



**FELSEFİ ANTROPOLOJİ İŞİĞINDA FİLM ELEŞTİRİSİ:
BİR ÖRNEK OLARAK THEODOROS ANGELOPOULOS FİMLERİ**

Doktora Tezi

Akın TUNÇ

Eskişehir 2025

**FELSEFİ ANTROPOLOJİ IŞIĞINDA FİLM ELEŞTİRİSİ: BİR ÖRNEK
OLARAK THEODOROS ANGELOPOULOS FİMLERİ**

Akın TUNÇ

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Doktora Programı

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ocak 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Akın Tunç'un "Felsefi Antropoloji Işığında Film Eleştirisi: Bir Örnek Olarak Theodoros Angelopoulos Filmleri" başlıklı tezi 30 Ocak 2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Ana Bilim dalında Sinema ve Televizyon programında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı) :	Doç. Dr. S. Serhat SERTER	
Üye :	Doç. Dr. Hasan ÇALIŞKAN	
Üye :	Doç. Dr. Hakan AŞKAN	
Üye :	Doç. Dr. Aydın ÇAM	
Üye :	Doç. Dr. Hakan ERKILIÇ	

.....

Prof. Dr. Nafiz Öncü CAN

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

FELSEFİ ANTROPOLOJİ İŞİĞİNDA FİLM ELEŞTİRİSİ: BİR ÖRNEK OLARAK THEODOROS ANGELOPOULOS FİMLERİ

Akın TUNÇ

Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Sinema ve Televizyon Doktora Programı

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ocak 2025

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Sinema, tarihsel gelişimiyle birlikte eğlence sektörünün önemli bir parçası olduğu gibi, ilerleyen dönemlerde bir sanat dalı olarak da değer kazanmıştır. Sinemanın hangi niteliğinin ön plana çıktığı filmlerin sanatın alanındaki yerine ve içeriğindeki etik duyarlılığa bağlıdır. Theodoros Angelopoulos filmleri insanı anlatan, tarihin huzurunda insanı hesaplama konusu yapan filmlerdir. Felsefi antropoloji, Angelopoulos filmlerindeki insanı ve insanın sorunlarını, değerlerini anlama çabasının felsefedeki karşılığıdır. Felsefi antropoloji, XX. yüzyılda büyük bir gelişme göstererek çağın düşünce dünyasını etkilemiştir. Bu yüzyılda felsefenin problemi insan olmuş; felsefe aracılığıyla çağın olaylarına ve yıkıma karşı bir yaşama felsefesi geliştirilmiştir. Bu çalışmada, İoanna Kuçuradi ve Takiyettin Mengüşoğlu'nun düşüncelerinden yola çıkarak felsefi antropolojinin kavram, tartışma ve sanat alanındaki yargıları ışığında felsefi eleştiriye yeni ölçütler, imkân ve sınırlılıklar kazandırılmıştır. Böylece felsefi eleştiri yeni ölçütlere sahip olmuş, filmleri doğru değerlendirmenin olanakları genişletilmiştir. Bu tartışmalar bağlamında çalışmada geliştirilen değerlendirme aracıyla Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* (*Ulysses' Gaze*, 1995) *Sonsuzluk ve Bir Gün* (*Eternity and a Day*, 1998) ve *Ağlayan Çayır* (*The Weeping Meadow*, 2004) filmlerinin felsefi eleştirisi yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Felsefi eleştiri, Sinema ve felsefe, Felsefi antropoloji, Film eleştirisi, Theodoros Angelopoulos

ABSTRACT

FILM CRITICISM IN THE LIGHT OF PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY: FILMS OF THEODOROS ANGELOPOULOS AS AN EXAMPLE

Akın TUNÇ

Department of Cinema and Television

PhD Programme in Cinema and Television

Graduate School of Anadolu University, January 2025

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. S. Serhat SERTER

As cinema has been an important part of the entertainment industry throughout its historical development, it has also gained value as a branch of art in later periods. The standing of films in the field of art and the ethical sensitivity of their content determine which qualities of cinema are highlighted. The films of Theodoros Angelopoulos, focusing on human, make human beings the subject of inquiry in the presence of history. Philosophical anthropology is the philosophical counterpart of the effort to understand human beings, their problems and values in Angelopoulos' films. Philosophical anthropology showed a great development in the twentieth century and influenced the world of thought of the era. In this century, the problem of philosophy has been the human being; through philosophy, a philosophy of life has been developed against the events of the age and destruction. This study, based on the works of Ioanna Kuçuradi and Takiyettin Mengüşoğlu, introduces new criteria, possibilities, and limitations to philosophical criticism through the lens of the concepts, discussions, and judgments of philosophical anthropology in the field of art. In this way, philosophical criticism has acquired new criteria and the possibilities of evaluating films correctly have been expanded. In the context of these discussions, the philosophical criticism of Angelopoulos' films *Ulysses' Gaze* (1995), *Eternity and a Day* (1998) and *The Weeping Meadow* (2004) were made with the valuation criteria that formulated in this study.

Keywords: Philosophical criticism, Cinema and philosophy, Philosophical anthropology, Film criticism, Theodoros Angelopoulos

30/01/2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Akın TUNÇ

ÖN SÖZ

Bu doktora tezinin fikir olarak ortaya çıkmasında birçok önemli aşama var. Bunlardan en önemlisi, lisans yıllarında Hocam Prof. Dr. Hakan Savaş'tan almış olduğum *Felsefi Eleştiri ve Sinema* dersinin üzerimde bıraktığı yoğun etkidir. Hakan hocamın sayesinde bu dersle birlikte filmler üzerine düşünmenin farklı yolları olduğunu, felsefi düşünme biçiminin sanattaki yerini, etikten yoksun olan bir estetiğin nasıl bir eksiklik olduğunu öğrendim. Bu tezde çok önemli bir yeri olan İoanna Kuçuradi'yi, Takiyettin Mengüşoğlu'nu, Nermi Uygur'u, Ahmet Cemal'i, Sıtkı M. Erinç'i, Önay Sözer'i ve çok daha fazlasını bu derste ilk kez Hakan hocamın ağzından duydum. Sık sık derslerinde bize çok sevdiği hocası Ünsal Oskay'ın "...ne okumuşsam, neyin üzerinde düşünmüşsem, ne yazmışsam hep içimdeki bu insan olarak taşıdığım sancıdan ötürüdür" sözünü hatırlatırdı. Ve sonra asıl olan hocalığın öğrenciye tepeden inme bilgi yüklemek yerine, hayatına katabileceği şeyleri bulaştırmak olduğunu söylerdi. Hakan hocam yukarıda sözünü ettiğim isimleri ve meseleleri bana bulaştırmakla kalmadı, bu doktora tezinin de çıkış noktası yaptı. İçimizde insan olarak taşıdığımız sancıydı aslında o çıkış noktası, bunu da sonraları anladım, çok sevdiğim hocamın kaybıyla...

Hakan Savaş'ın danışmanlığında böyle bir tez yazma girişiminde bulunmak, onunla bu konular üzerinde birlikte kafa yormak, hocamın ömrünün el verdiği güne kadar bu ilişkiyi sürdürmek hayatımın en güzel anıları olarak hafızamda yer alacak. Hakan hocam bu tezin konusunun belirlenmesinde, tezin temelinin oluşturulmasında, hangi meseleleri nasıl ele alacağımız hususunda; neyin nasıl ve neden okunması/yazılması gerektiği konusunda doğrudan belirleyici oldu. Hastalığına rağmen danışmanlığı bırakmaması, sağlığının kötüye gittiği günlerde dahi bu tezle ilgilenmesi onun işine ne kadar saygı gösteren ve yaptığı işi hakkıyla yapan bir akademisyen olduğunu çok iyi anlatıyordu bize. Hastalığının iyice ilerlediği dönemde bana sonrası için bir yol haritası hazırlamış ve o olmasa da bu tezi bitireceğimden emin olduğunu söylemişti, ben de ona söz vermiştim. Bu sözümü tuttuğum için çok gururluyum. Her zaman biz öğrencilerine Octavio Paz'dan alıntı yaparak "Düşlerinize layık olun" derdi. Düşlerime layık oldum hocam, huzur içinde uyuyun. Sizi asla unutmayacağım, her şey için minnettarım...

Hakan hocamızın kaybından sonra yaşadığım o zor günlerde beni yaralıyken tutup ayağa kaldıran, bu tezin yarıda kalmasına gönlü razı olmayan ve danışmanlığımı üstlenen çok değerli hocam Doç. Dr. S. Serhat Serter'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Tez önerisinden

beri bu tezin en kritik aşamalarında hayati roller oynadı. Her zaman göstermiş olduğu ilgili, samimi ve destekleyici tavrı tezin ilerlemesinde ve başarıyla sonuçlanmasında doğrudan belirleyici oldu. Danışmanın vefat ettiği bir tezi yarıdayken almak çok önemli bir sorumluluktur, bu sorumluluğu da ancak Serhat hocam gibi değerli bir şahsiyet gösterebilirdi. Desteğini hiç unutmayacağım.

Tezin en başından beri sürecin içerisinde olan ve özellikle yöntem konusundaki değerli önerileriyle, eleştirileriyle çok büyük yardımları olan Doç. Dr. Hasan Çalışkan'a, Hakan hocamızın kaybından sonra tez izleme komitesine dahil olarak büyük bir boşluğu dolduran ve çok önemli müdahalelerde bulunarak tezin gelişiminde büyük pay sahibi olan Doç. Dr. Hakan Aşkan'a çok teşekkür ederim. Tez savunma jürisinde olmayı kabul eden ve uzak mesafelerden gelip savunmada yer alan Doç. Dr. Aydın Çam'a ve Doç. Dr. Hakan Erkılıç'a teşekkür ediyorum. Savunmada yaptıkları önerilerle tezin son hâlinin şekillenmesinde çok önemli katkıları oldu.

Lisansüstü eğitimim boyunca maddi-manevi desteklerini bir gün bile benden esirgemeyen, sabır ve hoşgörüsüyle her zaman yanımda olan, motivasyonumu kaybettiğim zamanlarda dahi itici güç olan sevgili aileme çok teşekkür ediyorum. Onları biraz olsun gururlandırabildiysem ne mutlu bana. Bir diğer teşekkür ise benden hiç umudu kesmeyen ve ne zaman kendimi güçsüz hissetsem bana omuz veren sevdiklerime, yakın dostlarıma. Hayat onlarla güzel. Tezin büyük çoğunluğunun yazıldığı Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi'ne, özellikle savunma sürecindeki ilgi ve destekleri için Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimlerinin tüm akademik kadro ve personeline de teşekkür ederim. Üzerimde büyük, küçük emeği olan tüm hocalarıma sonsuz teşekkürler.

Son olarak, yüksek lisans tezimden sonra doktora tezimde de doğrudan olmasa bile Balkanlar önemli bir yer tutuyor. Köklerime bu yolla temas etmek beni iyi hissettiriyor. Vatan kaybetmenin acısını ve göç etmenin hüznünü iyi bilen Balkan Türklerinden birisi olarak bu topraklar üzerine düşünmeye ve üretmeye devam edeceğim.

30/01/2025

ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında, yürütülmesinde, verilerin analizinde Etik Kurul İzni'ne gerek yoktur.



.....

Akın TUNÇ

30/01/2025

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tez çalışmasının hazırlanması, yürütülmesi, verilerin analizi vb. aşamalarının herhangi birinde üretken yapay zekâ programlarından yararlanmadığımı beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Akın TUNÇ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
ÖN SÖZ	vi
ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ	viii
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
TABLolar DİZİNİ.....	xiii
GÖRSELLER DİZİNİ	xiv
1 GİRİŞ	1
1.1 Problem	5
1.2 Amaç.....	7
1.3 Önem	8
1.4 Sınırlılıklar.....	10
1.5 Tanımlar.....	11
1.5.1 Felsefi antropoloji (insan felsefesi)	11
1.5.2 Felsefi eleştiri	11
1.5.3 İleti	12
1.5.4 Etik, etik kişi, etik ilişki.....	12
1.5.5 Değer	12
2 ALAN YAZIN	13
2.1 Sanatın Dili ve Felsefe.....	13

2.1.1 Sinemaya felsefeyle bakmak.....	23
2.2 Sinemada Anlatı ve İleti.....	28
2.3 Eleştiri (Değerlendirme) Nedir?	42
2.3.1 Film eleştirisi ve film eleştiri türleri.....	44
2.4 Felsefi Eleştiri	49
2.5 Theodoros Angelopoulos'un Hayatı, Sineması ve Yüzyılı.....	54
3 YÖNTEM	80
3.1 Araştırma Yöntemi	80
3.2 Verilerin Toplanması ve Yorumlanması.....	82
3.2.1 Antropolojik yaklaşım.....	87
3.2.2 İnsan varlığının sanatsal ifadesini belirleyen yaklaşım	90
3.3 Evren ve Örneklem	92
4 BULGULAR VE YORUM.....	96
4.1 <i>Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995)</i>	96
4.1.1 Filmin künyesi.....	96
4.1.2 Filmin konusu ve ayrıntılı öyküsü.....	96
4.1.3 Filmin antropolojik yaklaşıma göre değerlendirilmesi.....	103
4.1.3.1 <i>Filmin iletisinin belirlenmesi</i>	103
4.1.3.2 <i>Filmin özgün yerinin ve değerinin belirlenmesi</i>	108
4.1.3.3 <i>Filmdeki yaşantı ve eylem olanaklarının belirlenmesi</i>	110
4.1.4 Filmde insan varlığının sanatsal ifadesi	112
4.1.4.1 <i>Filmde insanın somut bütünlük içindeki temsili</i>	112
4.1.4.2 <i>Filmde insana dair elde edilen bilgi</i>	115
4.2 <i>Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998)</i>	117
4.2.1 Filmin künyesi.....	118
4.2.2 Filmin konusu ve ayrıntılı öyküsü.....	118

4.2.3 Filmin antropolojik yaklaşıma göre değerlendirilmesi.....	125
4.2.3.1 Filmin iletisinin belirlenmesi	126
4.2.3.2 Filmin özgün yerinin ve değerinin belirlenmesi.....	132
4.2.3.3 Filmdeki yaşantı ve eylem olanaklarının belirlenmesi.....	133
4.2.4 Filmde insan varlığının sanatsal ifadesi	134
4.2.4.1 Filmde insanın somut bütünlük içindeki temsili	135
4.2.4.2 Filmde insana dair elde edilen bilgi.....	136
4.3 Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004)	139
4.3.1 Filmin künyesi.....	140
4.3.2 Filmin konusu ve ayrıntılı öyküsü.....	140
4.3.3 Filmin antropolojik yaklaşıma göre değerlendirilmesi.....	146
4.3.3.1 Filmin iletisinin belirlenmesi	146
4.3.3.2 Filmin özgün yerinin ve değerinin belirlenmesi.....	148
4.3.3.3 Filmdeki yaşantı ve eylem olanaklarının belirlenmesi.....	150
4.3.4 Filmde insan varlığının sanatsal ifadesi	153
4.3.4.1 Filmde insanın somut bütünlük içindeki temsili	153
4.3.4.2 Filmde insana dair elde edilen bilgi.....	156
5 SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	159
KAYNAKÇA.....	168
ÖZ GEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 3.1 Değerlendirme aracının ölçütleri 82

Tablo 3.2 Değerlendirme aracı ölçütleriyle aranan unsurlar.....86



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1 <i>Anaparastasi (Tatbikat, 1970)</i> filminden bir sahne.....	62
Görsel 2.2 <i>Days of 36 (36 Günleri, 1972)</i> filminden bir sahne	64
Görsel 2.3 <i>The Travelling Players (Kumpanya, 1975)</i> filminden bir sahne	66
Görsel 2.4 <i>The Hunters (Avcılar, 1977)</i> filminden bir sahne.....	67
Görsel 2.5 <i>Alexander the Great (Büyük İskender, 1980)</i> filminden bir sahne	70
Görsel 2.6 <i>Voyage to Cythera (Kitara'ya Yolculuk, 1984)</i> filminden bir sahne.....	72
Görsel 2.7 <i>The Beekeeper (Arıcı, 1986)</i> filminden bir sahne.....	73
Görsel 2.8 <i>Landscape In The Mist (Puslu Manzaralar, 1988)</i> filminden bir sahne	74
Görsel 2.9 <i>The Suspended Step o the Stork (Leyleğin Geciken Adımı, 1991)</i> filminden bir sahne	76
Görsel 2.10 <i>The Dust of Time (Zamanın Tozu, 2008)</i> filminden bir sahne.....	78
Görsel 4.1 <i>Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995)</i> filminden bir sahne	97
Görsel 4.2 <i>Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995)</i> filminden bir sahne	98
Görsel 4.3 <i>Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995)</i> filminden bir sahne	100
Görsel 4.4 <i>Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995)</i> filminden bir sahne	101
Görsel 4.5 <i>Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995)</i> filminden bir sahne	102
Görsel 4.6 <i>Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998)</i> filminden bir sahne	119
Görsel 4.7 <i>Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998)</i> filminden bir sahne	121
Görsel 4.8 <i>Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998)</i> filminden bir sahne	123
Görsel 4.9 <i>Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998)</i> filminden bir sahne	124

Görsel 4.10	<i>Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998)</i> filminden bir sahne ...	125
Görsel 4.11	<i>Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004)</i> filminden bir sahne	141
Görsel 4.12	<i>Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004)</i> filminden bir sahne	142
Görsel 4.13	<i>Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004)</i> filminden bir sahne	144
Görsel 4.14	<i>Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004)</i> filminden bir sahne	145
Görsel 4.15	<i>Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004)</i> filminden bir sahne	146



1 GİRİŞ

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile büyük sıçramasını yapan ve 1950’li yılların ikinci yarısına gelindiğinde insanın insan olmaktan kaynaklı yaşadığı ontolojik sorunlarına, insanın değerlerine, yaşama ve ölüme, çağın umutsuz görüntüsüne karşı bir cevap arayan modern sinema, yeni anlatım olanakları geliştirerek büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Ingmar Bergman, Alain Resnais, Robert Bresson, Michalangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Luis Buñuel gibi isimleri saymakla bitmeyecek olan bir büyük yönetmenler kuşağı, sanatının merkezine insanı koyarak sinemada yeni bir dönem başlatmıştır. İnsan artık sinemada yalnızca toplumsal koşulları ve ilişkileriyle değil, aynı zamanda onu yaşamda var eden bütün fenomenleriyle bir ve somut olarak mevcut duruma gelmiştir (Savaş, 2015, s. 30).

Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos da bu yönetmenler kuşağının bir temsilcisi, modern sinemanın bayrak taşıyıcısı olarak, sinemanın insanı merkeze oturtan, insan odaklı ve cevaptan çok soruları arayan bir yapıya dönmesi gerektiğini düşünmektedir (Groden, 2006, s. 59). Angelopoulos sineması Yunanistan’ın çalkantılı yakın tarihinin, Avrupa’nın yaşadığı büyük savaşların, katliamların, göç ve sürgünün yönetmenin kendi kişisel tarihiyle birleştiği modern sinemanın gelişkin örneklerini sunmaktadır. Burada aynı zamanda insanın insan olarak tarihsel yolculuğu, varoluşuna anlam kazanma çabası da filmlerin içeriğinde yer bulur. “Benim filmlerimin amacı varoluşa bir sebep bulmaktır” diyen Angelopoulos (O’Grady, 2006, s. 84), filmleriyle insanı anlatma çabasına giren ve insanı felsefi birtakım sorunlarıyla ele alan bir yönetmendir.

İnsanı felsefi bir problem olarak ele almak, felsefenin bir alt disiplini olan felsefi antropolojinin alanına nüfuz etmek demektir. İnsanı, insan üzerinden anlama çabası olarak tanımlanabilecek olan felsefi antropoloji, diğer adıyla insan felsefesi, temeline insan varlığını alır. Aslında felsefi antropoloji Çotuksöken’e göre felsefenin temel disiplini; zaten felsefi düşünmenin ve felsefi bilgi oluşturma yolu insan dolayımıyla gerçekleşmektedir (2013, s. 17-24). “Felsefe demek insanın bilgisi demektir. Felsefe yapmak insanı düşündürmektir” (Timuçin, 2011, s. 15).

Felsefi antropolojinin amacı, “insan fenomenlerini, başarılarını incelemek ve betimlemek, bunlara dayanarak insanı anlamaktır” (Mengüşoğlu, 2021b, s. 84). Felsefi antropoloji, “insan nedir?” sorusundan hareketle insanı anlamayı amaç edinir. Aslında bütün felsefi problemlerin çıkış noktası da bu sorudan geçmektedir. Felsefi antropoloji,

“insan varlığının bir felsefesi” olmayı amaç edinirken, felsefeyi tüm disiplinleriyle birlikte etkilemeyi ve “yeni bir ilk felsefe” olmayı göz önünde bulundurur (Akarsu, 1998, s. 105). Server Tanilli de “insan nedir?” sorusunun en önemli felsefi soru olduğunu ve felsefeye düşen ilk görevin de bu soruyu yanıtlamak olduğunu belirtmektedir (1997, s. 24).

Felsefi antropolojinin temeli olan “insan nedir?” sorusunun yanı sıra, bir de “insanın değeri nedir?” sorusu vardır ki, bu soru da etiğin önemli bir tartışma problemini oluşturur. İoanna Kuçuradi, bu soruya “insanın diğer canlılar arasındaki özel yeri” yanıtını vermektedir. “İnsana bu özel yeri sağlayan, onun özelliklerinin bütünüdür, onu diğer canlılardan ayıran olanaklarıdır” (Kuçuradi, 2016, s. 73). Demek ki insanın değerini oluşturan özellikler, ona ait tüm fenomenler ve olanaklardır.

“İnsan nedir?” ve “insanın değeri nedir?” sorularının yanıtları insanın yapıp ettiklerinde, onun varlık alanındaki tüm fenomenlerinde, insanın tür olarak tek olmasını sağlayan özelliklerinde saklıdır (Kuçuradi, 2022a, s. 178). Bu özellikler, insanı kendi bütünlüğü içinde somut olarak görmeyi ve anlamayı gerektirir. Somut insan ise ancak yapıp ettiklerinde, başarı ya da başarısızlıklarında, hayattaki yalın varlığıyla görülebilir (Mengüşoğlu, 2021b, s. 76).

Nicolai Hartmann insanın, kendi yetenekleri ve insan değerleriyle olan ilişkisi sayesinde hayatın anlamsızlığına karşı bir anlam verme gücüne sahip olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, insanın bu yetenekleri aynı zamanda onun ahlaki varlığını oluşturan fenomenleridir. Kendi kendini belirlemesi, karar vermesi (özgürlük), kendine bir amaç edinebilmesi, değer bilinci gibi özellikler insanın varlık alanına ait özellikleridir (Wein, 2019, s. 51-52).

Felsefe tarihinde insan problemlerini ortaya koyarken başvurulmuş iki farklı yaklaşım vardır. Bunlardan ilki, kavram olarak insandan yola çıkarak insan problemlerini araştırmak ve ortaya koymak; diğeri ise tek bir insandan, kişiden yola çıkarak insan problemlerini belirlemektir. Kuçuradi, doğru olan yaklaşımın ikinci yaklaşım olduğunu, yani insan problemlerini ele alırken tek bir insandan ve onun tüm yapıp ettiklerinden, diğer insanlarla olan ilişkilerinden hareket edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Ona göre çağın araştırmacısına düşen görev tek insanı, kişiyi araştırmaktır. Kuçuradi, Kant’ın “insan nedir?” sorusundan hareketle felsefe tarihinde bir kırılma yaşandığını; fakat insan probleminin doğru ve bütünlüklü şekilde ancak geçtiğimiz yüzyılda ele alınabildiğini

belirtmektedir (2019, s. 1-2). Ona göre, geçtiğimiz yüzyılda insan problemlerini ele almada yaşanan dönüşümün sebebi, insanı Kant'ta olduğu gibi bir bilgi kuramı olarak ele almak yerine, Nietzsche'de olduğu gibi “insanın bütünüyle, hayatı ve yapıp ettikleriyle ilgili bir değerler problemi” olarak ele almaktır (2021, s. 5).

Her bir kişi (tekil insan), insanlığa ait değerlerin ve insan olmanın onurunun temsilcisidir (Özcan, 2006, s. 258). En genel anlamıyla bakıldığında, Kant'ın etiği de bu insanlık onuru üzerine kuruludur. Hermann Wein, Kant felsefesinde “insan ve insanın insanlığının ve haysiyetinin korunması meselesi bulunur” derken tam da bunu kastetmektedir (2019, s. 47). Bu durum her insanda farklı şekilde açığa çıkabilir, önemli olan her insanın tekil olarak insanlığın temsilcisi olduğunun bilincinde olmaktır. Tıpkı Montaigne'in veciz sözünde olduğu gibi, “her insanda, insanlığın bütün halleri vardır” (2011, s. 4).

