nun iş arkadaşına söylediklerinde “sınıf bilincinin başlangıcı”¹⁰ görmüştür. **Žižek**'in gerekçesi, yönetmenin plan-sekans içinde herhangi bir farklı kamera açısına, sinematografi terminolojisi ile söylersek, bir görüş noktası ya da öznel algı konumuna geçmemesi ve Cleo'nun “Sana anlatacak çok şeyim var” sözünde bir sınıfsal uyanış bulunmasıdır:

¹⁰ Žižek, Slavoj, “Eleştirmenler ‘Roma’ya yanlış sebeplerle alkış tutuyor”. *diken.com.tr*, 18. 01. 2019 ([bağlantı](#))

Suya giren Cleo ile çocuklar arasında gidip gelen sahneler, çocukların içinde bulunduğu tehlike ile Cleo'nun onu kurtarma çabaları arasındaki dramatik gerilim, onun gördüklerini anlatan bakış açısı çekimi yoktur filmde. Kameranın bu tuhaf sabitliği, dramaya katılmayı reddedişi, Cleo'nun kendini feda etmeye hazır, sadık hizmetçi rolünden kurtuluşunu somut bir biçimde ifade eder.¹¹

Bu savlara iki adet soru ile karşılık vermekte yarar vardır: **Žižek**'in bu argümanlarının dayanakları oldukça zayıf değil midir? **Roma**'nın, klasik anlatılardan iyi tanıdığımız Euripidesçi tragedya şablonunu belirgin bir biçimde yeniden ürettiği nasıl olur da görülmez?

Çocukları boğulmaktan kurtardıktan sonra bir yıkımla birlikte bebeği aslında istemediğini söyleyerek içindeki günahı itiraf eden Cleo bir *katharsis* anı yaşarken, ona sarılarak sahiplenen aile, tehdit altındaki organizmayı yeniden tesis eder. Günah çıkarma da içeren bu *katharsis*in ardından yeniden hayata dönen Cleo'nun artık çevresine anlatacağı bir şeyler vardır. Aile ve ev özelinde tekrar kurulan organizma ise **Griffith**'ten bu yana klasik anlatı sinemasının tekrar ettiği finali yeniden üretir. Tek fark, filmin çapraz kurgu ekolünden başından beri uzak durmasıdır. Yönetmen öykü boyunca sadece Cleo'ya bakarken, neredeyse hiçbir planda görüş noktası ya da öznel algıya geçmeyi tercih etmez. Böylece bütün film, ana karakterle belirli bir mesafeyi koruyan bir tanıklık kipi geliştirir.

Erkeklerin terkinin ardından tek başına hayatta kalabilmiş, sağa sola çarpmadan kullanabileceği yeni arabasına da sahip olmuş aile dağılmamayı başarırken, Cleo hizmetçi olarak görevinin başına tekrar geçer. **Žižek** ise, sanki plan-sekanslar filmin bütününün biçimsel tercihi değilmiş gibi, deniz kenarında kesme yapılmadı diye bir tür sinematografik apofeni yapmaktadır: Oysa bu plan-sekanstan sınıf bilinci çıkmaz. Bunun yanında, kana bulanan öğrenci olayları gibi karmaşaların, yılbaşı kutlamasında kısa bir süre uğranılan işçilerin mekânının, aynı odayı paylaştığı iş arkadaşı ile ilişkisinin Cleo'nun hayatında ve filmin bütününde bir arka fon olarak kaldığını unutmamak gerekir. **Roma**, toplumsal cinsiyet meseleleri üzerine belirli bir hassasiyete sahip olduğu için eleştirel bir konuma yerleştirilebilir ancak bu durum diğer sömürü, eşitsizlik, tahakküm biçimlerine genişletilebilir değildir. Açık seçik olan, yönetmen **Alfonso Cuarón**'un klasik anlatının klasikleştirdiği örüntüyü takip ettiğiidir.

¹¹ Žižek, Slavoj, a.g.y.

Sinema yalancıdır. Yalanlarının en sunturlusunu da gerçeği anlattığını iddia ederken söyler. Tarihin belleğine yer etmiş büyük olaylar ya da minör biyografiler anlatı sanatlarının uzlaşılmasına uydurularak öykülenir. Sinemanın yalanı aynı zamanda ontolojiktir. Kaynağını fotoğrafik imgenin kaçınılmaz bir niteliğinde bulur: Diğer bütün imgeler gibi, istisnasız her fotoğraf bir başkalaşımdır. Nesneden yansıyan ışığın dalga boyu seçimi, renk ve tonlamalar aralığı, perspektifi belirleyecek olan lens, net alan derinliği tercihi, kompozisyon, kadraj ve daha birçok öge filtrelerden geçmeden ve başka şeylere dönüşmeden bir imgenin oluşabilmesi mümkün değildir. Bu eleme ve dönüşmenin kaynağını oluşturan girdi ve çıktılar sayısız farklılıkta bir kombinasyon oluştururken, hangi seçimin gerçeği oluşturduğu sorusunun bir cevabı yoktur. **Roma** gibi, anlatısını biyografik bir deneyime dayandıran filmler de bundan muaf değildir.