Mengüşoğlu, “somut insanla ne zaman karşılaşırsınız?” sorusuna “bir bütün olarak somut insanla günlük hayattaki en yalın işlerde, bilim, teknik, sanat gibi en karmaşık eylemlerde karşılaşırsınız” cevabını vermektedir (2021b, s. 76). Mengüşoğlu'nun insan felsefesi işte bu somut insanı problem konusu yapar. Mengüşoğlu, somut insanı bütün fenomenleriyle bir bütün olarak kavramadan problemlerinin ortaya konulamayacağını söyler ve bu fenomenleri şöyle sıralar:

İnsanın bütünlüğü ile ortaya çıktığı fenomen ve başarılar şunlardır: Bilen, yapıp-eden, değerleri duyan, tavır takınan, önceden gören ve önceden belirleyen, isteyen, özgür ve tarihsel bir varlık olan, ideleştiren, bir şeye kendisini veren, çalışan, eğiten ve eğitelebilen, inanan, sanat ve tekniğin yaratıcısı olan, konuşan, disharmonik, biyopsişik bir varlık olan insan (2021b, s. 77).

Felsefi antropoloji içinde Kant'tan beri “insan nedir?” sorusuna verilmiş çeşitli cevaplar bulunmaktadır. Bununla birlikte, Takiyettin Mengüşoğlu ontolojik bir yaklaşıma dayanarak insan varlığını bu fenomenler aracılığıyla somut bütünlüğüyle ele almaktadır. Onun felsefesindeki bu somutluk ve bütünlük, Angelopoulos filmlerindeki karakterleri, olay ve durumları somut bir şekilde açıklama fırsatı sunmaktadır. Mengüşoğlu'nun felsefi yaklaşımıyla insan hakkında nasıl bilgi elde ediliyorsa, Angelopoulos sinemasından da insan hakkında bilgi elde etmek mümkündür.

Kuçuradi'nin *Sanata Felsefeyle Bakmak* (2020) çalışmasındaki *Değer, Değerler ve Yazın* bölümünde sanata ilişkin yargıları burada önemlidir. Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşım olarak adlandırdığı ve sanat eserinin değerini belirlediği yaklaşımı üç aşamadan

oluşmaktadır. Kuçuradi, sanat eserine bu aşamalar doğrultusunda bakılması gerektiğini ifade etmektedir. Felsefi antropolojinin değer belirleyen yaklaşımıyla yola çıkan Kuçuradi, sanat eserini doğru anlamının, doğru değerlendirmenin ve eserin iletisinin hangi değerler açısından sorgulanması gerektiğinin yolunu göstermektedir.

Sinema, insanı merkezine alan bir sanat dalı ve kitle iletişim aracı olarak insanlığın bütün hallerini içeriğinde yansıtmaktadır. Ryan ve Lenos'un ifade ettiği gibi, "tüm filmler tarihsel, politik, kültürel, psikolojik, toplumsal ve ekonomik anlamlar taşırlar ve yapıldıkları dünyaya pek çok yolla göndermede bulunurlar" (2014, s. 7). Bu doktora tezinin çalışma konusu olan Theodoros Angelopoulos'un filmleri de tüm bu unsurlara gönderme yapan, içeriğinde onları yansıtan, yönetmenin yaşadığı yüzyılın sorunlarını insan temelinde güçlü sinematografisi aracılığıyla iletilere dönüştüren eserlerdir.

Angelopoulos'un yaşadığı yüzyılı, Hannah Arendt "gitgide dünyaya yabancılaşan modern çağ, öyle bir duruma gelmiştir ki, insan nereye giderse gitsin yalnızca kendiyile karşılaşılıyor" sözleriyle açıklamaktadır (aktaran Kuçuradi, 2021, s. 150). Ona göre çağın kitle toplumu, "hâlâ birbirleriyle ilişkisi olan ama bir zamanlar hepsi için ortak bir anlamı olan dünyayı yitirmiş insanoğulları arasında otomatik olarak ortaya çıkan örgütlenmiş yaşamdan başka bir şey değildir" (Arendt, 1996, s. 125). Angelopoulos, "çok eski olmayan bir zamanda dünya tarihi arzuya dayanıyordu; dünyayı şöyle ya da böyle değiştirme arzusuna" der ve kendi döneminde arzu edilenlerin hiçbirisinin gerçekleşmediğini ifade eder. "Bize kalan başarısızlıklarımız, hiç gerçekleşmeyen hayallerimizin düş kırıklığının külleri oldu" diyerek Arendt'in sözünü ettiği şekliyle yalnızlığın ve yitirme duygusunun yüzyılı olan XX. yüzyılı tanımlar (O'Grady, 2006, s. 83).

Ulis'in Bakışı (*Ulysses' Gaze*, 1995) filmiyle Yugoslavya'daki kanlı iç savaşın ortasında kamerasını Saraybosna'da insanlık suçlarına çeviren Angelopoulos, filmlerin tek başına savaşı durdurmaya gücünün yetmediğinin farkındadır. O, buna rağmen filmin Saraybosna'daki gösteriminde Boşnaklar, Sırp ve Hırvatlar ile filmi birlikte izlemek istediğini, Birleşmiş Milletler'in izin vermemesi nedeniyle bunu gerçekleştiremediğini söylemektedir (Horton, 1997a, s. 96-97). Harvey Keitel'in canlandırdığı filmin baş karakterini Yunanistan'dan Arnavutluk'a, Kuzey Makedonya'ya, Bulgaristan'a, Romanya'ya, Sırbistan'a ve son olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da yaşanan en büyük savaşın merkezi olan Bosna-Hersek'e gönderen Angelopoulos,

Stendhal’ın romanlarında “yol boyunca gezdirdiği ayna” gibi kamerasını yıkımın, sürgünün, toplu ölümlerin ve insanlık suçlarının o dönemki merkezi Balkanlar’da, Doğu Avrupa’da gezdirir.

Yalnızca *Ulis’in Bakışı* filmiyle değil; *Leyleğin Geciken Adımı* (*The Suspended Step of the Stork*, 1991), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (*Eternity and a Day*, 1998), *Ağlayan Çayır* (*The Weeping Meadow*, 2004) ve dahası tüm filmlerinde ölçeği değişmekle beraber, aynı temayı, aynı problemi işlemiştir. Bordwell’in, Angelopoulos’un “sinematik modernizminin hala gözlerimizi açabildiğini” iddia etmesi bu bağlamda düşünülmelidir (2005, s. 185). Angelopoulos filmleri, yaşanan insanlık suçlarını, savaşları, katliamları, ölümü ve sürgünleri büyük bir etik duyarlılıkla izleyiciye yansıtır.

Sinema filmleri, içeriğinde barındırdığı sosyolojik, ekonomik, psikolojik ve politik kimi unsurlarıyla insanın, insanın içinde yaşadığı toplumun problemlerinin görüntüsünü verir ve tartışmaya açar. Savaş’ın “sinema neyi anlatır?” sorusuna verdiği “sinema insanı anlatır” (2015) yanıtı tartışmanın özeti niteliğindedir. Tüm bu nedenlerden dolayı sinema, disiplinler arası incelemelerin öznesi olarak psikolojiden sosyolojiye, ekonomiden mimariye, felsefeden dilbilime sosyal bilimlerin araştırma konusu olmaktadır. Çünkü sinemada yaşayan, somut insan vardır.

1.1 Problem

Bu çalışma, felsefi antropolojinin kavram ve sanat alanındaki yargılarının, bir film eleştirisi yöntemi olarak kullanılıp kullanılamayacağı sorusundan hareket etmektedir. Film eleştirisi türleri arasında olan felsefi film eleştirisi, felsefi antropolojinin kimi yaklaşımlarını karşılamasına karşın, mevcut olanaklarıyla felsefi antropolojinin kavram ve sanat alanındaki yargılarını bütünlüklü bir şekilde barındırmamaktadır. Çalışmanın ana problemi, felsefi antropolojinin ışığında film eleştirisi yapabilmenin, bunu da bir çatı olarak felsefi film eleştirisi altında yeni bir değerlendirme aracı olarak ortaya çıkarabilmenin mümkün olup olmadığıdır.

Felsefi antropolojinin kavram ve tartışmalarıyla film eleştirisi yapmak için felsefi film eleştirisinin imkân ve sınırlılıkların geliştirilmesi, bu yöntem kapsamında kullanabilecek yeni ölçüt ve unsurların belirlenmesi gerekmektedir. Örnek vermek gerekirse felsefi antropoloji içinde Takiyettin Mengüşoğlu’nun ortaya koyduğu bilen, yapıp-edem, tavır takınan, değerleri duyan, özgür ve tarihsel varlık olan, ideleştiren, sanatın ve tekniğin yaratıcısı olan insan gibi somut insan fenomenleri felsefi film eleştirisinin ölçütleri

arasında yer almamaktadır. Mengüsoğlu, felsefi antropoloji açısından sanatın yerinin ve öneminin ne olduğunu insan fenomenleri açısından ele almaktadır. Sanattan elde edilen bilginin nasıl bir bilgi olduğunu da çalışmalarında yetkin bir şekilde açıklayan Mengüsoğlu, sanat felsefesinde önemli bir yere temas etmektedir. Dolayısıyla Mengüsoğlu'nun yaklaşımını felsefi film eleştirisi yöntemiyle buluşturmanın bu eleştiri yöntemine yeni imkân ve sınırlılıklar getirebileceği düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

İoanna Kuçuradi'nin, *Sanata Felsefeyle Bakmak* (2020) kitabında edebi eserleri ve tragedyaları değerlendirirken kullandığı ve antropolojik yaklaşım olarak tanımladığı yaklaşım, felsefi antropoloji ışığında film eleştirisi yapabilmek için önemli bir çıkış noktası oluşturmaktadır. Kuçuradi, bu çalışmasında sanatın insan açısından önemini, sanatın yeni yaşantı ve eylem olanaklarını ortaya koymadaki başarısını açıklamıştır. Kuçuradi'nin sanat eserinin değerini belirleyen, sanatın insan için önemini ortaya koyan yaklaşımını, felsefi antropolojinin kavramlarıyla ve ölçütleriyle bir değerlendirme aracı olarak ortaya çıkarmanın ve bunu felsefi film eleştirisiyle buluşturmanın mümkünlüğü bu tez çalışmasının sorunları arasındadır.

Çalışma, felsefi antropolojiyi film eleştirisinde bir yöntem olarak kullanmayı problem edinirken sinemaya felsefeyle bakmanın ne olduğunu ve bu bakışın hangi ölçütler gerektirdiğini de tartışmaktadır. Böylece film eleştirisinde felsefi bakışın önemi, felsefi film eleştirisinin diğer eleştiri türleriyle olan farkı da sorunsal hâline gelmektedir. Bir filmi felsefi film eleştirisi ölçütlerinden yola çıkarak değerlendirmek için gerekli olan koşulların ne olduğu, filme hangi soruları sorarak, hangi açıdan yaklaşmak gerektiği de çalışmayla ilişkilendirilebilecek olan sorular arasındadır.

Çalışmada, “film eleştirisi yapmak, film çözümlemesi yapmak ve bir filmi değerlendirmek arasında bir fark var mıdır, varsa bu farkın gerekçesi nedir?” sorusuna ve felsefi film eleştirisinin bir filmi hangi ölçütlerle değerlendirme konusu yaptığı sorusuna da cevap aranmaktadır. Bu noktada, değerlendirme ve çözümleme arasındaki farkın ortaya konulması gerekmektedir. Film eleştirisinde sıklıkla değerlendirme ve çözümleme arasındaki farklar göz ardı edilmektedir. Bir filmi eleştirmek demek aynı zamanda bir filmi değerlendirmek demektir; değerlendirme ise bir değere ve değer bilincine dayanmaktadır. Burada ise İoanna Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımı önem kazanmaktadır. Dolayısıyla Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımının felsefi eleştiriyile olan ilişkisi çalışmanın tartışma konuları arasındadır.

Çalışmada Theodoros Angelopoulos sinemasında hangi dönemlerin ve hangi filmlerin felsefi antropolojiyle ilişkilendirilebileceği, söz konusu ilişkinin bir film eleştirisi yöntemi altında yeni bir değerlendirme aracı oluşturmak için gerekli ve yeterli olup olmadığına da cevap aranmaktadır. Felsefi antropolojinin kavram ve yargılarına dayanarak bir film eleştirisi yapmak mümkünse, Angelopoulos dışında hangi yönetmenlerde bu yöntem kullanılabilir? Başka yönetmenlerin filmlerini de bu eleştirisi yöntemiyle değerlendirmek mümkünse, bunu belirleyecek olan unsur ve ölçütler nelerdir? Bu sorular da çalışmanın diğer alt problemleri olarak ortaya çıkmaktadır.

1.2 Amaç

Bu çalışma, felsefi antropolojinin tartıştığı kavramları, sanat eleştirisindeki yargılarını film eleştirisinde kullanmayı amaçlamaktadır. Felsefi film eleştirisi felsefi düşünme biçimiyle, felsefi tartışmalar doğrultusunda sinema filmlerinin değerlendirilmesini mümkün kılarsa da felsefi antropolojiye ait kavramlarla ve yaklaşımlarla filmleri değerlendirmek için felsefi film eleştirisi yönteminin geliştirilmesi, yeni imkân ve sınırlılıklara ulaştırılması gerekmektedir. Felsefi antropolojiyi kavramlarıyla, unsurlarıyla ve bu çalışmada geliştirilecek ölçütleriyle, imkân ve sınırlılıklarıyla felsefi film eleştirisine dahil etmekle film eleştirisinde yeni yollar kazandırılmış olacaktır. Bilindiği gibi, akademik çalışmalarda film eleştirisi her geçen gün daha fazla yaygınlık kazanmaktadır. Aynı şekilde felsefi film eleştirisinin ve sinema-felsefe arasındaki ilişkileri merkezine alan çalışmaların da artış gösterdiği görülmektedir. Bu çalışmayla birlikte felsefi film eleştirisine yeni bakış açıları kazandırmak, böylece sinema-felsefe çalışmalarında kullanılmak üzere yeni bir değerlendirme aracı ortaya çıkarmak ve yapılan çalışmalardaki nesnelliği-bilimselliği arttırmak çalışmanın varmak istediği noktadır.

Bu çalışma, insanı somut bütünlüğü içinde anlamaya ve açıklamaya çalışan, insanın değerlerini kendisine problem konusu yapan felsefi antropolojinin ışığında Theodoros Angelopoulos filmlerini değerlendirmektedir. Çalışma, yönetmenin filmografisi içinden belirlenen *Ulis'in Bakışı*, *Sonsuzluk ve Bir Gün* ve *Ağlayan Çayır* adlı filmler aracılığıyla Angelopoulos'un sanata, insana ve insanın değerlerine karşı nasıl bir tutum geliştirdiğini belirleyecektir. Yönetmenin geliştirdiği bu tutum, onun aynı zamanda insana ve insanın değerlerine olan yaklaşımını felsefi antropoloji açısından karşılamaktadır. Filmlerin değerlendirilmesiyle etik değerlerin, insanın tarihsel, politik ve ontolojik birtakım problemlerinin filmlerdeki yansıması belirlenmiş olacaktır.

Çalışma boyunca bu amaç çerçevesinde aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

1. Felsefi antropolojinin değer belirleyen yaklaşımları, kavram ve sanat alanındaki yargıları film eleştirisinde kullanılabilir mi?
2. İoanna Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşım adını verdiği yaklaşım ve Takiyettin Mengüşoğlu'nun insan varlığının sanatsal ifadesini belirleyen yaklaşımı, film eleştiri yöntemi olan felsefi film eleştirisine hangi ölçüt, unsur, kavram, olanak ve sınırlılıklar ile dahil edilebilir?
3. Sinema filmlerinin insana, insanın değerlerine, insanın politik, tarihsel ve ontolojik sorunlarına ilişkin getirdiği yaklaşımlar felsefi antropoloji ışığında değerlendirildiğinde hangi sonuçlar ortaya çıkmaktadır?
4. Theodoros Angelopoulos filmlerinin, felsefi antropolojinin değer belirleyen yaklaşımlarına göre değeri ve özgünlüğü nedir?
5. Theodoros Angelopoulos filmleri felsefi problemleri içeriğine taşıırken ne gibi bir yaklaşım göstermekte, felsefi antropolojinin kavram ve tartışmalarını hangi iletiler yoluyla yansıtmaktadır?

1.3 Önem

Sinema ve felsefe ilişkisine dair Türkiye'deki akademik çalışmalara bakıldığında, Hakan Savaş'a ait *Sinema ve Varoluşçuluk* (2003) en kapsamlı çalışmalardan birisi olarak dikkat çekmektedir. Savaş'ın çalışması sinemaya felsefeyle bakmanın yöntemini de tartışırken, sinemada felsefi eleştirinin yerini ve önemini belirlemektedir. Uluslararası, hakemli *SineFilozofi* dergisi, 2016 yılından beri sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi ele alan çalışmaları yayınlamaktadır. Serdar Öztürk, *SineFilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde SineFilozofik Bir Yolculuk* (2016) ve *Sinema Felsefesine Giriş* (2018) gibi çalışmalarla sinema-felsefe ilişkisine dair akademik katkılar sunmaktadır. Bu örnekleri farklı çalışmalarla da sürdürmek mümkündür.

Bu çalışmanın problemini ve amacını oluşturan felsefi antropolojiye bakıldığında ise Takiyettin Mengüşoğlu ve İoanna Kuçuradi'nin alana katkıları uluslararası düzeyde kabul görmüş önemli akademik çalışmalardır. Mengüşoğlu'nun *İnsan Felsefesi* (2021) adlı çalışması, felsefi antropolojiyi tarihsel bir izlekte açıklarken, çağın sorunlarını aşmada hangi yaklaşımların belirlenmesi gerektiğini de eleştirel bir biçimde ortaya koymaktadır. Kuçuradi'nin *Etik* (2022a) adlı çalışması, felsefi antropolojinin önemli bir parçası olan

etik kavramını irdelerken, insanın değer sorunlarını merkezine alarak felsefi antropolojinin esaslarını açıklamaktadır. Kuçuradi, bu tez çalışmasının çıkış noktalarından birisini oluşturan *Sanata Felsefeyle Bakmak* (2020) kitabındaki *Değer, Değerler ve Yazın* bölümünde felsefi antropolojinin sanat eleştirisindeki yöntemini ve yerini ortaya koymaktadır. Kuçuradi'nin sanat eserinin değerini belirleyen yaklaşımı, felsefi eleştiri açısından büyük önem taşımaktadır. Resim alanında ise *Sanatın Boyutları* (2013) başta olmak üzere çeşitli çalışmalarıyla M. Sıtkı Erinç, sanatta felsefi eleştirinin değerini ve yöntemini ortaya koyan önemli isimlerden birisidir.

2000'ler Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisi: 'Üç Maymun', 'Bir Zamanlar Anadolu'da' ve 'Ahlat Ağacı' filmlerinin etik eleştirisi (2021) adlı çalışma ise Nuri Bilge Ceylan özelinde 2000'ler Türk sinemasındaki etik ve estetik ilişkisini incelemektedir. Serdaroğlu'na ait olan bu çalışmada bulgulara ulaşmada etik eleştiri yöntemi kullanılmıştır. Felsefi antropolojinin kavramları arasında yer alan etik, etik değerler, insan ve değerleri gibi kavram ve tartışmalar Serdaroğlu'nun tezinde Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri üzerinden ele alınmıştır.

Angelopoulos sinemasını ele alan diğer akademik çalışmalara bakıldığında, Vrasidas Karalis'in *Theo Angelopoulos: Filmmaker and Philosopher* (2023) adlı çalışması dikkat çekmektedir. Bu çalışma, *Modern Yunan Çalışmaları* alanında etkin bir akademisyenin Angelopoulos sinemasını politik, tarihsel ve ontolojik olarak incelediği önemli bir çalışmadır. Andrew Horton'ın editörlüğündeki *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos* (1997) adlı derleme kitap ve yine Horton'ın *The Films of Theo Angelopoulos* (1997) adlı çalışması Angelopoulos sinemasını inceleyen önemli yapıtlardır. Angelos Koutsourakis ve Mark Steven'in editörlüğüyle yayımlanan *The Cinema of Theo Angelopoulos* (2015) çalışması Angelopoulos sineması üzerine yapılan bir başka önemli akademik çalışmadır.

Angelopoulos sinemasıyla ilgili Türkiye'de yazılmış tezlerin sayısında son dönemde bir artış olduğu görünmektedir. Duygu Kökek'e ait yüksek lisans tezi olan *Resimsel manzaradan sinemasal manzaraya: Angelopoulos örneği* (2022) bu tez çalışması sırasında yayınlanmış son tez durumundadır. Seda Çelebi'nin *The concept of remembering in Angelopoulos' cinema* (2019), Emrah Akkaya'nın *Theodoros Angelopoulos sinemasında kolektif bellek* (2019) adlı yüksek lisans tez çalışmaları, Angelopoulos sinemasının bellek kavramıyla olan ilişkisi üzerine yapılmış akademik

alışmalar arasındadır. Aytaç Hakan Tuğran'ın *Derrida'nın 'Hayalet' kavramı ışığında Angelopoulos'un 'Sınır Üçlemesi' filmlerinin çözümlenmesi* (2019) adlı yüksek lisans tezi de Angelopoulos'u bir filozofun kavramlarıyla ele alan tez çalışmalarından birisidir. Umut Gül'e ait olan *Modern sinema ve mitoloji: Angelopoulos Sinemasında Yunan Mitolojisinin izleri* (2018) yüksek lisans tezi ise Angelopoulos sinemasını mitolojik öğeleri açısından ele alan bir çalışmadır. Ebru Beyazıt'ın *20. yüzyıl Yunan tarihindeki politik dönüşümler ve bunun Theodoros Angelopoulos sinemasındaki temsili* (2010) yüksek lisans çalışması ise Angelopoulos sinemasını tarihsel olarak değerlendiren ve tarih-sinema ilişkisine katkı sunan bir akademik çalışmadır.

Türkiye'de ve yönetmenin ülkesi olan Yunanistan'da Angelopoulos sineması üzerine yazılmış bir doktora tezi ise henüz bulunmamaktadır. Bununla birlikte Angelopoulos filmlerini felsefi antropoloji açısından değerlendiren bütünlüklü bir çalışma mevcut değildir. Bu çalışmanın özgün değeri bu noktada ortaya çıkmaktadır. Angelopoulos filmlerini felsefi antropolojinin kavram ve tartışmalarıyla oluşturulan ölçütler aracılığıyla inceleyen bu çalışma, felsefi film eleştirisine yeni bir yaklaşım kazandırmayı amaçlamaktadır. Çalışma tamamlandığında sinema-felsefe ilişkisine, felsefi film eleştirisine ve Angelopoulos sineması üzerine yapılan akademik çalışmalara bir katkı sunması hedeflenmektedir. Bu çalışmanın, akademik çalışmalarda sıkça kullanılan ve sinema açısından önemli bir yeri bulunan film eleştirisi alanına güncel bir bakış getirmesi de özgünlük açısından bir diğer önemli noktadır.

1.4 Sınırlılıklar

Theodoros Angelopoulos, filmlerinin içeriğinde barındırdığı unsurlarla geniş okumalara ve felsefi değerlendirmelere uygun bir yönetmendir. Tarih felsefesi, varlık felsefesi gibi felsefenin çeşitli alt disiplinleriyle Angelopoulos sinemasını ele almak mümkündür. Bu alışma, bulguların elde edilmesinde tarih felsefesinin ve varlık felsefesinin alanlarına nüfuz etse de dayandığı temel kuram felsefi antropoloji olarak sınırlandırılmıştır. Nitekim felsefi antropoloji, insanın eylemleriyle oluşan bir kavram olan tarihi ve insanın ontolojik sorunlarını da içeriğine alan, insana bütünlüklü bir şekilde bakan bir felsefi disiplindir.

Çalışmada örneklem olarak incelenen filmlerin içeriğinde yer alan tarihsel, politik ya da ontolojik birtakım tartışmalar ve kavramlar, felsefi antropoloji sınırlılığında ele alınmıştır. Takiyettin Mengüşoğlu'nun ve İoanna Kuçuradi'nin felsefi antropoloji açısından sanata ilişkin yargıları, felsefi antropolojinin sanat eleştirisindeki yerine dair

düşünceleri, insana getirdikleri somut ve bütünlüklü bakış çalışmada felsefi antropolojinin sınırlılığını belirlemektedir. Felsefi antropoloji çok geniş bir literatüre ve farklı okumalara sahip olduğundan, problemler ve amaçlar gereği Mengüşoğlu ve Kuçuradi'nin bu alandaki çalışmalarına odaklanılmaktadır.

Sosyolojik eleştiri, tarihsel eleştiri gibi eleştiri türleriyle de Angelopoulos sineması üzerine farklı değerlendirmeler yapmak mümkündür. Yönetmenin sineması çok geniş bir evren sunduğu için mizansen eleştiri gibi, mitolojik eleştiri gibi çeşitli türlerde çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Çalışmada etik eleştiri içine girebilecek kimi kavramlardan yararlanılsa da bulgulara ulaşmada Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımına ve Mengüşoğlu'nun felsefi antropoloji açısından ortaya koyduğu sanat yargılarına dayanarak felsefi film eleştiri yöntemi kullanılmış ve bu yöntem altında yeni bir değerlendirme aracı ortaya çıkarılmıştır.

Angelopoulos sineması dönemlere ayrılan; fakat kendi içerisinde tutarlı bir bütünlük oluşturan bir filmografi içermektedir. Bu filmlerin hepsini felsefi film eleştirisi yöntemine dayanarak felsefi antropoloji ışığında ele almak mümkün olsa da çalışmanın bir sınırlılığa sahip olması gerektiğinden hareketle, Theodoros Angelopoulos sinemasından üç örneklem tercih edilmiştir. *Ulis'in Bakışı*, *Sonsuzluk ve Bir Gün* ve *Ağlayan Çayır* adlı filmler, çalışmanın örneklemine oluşturmaktadır.

1.5 Tanımlar

Bu başlık altında çalışmada yer alan bazı kavramların tanımları açıklanmaktadır.

1.5.1 Felsefi antropoloji (insan felsefesi)

Felsefi antropoloji, diğer adıyla insan felsefesi; insanı tüm yapıp etikleriyle, moral yapısıyla, başarılarıyla, tinsel ve biyolojik yapısı gibi tüm varlık yapısıyla, insana has eylemleriyle, değerleriyle bir ve bütün olarak gören, bu somut bütünlük içinde insanı anlamaya ve anlatmaya çalışan bir felsefi disiplindir. Felsefi antropoloji, felsefenin “insan nedir?” sorusundan hareketle insanı varlık bütünü içinde araştırma konusu yapmaktadır.

1.5.2 Felsefi eleştiri

Felsefi eleştiri, sanat eserine yönelik “ne?” sorusu sorarak içeriğine, özüne, iletisine bakan; bu iletiyi felsefi düşünme biçimiyle sorgulama konusu yapan bir eleştiri yöntemidir. Felsefi eleştiri, eserden elde edilen iletilerin insan ve değerleri açısından ne

gibi bir değer taşıdığını belirleme amacı güden bir yaklaşıma sahiptir. Edebiyat, resim gibi çeşitli sanat dallarının yanı sıra sinemada da felsefi eleştiri yöntemi kullanılmaktadır.

1.5.3 İleti

Felsefi eleştiride sanat eserine yönelik olarak sorulan “ne?” sorusu eserin iletisini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Burada iletiden anlaşılması gereken, o eserin sahip olduğu ana düşünce, öz ya da tezdur. Bu kavram sanatta biçim-içerik tartışmalarında içeriği karşılamaktadır. Örneğin Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* romanındaki ileti adalet ve vicdan meseleleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu çalışmada ileti kavramı filmlerin anlamı üzerinde aranacak ve belirlenecektir.

1.5.4 Etik, etik kişi, etik ilişki

İnsanın bütün yapıp ettiklerinin temelinde yer alan etik, insanın kendisiyle ve başkalarıyla kurduğu ilişkilerde, var olan her şeyde kendisini gösterir. Tüm yapıp edilenler, geliştirilen tutumlar değer sorunlarıyla ilişkilidir; dolayısıyla bir eylemin, tutumun doğrudan ya da dolaylı olarak etikle ilişkisi vardır. Etik değerler insanın ve insan haklarının korunmasını sağlamaktadır. Bu değerleri koruma kaygısıyla hareket eden kişiler etik kişilerdir, bu kaygıyla geliştirilen ilişkiler ise etik ilişkilerdir. Bu kaygıyla yapılan her eylem de değerli bir eylem olarak karşılık bulmaktadır. İnsan değerleri ve insan hakları herkes için geçerli, evrensel ilkeler olduğu için, etik isteğe bağlı olmaktan çok zorunlu bir yapı içermektedir.

1.5.5 Değer

Bir şeyin değeri kendisiyle aynı türde olan şeylerin içindeki özgün yerinde ortaya çıkmaktadır. İnsan değerleri ise insanın tür olarak bilgisi, yapıp ettikleri, kültür-sanat gibi başarıları ve ahlak yapısıdır. Değer biçmek, bir şeye değer yakıştırmasında bulunmak, hâli hazırda bulunan peşin yargılarla ezbere değerlendirme yapmaktır.

2 ALAN YAZIN

Bu bölümde *Sanatın Dili ve Felsefe, Sinemada Anlatı ve İleti, Eleştiri (Değerlendirme) Nedir, Felsefi Eleştiri* ve *Theodoros Angelopoulos'un Hayatı, Sineması ve Yüzyılı* ana başlıkları yer almaktadır.

2.1 Sanatın Dili ve Felsefe

Sanatçılarda ortak bir hissiyat olan hoş gitme isteği, sanatın en basit ve yaygın tanımları arasındadır. Sanatçı yarattığı biçimlerle alımlayıcıdaki güzellik duygusunu etkileyerek duyular arasındaki uyumu harekete geçirmektedir. Bununla birlikte sanatın güzellik olması belirleyici bir etken değildir. Güzellik kavramı her çağda değişiklik gösteren ve çoğu zaman yanılsamaya neden olan bir durum ortaya çıkarmaktadır. Nitekim sanat hakkındaki en temel tartışmaların çoğu da güzelin ne olduğuna ilişkindir (Read, 2017, s. 13-15).

Sanat yapıtını yalnızca güzellikle ilişkilendiren yaklaşımlara yönelik güçlü bir itiraz vardır; çünkü sanatı salt güzellikle ilişkilendirmek demek güzelliğin evrensel bir niteliği olduğu kanısını taşımak demektir. Ne var ki, güzele ilişkin farklı yorumların olması daha işin başından evrensel bir güzellik anlayışını olumsuzlamaktadır. Bu durumda sanatın yalnızca güzellik gibi görecelik belirten ölçütler üzerinden tanımlanmaması gerekmektedir (Lenoir, 2002, s. 10). Bununla birlikte, sanatta bir güzellik arayışının var olduğu da inkâr edilmemelidir. Herbert Read'in güzelliği tanımlayış biçimi bu noktada önemlidir.

Read, güzelliği sanattaki biçimlerin bize verdiği duyuş olarak tanımlamaktadır. Ona göre sanatta üç basamak vardır, bu üç basamağın tamamlanmasıyla birlikte sanat eseri amacına ulaşmaktadır. Read bu basamakları şöyle açıklar:

Sanatta üç basamak vardır: Bir, maddi özelliklerin algılanması— renkler, sesler, hareketler ve birçok karışık ve tanımlanamayan fiziki dış tepkiler; iki bu gibi algıların hoş gitme biçimleri ve kalıplara dökülmesi. Estetik kaygının bu iki işlem ile bittiği söylenebilir. Fakat üçüncü bir basamak da olabilir, o da algıların düzenlenmesinin daha önceden var olan bir duygu veya heyecan durumuna uydurulmasıdır. O zaman duygu veya heyecan ifadesini bulmuştur (2017, s. 17).

Read'in tanımından da görüldüğü üzere, sanatta güzellik arayışının yanı sıra duyguyu ya da heyecanı harekete geçirecek bir ifade gücüne ihtiyaç vardır. “Sanat kaostan bir kaçıştır” (Read, 2017, s. 27). Bu anlamda bir uyum, ahenk ve düzen verme arayışı her

zaman sanatın içindedir. Bunu alımlayıcıya aktaran biçimdir; biçimi ise belirleyen o sanat devri, çağdır. Öyle ki Read’ın görüşüne göre, sanat eserinin özünü de belirleyen yine sanatçının içine doğduğu uygarlık ve çağdır. “Fakat biçim ile özü birleştirip onları deha katına ulaştıran kuvveti ancak sanatçının kendi ruhu tayin eder” (Read, 2017, s. 39). Büyük sanatçıların ve büyük sanat eserlerinin¹ varlığı bu şekilde ele alınabilir.

Bir topluma ait olan sanat nasıl ki toplumsal yapının bir ürünüyse, o toplumsal yapı da topluma ait sanatın bir sonucudur. Erinç’e göre sanat ve toplumsal yapı arasındaki bu ilişki bütünlüklü olarak ele alınmadığı sürece sanatın anlamı da sanattan anlaşılması gerekenler de bambaşka anlamlara dönüşür ve hakiki sanat tanımı yapmak güçleşir. Burada ortaya çıkan hakiki sanatın tanımının ne olduğu ise Erinç’in altını çizdiği şekliyle sorgulanan, sorgulanabilen sanattır (1999, s. 59-61).

“Sağlam bir estetiğe doğru ilk adımı atmak için, zanaat kavramını hakiki sanat kavramından tamamen ayırmak gerekir” diyen Collingwood (2021, s. 27), bunu yaparken öncelikle sanat kelimesinin tarihçesini incelemektedir. Latincedeki *ars* kelimesinden evrilerek *art* halini alan sanat; marangozluk, demircilik gibi mesleklerin zanaat yönünü vurgulamaktadır. Kabaca, belirli bir alanda uzmanlaşmış beceriyi tanımlayan *ars* Orta Çağ’a gelindiğinde dilbilgisi, mantık, astroloji gibi çeşitli alanlardaki bilgi biçimini de tanımlar hâle gelmiştir (Collingwood, 2021, s. 20-21).

Sanattaki teknik beceri ile zanaattaki teknik beceri birbirinden farklıdır. Sanattaki teknik beceri eserin yaratılma sürecini kolaylaştıran, eserin nasıl bir yapıda olması gerektiğini belirleyen bir sanatsal ustalığa karşılık gelmektedir. Bu teknik beceriye sanatsal yeteneğin de dahil olmasıyla sanat eseri ortaya çıkmaktadır (Turgut, 1993, s. 145). Bu noktada kastedilen yeteneğin sanat tarihi boyunca çeşitli şekillere ve yaklaşımlara göre değiştiği unutulmamalıdır.

Sanatın bugünkü anlamına² nasıl ulaşıldığını görmek için bir dizi sanat tarihi yolculuğu yapmak gerekmektedir. İtalya’da başlayıp sonra çeşitli yerlerde devam eden Rönesans

¹ Büyük sanat eserleri başyapıt olarak da tanımlanabilir. Başyapıtın ne olduğu sorusuna ise sanat tarihçisi Robert Cumming şu yanıtı vermektedir: “Bu terim, bireysel becerinin, teknik limitlerle fikirlerin mükemmellik ve arzulanabilirlik sınırlarının zorlanmasını ifade eder” (2008, s. 26).

² Turgay Fişekçi, sanatın bugünkü en genel tanımını, “bize dünyayı ve insanı yaratıcı bir biçimle anlatmak” olarak ifade etmektedir (2021, s. 10).

hareketi, sanatın anlamında tekrar bir geri gidiş noktası oluşturmaktadır. Tıpkı Antik Çağ'daki sanat anlayışı gibi, *ars* yani zanaatı öne çıkaran Rönesans sanatçıları kendilerini de zanaatkâr olarak tanımlamaktadır. Yunancada *τέχνη* (tékhne), Latince *ars* olarak ifade edilen bu kavram, “bilinçli olarak kontrol edilen ve yönlendirilen eylem yoluyla önceden tasarlanmış bir sonuç üretme gücü” olarak açıklanmaktadır. Collingwood tam da bu noktada şu önemli ayrımı yapar: Paleolitik Çağlardaki mağara resimleri sanat mıdır? Yapılan keşiflerde bulunan natüralist hayvan resimleri ve heykeller önceleri sanat olarak kabul görmüştür. Bu kabulün yanlış olduğunu anlamak için resimlerin ve heykellerin hangi amaçla yapıldığı sorusu ortaya çıkmıştır. Bir sanat eserinin meydana gelmesini sağlayan amaçlar bu resim ve heykellerde yoktur. Bu eserler avcılığın kolaylaştırılması, ritüel oluşturulması kaygısıyla yapılan teknik üretimlerdir (Collingwood, 2021, s. 20-27).

Zanaat üretimine dayalı olan teknik nesnelerin kimi durumlarda kendine özgü bir güzelliği de ortaya çıkabilir. Böyle bir estetik izlenimin oluşmasının nedeni o teknik nesnenin sahip olduğu güzellikten daha çok söz konusu nesnenin insan hayatındaki işlevidir. Örneğin, deniz kıyısından görülen bir deniz feneri göze son derece estetik görünebilir. Bunun nedeni o fenerin estetik ölçütlere sahip olması değil; fenerin insan gözüne hoş gelen o bütünlüğün içindeki tamamlayıcılığıdır (Lenoir, 2002, s. 147). Teknik nesnenin göze hoş geldiği bu gibi durumlarda dahi sanat eserindeki güzellikle karşılaştırılması mümkün değildir. Sanat eserine bakarken fayda gözetmek için değil hayranlık, haz gibi duyguları uyandırmak için bakılır. Oysa teknik nesne insan hayatındaki işleviyle vardır ve çoğunlukla maddi bir ihtiyacın giderilmesine yöneliktir (Yetkin, 1962, s. 10).

Görüldüğü üzere, bir eserin sanat niteliği kazanması için tek başına teknik yeterli olmamaktadır. Sanatçı kendi alanındaki belirli bir uzmanlığa biçimsel olarak sahip olmalıdır; bu onun sanatçılığının olmazsa olmazıdır. Bununla birlikte, sanatsal güçten yoksun bir teknik becerinin sanat olamayacağı açıktır. Oysa tekniğin kusurlu olduğu yerde dahi büyük sanat eserleri görülmektedir. XVII. yüzyıla kadar devam eden sanatı ve zanaatı eşitleyen anlayış, XVIII. yüzyıl sonlarında zanaat ve güzel sanatların ayrılmasıyla son bulmuştur. Bugün artık sanat denildiğinde, işte o dönemde ayrımına gidilen güzel sanatlardan bahsedilmektedir (Collingwood, 2021, s. 21-37).

İsmail Tunalı, sanat tarihini sürekli değişim gösteren üsluplar tarihi olarak değerlendirmektedir. Neden Orta Çağ yapıtı Rönesans üslubundan, modern yapıt Barok

üsluptan farklılık gösterir? Ona göre bu farklılıklar yalnızca biçimsel bir farkı ortaya koymamaktadır. Temeli ancak felsefi bir düşünmeyle ortaya çıkarılacak olan yapısal bir farklılık söz konusudur. Bu bağlamda sanattaki değişimler, temelde insanın var olanla ilişkisinde ve nesneleri kavrayış biçimindeki değişmelerle anlam kazanmaktadır. Söz gelimi, Antik Yunan'daki ve Roma'daki kavrayış biçimiyle Orta Çağ'ın varlığa, nesneye ilişkin yorumu bambaşkadır. Sanata ilişkin bu tarihsel bakışın temelini ise sanat felsefesi oluşturur (Tunalı, 1984, s. 97-98).

“Sanat felsefesi; sanat yapıtının nasıl oluştuğu ve sanatın amacı gibi sorulara yanıt arayan bir disiplindir. Sanat felsefesinin amaç edindiği işlev; sanatı ve sanat eserlerini felsefe açısından irdelemektir” (Uludağ, 1993, s. 180). Sanat felsefesi sıklıkla estetik ile karıştırılmaktadır. Estetik doğada ve sanatta güzeli araştırırken, sanat felsefesi bizzat sanatın kendisini araştırır (Yetişken, 1998, s. 14). Sanat felsefesi, sanat yapıtını ve sanatçıyı irdelerken felsefenin yaklaşım ve yöntemlerini kullanmaktadır. Sanat felsefesinin bu noktadaki temel motivasyonu, sorduğu sorular yoluyla sanatçı ile sanatın alımlayıcı arasındaki boşluğu doldurmak ve özne-nesne uyumunu sağlayabilmektir (Uludağ, 1993, s. 181). Bunu da sanata ilişkin sorduğu “nedir?” sorularıyla elde etmektedir.

Çotuksöken'in ifade ettiği gibi, felsefe her şeyi konu edinebildiği gibi bizzat kendisini de konu hâline getirebilmektedir. Bilime ve sanata sorular yönelten felsefe, bu disiplinlerin niteliklerini sorgulama konusu yapmaktadır (1994, s. 59). Böylece felsefenin ortaya attığı “nedir?” sorusundan hareketle, bilim ve sanat kendisini sorgulama ve niteliklerini ortaya koyabilme fırsatı bulmaktadır.

Filozofun araştırma sorusunun temelinde “nedir?” sorusu yatar. “Nedir?” sorusunun sorulma amacı bir kavramın açıklanması içindir. Buna karşın, felsefe tarihi cevap bulunamayan soruların tarihidir (Uygur, 1995). Nermi Uygur'un ifadesiyle, “felsefedeki sorulara eksiksiz, genelgeçer, başka türlü tasarılanamayan, zorunlu yanıtlar bekleyenler, er geç hayal kırıklığına uğrayacaklardır” (1995, s. 43).

“Sanatın dili özgürlüğün dilidir” diyen Timuçin'e göre, yaratma ediminde bulunurken gerçek anlamda özgür olunan tek alan sanatın alanıdır (2008, s. 52). Felsefenin diliyle sanatın dili arasındaki en önemli fark, sanat dilinin kişiselliğe ve kişisel değerlemeye dayanmasıdır. Felsefe dahil olmak üzere, sanat dışındaki bilgi edinme kaynaklarıysa

söyleyeceği şeyi kişiselliğini, duyguyu, sezgileri dışta bırakarak söylemek istediği şeyi “düpedüz bildirmeyi” amaç edinmektedir (Uygur, 1984, s. 67-68).

Bu durum sanattan bilgi elde edilemeyeceği anlamına gelmemektedir. Uygur’un, Homeros’un yapıtı *Odyseia*’yı birçok farklı kuşağa bilgi sağlayan üniversite olarak tanımlaması bu bağlamda düşünülmelidir. Shakespeare’i, Dostoyevski’yi, Camus’yü örnek gösteren Uygur, bilimsel metinler yazmamalarına karşın bu yazarlardan pek çok şey öğrendiğimizi hatırlatmaktadır. Fakat Uygur’un önemle altını çizdiği bir nokta vardır ki o da şudur: Sanat yapıtı, “kullandıktan sonra iliştiğimizi kestiğimiz bir gereç değildir”. Sanat yapıtı, bilgi vermenin ötesine taşan, hep yeni baştan ilgi uyandıran aşkın yapıtlardır (Uygur, 1984, s. 69-74).

Sıtkı Erinç de örneğin Charles Dickens ve Victor Hugo’nun romanlarını okumayan birisinin sosyal bilimlere dair bilgilerinin eksik kalacağını, Bilge Karasu okumadan kişilik kuramlarına hâkim olmanın mümkün olmayacağını vurgulamaktadır. “Sanat, bir bilgi kaynağıdır”; yalnızca bilinenleri vermez, bilinmeyenlere ve daha önce bilim tarafından ortaya konulmamış olan alanlara da gönderme yapar (Erinç, 2013, s. 50).

Sanat ile felsefe arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar her iki alanın da temsilcileri tarafından araştırma konusu yapılmıştır. Platon’dan başlayıp günümüze değin süren felsefe açısından sanatın yeri tartışması, birçok farklı yargıya sahiptir. Iris Murdoch ve Jean-Paul Sartre gibi hem felsefenin hem de sanatın alanında önemli üretimler yapmış düşünür ve sanatçıların da bu konuda önemli tespitleri bulunmaktadır.

İrlandalı roman yazarı ve filozof Iris Murdoch, en temelde felsefenin açıklamayı ve izah etmeyi amaçladığını, sanatın ise sayısız amacının yanında zevk için yapıldığını ifade etmektedir. Aradaki bu temel fark sanat ve felsefenin dilinde kendisini göstermektedir. Sanatçı, sanat eserinin alımlayıcısı için belirli bir mesafe ve boşluk bırakır. Filozof ise boşluk bırakmadan, kendisini dışı vurmada felsefenin alanındaki zor ve karmaşık meseleleri açıklamaya çalışmak durumundadır. Felsefede bir biçim arayışı yokken, sanatçı estetik bir hesaplaşma içine girerek kusursuzun arayışındadır (Murdoch, 2015a, s. 38-40).

Murdoch felsefeyi “en derin ve en genel kavramlarımızı düşünce yoluyla algılama ve didikleme girişimi” olarak tanımladıktan sonra, “insanları felsefenin çalıştığı düzleme bakmaya bile ikna etmek kolay değildir” ifadesini kullanır. Sanat ise duyulara hitap ettiği için sadece bu yönüyle dahi kuramsal uğraşlardan sıyrılır. Sanat eserinin niteliği nasıl

olursa olsun sanat eseri karşısında duyulan haz ve hoşlanıtı durumu sanatı farklı bir bağlama oturtur. Felsefenin tek bir amacı varken (açıklamak), sanat eseri farklı amaçlar ve farklı sonuçlar taşıyabilmektedir (Murdoch, 2015a, s. 38-45).

Sanat ve felsefe arasındaki bu temel ayrıma rağmen ortak amaçlar olduğu da görülmektedir. Murdoch edebiyattan yola çıkarak hem sanatın hem de felsefenin gerçeğin peşinde olduğunu belirtir. Fakat sanatın gerçeği arayışı, kavrayışı ve açıklama biçimi felsefeden tamamen farklıdır. Sanat imgelem yoluyla gerçeğe yaklaşıırken yaratılan şeyler “duyusal, birbirine karışmış, somutlaşmış, gizemli, muğlak ve özeldir”. Denilebilir ki, “sanat, başka tarzda bir idrak etmedir”. Felsefenin ifade biçimi kişisel fantezilere ve hayal gücüne kapalıyken sanatçıda imgelem ve hayal gücü birlikte hareket etmektedir (Murdoch, 2015a, s. 45-46).

Bir başka filozof ve sanatçı Jean-Paul Sartre’a göre sanatçı imgelem yoluyla düşünceyi kışkırtabilir. Edebiyatçı bir gecekonduyu tasvir ederken toplumsal adaletsizliğin sembolü hâline getirerek öfke duygusunun oluşmasını sağlayabilir (Sartre, 2008, s. 17). Bu durum sanatçının duygu uyandırma, harekete geçirme gücünü ortaya koyar. Filozof ise çoğu zaman cevabı dahi olmadığını bildiği soruları sorarak gerçeği arar, kavramları açıklamaya çalışır. Aynı kavram üzerine sanatçının ifade ettikleri belirli bir biçime sahip olduğu içindir ki sanatçı filozoftan ayrılır. Demek ki, sanatçının ifade ettiği şey değil ifade ediş biçimi onu sanatçı haline getirmektedir (Sartre, 2008, s. 34).

Sartre, sanatsal yaratımın altında yatan temel motivasyonun “dünyaya oranla daha önemli olduğumuzu duyma gereksinimi” olduğunu düşünmektedir (2008, s. 47). Fakat ona göre insanın kendisi için sanat yapması diye bir şey mümkün değildir. “Sanat ancak başkası için ve onun aracılığıyla vardır” diyen Sartre’a göre, sanat eserinin üreticisi ile alımlayıcısı arasında diyalektik bir bağ vardır. Yazarın imgelemine somutlaştıran şey okuyucusunun varlığıdır. Sartre bu durumu, “Raskolnikov’un bekleyişi, ona ödünç verdiğim, kendi bekleyişimdir; okuyucunun bu sabırsızlığı olmasa, ortada cılız imlerden başka bir şey kalmayacaktır” sözleriyle açıklamaktadır (2008, s. 51- 54).

Murdoch’ın sanat üzerine yaptığı bir başka değerlendirme şöyledir:

...Sanatın belirli bir öznesi yoktur; insanın ötesindedir ve bize başka bir dünyanın değil, yaşadığımız dünyanın kapılarını açar ve amacı, çıplak gerçeğine bakmaya alışık olmadığımız bu dünyayı bize göstermektir; bu, bizi şaşkına çevirip mutluluk veren bir yoldan başka bir şey değildir. Sanatçı bunu üretmekle kalmaz yalnızca, aynı zamanda bir biçim de sunar bize.

Sanatın en büyük sorunlarından birisi de, nasıl bir formla eserin ortaya çıkarılacağı sorunudur... (2015b, s. 72).

Sanat insan etkinliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır; insan üretimi olarak da insana ilişkindir. Bu noktada sanatçının sahip olduğu yaratıcı yetenekler kadar insan olmanın erdemi de sanatının belirleyici bir faktörüdür. Bu nedenle Murdoch, sanatın etikle olan ilişkisinin altını çizmektedir. Hatta ona göre, “sanattan alınan tat, erdeme yönelik beslenen sevgiyle ilgilidir”. Sanat eserinde insana ve dünyaya dair sıradan bir ayrıntı bile uyumlu bir bütünlük ve biçim içerisindedir. Sanat eserine yansıyan gerçeğin bu uyumlu ve bütünlüklü görüntüsü Murdoch’a göre, “fotoğraftaki gerçeklik değildir; merhametin ve adaletin resmidir” (2015b, s. 91-92).

Sartre’a göre, “gerçekçiliğin yanılgısı, gerçeğin seyretmekle ortaya çıkacağını ve bunun sonucu olarak da, yansız bir betimleme yapılabileceğini sanmak olmuştur”. Tam da bu noktada o da Murdoch’a benzer bir şekilde, sanatçıdaki erdeme ve adalet duygusuna atıf yaparak şu soruyu sorar: “Evrenin vazgeçilmez, önemli bir ögesi olmak isteyen yazar, bu evrendeki haksızlıklardan nasıl sıyrılabilirdi?” (2008, s. 71).

Sanatçı belki karşı çıktığı gerçekliği değiştirmeyi başaramaz; fakat “kendisine karşı koyan bu gerçekliğin yerine kendi yarattığı yapıtı koymayı çalışır. Yapıtı ise sanatçının kendi sanatının, dolayısıyla sanatçı kimliğinin bir parçasıdır” (Sözer, 2019, s. 209). Sanatçı mevcut gerçekliğin karşısına ikinci bir gerçeklikle çıkar; bu onun sanatsal gerçekliğidir (Cemal, 2015, s. 42).

Sanatın insanın varlık alanındaki değeri ve toplumsal alandaki önemi, dönemlere göre değişiklik göstermektedir. Modernist dönemde gerçeklik ve gerçekçilik ile olan ilişki değişmiş, sanatta bilinçaltı ve duygular büyük bir önem kazanmıştır. Roman yazarlarının bilinçaltıyla kurduğu ilişki bilinç akışı yöntemini ortaya çıkarırken, müzikte yeni ritimler meydana gelmiştir. Bu dönemin sanatçıları duygusal arınmanın yerine sanatı entelektüel bir uğraş yapma amacı taşımıştır. Öyle ki, sanat bilimden daha değerli görülmüş ve yüceltilmiştir. Dostoyevski, Freud’dan daha önce bilinçaltının sınırlarına ulaşırken, Picasso *Guernica*’yı Hiroşima’dan önce resmetmiştir (Armes, 2011, s. 189-190). Sanata biçilen bu değer, Tolstoy’un “Sanat ne keyiftir, ne avuntu, ne de eğlence; sanat yüce bir iştir. Sanat insan yaşamında bilinçli bilgiyi duygulara aktaran bir organdır” sözlerinde açıkça görülmektedir (Tolstoy, 2009, s. 230).

Romanı “yol boyunca dolaştırılan ayna” olarak tarif eden Fransız yazar Stendhal (2021, s. 91), tiyatronun asıl amacını, “dünyaya bir ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymak” olarak açıklayan Shakespeare (2017, s. 77), nesnelerin resme nasıl yansıdığını anlamak için aynada görülenle resmin karşılaştırılmasını öneren Leonardo da Vinci (aktaran Moran, 1988, s. 15), sinemayı “bir ayna, bir pencere, hayal etmeyi sürdürmenin, kendi içine bakmanın bir yolu” olarak betimleyen Federico Fellini (Iacovino, 2009, s. 126) ayna metaforuyla sanatın işlevlerinden birisine, yansıtma işlevine gönderme yapar. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın (2022, s. 119), “Bizden iyi tanır aynalar bizi...” dizesindeki gibi, aynalar nasıl ki insanı iyi tanımanın bir yoluysa, sanat da insanı tanımanın önemli bir aracıdır.

Ahmet Cemal, ayna yoluyla metaforik bir şekilde sanata atfedilen önemi “insanın kendini görme gereksinimi” olarak açıklamaktadır. “İnsanın kendini hem olduğu gibi hem de olması gerektiği gibi görme gereksinimi, çevresini biçimleme girişimlerine de sürekli kaynaklık etmiş bir nedendir”. Cemal’in buradaki “olması gerektiği gibi” ifadesi, estetiğin alanına etişin de dahil olduğunun ya da olması gerektiğinin göstergesidir (2015, s. 48).

Elbette sanatı yalnızca yansıtma yönüyle ele almak sanatın varlık alanını daraltmak anlamına gelir. Örnek vermek gerekirse Andrey Tarkovski, Fellini’nin sinema için yaptığı ayna benzetmesine karşı çıkar. Tarkovski’ye göre sinema gerçekliği olduğu gibi yansıtmanın ya da gerçekliği bozarak yansıtmanın bir aracı değildir. Ona göre, “sinema yeni bir evren yaratmanın, gizli harikalarını keşfetsinler diye başkalarına da gösterdiğimiz büyüleyici bir dünya yaratmanın özgün bir yoludur” (Iacovino, 2009, s. 126). Tarkovski’nin ifadesinden de görülebileceği gibi, o sinemanın, daha genel anlamda sanatın yaratım yönüne dikkat çekmektedir.

Sanatın ve sanatın anlamının ne olduğu, sanattan elde edilen bilginin ne tür bir bilgi olduğu gibi sorulara göre değişebilecek olan sanatın işlevi, farklı sanat kuramlarında ele alınmış, geniş çaplı bir tartışmanın problemini oluşturmaktadır. Berna Moran’ın ortaya koyduğu şekliyle bu farklı bakış açılarını üç ana başlık altında toplamak mümkündür. Taklit ve benzetmeyi esas alan yansıtma kuramı, sanatçının iç dünyasından beslenerek yaptığı yaratımdan yola çıkan anlatımcı kuram, eserin biçimini öne çıkaran ve sanat

niteliğini biçimde arayan biçimci kuram “sanat nedir?” sorusuna verilmiş kuramsal yanıtlardır (Moran, 1988).

T.S Eliot’a göre bir sanat eserinin başarısı, sanatsal açıdan büyüklüğü yalnızca sanat ölçütleriyle belirlenemez. Bununla birlikte, bir şeyin sanat eseri olup olmadığının belirlenmesi, sanatın ortaya koyduğu standartlara bağlıdır (Eliot, 1936, s. 93). Eliot’un düşüncelerinin de ortaya koyduğu gibi, bir sanat eserinin değerinin belirlenmesindeki tek ölçüt sanat kuramları değildir. Fakat değerlendirilen eserin sanatın alanında olması, bir sanat eseri niteliği ve anlamı taşıması, estetik bir değer ortaya koyması değerlendirme sürecinin ilk çıkış noktasıdır. Sözelimi, bir eseri sosyal bilimin ölçütlerine göre değerlendirme nesnesi yaparken, öncelikle onun estetik değerler barındıran bir sanat eseri olmasına dikkat edilmelidir.

Her sanat eseri içeriğinde sosyolojik, psikolojik, felsefi, politik birtakım tema, söylem ve ileti barındırabilir. Sanat eserini değerlendirirken yalnızca bu iletilerden yola çıkmak, eserin sanat alanındaki kendine has varlığının yadsınması demek olacaktır ki, bu da sanat alanında yapılan bir değerlendirme için büyük bir hata demektir. Zaten sanat kendi işlevini yerine getirdiğinde, önkoşullara göre değil de kendi amacına yöneldiğinde “biz kendimizle yani insanla yüz yüze geliriz” (Timuçin, 2008. s. 27).

Estetik ölçütler açısından gerekli sanatsal yeterliliğe sahip ama içeriğinde insan bağlamında etik bir duyarlılık taşımayan sanat eserinin insana ve topluma yabancı kalması olağan bir durum olacaktır. Böylece sanat eseri niteliğini korumaya devam edecek; fakat sanat eserinin işlevi açısından ele alındığı bir değerlendirmede eksik kalacaktır. Hem sanatın işlevi açısından hem de estetik değerleri açısından büyük bir sanat eseri olmasının yolu ise zanaatın ve yaratıcılığın birleşmesinden geçmektedir. Buradaki yaratıcılık ise sanatçının “hesaplaşma eyleminden, yani var olan ile var olması gereken arasında yaptığı karşılaştırmadan” kaynaklanmaktadır (Cemal, 2015, s. 39-44).

Bu noktada var olanın ve var olması gerekenin arasında yapılacak olan karşılaştırma, konuyu insana ve insanın problemlerine götürmektedir. Nitekim “her gerçek sanatın insanı çıkış noktası yapıp sonunda yine insana varma çabası içinde olduğu görülür” (Cemal, 2015, s. 49). Hatta Erinç’e göre sanatın tek bir konusu vardır: o da dünyayı, en genel anlamıyla da insanın iç ve dış dünyasını tanımak ve tanıtmaktır (2013, s. 49). Epik tiyatronun kurucusu Bertolt Brecht’in, “Sıra sanat eseri yaratmaya geldiğinde kuramlara değil, insana ve yaşama bakmak gerekir” ifadesi boşuna değildir (aktaran Cemal, 2015,

s. 92). Yukarıda örneği verilen sanat eserinin çağının aynası olduğuna dair yaklaşımlar da bu perspektifle değerlendirilmelidir.

Octavio Paz'ın XIX. ve XX. yüzyılları Melville, Poe, Faulkner, Eliot gibi yazarlar olmadan anlamının zor olduğunu söylemesi bunu doğrular niteliktedir (1997, s. 53). Behramoğlu, *Büyük Oyunlar*'a yazdığı ön sözde, "Çehov'un oyunlarında konular, temalar ve tipler, 1880-1900 yılları; yani geçiş dönemi Rusyası'nın toplumsal çalkantılar ortamıyla birlikte düşünülmelidir" ifadesini kullanmaktadır (Çehov, 2006). Balzac örneğinde görüldüğü gibi çağın aynası olma durumu bazen belirli bir dönemin tarihsel ve sosyolojik durumlarını sanat eserinin içeriğinde bir belge niteliğine de dönüştürmektedir.

Marx ve Engels bu bağlamda, aristokrasi yanlısı olmasına karşın Balzac'ın Fransa'da 1816-1848 yılları arasında aristokrasiye karşı yükselen burjuvazi hareketlerinin görüntüsünü bir tarihçi ve sosyolog gibi başarıyla aktardığını belirtmektedir (Engels, 2006, s. 60). Afşar Timuçin, Balzac gibi büyük sanat yaratıcılarının "yaşadıkları dönemin gerçek görünümünü kendi pencerelerinden yetkin bir biçimde yansıtmakla bizim tarih bilincimizin gelişmesine" katkı sağladıklarını ifade etmektedir. Ona göre, "sanatçı için en önemli şey tanıklıktır" (2008, s. 18).

Bu örnekleri edebiyatın dışında sinema ile de sürdürmek mümkündür. Gerçekçi sinemanın önemli kuramcılarında olan Siegfried Kracauer'in *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Durumu* (2011) adlı kitabı, 1919-1933 yılları arasında Almanya'da yaşanan Weimar dönemini ve bunun Alman sinemasındaki yansımaları ele almaktadır. Kracauer'e göre Dışavurumcu Alman sinemasının "hastalıklı" yapısı, filmlere yansıyan Weimar ruhundan kaynaklanmaktadır. Ona göre, Weimar dönemindeki Alman sineması o yılları çok iyi yansıttığı gibi yaklaşan Nazizm'in de erken bir habercisi durumundadır.

Tarkovski'ye göre sanatçının eserine yansıttığı öznelliğinin belirleyici yönü, "dünya görüşü, etik ve düşünsel amaçlardır". Ona göre, gerçek sanat eserleri etik ideallerin ifade edilme çabasıyla ortaya çıkmaktadır. Tarkovski'nin düşüncelerinde sanatçı, hayatı tanımak, değiştirmek ve hayatın daha iyi olması için katkıda bulunma zorunluluğunu içinde taşımalıdır (2008, s. 15). Sanatçının bu tavrı, sanat eserini deneyimleyen insan için de bir etik davet, tutum alış gerektiren bir durum ortaya çıkarır.

Mengüşoğlu'nun, sanat "insanı öyle durumlar, öyle olaylar, öyle hayat çatışmaları içine atar ki, burada bu durumlar, bu olaylar, bu hayat-çatışmaları, insanı onlarla hesaplaşmak, onların içinden çıkmak, şu veya bu şekilde bir karara varmak zorunda bırakır" şeklindeki

açıklaması da bunu göstermektedir (2021b, s. 131). Michael Archer, “sanata bakmak onu edilgin biçimde tüketmek değil, sanatın ve izleyicinin birlikte ait oldukları dünyanın bir parçası olmaktır” derken sanat ve sanat eserinin alımlayıcısı arasındaki bu duygu birliğinden, ortak etik duyarlılıktan bahsetmektedir (aktaran Sözer, 2019, s. 126-127).

Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieślowski, *Krótki film o zabijaniu* (Öldürme Üzerine Kısa Bir Film, 1988) filmini çekmesindeki etik kaygıları açıklarken, “ben bu toplumun bir üyesiyim, bu ülkenin vatandaşım ve bu ülkede birisi, bir başkasının boynuna ipi geçirip ayağının altındaki tabureye tekme atarsa, bunu benim adıma da yapıyor demektir” ifadelerini kullanmaktadır (Stok, 2010, s. 138). Tarkovski, Kieślowski gibi yönetmenler filmleri aracılığıyla etik bir duyarlılık, bir tutum alış ve insani bir yaklaşım ortaya koymaktadır.

2.1.1 Sinemaya felsefeyle bakmak

Sinema, diğer güzel sanatlarla ilişki kurduğu gibi sosyal bilimlere ait disiplinlerle de karşılıklı olarak etkileşim içine girmiş bir sanat dalıdır. Psikoloji, sosyoloji, antropoloji gibi çeşitli sosyal bilimlerin yanı sıra felsefe de sinemanın düşünsel yolculuğunu şekillendiren bir başka disiplin olmuştur. Sinemanın felsefeyle arasındaki ilişki akademik alanda önemli bir çalışma ve araştırma konusu olarak kabul edilmektedir.

Gilles Deleuze ve Alain Badiou gibi çağdaş düşünürler sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi çalışmalarında konu edinmiş ve yeni düşünme yolları açmıştır. Örneğin Badiou, sinemanın felsefi düşünme biçimi için yeni olanaklar yarattığını ifade etmektedir. Öyle ki, sinemanın çağdaş düşüncenin bir metaforu olduğunu ve Antik Yunan düşüncesi nasıl ki Yunan tragediyalarında karşılığını buluyorsa çağdaş düşüncenin de sinemada karşılığını bulduğunu belirtmektedir. Jean-Luc Godard, Michalangelo Antonioni, Wim Wenders gibi modern sinemanın büyük yönetmenlerini felsefi düşünce açısından değerlendiren Badiou, sinemanın bir yaşama ve düşünme sanatı olduğunu vurgulamaktadır (Badiou, 2013).

Deleuze ise sinemaya dair olan yaklaşımlarını *hareket-imge* ve *zaman-imge* şeklinde kavramlaştırarak sinema literatürüne felsefi bağlamda katkı sunmuştur. Deleuze, Bergson’un felsefesinden yola çıkarak modern sinemanın zamanı imajlar yoluyla yakalamada ve yansıtmadaki başarısını öne çıkarmıştır. Onun yaklaşımında, “modern sinema çağdaş dünyada düşüncenin en iyi temsilidir” (Kovacs, 2016, s. 53).

Serdar Öztürk; Epstein, Faure, Deleuze, Badiou, Frampton gibi düşünürlerin ve kuramcılarının sinemaya olan yaklaşımlarından beslenerek ürettiği *SineFilozofi* kavramıyla sinema ve felsefe ilişkisini anlamaya ve açıklamaya çalışmaktadır (2016, s. 31). Öztürk, filmlerin sinematografik imajlarla düşündüğünü, böylece kendi başlarına felsefe yaptığını ifade etmektedir. Ona göre, sinemanın imkânlarıyla birlikte felsefe artık yeni bir ifadeye kavuşmuştur, bu ifadenin adı da sinefilozik deneyimdir (2018, s. 7).

Örneği verilen bu düşünürlerin ve yazarların felsefe-sinema ilişkisine dair ortaya koydukları düşünceler, farklı felsefi yaklaşımların sinemaya bakışını göstermektedir. Fakat unutulmamalıdır ki, felsefe ve sinema arasında ortaya konulan her düşünsel etkinlik sinemaya felsefeyle bakmak anlamına gelmemektedir. Sinemaya felsefeyle bakmak, bir yöntem ve ölçüt gerektirmektedir. Sanat eserinin kendine has ontolojik yapısını göz önünde bulundurarak ve nesnel ölçütler ortaya koyarak filmin iletisini sorgulayan felsefi film eleştirisi, sinemaya felsefeyle bakmanın yöntemidir.

Felsefi film eleştirisi eserin iletilerini sorgulayan ve değer belirleyen bir nesnel ölçüt arayışındadır. Felsefi birtakım kavramları ve yaklaşımları filmlerde, yönetmenlerde, film türlerinde arayıp bulmak felsefi film eleştirisinin amacı değildir. Felsefi kavramları filmlerde aramak, sinemaya ve film eleştirisine bir şey katmayacağı gibi, ancak felsefe eğitiminde kullanılabilecek bir araç olmaktadır (Savaş, 2010. s. 116). Elbette filmler felsefi düşüncelerin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktadır; fakat unutulmamalıdır ki, “sinema kullanışlı bir felsefi problemler kataloğundan çok daha fazlasıdır” (Frampton, 2013, s. 23).

Filmler, felsefenin alanına giren kavram ve tartışmalara yönelik olarak öyküler sunabilir. Bu öyküler felsefenin imkân ve sınırlılıklarıyla yetkin şekilde ele alınabilir. Burada asıl önemli olan nokta, filmlerin yalnızca diyalog ve öyküden ibaret olmadığıdır. Sinema bundan çok daha fazlasına sahiptir. Frampton, filmlere felsefi açıklamalar yapma amacı taşıyan film eleştirilerinin değerini sorgulama görevini felsefeye vermektedir. Film çalışmalarının, film eleştirilerinin değerinin ortaya konulması için de felsefeye ihtiyaç vardır (Frampton, 2013, s. 24-25).

Filmlerde felsefi tartışmaları, kavramları ya da belli başlı tematik izlekleri arayıp bulmak ve bunun üzerine değerlendirmelerde bulunmak Kuçuradi'nin “değer biçme” olarak tanımladığı hatayı işaret etmektedir. Varoluşçuluğu tematik olarak içeriğine taşıyan bir film üzerine felsefi bir değerlendirme yapmak için filmin iletisine, “ne?” ve “niçin?”

soruları sorulmalıdır. Bu açıdan bakıldığında, sözgelimi olarak varoluşçu temalar barındıran her Bergman filmine yapılan film eleştirisi felsefi temelli değildir. Burada felsefi temeli ortaya koyan filmin iletisini felsefi düşünme biçimiyle sorgulama eylemidir. Felsefi düşünme biçimi, sinemanın sanat niteliğinin gelişiminde önemli bir pay sahibidir. “Çünkü sanatın dili ile düşünce arasındaki ilişki karşılıklı bir ilişkidir” (Savaş, 2002, s. 67). Sinemaya felsefeyle bakmanın temelinde filmlerdeki felsefi kavramları ortaya çıkarmak değil, felsefi düşünme biçimine uygun olarak eserdeki iletileri anlamak ve sorgulamak vardır. Bunun için de felsefi düşünme biçiminin bir yöntem ve bakış açısı olarak filmler üzerinde kullanılması gerekmektedir. Bu noktada felsefi düşünme biçiminin ne olduğunu tartışmak kaçınılmazdır.

Ahmet Cevizci, felsefi düşünme biçimini, “sürekli bir sorgulama, eleştirme ve felsefe tarihi içinde ortaya konmuş olan felsefi iddialarla bitip tükenmeyen bir hesaplaşma, felsefe problemlerine devamlı bir çözüm arayışı” olarak tanımlamaktadır (1999). Felsefi düşünme biçiminin hareket noktasını Bedia Akarsu’nun *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Sokrates’ten yola çıkarak şöyle açıklamaktadır: “Felsefi düşünmede sorulara yönelmek için bir çıkış noktası olarak bir şey bilmeme” (1998, s. 37).

Afşar Timuçin ise felsefi düşüncenin önemini, “felsefi düşünce kılı kırk yarışıyla yani her zaman öze yönelişle ve her türlü ayrıntıyı göz önünde tutuşuyla gündelik düşüncelerden ayrılır” sözleriyle belirtmektedir (2004, s. 223). Felsefi düşüncenin olmadığı yerde insanı gerçeklikten uzaklaştıran dogmalar, yani tartışılmadan benimsenen görüş ve inançlar mevcuttur (Timuçin, 2004, s. 153). “Yaşamı kavramak için felsefenin oluşturduğu görme gücüne gereksinimimiz vardır” diyen Timuçin, felsefi düşüncenin sanatçının varlığında olmazsa olmaz olduğunu vurgulamaktadır (2011, s. 11).

“Felsefe, kavramları aydınlatır; kavramların anlamına/anlamlarına yönelir”. Var olanlar arasındaki ilişki felsefenin yardımıyla incelenir. Peki felsefenin kavramları, kavramlar arasındaki ve var olanlar arasındaki ilişkiyi aydınlatması neden önemlidir? Bunun yanıtı Çotuksöken’e göre şöyledir: “Her birimiz, aslında benimsediğimiz, içselleştirdiğimiz kavramlarla, kavram örgüleriyle dünyaya bakıyoruz ve “kendimiz” oluyoruz”. Oysa çoğu zaman var olanlarla ilişkimiz yalnızca yaşamaktan ibarettir; üzerine çok düşünmeyiz. Kavramların üzerine etkin bir şekilde eğildiğimizde, onları ve onlarla olan ilişkilerimizi sorguladığımızda ise felsefenin etkinlik alanına girmiş oluruz (Çotuksöken, 2002, s. 99-101).

“Felsefenin gücünü sanatın gücüyle birleştiremiyorsak nasıl bir dünyada yaşamakta olduğumuzun bilincine varmış olabilir miyiz?” sorusunu yönelten Timuçin, sanat ve düşünce arasında bir yol açmak gerektiğini, eğer bir yol açılmazsa hem felsefenin hem de sanatın tehdit altında olacağını ifade etmektedir (2008, s. 3-4).

Felsefe ve sanat birlikte düşünüldüğünde, bağlamı kuracak olan unsur ise insandır. “Ne zaman insan ve insanın anlam dünyası, insanın değeri ve değerleri soru, sorun olursa, o zaman felsefe ve sanat ortak bir noktada, paydada buluşmuş demektir” (Savaş, 2020, s. 147). Elbette felsefenin ve sanatın insanı alımlayış ve yorumlayış biçimleri farklılık göstermektedir. Bu farklılığın sebebi iki disiplinin kendine has ontolojiye ve ölçütlere sahip olmasıdır.

Timuçin, “her bilgi alanı önünde sonunda kendini felsefi bir bakış açısı içinde doğrulamakla yükümlüdür” yargısında bulunmaktadır (2008, s. 9). Öyleyse felsefi antropoloji insan üzerinden felsefi bir bilgi oluşturma yoluyca, bir sanat dalı olan sinema aracılığıyla nasıl bir bilgi elde edilebilir. Sanattan, dolayısıyla sinemadan elde edile bu bilgi felsefi bakış açısıyla nasıl değerlendirme konusu yapılabilir?

Mengüşoğlu’na göre sanat da bir bilgi türüdür; fakat bu bilgi türünü anlamamanın yolu bilgi kuramlarından geçmemektedir. Sanatın nesnesi doğrudan ya da dolaylı olarak insandır. Sanat adaleti anlatırken kavram olarak adaleti ele almaz; adaleti somut durumlar içinde insanın üzerinden bize gösterir. Burada değer yargısını belirleyen, sanatçının estetik ve etik duyarlılığıdır (Mengüşoğlu, 2021a, s. 265-279).

Sanat eleştirisine etik değerleri ve insanı insan olarak anlama çabasını bir yöntem olarak sağlayan düşünce, felsefi antropolojidir. Bu aynı zamanda sanat değeri ile etik değer arasındaki ilişkiyi de belirlemektedir. İnsanın tüm yapıp ettikleri gibi sanat da felsefi antropolojinin konusudur; fakat sanatın kendisine ait bir otonomisi olduğu ve problemlerini kendi araçlarıyla ele aldığı göz ardı edilmemelidir. Bu problemler insanın varlık alanı ile ilgilidir ve çağa, topluma göre değişim göstermektedir. Sanatçı, insanın varlık alanına dair tüm problemleri sanatının nesnesi yapar. Sanat, insanı “realitenin katılığının üstüne çıkarır” ve yaşadığı hayata dair yeni anlamlar yaratır. Hayatın nereye gittiğini, gelmekte olanı, değer çatışmalarını yaşantılar yoluyla aktaran sanat, insan için bir bilgi türü durumuna gelir (Mengüşoğlu, 2021b, s. 323-328).

Kuçuradi’ye göre sanatsal etkinliğin bilgisinin neyin bilgisi olduğu sorusu önemlidir. Sanat eserindeki, sanatçıdaki değer, değer görüşü, değer yargısı gibi kavramlar estetik

tarafından pek de ölçüt olarak kullanılmamaktadır. Bu yüzden felsefi antropolojinin kavram ve ölçütleriyle sanata yaklaşmak gereklidir. Kuçuradi'ye göre bu, 'sanata felsefeyle bakmak' demektir. Bu da sanatçının yaşantı ve eylem olanaklarını bilme konusu yaptığı eserin değerini ortaya koymayı gerektirir. Bu değerlendirme sürecinde önemli olan bir nokta, "hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla da hangi etik değerlerin" örneğinin verildiğinin belirlenmesidir (Kuçuradi, 2020, s. 91-112).

Nermi Uygur, edebiyattan yola çıkarak sanatı neyin sanat yaptığı sorusu üzerinde durur. İçerik, üslup sanat üzerinde belirleyicidir; fakat ona göre en önemli unsur insandır. Çokanlamlılığa uygun yapısı olan sanatın olmazsa olmazı "insan açısından" üretilmiş bir sanat eseri olmasıdır. İnsan olmasaydı sanat da olmayacaktı; o halde sanat yapıtının yöneldiği ve içine doğduğu ortam insanın dünyasıdır. Sanat eserini üreten insandır, insan içindir sanat ve insan tarafından anlamlandırılmaktadır (Uygur, 1984, s. 14). "Gerçek bir kültür ürünüde biz insanlıktaki kendimizi ve kendimizdeki insanlığı buluruz. Sanatın anlamı da işte bu noktada kendini belli eder" (Timuçin, 2008, s. 15).

İnsanın ve insanlığın bütün hallerinin yansıdığı bir insan fenomeni olan sanat, insana varlık alanında asıl özgün yerini kazandıran ve onu diğer canlılardan yapı olarak ayıran bir kavrayış ve görme başarısıdır (Kuçuradi, 2019, s. 9). Nietzsche'nin tabiriyle insan, gerçekliğin karşısında yıkılmamak için sanat yapar. O, yaşamın tüm yıkıcılığına karşı, varoluşun trajik yanının farkında olarak ve "hayatın o büyük baştan çıkartıcılığını" sağlayan bir araç olarak sanatı öne çıkarır. "Bilgi insanının kurtuluşu", "eylem insanının kurtuluşu" ve "ıstırap çekenin kurtuluşu" için Nietzsche şu önermeyi yapar: "Sanat ve sadece sanat!" (2010, s. 538).

Sinema özelinde konuya yaklaşıldığında, Daniel Frampton, sinemanın algılarımızı keskinleştirdiğini ve "bize yeni bir gerçekliği göstererek, gerçekliğe başka bir gözle bakmamızı" sağladığını ifade eder (2013, s. 14). Filmin gerçeği kullandığını; ama yeni bir yorumla gerçeği şekillendirerek "yeniden algılama" olarak seyircinin önüne koyduğunu belirten Frampton, filmlerdeki karakterlerin, nesnelerin, manzaraların artık gerçeğe değil sinemaya ait olduğunu vurgular. Ona göre, film dünyaya ait değildir; film yeni bir dünya yaratır. Bu yüzden Frampton'a göre, filmi yalnızca gerçeği temsil ediş bağlamıyla ele almak sinemayı sınırlamaktır. "Çağdaş sinema, istediği her şey olabilen,

istediği her yere gidebilen, istediği her şeyi düşünebilen, sonsuz bir canlandırma potansiyeline sahip bir film-dünya sunmaktadır bize” (2013, s. 16-18).

Modern sinemanın, bir başka deyişle çağdaş anlatı sinemasının sanatın yukarıda bahsedilen gücünü taşıdığı söylenebilir. Bu noktada çağdaş anlatı ile klasik anlatı arasındaki farkları açıklamak ve neden çağdaş anlatıdan ortaya çıkan iletilerin felsefi sorgulamalara uygunluk taşıdığının tespiti yapmak gerekmektedir.

2.2 Sinemada Anlatı ve İleti

Anlatı, *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü* tarafından “hikâye etme” olarak tanımlanmaktadır (1998, s. 113). Anlatı birbirinden farklı formlarda hayatın içinde kendisini gösterir. Bazen bir roman, bazen bir resim, bazen bir tiyatro eseri, bazen mitolojik bir sunu, bazen de bir sinema filmi yoluyla nesneleşir. Anlatıda gerçek ya da kurmaca bir olayın hikâyeleştirilmesi söz konusudur (Hayward, 2012, s. 44). Bu hikâyeleştirme sürecinde sanat formuna göre değişim gösteren çeşitli araçlar devreye girer.

Nijat Özön’ün *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğünde* anlatı teriminin, “Bir sinema ya da televizyon yapıtının belli bir kavram, düşünce ya da duyguyu görüntüler ve sesler yardımıyla ortaya koymada başvurduğu yol; görüntü ve sesleri kullanırken bunların sağladığı çeşitli olanaklardan yararlanma biçimi” olarak tanımlandığı görülmektedir (1981, s. 19). Ryan ve Lenos’a göre, “film öyküsünün anlatılma yolu” olarak tanımlanan anlatı, bakış açısına ve stile göre değişim göstermektedir (2014, s. 25).

Peki sinemada anlatıyı oluşturan unsurlar nelerdir? Seymour Chatman, anlatıyı oluşturan iki temel unsur olarak öykü ve söylemi işaret eder. Öyküyle bir içeriği, bir olaylar ve durumlar zincirini tanımlayan Chatman, söylem ile de bu içeriğin, olay ve durumlar dizgesinin aktarım biçimi, ifade ediliş şeklini belirler. En genel hâliyle denilebilir ki, öykü yani hikâye bir anlatının ne’si sorusunu karşılarken, söylem nasıl sorusuna karşılık olur. Aslında bu ayrım Aristoteles’in *Poetika*’sına kadar dayanan temel bir ayrımdır (Chatman, 2009, s. 17).

Aristoteles, klasik anlatının kökeni olan tragedya’nın başı ve sonu olan, belirli bir uzunluktaki eylemin taklidi olduğunu belirtir. Burada eyleme sanatın eliyle hoşlanma duygusu uyandıran bir dokunuş söz konusudur. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir”. Demektir ki, başı ve sonu olan

bir eylemin sanatın eliyle güzelleştirilmesiyle ortaya çıkarılan tragedyadaki amaç, söz konusu tragedyanın alımlayıcısı olan insanlar üzerinde bir arınma duygusu yaşatmaktır (Aristoteles, 1993, s. 22). Katharsis terimi olarak karşılığını bulan bu yaklaşım klasik anlatı sinemasının da dayandığı temel bir ilke durumundadır.

Ruhu tutkulardan arındırmak ve duygusal boşalığa ulaşmak için en önemli iki unsur *katharsis* ve *mimesis* kavramlarıdır. Katharsis, alımlayıcının öyküleştirilen olaylar dizgesi karşısında yaşadığı arınmayı ve duygusal rahatlamayı ifade etmektedir. Mimesis ise taklit yoluyla öykünün sahnelenmesini açıklamaktadır. Klasik anlatının sahnelemedeki anlatı esası mimesis yani taklittir (Ünal, 2015).

Poetika'sında birbirinden kopuk bölümlere (epizodlara) ayrılmış ve parçalı bir yapı sunan öykülerin 'en kötü' olduğunu ifade eden Aristoteles, öyküyü oluşturan parçaların birinin değiştirilmesi ya da çıkarılması durumunda bütün yapının ortadan kalkacağı kusursuzlukta bir öykünün olması gerektiğini vurgulamaktadır. Burada önemli bir unsur ise parçaları birbirine bağlayan olaylar arasındaki beklenmedik olma durumu, rastlantı hissidir (1993, s. 30-33). Böylece alımlayıcı, tragedyada yaşanan olaylar karşısında daha çok acıma ve korku hissedecektir.

Her tragedyanın bir düğüm ve çözüme sahip olması gerektiğini söyleyen Aristoteles (1993, s. 51), ortaya koyduğu temel yapıyla sinemadaki klasik anlatıyı da şekillendirmiştir. Popüler sinemanın bugün dahi yaslandığı temel Aristoteles'in *Poetika*'sında ortaya koyduğu yapıdır. Mutlu Parkan, popüler sinemanın kodlarını şöyle açıklamaktadır:

Her şeyden önce, olaylar ve karakterler (personage, Figur) kesin hatlarla belirlenmiş olup mutlaklaştırılır. Olaylar tek bir çizgi üzerinde gelişir ve süreçlerin ardındaki süreçler gösterilmez. Karakterlerde «iyi» olarak belirlenmiş olan iyi, «kötü» olarak belirlenmiş olan kötü, «tutkulu», tutkulu, «duygulu», duygulu, «babacan», babacan, «namuslu», namuslu olarak olağan gelişimlerini gösterirler. Süreçlerin ardındaki süreçler verilmediği için bu sıfatları ortaya çıkaran olaylar seyircinin zihinsel değerlendirmesinin dışında bırakılarak, bu sıfatlar sadece bu sıfatlar olarak ve mutlak bir görünüm alırlar (1983, s. 15).

Klasik anlatıda dramatik yapı sergileme (serim, giriş), çatışma, gelişme, doruk noktası ve sonuç olarak belirlenmektedir (Serter, 2005, s. 38). Doruk noktası, bu yapıda en önemli unsur olarak ortaya çıkar. Parkan'ın ifade ettiği gibi, popüler sinemanın dayandığı klasik anlatıda olaylar doğrusal bir yapıda çizgi şeklinde ilerler. Alımlayıcı burada tamamen dramatik yapıya kendisini kaptırır; tam özdeş halde olay ve karakterler ile birlik oluşturur.

Son bölümde ise olayların olumlu ya da olumsuz bir çözüme kavuşmasıyla, seyirci rahatlığa kavuşur. İşte popüler sinemanın izleyicisi bu hazza, rahatlama duygusuna talip olur; sinemanın eğlendirici yönü burada ortaya çıkar. “Eğlence, seyircinin yaşadığı yaşamdan uzaklaşarak kısa bir süre de olsa başka bir yaşantının içine girmesi ve burada kendisini ve kendi sorunlarını unutmasından doğmaktadır” (Parkan, 1983, s. 16).

Klasik anlatı, seyircide hoşlanma duygusu yaratmayı amaçlamaktadır. Belirli bir tutarlılık bağlamında sıralanmış olayları izleyen seyirci, kahramanlaştırılan karakterle özdeşleşir ve film aracılığıyla başka dünyalara taşınır. İzleyici aslında bu başka dünyada, “kendisi için yaratılmış kurmaca bir yapıntıyı izlemektedir” (Serter, 2005, s. 38). Yaşanan bu kendinden geçiş halinin sebebi, sinemanın öykü anlatma konusundaki en yetkin araçlardan birisi olmasıdır. David Mamet, insanların gündelik hayatta öykü anlatırken sinematik bir yapı kullandıklarını ifade eder. Gündelik hayatta da öyküleştirme esnasında olaylar tıpkı bir sinema filmi gibi kurgulanır, kesmelerle biçim kazanır ve sanki bir çekim listesi oluşturuyormuş gibi bütünlüğe sahiptir (Mamet, 1997, s. 18).

Klasik anlatıya zıt düşecek şekilde çağdaş anlatıda ise durum daha farklıdır. Çağdaş anlatıya sahip filmlerin izleyicisi, filmi temsiliyet değil düşünme alanı oluşturan bir sanat eseri olarak alımladığı için izlediği şeyin film olduğu gerçeğini göz ardı etmez. Bu anlamda sinemadaki çağdaş anlatı, tiyatrodaki epik tiyatroya denk düşmektedir. Kolker, böyle bir sanat anlayışının “satın alınan, hoşlanılan ve unutilan bir tüketim nesnesi” yaratmaktan çok, “izleyici ile onun toplumsal deneyimi arasında” bir etkinlik alanı oluşturduğunu; böylece filmin izleyiciye tabi kılındığını ifade etmektedir (2010, s. 172).

Epik tiyatronun kuramcısı Bertolt Brecht, 1926 yılında Berlin’de gösterilen Eisenstein’in *Potemkin Zırhlısı* (*Battleship Potemkin*, 1925) filmini coşkuyla karşılayanlar arasındadır. 1928 yılında ise Walter Benjamin ile dostluğu gelişir. Meyerhold, Lacis gibi isimlerle de yakınlık kuran Brecht, etkilendiği akımlar ve düşünürlerden de yola çıkarak epik tiyatroyu kuramsallaştırır. Eugene Lunn’un tabiriyle, “bir savaş ve devrim dünyasına doğan Brecht”, içinde bulunduğu çağın gerekliliklerine uygun olarak yeni bir sanat anlayışına ihtiyaç duymuştur. Ona göre, sanattaki XIX. yüzyıl burjuva mirasından köklü bir kopuş gereklidir (Lunn, 2011, s. 153-158).

Peki Brecht’in epik tiyatrosunda Aristoteles’in ortaya koyduğu klasik gelenekten farklı olan ne vardır? “Marksist dünya görüşünden gücünü alan Brecht tiyatrosu ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini irdeleyen bir düşünce modeli niteliğini taşıyor” (İpşiroğlu,

2016, s. 19). Walter Benjamin, Brecht üzerine olan değerlendirmelerinde, “epik tiyatronun görevinin eylemler geliştirmekten çok durumlar sergilemek olduğunu” belirtir. Burada öykülemenin görevi bir eylem ya da eylemler sıralamasını sergilemek ve doğrusal olarak ilerletmek değildir. Tam tersine olayları aktarırken kesintiler yoluyla akışı durdurmaktadır (Benjamin, 2011, s. 17).

Epik tiyatro, bir tiyatro oyunu olduğunun farkında olarak sahneleme yoluna gider ve bu farkındalık bilincini seyircisine de hissettirir. “Bu bilinç, gerçekliğin öğelerini deney aletleriymişçesine kullanmasına olanak sağlar”. Olayların değil durumların önem kazandığı bu yapıda, durumların önemi en sonda ortaya çıkar. Böylece seyirciyle yakınlık kurmak bir kenara, aksine seyirciyle arada belirli bir mesafenin, uzaklığın oluşması sağlanır. Benjamin’in bu noktadaki vurgusu önemlidir. O hâlde der, “epik tiyatro, durumları yeniden temsil etmez, ama onları açığa çıkarır. Bu da süreçlerin kesintiye uğratılmasıyla gerçekleştirilir” (2011, s. 18).

“Brecht’in düşünce ağırlıklı tiyatrosunun temel amacı izleyiciyi etkin kılmaktı” diyen İpşiroğlu, bu modelin temelini yabancılaştırma yönteminde olduğunun altını çizmektedir. Ona göre, bugünün sanat anlayışının temelini oluşturan yabancılaştırma kavramı, sorunları alışılmış hâllerinin dışında göstererek üzerinde farklı bir açıdan düşünmeye davet etmektedir. Brecht ile ortaya çıkan bu farklı bakış sayesinde “görünenin ardındaki gerçekleri” ortaya çıkarabilmek ve gerçekliği farklı bir gözle anlayabilmek mümkün olmuştur (İpşiroğlu, 2016, s. 21-28).

Benjamin, epik tiyatrodaki biçimlerin döneminin en yeni tekniğini yansıttığını söyler ve sinemada da bu anlayışın günden güne ağırlık kazandığını ifade eder. Benjamin’in henüz 1931 yılında altını çizdiği şudur: sinema izleyicisi herhangi bir anda salona girebilir, bu nedenle filmin öykülemesi bunu göz önünde bulundurarak ilerlemelidir (2011, s. 20). Demektir ki, filmde bütünlüğü oluşturacak şekilde epizodik bir anlatım modeline geçiş yapılmıştır. Başı ve sonu olan doğrusal bir öykülemenin yerine her bölümün anlam ifade ettiği, epizodik bir anlatım söz konusudur. Bu da Aristoteles’in ortaya koyduğu dramaturjik yapıya, dolayısıyla klasik anlatıya ters düşmektedir.

Brecht, Aristoteles tarafından formüle eden klasik yapıya karşı çıkar. Aristoteles’in duygusal arınma olarak tarif ettiği katharsisi, kahramanla ve kahramanın içinde bulunduğu durumla özdeşleşmeyi kasıtlı olarak kırmayı amaçlar. Kapitalizm içerisinde sanatın durumunu tartışmaya açan Brecht, tiyatro özelinde sanatın eğlendirici olma

niteliğini sorgular. Buradaki asıl mesele, epik tiyatronun seyircide özdeşleşmeyi değil sorgulamayı sağlama arzusudur. Tiyatro izleyicisi kahramanla ve kahramanın içinde bulunduğu olaylara-durumlara belirli bir mesafeden baktığı için özdeşleşmez; aksine şaşkınlıkla sorgular konuma gelir. “Brecht epik tiyatronun görevinin olaylar geliştirmekten çok, durumlar sergilemek olduğuna inanır”. Bu sergileme yöntemi olayları-durumları izleyicinin gözleri önüne sermek ve izleyiciyi yabancılaştırarak katılımcı bir konuma sokmaktır (Benjamin, 2011, s. 23-31).

Buradan tekrar sinemaya döndüğünde, en genel haliyle söylemek gerekirse Aristotelesçi dramaturjinin klasik anlatı sinemasına, Brechtçi dramaturjinin ise çağdaş anlatı sinemasına temel olduğu ifade edilebilir. Bir başka genel ifadeyle, “çağdaş anlatı, sanat sinemasının beşiği olarak kabul edilen Avrupa sinemasının anlatı yapısıdır. Geleneksel anlatı ise daha çok Hollywood yapımlarıyla özdeşleşmiştir” (Aşkan, 2019, s. 135).

Karadoğan, ana akım sinema olarak da kabul gören Hollywood tarzı ve ona karşıt gelişen sanat sinemasının izleyici üzerindeki etki farkını şöyle özetlemektedir:

Ana akım sinema hâlâ izleyiciyi, keşfettiği ve olağanüstü bir biçimde geliştirdiği, özdeşleşmeyi mutlak bir biçimde sağlamaya yönelik her türlü aracı kullanarak perdedeki dünyaya hapsedmeye çalışırken, bu sinemanın karşısında yer alan eğilimler, bu yönlendirici ve sınırlayıcı bakıştaki görüntünün gerçekliğinden izleyiciyi uzak tutmaya çalışır (2018, s. 2).

Bu farkın oluşma sebebi, iki farklı gelenek arasındaki gerçeği ele alış şeklinde yatmaktadır. Sanat olanın ne olduğunu sorarken öncelikle gerçek olanın ne olduğu ve bunun ne şekilde ele alınarak izleyiciye nasıl sunulduğu meselesi önemlidir. Sanat sineması olarak bilinen gelenekte, ana akım sinemanın popüler ürünlerinden farklı bir biçimde, gerçeğe daha fazla bağlı kalma iddiası mevcuttur. Gerçeği ortaya koymadaki biçim, sanat sineması tanımlamasında belirleyici öneme sahiptir (Karadoğan, 2010, s. 1).

Sanat sineması, klasik anlatı sinemasının, özellikle de olayların neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde gelişmesi fikrinin karşısında konumlanır. Sanat filmlerinde neden-sonuç bağlantıları kasıtlı olarak zayıf bırakılır. Bordwell bunu örneklerdirken Antonioni’nin *Macera* (*L’Avventura*, 1960) filminde Anna’nın kaybolmasını ve bulunmamasını, Godard’ın *Serseri Aşıklar* (*À bout de souffle*, 1960) filminde Patrica’nın Michael’e ihanetinin sebebinin öğrenilememesini ve De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları*’nda (*Ladri di*

biciclette, 1948) Antonio ile oğlunu nasıl bir gelecek beklediğinin gösterilmemesini hatırlatır (2010a, s. 73).

Sanat sinemasında olay örgüsü klasik sinemadaki gibi düzenli değildir; kalıcı olarak boşluklar bırakılır ve olayların izleyiciye sunumunda geciktirmelere başvurulur. Bir diğer önemli nokta da sanat sinemasına egemen olan çağdaş anlatının film türlerine ait olan türsel özellikleri arka planda bırakmış olmasıdır. Sanat sineması, klasik anlatı sinemasına göre izleyiciye “bilgi” sağlama açısından sınırlılık içerir; bu durum karakterle özdeşleşmenin önüne geçer (Bordwell, 2010b, s. 125-132).

Nitekim, çağdaş anlatılarda özdeşleşme ancak düşünce yoluyla ortaya çıkmaktadır. Çağdaş anlatıya sahip eserler, izleyicisinden düşünsel düzeyde katılım beklemektedir (Serter, 2005, s. 40-41). “Ben istiyorum ki film, siz sinema salonunu terk ettikten sonra başlasın” diyen Fransız yönetmen Jacques Tati, iyi filmin salondan çıktıktan sonra zihinde yeniden inşa edilen film olduğunu söyleyen İranlı yönetmen Abbas Kiarostami³ çağdaş anlatı sinemasının anlatı yapısına ilişkin bazı ipuçları vermektedir.

Filmler barındırdıkları her türlü toplumsal ve bireysel anlam yoluyla izleyiciye çeşitli göndermelerde bulunurlar (Ryan ve Lenos, 2014, s. 7). Parkan’a göre içeriğinde politika olsun ya da olmasın bütün filmler politiktir. “Çünkü her film, belirli bir sınıfın dünya görüşünü ve meselelere bakış açısını yansıtır” (1994, s. 10). Onat Kutlar da bu bağlamda filmlerin yapısı gereği politik olduğu düşüncesine sahiptir; “İlk bakışta apolitik gibi görünen filmler de suya sabuna dokunmadıkları için düzenin işine yararlar” der ve apolitik yapıları nedeniyle de politik sonuçlar doğurduklarını ifade eder (2010, s. 133-134).

Sinemanın hem bireysel hem de toplumsal açıdan düşünceyi oluşturma, yansıtma ve yayma gücünü Diken ve Laustsen şöyle ifade etmektedir:

Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır (2010, s. 24).

³ <https://www.youtube.com/watch?v=muvQ-R8OCx0> (Erişim tarihi: 28.10.2024)

Düşüncenin sanat yoluyla ifade edilişinde klasik anlatı ve çağdaş anlatı arasındaki farkı ele alan Deleuze için bu anlatı türleri arasındaki fark hareket ve zamana ilişkin bakışta kendisini göstermektedir. Deleuze, çağdaş anlatıya dayanan modern sinemanın soyut düşünceyi ifade etmekteki başarısını vurgulamaktadır. Klasik anlatı sinemasının ise başarılı dönemlere ve yönetmenlere rağmen modasının geçtiğini belirtmektedir. Bunun sebebi, klasik anlatı sinemasının belirli bir zaman ve mekânla sınırlı olmasıdır. Düşünsel süreçlerin öne çıktığı modern sinemada ise bu sınırlılık ortadan kalkmaktadır. Modern sinemayı düşünceyi temsil etmenin en iyi aracı olarak gören Deleuze için modern sinemanın başarısındaki sır, fiziksel gerçekliği düşünsel düzeyde sorgulama olanağı sunmasıdır (Kovacs, 2016, s. 52-53).

Klasik anlatıyı hareketin ve imgenin organik bir kompozisyonu olarak değerlendiren Deleuze, çağdaş anlatının zaman ve imgenin kompozisyonu olarak türediğini söylemektedir (s. 40). Deleuze, geçmiş ve geleceği şimdiki zamanın imgesiyle ilişkili şekilde yakalamanın yalnızca sinemaya özgü olduğunu ifade eder. Bu üstün sanatsal niteliğe sahip olan sinema anlayışı, zaman-imgenin egemen olduğu çağdaş anlatı sinemasıdır. Klasik anlatı harekete dayalı olduğu için geçmiş ve gelecek zamanı içinde bulunduran imgeyi yalnızca dolaylı yoldan, montaj aracılığıyla temsil edebilir (Deleuze, 2021, s. 53-54).

Deleuze, *hareket-imge* ve *zaman-imge* arasındaki ayrımın İkinci Dünya Savaşı'nı milat olarak kabul eder. Savaşın etkisiyle şekillenen *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* akımıyla birlikte sinemada hareketin yerini zaman almıştır. Bunun sebebi, savaşın yarattığı yıkım nedeniyle harekete, bir başka deyişle değişime dayanan inancın yok olmasıdır. Deleuze'e göre *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* sinemadaki *zaman-imge* dönemi başlatmış ve modern sinemayı şekillendirmiştir (2021). Deleuze, klasik sinemadan çağdaş sinemaya geçişin kodlarını 1945'ten sonrasında bulur. Bu durum bir bakıma II. Dünya Savaşı'nın neden olduğu büyük yıkımın, Holokost'un, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarının karşılığıdır. Thomas Elsaesser'e göre, bu güçlü etki 1970'lerin Amerikan sinemasına da sirayet etmiştir (2014, s. 23).

II. Dünya Savaşı, duyuşal-motor bağın kopmasına neden olduğu için hareket-imgenin yerini zaman-imge almıştır. Dünya ile bağı kopmuş modern insanın yeni bir paradigmaya ihtiyacı vardır: modern sinema ya da Deleuze'ün tabiriyle zaman-imge sineması. "Deleuze'e göre, sinematografik imgeler –özellikle zaman imgesi- düşüncede

düşünölmeveni sunarak insanın dünyayla kopmuş bağıını sağlamada bir devrime işaret eder” (Sütçü, 2014, s. 29).

Arslan, Deleuze'den yola çıkarak *Yeni Gerçekçilik* öncesinde sinemada yaşanan bu durumu bir tür kriz olarak tarif etmektedir. “Klasik sinemanın eylem-imgesini oluşturan duyuusal-motor şema artık krizdeydi. Birbirini takip eden aksiyon-reaksiyon bağları, neden-sonuç ilişkileri, göstermenin, anlatmanın sürekliliğine dayalı yapı kırılmıştı” der ve *Yeni Gerçekçilik* sonrasında zamanın harekete bağlı olmaktan kurtulduğunu belirtir (2020, s. 42).

Deleuze'e göre sinema zaten sahip olunan, verili bir dünyanın temsil edilmesi meselesi değildir. Sinema sahip olduğu olanaklar sayesinde yeni dünyalar yaratır (Colebrook, 2013, s. 68). Deleuze bu anlamda sinemayı öykü ya da bilgi edinme aracı olarak görmez. Ona göre sinema, yeni düşünme ve yeni tahayyül olanakları yaratan bir mecradır. Köklerini Henri Bergson'dan alan felsefesinde, zamanı ve hareketi bir bütün olarak ele alır. İçinde yaşanan hayatın verili olan biçimlerinin ötesine geçip hayata yeni anlamlar katabilme arzusunda zamanın algılanış biçimi önem kazanmaktadır. Bu noktada Deleuze, zaman imgesi sunması nedeniyle sinemaya büyük önem verir ve hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş sürecinin altını çizer (Colebrook, 2013, s. 44-46).

Colebrook, Deleuze'ün hareket-imesi kavramsallaştırmasını, “Deleuze'e göre, sinemanın gücü bize zamanın kendisinin dolaysız ve dolaylı imgelerini sunabilme becerisinde yatar; ama bu hareketten türeyen bir zaman değildir. Hareket-ime bize dolaylı bir zaman imgesi verir” şeklinde özetler. Zaman-imgede ise zamanın dolaysız imgesine ulaşılır. Burada insan için yeni olanaklar ortaya çıkar, yeni duygular yaratılır. Sinema aracılığıyla zamanı, zaman aracılığıyla da “imgelerin akışlarını ve bağlantılarını deneyimleriz”. (2013, s. 49-76). Zamanı yeniden düşünmeyi olanaklı kılan bir araç olarak sinema, insanı kendisini dönüştürmeye davet eder ve hayata aktif katılımı olanaklı kılar. Colebrook'un altını çizdiği gibi, “zamanla ilişkimiz etik ve politik bir ilişkidir” (2013, s. 59-60). Dolayısıyla insanın zamanla kurduğu ilişkide rolü olan sinema da etik ve politik bir alana nüfuz etmektedir.

Sinema sanatını tüm sanat dalları içinde özgün yere oturtan özelliği tam da bu noktada yatmaktadır. Modern sinema, zamanı kaydetme ve zaman üzerinde etkin bir şekilde değişiklik yapma imkânı sunmaktadır. Bu sadece içinde bulunulan şimdiki zamanı kapsamaz, yitirilen geçmiş zaman da imgeler yoluyla sinemadaki zamana taşınır. Sinema

sanatının bu karakteristik özelliği, insan ve toplum arasındaki ilişkiye katkı sunan, düşünsel olarak yeniden inşayı sağlayan, düşünülemeyeni düşünüldür kılan bir yapı sunmaktadır (Kovacs, 2016, s. 54-55).

Fransız Yeni Dalga Sineması akımının kuramcısı André Bazin, anlatım imkânlarının fazla olması nedeniyle sinemayı en yetkin sanat dalı olarak tanımlar. Sinemayı somut düşünceyi soyutlama yoluyla aktaran bir sanat olarak değerlendirir (1966, s. 19-23). Bazin ayrıca, sinema dilinin etkisini belirtmek için edebiyatın yüzlerce yılda yaptığı gelişimi sinemanın kısa sürede yaptığını ifade etmektedir (2011, s. 65).

Bazin, “sinema, fotoğraf nesnelliğinin zaman içinde gerçekleştirilmesidir” ifadesiyle kameranın kaydettiği nesnel gerçeğe gerçeğin bir başka boyutu olan zamanın sinemada bir araya geldiğini vurgulamaktadır (1966, s. 12). Bazin, sinema üzerine yaptığı bir başka değerlendirmesinde, sinemanın paradoksunu şöyle açıklar: “Soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmak, işte sinemanın paradoksu. Bu aynı zamanda sinemanın hem gücü, hem de buna bağlı olarak tehlikeli yönüdür de” (1966, s. 26).

Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieślowski, sanattaki amacının içindekileri yakalamak olduğunu; fakat bunu filme çekmenin mümkün olmadığını söylemektedir. “Buna sadece yaklaşabiliriz” der ve edebiyatla sinemayı karşılaştırdığında edebiyatın anlatım olanaklarının daha zengin olduğunu, edebi eserlerin “içimizde yatani” anlatmada daha yetkin olduğunu ifade eder. Sinemadaki anlatım olanaklarının muğlaklık yaratmada edebiyata oranla daha yetersiz olduğunu düşünen Kieślowski, filmlerinde tematik hâle gelen süt şişesinin imgesi üzerine şu değerlendirmede bulunur:

Örneğin, bir süt şişesini bir sahnede kullandığımda, biri çıkıp benim hiç aklımdan geçmemiş sonuçlara varıyor. Benim gözümde bir şişe süt, sadece bir şişe süttür; süt döküldüğündeyse bu süt döküldü anlamına gelir. Başka da anlamı yoktur. Bu dünyanın parçalandığı ya da sütün, annesi vakitsiz öldüğü için çocuğun içemeyeceği anne sütünü simgelediği anlamına gelmez. Benim için böyle bir anlam taşımaz. Bir şişe dökülmüş süt, bir şişe dökülmüş süttür. Ve sinema da budur. Ne yazık ki başka bir anlamı yoktur (2010, s. 169).

Sinemanın gerçeği, gerçeğe anlatmasından kaynaklanan bu paradoksal durum sinematik anlam yaratmanın ve imgeler yoluyla düşünceyi oluşturma zorluğuna işaret etmektedir. Sinemada gösteren ve gösterilenin aynı olması durumu tıpkı Bazin’in bahsettiği gibi hem sinemanın önemli bir gücü hem de dezavantajı durumundadır. Yönetmenler ve filmler arasındaki nitelik farklı bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Yukarıdaki düşünürlerin de özetlemeye çalıştığı gibi, sanatsal ifade gücü oluştuğunda sinema gerçeğin çok farklı katmanlarına ulaşabilen ve dünyaya çeşitli şekillerde göndermelerde bulunabilen bir düşünce aracı olmaktadır. Bu da gerçekle ve gerçekçilikle kurduğu temasla vuku bulmaktadır.

Gerçekçi sinema kuramının bir başka önemli ismi Kracauer'e göre sinemanın ayırt edici özelliği, film kamerasının fiziksel gerçekliği parçalara ayırıp bu parçaları belirli ilişkiler dahilinde izleyicinin görüş alanı içine sokmasında yatmaktadır. Böylece yaşamın içinde farkında olunmayan, algılanamayan fiziksel gerçekliğe ayrıntılarıyla tanık olmak mümkün hale gelmektedir (Kracauer, 2015, s. 41).

“Film ancak fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne serdiğinde gerçekleştirir kendini” iddiasında bulunan Kracauer (2015, s. 65), sinema ile fotoğraf arasındaki ayrımı ise sinemanın zaman ile kurduğu ilişkiyle açıklar. “Fiziksel varoluşu tesis ederken, film iki açıdan fotoğraftan ayrılır: Gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapar” (2015, s. 124). Demek ki sinema, hem fotoğraf gibi fiziksel gerçekliği kamera dolayımıyla yakalar ve kaydeder hem de diğer sanatlardan ayırt edici olanakları sayesinde zamanın farklı boyutlarına ulaşır. Arnold Hauser, tam da bu nedenle geçtiğimiz yüzyılı sinema çağı olarak tanımlamaktadır. Ona göre, modern sanat akımlarının doğal bir sonucu olan sinemanın ortaya çıkışıyla zaman, öznel ve sınırsız bir boyuta taşınmıştır. Çünkü modern sanatın eşzamanlılığı, bilinç akışı, sürekliliği sinemada doruğa çıkmıştır (Hauser, 1984, 405-414). Hauser de tıpkı Deleuze gibi, sinemanın ayırt edici özelliğinin zaman üzerindeki etkin gücünde olduğunu vurgulamaktadır.

“Sinema, zamanı mekâna yerleştirir” diyen Elie Faure (2006, s. 42), XIX. yüzyıl sonunda görülen felsefi önsezilerin sinemada gerçekleştiğini iddia eder. Sinema der, “uzayın sınırlı alanlarındaki zamanı yansıtır” ve “zamanı uzay boyutunda ele alır” (2006, s. 70). Faure, sinemayı diğer sanatlardan ayıran noktanın zamanla kurduğu bu ilişkide yattığını belirttiğinde yılın 1928 olduğu ve onun henüz *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*, *Fransız Yeni Dalga Sineması* gibi modern sinema dönemlerine ve akımlarına tanık olmadığı unutulmamalıdır. Sinemanın ilerleyen dönemde anlatım olanaklarının daha da zenginleşmesi, zamanla kurduğu ilişkiyi çok daha ileri boyutlara taşımıştır.

John Orr, modern sinemayı iki ayrı dönem altında ele almaktadır. İlk dönem “yüksek modernizm” olarak açıkladığı 1914 ve 1925 yılları arasındaki dönemdir. Birinci Dünya Savaşı'nın ve savaşa dönük eleştirel bakışın egemen olduğu bu dönemin sinema dili

avangart bir yapıya sahiptir. 1958 ve 1978 yılları arasındaki dönem için ise “neo-modernizm” tanımlaması yapan Orr, Soğuk Savaş’ın hüküm sürdüğü yıllarda çöken burjuvazinin korkularının ve kayıtsızlığının filmlere yansıdığını belirtmektedir. Sinemada modernist dalganın ilk kuşağı olan Eisenstein, Dreyer, Buñuel gibi yönetmenler ikinci kuşak modernistler üzerinde etkili olmuş ve sinemanın sanat olmasını sağlamışlardır (Orr, 1997, s. 11-20).

Sinemanın sanat olarak kabul edilmesinde modern sinemanın ilk döneminin payı büyüktür. Bu dönemde modern sanat akımlarıyla yakın ilişki kuran sinemanın anlatım olanakları gelişmiştir. Klasik anlatı sinemasına karşı asıl güçlü tutum ise ikinci modern dönemde ortaya çıkmıştır. *Fransız Yeni Dalga Sineması* bu bağlamda bir dönüm noktası olarak görülmektedir (Kovacs, 2016).

James Monaco, *Fransız Yeni Dalga Sineması*’nı detaylı bir şekilde ele aldığı *Yeni Dalga* (2006) adlı çalışmasına *auteur* kavramını açıklayarak başlar. Çünkü *auteur* kuramını anlamadan *Yeni Dalga* üzerine fikir sahibi olmak pek mümkün değildir. Nitekim kurama ismini veren François Truffaut da *Yeni Dalga* yönetmenidir. Bazin’in öncülük ettiği *Cahiers du Cinéma* (Sinema Defterleri) Dergisi’nin 1954 yılında yayımlanan bir sayısında, genç bir film eleştirmeni olan Truffaut, “politique des auteurs” tanımıyla bu kuramın adını koyar (Coşkun, 2011, s. 206). Aslında kuramın ortaya çıkması Truffaut’dan öncesine, 1948 yılında dayanmaktadır. Alexandre Astruc, *Birth of a New Avant-Garde: The Camera-Pen* adlı makalesiyle *auteur* kuramın ilk önemli teorik metnini ortaya koymuştur. Astruc, *kamera-kalem* adını verdiği yaklaşımında, film yönetmeninin tıpkı bir roman yazarı gibi eserinde öne çıkabilmesinin; kişiliğini, duygu ve düşüncelerini eser sahibi olarak yarattığı eserine yansıtabilmesinin gerekliliğini ortaya koymuştur (Stam, 2014, s. 94).

Fransa’da Nazi işgali döneminde Amerikan yapımı filmlere olan yasak *auteur* kuramın gelişimde önemlidir; çünkü yasağın kalkmasıyla birlikte Amerika’dan Fransa’ya yoğun bir film ihracı yaşanmış ve birden bu filmlere büyük bir ilgi doğmuştur. Amerika’dan gelen filmlerin gördüğü ilgi Fransa’daki sinema düşünürlerini, yönetmenlerini, eleştirmenlerini de bu filmlere yöneltmiştir. Bazin’in öncülüğünde *Cahiers du Cinéma* çatısı altında toplanan François Truffaut, Jean-Luc Godard gibi genç eleştirmenler bu filmleri inceleme altına almıştır. Alfred Hitchcock, Orson Welles, Billy Wilder, John Ford, Howard Hawks gibi yönetmenleri keşfeden bu genç eleştirmenler, yönetmenlerin

filmlerinde tekrar eden motiflerini, tematik özelliklerini ve filmlerindeki biçimsel özelliklerini ortaya koymuşlardır. Bu film eleştirileri ve teorik çalışmalar öylesine değerlidir ki, Hitchcock'un sinema tarihindeki önemi bile bu süreçle birlikte ortaya çıkmıştır (Wollen, 2004, s. 68-70).

Andrew Sarris, Astruc'un *kamera-kalem* yaklaşımından ve Truffaut başta olmak üzere *Cahiers du Cinéma* yazarlarının metinlerinden yola çıkarak, *auteur* kuramı geliştirir ve üç temel ölçüt belirler. Bu ölçütler yönetmenin teknik açıdan yeterliliği, yönetmenin filmlerinde görülebilirliği ve filmin iç anlamı olarak bilinmektedir (Kuyucak-Esen, 2002, s. 14). Sarris, “anamlı bir stilin bütün amacı ne ve nasıl'ı kişisel bir ifade içinde birleştirmektir” yargısında bulunur (2011, s. 204). Sarris, filmlerin içeriğiyle biçimsel özelliklerinin yönetmeni diğer yönetmenlerden ayıracak şekilde karakteristik bir uyum sağlamasını ifade eder. Burada Sarris'in iç anlam olarak tarif ettiği unsur, yönetmenin kendi duygu ve düşünceleri, kişiliğinin eserine yansması olarak önem kazanmaktadır. Sarris bunu, “tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir düşünceler dizisi” şeklinde tanımlamaktadır (Kolker, 2011, s. 171).

Yönetmenin teknik yeterliliğinin yanında olması gereken bu iç anlam unsuru her yönetmenin kendi imzası, kendi karakteristik dokunuşu olarak özetlenebilir. Kişisel ifade gücü de bu noktada ortaya çıkmaktadır. *Auteur* eleştirisinin ilk örneklerini veren ve sinemanın teorik gelişimine büyük katkı sunan *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri sonraki yıllarda yönetmenliğe adım atarak kişisel ifade gücünün sinemadaki en yetkin kimi örneklerini sinema tarihine kazandıracaktır. Sinema tarihindeki bu altın dönem *Fransız Yeni Dalga Sineması* olarak bilinmektedir.

Astruc'a göre, sinemanın temel sorunu düşüncelerin nasıl ifade edileceğini belirlemektir. Ona göre çağdaş sinema her türlü düşüncüyü ifade edebilecek güce sahiptir; önemli olan yeni bir dilin yaratılmasıdır (2010, s. 23-24). Bu problem, *auteur* kuramın olduğu kadar *Yeni Dalga* yönetmenlerinin de çıkış noktası olarak görülebilir. Bir başka deyişle, *Yeni Dalga* yönetmenlerinin yeni bir dil arayışının sebebi düşüncüyü temsil etme gücünün sınırlarını zorlama kaygısıdır.

Monaco, *Yeni Dalga* yönetmenlerinin yönetmen ve izleyici arasındaki ilişkiyi önemsemesinin sebebi olarak *auteur* kuramı işaret eder; ona göre “artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir” (2006, s. 15). Bu yönetmenlerin kendi

dönemlerinin felsefî akımlarına ve edebiyatına olan yakın ilgisi, filmlerinin düşünsel boyutunu geliştirirken filmleri izleyen izleyicilerin de aktif katılımını gerektirmektedir.

Andre Malraux (aktaran Yılmaz, 1993, s. 48), modern sanatın ayırt edici özelliğini, asla öykü anlatmaması olarak tarif ederken modern sanatın bir öyküden çok bir düşünceyi, bir imgeyi, bir savı anlatma kaygısını işaret etmektedir. *Fransız Yeni Dalga Sineması*, sinemada bu fikriyatın en güçlü temsilcisidir. Bu tutum özellikle Godard'ın filmlerinde baskındır; "Godard öykü anlatmaz" (Yılmaz, 1993, s. 48). Nitekim Godard'ın kendisi de *Yeni Dalga* kapsamında çektiği ilk filmlerinin neredeyse hiçbirisinde konu olmadığını belirtir. Godard'a göre, konu olmadan film çekebilmesini sağlayan şey, sinemaya özgü olan "hiçten yola çıkabilme olanağıdır" (2014, s. 13-14).

Godard, akımın en güçlü filmlerinden birisi olan *Breathless (Sersemi Aşıklar, 1960)* filmini "her şeyin denenebileceği bir film" olarak tanımlar ve hedefini "sinemanın kendine özgü yöntemlerinin daha yeni bulunduğu ya da yeni algılandığı izlenimini vermek istiyordum" olarak açıklar (2014, s. 46). Godard, film dilini yeniden icat etmeyi, yeni anlatım olanakları geliştirmeyi düşler ve gerçekten de *Sersemi Aşıklar* sinema tarihi için çığır açar. Hatta öyle ki, sinemanın "Godard-öncesi" ve "Godard-sonrası" şeklinde incelenmesine neden olur. Mutlu Parkan, "Bu, abartılı bir saptama değildir. Böylesine çok sayıda yeniliği, böylesine radikal bir tavırla sinemaya getiren ve sinema sanatında yeni bir estetik çizginin temellerini atan bir başka sinemacı daha yoktur" sözleriyle bunu doğrulamaktadır (1994, s. 9).

Hakan Savaş, *Yeni Dalga*'yı bir tür "bilinç sineması" olarak tanımlar ve bu bilincin oluşmasında *Varoluşçuluk* ile *Yeni Roman* anlayışının önemli olduğunu belirtir (2003, s. 193). Savaş, *Sersemi Aşıklar* filminin ise "tam anlamıyla varoluşçu bir film" olduğunu iddia eder. Savaş, filmle ilgili şunları söylemektedir:

Yeni Dalga Sineması'nın klasikleri arasında yer alan ve bu sinemanın en yetkin örneklerinden biri olduğu kabul edilen "*Sersemi Aşıklar*"a biraz daha yakından bakıldığında görülecek olan, bu filmin aslında tam anlamıyla varoluşçu bir film olduğudur ki, yalnızca adı bile bu düşünceyi destekler nitelikte görülebilir. Türkçe'ye "*Sersemi Aşıklar*" olarak çevrilen filmin orijinal adı "*A Bout de Souffle*", İngilizce'deki karşılığıyla da "*Breathless*"dir. Bu ad, boğuntuyu, soluksuz kalmayı ifade eder. Her şey tek bir nefese, bir tek soluk almaya bağlıdır. Bu boğuntu, bu bunalım varoluşçuluğun hiç de yabancı olmadığı bir yaşantıdır (2003, s. 197).

Savaş'a göre, *Yeni Dalga*'yı yeni yapan şey “insanın gerçekliğe bakışındaki, gerçekliği algılayışındaki köklü değişimdir” (2003, s. 205). Parkan, Godard'ın estetik anlayışını “yaşam gerçeğinin bizzat kendisinin tartışılması” üzerine kurduğunu ifade etmektedir (1993, s. 9). Ertan Yılmaz da “Godard'ın konuları ve temaları, belki de diğer yönetmenlerin yapıtlarındakinden çok daha fazla olarak, içinde yer aldıkları dünyaya kök salmışlardır” iddiasında bulunur (1993, s. 15).

Yaşamdaki gerçeği-gerçekliği, varoluşçu felsefenin yaşama dair hesaplaşmalarını konu edebilen, düşünce yoluyla izleyicisiyle bağlar kurabilen bir sinema akımı olan *Yeni Dalga*, film dilinin sınırlarını genişletmiş ve sonraki akımlar, yönetmenler üzerinde etkili olmuştur. *Auteur* kuramın belirleyiciliğinde gelişen *Fransız Yeni Dalga Sineması*, düşüncenin temsili ve aktarımı konusunda sinema tarihinde özel bir yere sahiptir. Monaco'nun da belirttiği gibi, “*Yeni Dalga* bize ebediyen değişmiş, genişlemiş, daha güçlü, daha etkili ve daha duyarlı bir sinema” bırakmıştır (2006, s. 18).

Modern sinemanın en güçlü temsilcileri bu akımın yönetmenlerinden ve filmlerinden etkilenmiştir. Bu tez çalışmasına konu olan Theodoros Angelopoulos da bu yönetmenlerden birisidir. Angelopoulos, “1950'lerin sonunda Fransa'da Yeni Dalga sinemasının patlaması, benim gibi insanlar için başka bir seçeneğin keşfedilmesini sağladı. Beni gerçekten etkileyen film Godard'ın *Soluksuz*'u oldu” (O'Grady, 2006, s. 81) sözleriyle kendisi için *Yeni Dalga*'nın, Godard'ın ve akımın klasiği olan *Breathless* (*Serseri Aşıklar*, 1960) filminin önemini vurgulamaktadır.

Düşünilemeyi düşünür; mümkün olmayı mümkün kılan, izleyicisini imgeler yoluyla etik problemleri tartışır hâle getiren sinemanın diğer sanatlarla arasındaki fark bahsedilen bu noktalarda ortaya çıkmaktadır. Deleuze'ün sinemaya dair inancı, sinemanın “düşünme sürecinde yolumuzu bulmada, yaşama inanmada, düşünceyi ve yaşamı yeniden keşfetmede” kılavuzluk etmesidir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra savrulan ve yönünü kaybeden insanı ve onun tüm hâllerini anlatan sinema, bu “yaşama krizini” kopan bağları yeniden geliştirerek, “insan ve dünya arasında bir bağ kurarak aşmaya çalışır” (2014, s. 31).

Sonuç olarak, filmleri aracılığıyla bir düşünceyi, bir tezi sinemanın imkânları doğrultusunda anlatmak isteyen yönetmenler sinema ve felsefe ilişkisi kapsamında değerlendirmeye uygunluk gösterir. Dolayısıyla sinemaya felsefeyle bakmak için sinemasını düşüncenin temsilcisi hâline getiren yönetmenlerin ve filmlerin varlığı

gereklidir. Fakat belirtildiği gibi, sinemaya felsefeyle bakmanın kavram ve ölçütleri olmalıdır. Filmlerde yalnızca felsefi izlek ve temaların aranması, felsefeyi sinemada bir araç durumuna sokmaktadır. Oysa önemli olan filme, filmin yaratıcısına, filmin iletisine dönük sorgulayıcı ve değer belirleyen yaklaşımdır. Bunun da yöntemi, ölçütleri filmin iletisini esas alan ve filmlerin özüne yönelik “ne?” sorusunu soran felsefi eleştiride bulunmaktadır. Bunun için öncelikle eleştiri nedir, felsefi eleştiri nedir, felsefi eleştirinin imkân ve sınırlılıkları nelerdir bunları tartışmak gerekmektedir.

2.3 Eleştiri (Değerlendirme) Nedir?

Eleştiri, Türk Dil Kurumu’nun Türkçe sözlüğünde (1998, s. 700), “bir insanı, bir eseri, bir konuyu, doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek maksadıyla inceleme işi” olarak tanımlanmaktadır. Yine aynı kaynakta eleştirinin edebi alandaki sözlük karşılığı, “bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle sağlamak ve değerlendirmek amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik” olarak; felsefi anlamı ise “özellikle bilginin temellerini ve doğruluk durumunu inceleme, sınama, yargılama” şeklinde açıklanmaktadır.

Tahsin Yücel, eleştiri ve eleştirmen sözcüklerinin günlük dilde iyi şeyler çağrıştırmadığını ve genelde “yergi” kelimesiyle karıştırıldığını söyler. Ona göre, sanat alanında eleştirinin sanat eserlerini “yargılama sanatı” olması, ille de eleştirinin yargılayan bir tavırla kusur bulması anlamına gelmemelidir. “Eleştirinin yargılaması her şeyden önce bir anlamlandırma, bir açıklama, bir değerlendirme çabasıdır” der ve her eserin olumlu veya olumsuz değerlendirilmesinin bir değer yargısı ortaya koyduğunu belirtir (2012, s. 1-9).

En genel anlamda eleştiri, ayırt etme ve yargılama temeliyle bir insanın, bir yapının, bir konunun doğru ve yanlış yönleriyle incelenmesidir (Akarsu, 1998, s. 69). Hançerlioğlu batı dillerine critique, critica, kritik gibi karşılıklarla geçen Yunancadaki kritike kelimesinin değerlendirme, ayırt etme, yargılama anlamları taşıdığını belirtmektedir (1989, s. 81).

Eriñç’e göre eleştiri, “bir olgunun, bir durumun ya da bir nesnenin, onu o yapan özgün niteliklerinin, belli bir ölçüt esas alınarak saptanması ve ortaya konması demektir” (2013, s. 91). Eriñç, sanatta eleştirinin “bir yapının önce onu sanat eseri yapan niteliklerini bulmak için, sonra da onun ne kadar sanat eseri olduğunu irdelemek için” yapıldığını ifade etmektedir (2013, s. 94).

Timuçin, eleştirinin bilimden ve felsefeden daha çok sanat alanında belirgin olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, “sanat yapıtı, öznel-nesnel bütünlüğü içinde, eleştirilmeye açık durur ya da eleştirinin varlığını gereksinir”. Çünkü sanat eserinin ne olup ne olmadığı sorusunun cevabı, yapılacak olan doğru bir eleştiriden sonra ortaya çıkmaktadır (2004, s. 189). Bu nedenle, “sanat öznel-nesnel içeriklerinden ötürü eleştiriye en çok gereksinim gösteren alandır” (Timuçin, 2011, s. 40).

Eleştiride olumlu ya da olumsuz değerlendirmeler, sanatçının daha nitelikli eserler ortaya koymasına katkı sağlayacağı gibi, sanat eserlerinin anlaşılması konusunda destekleyici bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda eleştiri, “bir yapıt üstüne kurulmuş ikincil bir yaratımdır” (Karataş, 2001, s. 129).

Zehra İpşiroğlu, doğru eleştirinin ancak eserle kurulan dolaysız ilişkiyle ortaya çıkabileceğini belirtmektedir. Çünkü ona göre, eserle karşı karşıya kalmadan önce hazır hâlde bizimle gelen birtakım ön kabuller, benimsenen kurallar ve değerler, ait olunan gelenekler sanat eserine olan yaklaşım şeklimizi etkilemektedir. Dolayısıyla doğru bir eleştiri yapmak için öncelikle eleştiri nesnesi olan eserle dolaysız, doğrudan bir ilişki kurulmalıdır. İpşiroğlu, bu temel koşuldan sonra ancak doğru eleştiri yapabilmenin mümkün olduğunu belirttikten sonra gerekli olan eleştiri ilkelerini sıralar: Nesnellik, temellendirme, açık seçiklik ve esneklik (1997, s. 88-90).

Nesnellik ilkesi, eleştirmenin eleştirdiği eseri belirli nesnel ölçütlerin ışığında, farklı açılardan, farklı yönleriyle aydınlatma çabasıdır. Temellendirme ilkesine göre eleştirmen, görüşlerini belirli bir düşünce düzeyinde temellendirmeli ve muğlak ifadelerden kaçınmalıdır. Açık seçiklik ilkesi, eleştirmenin eser ve eserin alımlayıcısıyla arasındaki köprü olduğu düşüncesi esasına dayanır. Bu nedenle eleştirmene düşen görev, eser ve eserin alımlayıcısı arasındaki ilişkiyi bozmadan, konuyu bağlamından çıkarmadan, ilgi uyandıracak şekilde bir yapı kurmasıdır. Esneklik ilkesine göre ise eleştirmen belirli kalıplara ve ideolojilere bağlı kalmak zorunda hissetmeden, yeniliğe ve özgünlüğe açık olmalıdır (İpşiroğlu, 1997, s. 90).

Michael Ryan, eleştiriye insan kültürel yaşamının bir çözümlemesi şeklinde tanımlar ve bu kültürel yaşamın edebi eserlerde, sinema filmlerinde, müzik ve resimde görülen geniş bir alanda vuku bulduğunu ifade eder (2013, s. 9). Ona göre (2013, s. 227), kültürel yaşamın ürünü olan bu eserler “insanların düşünme, algılama, inanma ve eyleme geçme

biçimlerini ve dolayısıyla dünyayı değiştirebilirler”. Eleştirinin önemi de burada belirleyici olmaktadır.

2.3.1 Film eleştirisi ve film eleştiri türleri

Sinemaya bakıldığında, film eleştirisini “yaratıcı olarak sinemacı ve ürün olarak film ile izleyici arasında, filmin taşıdığı anlamlar açısından bağ kurulmasına yardımcı olan” bir araç olarak tanımlamak mümkündür (Kabadayı, 2018). Nijat Özön film eleştirisini; bir filmi sanat, estetik, teknik, ideoloji ve toplumbilim açısından değerlendirmek olarak açıklamaktadır (1981, s. 108).

James Monaco, sinema sanatının ne yaptığının, sınırlarının ne olduğunun, evrensel kuralları olup olmadığının sinema kuramlarının ve film eleştirisinin tartışma alanında olduğunu belirtir. Film eleştirisinin sinema kuramlarına göre farkını kuramların soyut, eleştirinin ise uygulamaya dayanması olarak ifade eder. Ona göre film eleştirisi sayesinde sinemasal değer belirlenmektedir (2002, s. 367)

Timothy Corrigan, film eleştirisinin faydalarını beş madde altında toplar. Corrigan bu faydaları, eleştirmenin filme ilişkin tepkisinin daha iyi anlaşılması; filmin beğenilip beğenilmemesi konusunda başkalarının ikna edilmesi; bilinmeyen bir filmin, yönetmenin tanıtılması ya da hakkında daha detaylı bilgi verilmesi; filmleri daha iyi anlamak için diğer filmlerle arasında karşılaştırmalar yapılması; filmin bağlı olduğu kültürün daha iyi anlaşılması için o kültüre ait diğer alanlarla bağ kurulması olarak sıralar (2015, s. 25)

Warren Buckland (2018, s. 190), Bordwell’den yola çıkarak film eleştirisini dört işlev altında ele alır. Bu işlevler gazetecilik, reklamcılık, eleştiri ve retorik (yazı) olarak çeşitli amaçlar taşır. Eleştiriye gazetecilik açısından yaklaşıldığında, vizyona giren bir film hakkında izleyiciye dönük olarak verilen bilgi temel alınmaktadır. Reklamcılık açısından yaklaşıldığında, bir filmin tanıtımının yapılması yoluyla izleyiciyi sinemaya gitmeye teşvik etme kaygısı öne çıkar. Retorik (yazı) açısından meseleye bakıldığında ise metnin edebi değeri nedeniyle öne çıktığı işlev kastedilmektedir (Buckland, 2018, s. 191-193). Film eleştirisi açıklama ve değerlendirme içerdiğinde ise bu tezde olduğu gibi akademik ya da entelektüel bir kaygıyla ele alınmaktadır.

Özden’e göre film eleştirisinin en temel amacı, “bir sanat yapıtı ve kültür ürünü olarak filmi, filmsel dışavurumu, filmsel söylemi, filmsel içeriği daha iyi anlama, açıklama ve

kültürel belleğe yerleştirme arzusu” ve “film ve seyirci arasında bir köprü olma” işlevidir (2004, s. 9).

Seçil Bükler film eleştirisinin tarihçesini verirken ilk film eleştirilerinin Vachel Lindsay’a ait olan 1915 tarihli *The Art of the Moving Picture* ve Hugo Münsterberger’in 1916 tarihli *The Photoplay: A Psychological Study* metinlerini işaret etmektedir (1985, s. 191). Simber Rana Atay, Adolphe Brisson’un 1908’de kaleme aldığı *Guise Dükü’nün Katli* (*L’assassinat du Duc de Guise*, Charles Le Bargy ve André Calmettes, 1908) filminin eleştirisini başlangıç olarak kabul etmektedir (1990, s. 7). Türkiye’de yapılan ilk film eleştirisi ise Muhsin Ertuğrul’a aittir; Sedat Simavi’nin *Pençe* (1917) filmine yaptığı eleştiri ilk film eleştirisi olarak kabul edilmektedir (Aytekin, 2021, s. 16). Türkiye’de film eleştirisinin gelişiminde 1950’li yıllar önemli bir eşik olarak bilinmektedir. Scognamillo, 1950’lerin başında Nijat Özön’ün, Tunç Yalman’ın ve Attila İlhan’ın çeşitli dergilerde film eleştirileri yazmaya başladığını ifade etmektedir (aktaran Atay, 1990, s. 41).

Aslında sinemanın ilk film eleştirmenlerinin sinema tarihinin ilk filmi olan Lumière Kardeşler’in *Bir Trenin Gara Girişi* (*L’Arrivée d’un train à La Ciotat*, 1895) filmini izleyen insanlar olduğu söylenebilir (Şalom, 1967, s. 20). Öyle ki film eleştirmenliği sinema tarihiyle koşut ilerlemiş hatta sinema tarihinin gelişimini doğrudan etkilemiştir. İlk film eleştirmenleri arasında olan Luis Delluc ve Ricciotto Canudo’nun *Fransız İzlenimciliği* akımında, Umberto Barbaro’nun yer aldığı *Cinema* dergisinin ve film eleştirmeni Guiseppe De Santis’in *Yeni Gerçekçilik* akımında, *Cahiers du Cinéma* dergisi bünyesinde toplanan film eleştirmeni ve kuramcılarının *Yeni Dalga* akımında, film eleştirmeni Lindsay Anderson’ın *Özgür Sinema* akımında doğrudan etkisi olması bunun tipik bir örneğidir (Akyıldız, 1988, s. 22-23).

Jak Şalom bu noktada film eleştirisinin işlevleri açısından *Fransız Yeni Dalgası* akımının altını çizer. Ona göre bu akımın oluşmasında film eleştirisinin özgül yeri, film eleştirisinin kısa sürede olmasa da uzun bir süreç içerisinde ele alındığında sinemaya yön verebilmesinin önemli bir örneğidir (1967, s. 20). Giovanni Scognamillo da eleştirinin sinema tarihini çeşitli dönemlerde çok ciddi şekilde etkilediğini belirtmektedir (Şalom, 1967, s. 31).

Sungu Çapan, film eleştirisi için öncelikle bir eğitimin, sinema tutkusunun, sinemaya ilişkin sorunların bilinmesinin, sinema kültürünün olmasını koşul olarak ortaya koyar. Ona göre ancak sonrasında değer ölçüleriyle, belirli bir dünya görüşüyle, kişisel

duyarlılıkla filmlerden ortaya çıkarılan anlamlar karıştırılarak yaratıcı bir süreç ortaya çıkabilir. Çapan'ın ifadelerinde eğitimin ve bilginin olması önemlidir; nitekim Onat Kutlar da benzer şekilde eleştirinin bir bilgi işi olduğunu vurgulamaktadır (Şalom, 1967, s. 25-28). Film eleştirmeninin sanat değeri taşıyan bir filmi taşımayandan ayırt edebilmek için bilgi temelinde karar sahibi olması gerekmektedir. Eleştiride “bilerek değerlendirmek” eleştirinin niteliğini belirlediği kadar, eleştirmenin sorumluluğunu da ortaya koymaktadır (Savaş, 2019, s. 31).

Bordwell'in (2021) film eleştirisinin yalnızca filmin anlamını belirlemek için yapılmadığını; film eleştirisinin aynı zamanda eleştirel düşünceden yola çıkılarak yapılan değerlendirmeler olması gerektiğini söylemesi bu bağlamda düşünülmelidir. Böyle bir değerlendirme, filmi hem sanatsal açıdan hem de toplumsal bağlamlarıyla değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Bunun için de filmlere yönelik olarak eleştirel bir düşünme faaliyeti gerekmektedir.

“Eleştirmenin işlevi filmi tanımlamak, değerini belirlemektir” diyen Monaco, bir film eleştirisinin çözümlemeden çok değerlendirme olarak ele alınması gerektiğini belirtir (2002, s. 367). Film eleştirisi yapmak eğer bir ayırt etme ve değerlendirme eylemi gerektiriyorsa, değerlendirmenin ne olduğunu belirlemek gerekir. Ayırt etmek sanat değeri olan filmi diğerlerinden ayırt etmekse, değerlendirme ne anlama gelmektedir? “Eleştirmenin ürettiği eleştirinin işlevi, filmi açıklamak, filmin değerini belirlemektir” (Çamuroğlu, 2006, s. 20) derken, filmin değerini belirleyen nitelikler nelerdir?

Değer, bir şeyin -burada sanat eserinin- “kendisiyle aynı türden şeyler arasındaki özel yeridir”. Burada önemli olan nokta, eleştirmenin eserle kendi arasında kurduğu özel ilişkiyi değer konusu yapmaması gerekliliğidir. Bir eseri iyi-kötü, güzel-çirkin gibi yaklaşımlarla öznel bir değerlendirme nesnesi yapmak o eseri değerlendirmek değil değer biçmek ya da değer atfetmek anlamına gelmektedir. Oysa değerlendirmek için sanat eserinde ona özgün olan değeri belirlemek ve ortaya koymak gerekmektedir (Kuçuradi, 2020, s. 94-95).

Savaş, bir filmi değerlendirirken öncelikle biçim-içerik kavramlarının anlaşılması gerektiğini ifade etmektedir (2019, s. 18). Erinç'e göre içerik, “bir sanatçının, alıcılara vermek istediği iletidir, onlarda uyandırmak istediği estetik kaygının kaynağıdır” (2013, s. 21). Bir filmi diğerlerinden ayıran, ona özgünlük katan ve biricik olmasını sağlayan farklılığı, değeri işte bu noktada ortaya çıkmaktadır. Aşk anlatan binlerce film arasında

Kieşlowski'nin, Haneke'nin, Metin Erksan'ın aşk üzerine çektiği filmleri diğerlerinden ayıran içeriğidir. Yönetmenin aşk, ölüm, yaşam gibi insanın temel problemlerine ilişkin bakışı, kavrayışı, yorumlayışı içeriği oluşturan temel etkenlerdir (Savaş, 2019, s. 25).

Demek ki film eleştirmeni, filme “ne?” sorusunu yönelterek filmin içeriğine, bir başka deyişle filmin değerine ulaşabilir. İçerikte yeni olan, özgün olan, farklı bir kavrayış ve yorumlayışa neden olan unsur sanatçıya ait bakıştır. Bu bakış bir sanat eserini yalnızca biçim yönünden estetik bir unsur olmasını değil, aynı zamanda insan açısından değerli bir yapıt olmasını sağlamaktadır. Theodoros Angelopoulos'tan önce ve sonra da birçok yönetmen savaşı, ölümü, sürgünü, yol ve yolculuk temalarını filmlerinde konu edinirken, onu diğerlerinden ayrı bir konuma oturup biricik olmasını sağlayan filmlerinin içeriğidir. Bu filmleri değerlendirme konusu yapan içeriğinde temas ettiği, yorumladığı, kavradığı ve kendine özgün bir biçimle açıklamaya çalıştığı insan problemleridir, bir değer olarak insanın kendisidir.

Her yönetmen gibi Angelopoulos'un sinemasını da farklı eleştiri yöntemlerine dayanarak eleştiri konusu yapmak mümkündür. Bu noktada, eleştiri ve çözümleme arasındaki farkı ortaya koymak gerekebilir. Hasan Akbulut, eleştiri ve değerlendirmenin birbirinin yerine yanlış bir biçimde kullanıldığını ifade etmektedir; eleştiri, “daha kapsayıcı bir anlama, açıklama, değerlendirme ve yargılama çabasıyken, çözümleme açıklamak ve anlamakla ilişkilidir” (2019, s. 7).

Paçacı; Elsaesser ve Buckland'ın düşüncelerinden yola çıkarak film çözümlemesinin “filmi, üretim ve alımlama gibi bağlamlarından soyutlayıp idealize ederek” incelediğini belirtmektedir (2019, s. 18). Film çözümlemesi, film kuramlarına ya da edebi metinlerin çözümleniş biçimlerine göre ortaya çıkan yöntemlerdir. Çözümleme yöntemlerine örnek olarak, “yapısalcı çözümleme, göstergebilimsel çözümleme, ruhbilimsel çözümleme” gibi örnekler verilebilir (Gündeş, 2003, s. 179).

Seyide Parsa, film çözümlemesinin bir filmi izledikten sonra sorulan filmde anlatılmak istenenin ne olduğu, filmin ana fikrinin ne olduğu, filmin hangi iletilere sahip olduğu gibi sorularla birlikte başladığını belirtmektedir. Parsa, film çözümleme yöntemlerini ise içerik çözümlemesi, retorik çözümleme, ideolojik çözümleme, söylem çözümlemesi, göstergebilimsel çözümleme, anlatı kuramı, tür kuramı, metinler arası çözümleme yöntemleri olarak açıklamaktadır. Parsa, eleştirel ve psikoanalitik yaklaşımları; yapısalcı çözümlemeleri de film çözümleme yöntemleri arasına dahil etmektedir (2008, s. 5).

Zengin anlatı yapılarına sahip, çok katmanlı sinema filmleri farklı yaklaşımları kullanarak çözümleme yapmaya uygundur (Özden, 2004, s. 70). Sinema, diğer sanat dallarıyla ve sosyal bilim disiplinleriyle ilişkili olduğu için çokanlamlı içerikler sunmaktadır. Filmleri anlamak ve açıklamak için “insan ve insana dair her şey” düşünme konusu olmaktadır (Kabadayı, 2018, s. 33). Bu nedenle Özön, sinema alanında eleştirinin diğer sanatlardan daha önemli olduğunu ifade ettikten sonra eleştirmenin görevinin doğru değerlendirmek olduğunun altını çizmektedir (1995, s. 29).

Özden, film eleştirisini tanımlarken filmleri yönetmenlerin “kişiliği bağlamında değerlendirmek” unsurunu da dahil etmektedir. Çünkü ona göre, “eleştirmen bir sanatçının ele gelmesi güç, öznel nitelik taşıyan dışavurumuna ait söylemi çözümleyerek bu söylemi anlamlı bir bütün halinde kavramaya, okumaya ve anlamaya; sonuç olarak yapıt hakkında bilgilenmeye girişmektedir” (2004, s. 59-62). Film eleştirisi bu bilgilenme sürecinde farklı yöntemlere dayanarak filmin değerini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Film eleştirisi filmin geniş bir sinopsisini, filme dair bilgileri, eleştirmenin argümanlarını ve değerlendirmelerini içermelidir (Buckland, 2018, s. 209). Böylece film eleştirisi aracılığıyla filmin yaratıcısı ve izleyicisi arasında bir iletişim sağlanmaktadır. Film eleştirisinin sağlam bir yönetime dayandırılması doğru bir değerlendirme yapmak için olmazsa olmazdır (Büker, 1991, s. 270-271).

Michael Ryan eleştiri yöntemlerini biçimcilik, yapısalcılık, tarihsel eleştiri, psikanaliz ve psikoloji, Marksizm ve politik eleştiri, post-yapısalcılık ve yapıbozum, toplumsal cinsiyet eleştirisi, etnik (sömürgecilik sonrası), bilimsel eleştiri, film çalışmaları, kültürel çalışmalar ana başlıkları altında sıralamaktadır (2012).

Bu yöntemler Esra Biryıldız’da (2002) tanıtma yazıları, klasik eleştiri, derinlemesine eleştiri, bilimsel eleştiri şeklinde gruplara ayrılırken; Zafer Özden’de (2004) gazete eleştirisi, tarihsel eleştiri, auteur eleştirisi, göstergebilimsel eleştiri, sosyolojik eleştiri, ideolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri ve feminist eleştiri olarak gruplanmaktadır. Lale Kabadayı ise film eleştiri yöntemlerini felsefi eleştiri, sosyolojik yaklaşım, ideolojik yaklaşım, tarihsel yaklaşım, göstergebilimsel yaklaşım, psikanalitik yaklaşım, bilişsel yaklaşım, feminist eleştiri, tür filmi eleştirisi, auteur eleştirisi, mizansen eleştirisi şeklinde kategorize edip örneklerini sunmaktadır (2018).

Corrigan (2015, s. 123-142) ise yukarıdaki yazarlardan farklı olarak yöntem değil yaklaşım adı altında bir temellendirme yapmaktadır. Ona göre film eleştirisinde altı temel

yaklaşım vardır; sinema tarihi, ulusal sinemalar, türler, yaratıcı yönetmenler, biçimci yaklaşımlar, ideoloji açısından yaptığı bu ayrımla film eleştirisinin temelini oluşturmaktadır. Film eleştirisinde bu temel yaklaşımlar varlığını etkin olarak korusa da sanat ve bilimsel alanlardaki kuramsal çalışmaların gelişmesiyle film eleştirisine yeni yöntem ve ölçütler eklenmektedir.

2.4 Felsefi Eleştiri

Tarkovski'nin ifade ettiği gibi, sanat eseri “düşünceyle biçimin organik birliği demektir” (2008, s. 15). Sanat eserinde biçim ve içerik birbirini tamamlayan, birbirinden ayrılması imkânsız olan unsurlardır. Sanat eserinin biçim açısından estetik olarak değerinin belirlenmesi, onun sanat alanındaki yerinin, özgünlüğün ortaya konması için son derece önemlidir. Ancak bu noktadan sonra sanat eserinin iletisi, içeriği, geliştirdiği söylemi değerlendirme konusu yapılabilir. Bu noktada sanat eserinin iletisine yönelik olarak sorulan, “ne” ve “niçin” soruları, “nasıl” sorusundan önce gelebilir. Sanat eserinin iletisini sorgulayan felsefi eleştiri için esas olan da budur (Erinç, 2013).

Felsefi eleştiri, sanat eleştirisinde doğrudan doğruya sanat eserinin kendisini ve iletisini temel alarak yapılan eleştiri türüdür. Bu yöntem, diğer eleştiri türlerinden farklı olarak, sanat eserini biçimsel özellikleriyle değil eserin iletisi, eserden elde edilen bilgi bağlamında eleştirmeyi esas alır. Felsefi eleştirinin temel aldığı eleştiri ölçütü⁴, eserin hangi iletiler dolayısıyla insanı ve insanın değerlerini esas aldığına ilişkindir. Felsefi eleştiri, sanat eserindeki iletinin nasıl olduğundan daha çok ne olduğuna yoğunlaştığı içindir ki eserin biçim ya da biçem özellikleri yerine içeriğinin, iletinin ne olduğu önem kazanmaktadır. Bu noktada iletiye değer kazandıran, dolayısıyla sanat eserini değerli kılan ise iletinin insan ve insanın değerleri açısından özgün yeridir (Savaş, 2006, s. 129).

Felsefi eleştiri, “insan ve insana bağlı değerler, bugünü algılayış ve yarına bakış açısından bir sanat eserinin ne ilettiğini sorgulayarak yapılan eleştiri türüdür” (Erinç, 2013, s. 100). Savaş, bu iletileri sorgularken ölçütün ne olması gerektiğini şöyle ifade etmektedir: “Felsefi eleştiride ölçüt, bütünlüğü içinde “insan”dır. Bu nedenle, felsefi eleştirinin filmin içeriğini, iletisini ağırlıklı olarak insana ilişkin hangi değerlerin, hangi yaşantı ve eylem

⁴ Hem sanat eleştirmeni hem de filozof, eleştirisinde hangi ölçüt ve ilkelerden hareket ettiğini açık bir şekilde belirtmelidir. “Zira eleştirinin kabul görmesi, eleştirel görüşün temellerinin sağlam ve tutarlı olduğu durumlarda olanaklıdır” (Serin, 2023, s. 187).

olanaklarının bilgisini verdiğine bakarak sorgulamaya ve değerlendirmeye yönelik eleştiri olduğu söylenebilir” (2006, s. 128).

Felsefi eleştiri en temelde sanat felsefesi ölçütlerini esas almaktadır. Felsefi eleştiri eserin ne kadar sanat olduğuna ilişkin de bir yargıda bulunur. Diğer eleştiri türlerine göre daha çok donanım gerektirdiği gibi, eleştirinin işlevi açısından daha verimli sonuçlar ortaya koymaktadır. “İnsan ve insana bağlı değerler, bugünü algılayış ve yarına bakış” üç temel konu olarak felsefi eleştiriye dayanak noktası olur. Felsefi eleştiride, sanat eserinin bu üç konuda alımlayıcısına ne verdiği, şimdiye kadar olanlardan farkının ne olduğu, bu farkı nasıl ortaya koyduğu gibi sorular yöneltilmektedir (Erinç, 2013, s. 99-100).

Sanat eserinin iletisinin, alımlayıcıdaki insan ve insanlık anlayışını değiştirip değiştirmediğini, insana dair düşüncelerini ne şekilde etkilediğini, dünyaya bakışına yönelik olarak ne gibi bir katkısı olduğunu felsefi eleştiriye başvurarak öğrenebiliriz. Sanat eserinin “alıcısına bir iletide bulunmak” işlevi, felsefi eleştirinin sorularına cevap aradığı sanat yaklaşımıdır. Sanat eserinin diğer işlevi olan “estetik kaygı yaratmak” işlevi, felsefi eleştirinin tartışma alanının dışında bulunmaktadır (Erinç, 2011, s. 130-138). Dolayısıyla felsefi eleştiri, esere dönük olarak “ne?” sorusunu sorar ve eserdeki iletileri sorgular.

Bu noktada tekrar belirtilmelidir ki, felsefi eleştiri için öncelikle eleştiri nesnesi olan eserdeki iletinin, özün, içeriğin ne olduğu sorusuna ihtiyaç duyulur. Felsefi eleştiri açısından öncelikli önem taşıyan öge, filmin içeriği ve özüdür. İletiden yoksun, içerik ve öz açısından yetersiz olan bir film yalnızca estetik açısından bir tartışma konusu yapılabilir (Savaş, 2019, s. 34).

Erinç, bir sanat yapıtını hem dün de hem bugünde hem de gelecekte var olmasını sağlayarak çağdaş hâle getiren unsurun eserin iletisi olduğunu belirtir. Eserin biçimi elbette önemlidir; fakat Erinç’e göre “ne?” sorusuna karşılık verecek bir ileti yoksa “nasıl?” sorusunun yani biçime yönelik olarak sorulan soruların da bir anlamı yoktur. Öyleyse, “bir yapıtı sanat yapıtı yapan, ona değer yükleyen şu ya da bu biçimle aktarılmakta olan iletilerdir” (Erinç, 2004a, s. 126).

Peki sanat eserinin iletisini değerli kılan unsur nedir? İnsanın iç ve dış dünyası ile hesaplaşması, bu hesaplaşma sonucunda tutarlı bir düşüncenin ortaya konulması ve bu düşüncenin sanatsal ifadesinin kendine has bir şekilde oluşturulması sürecinin sonunda değerli bir sanat iletisi ortaya çıkabilir. Bu değerli iletiden yoksun olan bir sanat eseri, her

ne kadar üslup açısından bir ustalık, bir başarı barındırsa da nesne olmaktan öteye gidemez (Erinç, 2004a, s. 126-127).

Bununla birlikte, bir eseri felsefi eleştiri yöntemiyle değerlendirmeden önce, o eserin ne kadar sanat olduğuna mutlaka dikkat edilmelidir; çünkü “felsefi eleştiri, ancak sanat eseri olduğu kabul edilen bir yapıt üzerinden yapılır”. Gerekli sanat ölçütlerini sağlayamayan bir eser zaten felsefi eleştirinin değerlendirme alanına girmemektedir. Felsefi eleştiri, sanat olma niteliğini sağlamış esere dönük olarak “bu eser bana, neyi, nasıl anlatıyor?” sorusunu sormayı gerektirir. Bu soruya cevap sağlayan ölçütler de daha önce belirtildiği gibi, eserin insan ve insan değerleri üzerine ne söylediği, geleceğe bakış ve bugünü algılayış açısından nasıl bir tutum geliştirdiğidir (Erinç, 2004b, s. 89-90).

Sıtkı Erinç, *Sanatın Boyutları* kitabında felsefi eleştiriye örnek olması açısından Sait Faik’in *Sinağrit Baba* öyküsünü ele alır. Öykünün iletilerini ortaya çıkardığında, dünyaya bakışını etkilediğini söylediği iki önemli iletiyi özellikle vurgular: “İlki, her insanın kendi yaşamına kendinin karar verebileceği, ikincisi ise ölümümüzün bile bir işe yarayabileceği”. Erinç, bu bulguları eserden yola çıkarak ortaya koymanın ve onları açıklamanın felsefi eleştiriye örnek olduğunu belirtir (2013, s. 101)

Felsefi eleştiri, filmin iletisini esas alan ve bu iletiyi sorgulayan bir eleştiri türüyse, Savaş’ın şu sorusu önem kazanır: “Her sanat eseri bir biçime, dolayısıyla bir içeriğe ve iletiye sahipse, iyi ya da değerli olan bir iletiyi daha az değerli ya da kötü olan bir iletiden ayıran şey ya da ölçüt ne olabilir?” (2006, s. 130). Burada değer meselesine yakından bakmakta fayda vardır.

“İnsan bir değer varlığıdır”; çünkü yaşamını sürdürmek ve yaşamını anlamlandırabilmek için değerlere ihtiyaç duymaktadır. İnsan geleceğini oluştururken, kendi tarihini yaratırken daha üstün bir yaşamı arzular. Diğer canlılar gibi onda verili olan bir yaşam, verili olan bir gelecek yoktur; insan kendi yaşamını kendisi yaratır. Bunu yaparken de bir bilinç yetkinliğine ihtiyacı vardır. “İnsan daha üstün bir yaşama doğru daha bilinçli adımlar atmakla yükümlüdür”. Öyleyse, insanın değerlere ve değer bilincini gözetmeye ihtiyacı vardır (Timuçin, 2008, s. 61-64). Hatta denilebilir ki, “değer verme sorunu yalnız insana aittir” (Nutku, 2006, s. 15).

Etik değer, “bir kişi ile bir başka kişi arasındaki ilişkide en yalın ve en somut biçimiyle ortaya çıkar”. Bir insan yalnızca insan olmasıyla dahi değer taşır; insana insan değeri olması açısından değil de başka bir değer dolayımıyla, sözelimi araçsal olan maddi

unsurlarla değer vermek, etik değerler açısından daha baştan yanlıştır. Günlük yaşamın en basit ilişkisinde bile olsa karşılaşılan bir insan aynı zamanda her insandır, tüm insanlıktır (Nutku, 2006, s. 82).

İlişki kurulan insanlar karşısında geliştirdiğimiz tutumlar, yaşadığımız olaylara ve durumlara dair aldığımız kararlar ve bunlara ilişkin yaklaşımlarımız nasıl bir değer ortaya koyduğumuza bağlı olarak değişmektedir. İnsanı ve kendimizi nasıl değerlendirdiğimize, değer bilgimize göre değişen bu tutum ve davranışlar, yaşama vermeye çalışılan yönü de belirlemektedir (Kuçuradi, 1971, s. 13). “Değer problemi de yalnız etiğin bir problemi olarak değil, insanın bütün yapıp ettikleri ve ortaya koyduklarıyla ilgili bir problem olarak karşımıza çıkar” (Kuçuradi, 1971, s. 36). Dolayısıyla insan değerleri meselesi böyle geniş bir bakış açısıyla ele alınmalıdır.

Sanat açısından bakıldığında, sanatçının eserinde içerik hâline getirdiği değerler ve alıcının bu değerlere ilişkin bilgisi sanatçı-alımlayıcı arasındaki ilişkide önemli bir rol oynamaktadır. “Değerler, en genel ifadesiyle bir dünyaya bakış, bir insanı algılayış, bir bugün ve yarın üzerine düşünüş şeklinde somutlaştırılabilirse; bu somutlaştırma, tutarlı ve anlamlı olur ise bir önem taşır” (Erinç, 2013, s. 53). Tam da bu noktada Kuçuradi’nin antropolojik yaklaşımı ortaya çıkmaktadır.

Kuçuradi’nin “antropolojik yaklaşım” olarak tanımladığı sanat eserini değerlendirmedeki bakışın sahip olması gereken üç aşama bulunmaktadır. İlk önemli adım eseri anlamaktan geçmektedir. Sanat eserinin bizzat kendisini temel alan felsefi eleştiri için eseri anlamak başlangıç noktasıdır. Bu noktada, salt olarak eseri beğenmek bir bilgi sağlamaz. Çok katmanlı yapıya sahip olan sanat eserini anlamak için, eserde insanın hangi yaşantı ve eylem olanaklarının ortaya konulduğunun tespitinin yapılması gereklidir. Burada ortaya çıkan değer bilgisini belirlemek, hangi etik değerlerin örneğinin verildiğini görmek eseri anlamamanın önemli bir aşamasını oluşturur (Kuçuradi, 2020, s. 95-96).

Kuçuradi’ye göre eleştirideki sonraki adım, eserin yeniliğinin ve özgünlüğünün belirlenmesidir. İnsana ait yaşantı ve eylem olanaklarının, içinde yaşanan çağın ve toplumun koşulları bağlamında yeni bir biçimle ortaya konmasını gerektiren özgünlük, eserin diğer eserlerle arasındaki farkını da açığa çıkarmaktadır. Kuçuradi’nin üçüncü ölçütü de burada anlam kazanmaktadır. Bu da eserin değerinin belirlenmesini sağlayacak olan unsur, yani eserin insan ve değerleri açısından yerinin tespit edilmesidir. İlk iki aşamada ortaya çıkan sanat eserinin başarısı, bu noktada değer kazanarak antropolojik

yaklaşımın ölçütlerine uygunluk göstermiş olur. Bu değer; insanın değerlerine ilişkin olması, insanlık için sorgulayan ve tavır takınmaya zorlayan bir anlayış geliştirmesidir (Kuçuradi, 2020, s. 96-97).

Kuçuradi'nin edebi eserlerin ve tragedyaların değerlendirilmesinde kullandığı ve adını verdiği antropolojik yaklaşımın odak noktası eserin kendisidir. Eserden hareket ederken ise bir değer görüşüne, değer ayırımına dayanmaktadır. Bu noktada sanat eseri, yeni sorular karşısında yeni cevaplar vermektedir. Yeni cevapların ortaya çıkarılması için esere yönelik doğru soruların sorulması kaçınılmazdır. Genel değer yargılarına, dönemin moda haline gelmiş bir akımına, bir kurama, okula göre eseri değerlendirmek çoğu zaman çelişkili ve hatalı sonuçlar ortaya çıkarmaktadır (Kuçuradi, 2020, s. 93-95). Bu nedenle belirli bir kuramı temel alıp o kurama bağlı kimi unsurları, kavramları sanat eserinde arayıp bulmak yanlış bir değerlendirme ölçütüdür. Kuçuradi'nin *Sanata Felsefeyle Bakmak* (2020) kitabında yer alan *Değer, Değerler ve Yazın* bölümü felsefi antropolojiyi esas alan ölçütlere göre doğru değerlendirme yapmanın aşamalarını ve sınırlarını belirlemektedir.

Felsefi eleştiri, bu çalışmada Kuçuradi'nin ortaya koyduğu yaklaşıma göre olanaklarını ve sınırlılıklarını geliştirerek yeni bir bakış kazanmaktadır. Mengüşoğlu'nun felsefi antropolojiye kazandırdığı somut insan fenomenleri ve Mengüşoğlu'nun felsefi antropoloji⁵ açısından sanata ilişkin geliştirdiği yargılar da bu noktada belirleyici olmaktadır. Ortaya çıkan değerlendirme aracı, felsefi eleştirinin yeni imkân ve

⁵ Bu noktada çalışmanın çeşitli bölümleri altında açıklanmaya çalışılan felsefi antropolojinin genel bir tanımını tekrar yapmak sonraki bölümleri daha iyi anlamak için faydalı olabilir. Batı dillerinde felsefi antropoloji olarak bilinen insan felsefesi, Max Scheler'in 1928'de yayınladığı *İnsanın Kosmostaki Yeri* çalışmasıyla ortaya çıkmıştır (Nutku, 2016, s. 9). Felsefi antropoloji, insanın varlık bütünü içindeki yerini yine insanın varlık yapısı dahilinde araştıran bir felsefe disiplini. İnsanın varlık yapısı ilk önce Darwinist kurama göre tartışılmıştır. Alman düşünür Max Scheler'in bu alanda metafiziği temel alan çalışmalarına kadar antropolojik yaklaşımdaki esas, Darwin'in yaptığı çalışmalardır. Scheler, hayvan ve insan arasındaki farkı vurgulamak için *geist* kavramını ortaya atmıştır. İnsandaki aklı, ide bilincini ve algıyı *geist* ilkesi etrafında toplayan Scheler, antropolojiyi felsefi bir boyuta taşımıştır. Bir başka düşünür Nicolai Hartmann ise doğrudan doğruya insana ve insanın başarılarına dikkat çekerek felsefi antropolojiyi günümüzdeki hâline ulaştırmıştır. İnsanı yapıp ettikleriyle, yani teknikle, sanatla, insanın ahlak yapısıyla incelemeyi esas alan yeni yaklaşımda insan somut ve bütünsel bir varlık olarak ele alınmaktadır (Hançerlioğlu, 1989, s. 188).

sınırlılıklara ulaşmasını sağlamış; film eleştirisinde kullanılmak üzere yeni unsurlar, ölçütler oluşturmuştur. Bu değerlendirme aracına dair bilgiler çalışmanın *Yöntem* başlığı altında detaylı bir şekilde verilmiştir. Değerlendirme aracının film eleştirisi yöntemi olarak kullanıldığı *Evren ve Örneklem* Theodoros Angelopoulos filmlerinden oluşmaktadır. Aşağıdaki başlıkta Angelopoulos’a, sinemasına ve yönetmenin yaşadığı yüzyıla dair literatürden elde edilen bilgiler verilmektedir.

2.5 Theodoros Angelopoulos’un Hayatı, Sineması ve Yüzyılı

Avrupa sinemasının yetiştirdiği en önemli *auteur* yönetmenlerden olan Theodoros ya da kısa adıyla Theo Angelopoulos, 1935 yılında Yunanistan’ın başkenti Atina’da dünyaya gelmiştir. Kökleri Yunanistan’ın güneyinden, Peloponez (Mora) ve Girit’ten olan esnaf bir baba ile ev hanımı bir annenin oğlu olan Angelopoulos, çocukluk yaşlarından itibaren çalkantılı bir Yunanistan’a tanıklık etmiştir. Yunanistan’ın da işgale uğradığı İkinci Dünya Savaşı, ülkeyi bıçak gibi kesen kanlı bir iç savaş, sert bir diktatörlüğün ve siyasi kargaşanın tam ortasında çaresiz bir Yunan halkı... Angelopoulos’un çocukluk yıllarındaki manzara böyledir. Onun açısından en çarpıcı olan ise aniden tutuklanan babasının sürgüne gönderilmesi ve ondan koparılmasıdır (Fainaru, 2006a).

Bu çalkantılı yılların onda yarattığı izler, Angelopoulos sinemasını şekillendiren ve ona *auteur* kimliği kazandıran faktörlerinden başında gelmektedir. Bu nedenle Angelopoulos sinemasını anlayabilmek için öncelikle dönemin Yunanistan’ını, Yunan halkının içine düştüğü kargaşayı ve yönetmenin çocukluk, gençlik yıllarını bilmek gerekmektedir. Angelopoulos sinemasının en önemli özelliklerinden birisi yönetmenin hayatı, insanı, Yunanistan’ı ve kendi tarihini hesaplama konusu yapmasıdır. Bu hesaplşmayı doğru anlayabilmek de yönetmenin filmlerinin içeriğini oluşturan bu tartışmaları doğru bir şekilde yapmayı gerektirir. Nitekim Sıtkı Erinç de bir sanat eserinin doğru değerlendirilebilmesi için önce onun doğduğu zamana ve yere bakmayı, bu zamanın ve yerin durumunu iyi bilmeyi bir koşul olarak görmektedir (2013, s. 17).

Yunan yönetmenin sinemayla tanışmadan önceki hayatı oldukça karışıktır. Atina’da Hukuk Fakültesi’ni kazanır; fakat mezuniyetine az bir süre kala apar topar Paris’e taşınır. Orta sınıf ailelerin en büyük hayallerinden birisi olan Hukuk Fakültesi’ni bırakıp onu Paris’e gönderen sebep ise sinema tutkusudur. Dünyaca ünlü IDHEC film okulunda geçirdiği bir yılın ardından Jean Rouch ile çalışmak için Musee de l’Homme’a geçer. Bununla birlikte Paris’te geçimini sağlamak için de Fransız Sinemateki’nde görev almaya

başlar. 1960'ların Paris'i Angelopoulos için hem bir sinema okuludur hem de çocukluğunun Yunanistan'ında çoktan oluşmuş olan politik bilincinin olgunlaşma yeridir. Paris'teki öğrenci hareketleri, yükselen solun getirdiği özgürlük ve demokrasi talepleri Angelopoulos'u da etkisi altına alır. Eğitiminin ardından yurduna dönen yönetmen, politik olarak daha bilinçli ve özgürlüğün anlamını daha iyi kavramış bir sinema tutkunu olarak Yunanistan'da kavgaya atılır (Fainaru, 2006a).

Bu noktada, Yunanistan'ın o çalkantılı dönemine biraz daha yakından bakmak gerekir. İngiliz tarihçi Richard Clogg, Modern Yunanistan tarihini *Osmanlı Yönetimi ve Yunan Devleti'nin Ortaya Çıkışı 1770-1831, Ulusun İnşası, 'Büyük Ülkü' ve Ulusal Bölünme 1831-1922, Felaket, İşgal ve Sonuçları 1923-1949, İç Savaşın Ardından 1950-1974, Demokrasinin Güçlenmesi ve Halkçılık Yılları 1974-1990, Balkan Bunalımı ve Siyasal Modernleşme 1990'larda Yunanistan* ve son olarak *Yeni Binyılda Yunanistan: Bolluktan Darlığa* olarak bölümlere ayırır (Clogg, 2015). Angelopoulos'un kişisel ve siyasi yaşamı ile bütün bir sinema hayatı, bu tarihsel kırılma anlarından izler taşımaktadır. Hatta denilebilir ki, onun sineması, bu tarihsel eşiklerin onun yaşamında bıraktığı izleriz yansımasıdır.

“Bütün ülkeler kendi tarihlerinin yükünü taşır; ne var ki Yunanistan, geçmişin ağırlığını daha yoğun taşımaktadır” der Clogg (2015, s. 15). Gerçekten de yakın tarihe bakıldığında bu kadar çok radikal kopuşun ve sert kırılmaların yaşandığı çok fazla ülke yoktur. Uzun yıllar Osmanlı idaresinde kaldıktan sonra, 1830'da Avrupalı devletlerin Osmanlı Devleti'ne karşı uyguladığı baskı ve yaptırımlar sonucunda ulusal bağımsızlığını kazanan Yunanistan (İnalçık, 2005, s. 39), Bavyera kralının oğlu Otto'nun liderliğinde bir monarşiye geçmiştir (Jelavich, 2009, s. 4). Ne var ki İngiltere, Fransa, Rusya ve Bavyera tarafından Yunanistan'da yeni oluşturulan monarşinin başına geçmesi layık görülen Otto, kısa sürede birçok sorunla karşı karşıya kalmıştır. Bu sorunların başında da Yunan kimliğine dayanan ve tüm Yunanları birleştirecek olan ortak bir monarşinin oluşturulamamış olması gelmektedir (Clogg, 2015, s. 56).

Tarihler 1922'yi gösterdiğinde, Mustafa Kemal önderliğindeki Türk ordusu Yunan ordusunu mağlup ederek Anadolu'nun dışına çıkarmıştır. Bu durum aynı zamanda dönemin meşhur Yunan siyasetçisi Venizelos üzerinde sembolleşen *Megali İdea* yani *Büyük Ülkü* fikrinin de iflas etmesi anlamına gelmektedir. Yunanistan'ın topraklarını genişletme ve Asya'da Yunan varlığını arttırma düşüncesiyle girdiği I. Dünya Savaşı,

sonuçları itibarıyla Yunanistan’da büyük bir değişime neden olmuştur. 1924 yılında yapılan referandumla monarşiden cumhuriyete geçilse de başarısız darbe girişimleri, iktidar mücadeleleri nedeniyle bir türlü istikrar tesis edilememiştir. Venizelos’un da desteklediği cumhuriyet yanlısı bir grubun başarısız darbe girişimi önemli sonuçlar doğurmuştur. 1936’ya gelindiğinde monarşi ve cumhuriyet yanlıları arasındaki iç savaşı fırsat bilen General Metaksas, yönetime el koymuş ve otoriter bir yönetim anlayışı getirmiştir. Böylece parlamenter rejim tamamen tasfiye edilmiş, Venizelos gibi önemli siyasi figürler sürgüne gönderilmiştir (Clogg, 2015, s. 104-119).

Angelopoulos’un çocukluğu işte tam bu döneme rastlamaktadır. Doğduğunda cumhuriyet ve monarşi arasında gidip gelen, iki grubun arasında sert bir siyasi mücadelenin olduğu, başarısız darbe girişimlerinin, siyasi tutuklama ve sürgünlerin yaşandığı, General Metaksas tarafından yönetilen bir Yunanistan vardır. Clogg, Metaksas yönetimini benzetildikleri Alman Nazizm’inin ve İtalyan faşizminin dinamizminden yoksun, tamamen vesayetçi ve daha otoriter bir rejim olarak tanımlamaktadır. Clogg, Metaksas hakkında ise şunları söylemektedir:

Hitler’in Üçüncü Reich’ından ve onun alışıldık denge yoksunluğundan esinlenerek ‘Üçüncü Helen Uygarlığı’ savını ortaya attı. Onun gösterdiği yol, bir anlamda, antik Yunanistan’ın, özellikle de Sparta’nın pagan değerleriyle ortaçağın Bizans İmparatorluğu’ndaki Hristiyan değerlerinin bir potada eritilmesi idi. Halkçı ve anti-plütokratik söylemiyle, kendisini ‘Baş Köylü’, ‘Baş işçi’, ‘Önder’ ve ‘Milletin Babası’ diye nitelendirmesi içtenlikten yoksun olmasa bile uygulamalarıyla pek uyumuyordu. Ölümünden sonra ülkelerini topluma aşlamayı sürdürmek üzere gençleri, kurmuş olduğu Ulusal Gençlik Örgütü’ne katılmaya zorluyor, özellikle aşın sola karşı kin besleyerek tüm öfkesini ‘siyaset dünyasının’ bütün unsurlarından çıkarıyordu (2015, s. 121).

“Ben bir savaş çocuğuyum” diyen Angelopoulos, bu dönemi şu sözleriyle anlatmaktadır: “Doğduğumda Yunanistan’ın başında bir diktatör -General Metaxas- vardı. 1940’ta İtalyanlar Yunanistan’ı işgal ettiler. Hatırladığım ilk ses, savaş sirenleridir” (Fainaru, 2006b, s. 147). Yönetmen bir başka söyleşisinde ise Metaksas hakkında, onun Mussolini hayranı olduğunu ve Hitler’in propaganda bakanı olan Goebbels ile gizli işler yürüttüğünü iddia etmektedir (Gregor, 2006, s. 10).

Yönetmenin hatırladığı ilk seslerin nedeni olan İtalyan işgali, 1940 yılı Ekim ayında gerçekleşmiştir. İtalya, Metaksas liderliğindeki Yunanistan’ın çabuk teslim olacağını düşünürken Yunanistan güçlü bir karşılık vererek bir ay içinde İtalyan ordusu

Yunanistan'ın dışına çıkarılmıştır (Jelavich, 2009, s. 241). General Metaksas'ın ani ölümü sonrasında başbakanlık görevine gelen Alexandros Koryzis, Metaksas'a göre daha ılımlı bir lider olarak görünmektedir. Nitekim Metaksas'ı ikna etmeyi başaramayan İngilizler, Yunan hükümetini ikna etmeyi başarıp elli bin askerden oluşan İngiliz kuvvetlerini Yunanistan'a sokmuştur. Bunun üzerine 6 Nisan'da Naziler Yunanistan'ı işgal ederek İngiliz ordusunu Yunanistan'ın dışına çıkarmış ve Yunan halkının çekeceği büyük sefalet dönemini fiilen başlatmıştır (Hart, 2015, s. 166-182).

Çocukluğundan hatırladığı ilk sesler İtalya işgali sırasında duyduğu siren sesleri olan Angelopoulos'un, çocukluğundan gözünün önüne gelen ilk görüntü de Nazilerin Atina'ya girişidir. Bu görüntü onun hayata karşı geliştirdiği tavrın ve sinemasının çıkış noktalarından birisidir. Nitekim, “bence yaptığımız her şeyin tek kaynağı küçüklüğümüzde yatar” diyen de yine yönetmenin kendisidir (Fainaru, 2006b, s. 147).

Tarihler Kasım 1944'ü gösterene kadar Hitler'in ve Mussolini'nin orduları tarafından işgal altında tutulan Yunanistan, 1945 yılına gelindiğinde işgalden kurtulup yeni bir hükümete kavuşmuştur (Hart, 2015, s. 1033-1034). Fakat Yunan halkının çektiği sefalet ve trajedi bitmemiş; arka arkaya yaşanan büyük savaşların ve yıkımların sonunda ülkeyi paramparça eden bir iç savaş dönemi başlamıştır. Göktürk'ün tabiriyle Yunan İç Savaşı gökten inmemiştir, bir anlamda kaçınılmaz bir son gibi görünmektedir (2008, s. 14).

Yunanistan'daki komünist hareketin yükselmesinin sebepleri 1936-1941 yılları arasındaki otoriter Metaksas rejimine duyulan öfke (Selçuk-Özgür, 2015, s. 101) ve 1940'ta İtalyanlarla başlayan işgallere karşı yurtsever direniş mücadelesi olarak gösterilebilir (Göktürk, 2008, s. 14). ELAS (Yunanistan Ulusal Kurtuluş Ordusu) adı verilen ve gerilla tarzıyla Nazilere karşı büyük bir mücadele sergileyen direniş örgütü, işgalin sona ermesinden sonra iç savaşın bir tarafını oluşturmuştur. Savaşın sona ermesiyle İngiltere Başbakanı Winston Churchill ve Yunanistan'daki hükümetin başında yer alan Papandreou ELAS'ın tasfiye olmasını istemişlerdir. 1946 yılına değin taraflar arasında görüşmeler yapılırken, komünistler 1946 seçimlerini boykot ederek katılım göstermemiş ve gerilla mücadelesi yürüteceklerini belirtmişlerdir. Böylece üç yıldan fazla yoğun bir çatışma şeklinde geçecek olan Yunan iç savaşı başlamıştır (Çevik, 1997, s. 4-5).

ELAS yöneticilerinden olan Markos Vafiades'in girişimleriyle kurulan ve Demokratik Ordu adı verilen gerilla tipi örgütün 1946 yılındaki aktif militan sayısının yedi bin civarı

olduğu bilinmektedir. Partizan kadınların bu askeri gücün yüzde 30'unu oluşturduğu tahmin edilmektedir. İç savaşın başlangıç dönemlerinde merkezi yönetime bağlı olan Ulusal Ordu, dağlardaki çatışmalarda zorlanmış ve önemli kayıplar vermiştir. Batı destekli Ulusal Ordu'nun ise yüz yetmiş bin kişiye kadar ulaşan ciddi bir insan gücü vardır. Bu nedenle Demokratik Ordu, Ulusal Ordu'ya karşı düzensiz, gerilla tipi bir partizan mücadelesi vermek durumunda kalmıştır. Demokratik Ordu, 1947 yılının sonlarında General Markos liderliğinde *Özgür Yunanistan Cumhuriyeti* kurulduğunu deklare etmiştir. Buna karşın, ilan edilen bu yeni sosyalist devlet, sosyalist blok ülkeleri de dahil olmak üzere hiçbir ülke tarafından resmi düzeyde tanınmamıştır (Sayıcı, 2011, s. 29-30).

Bu dönemde Yunan halkı açlık ve sefalet içine düşmüş, Yunanistan ekonomik destek ihtiyacı duyar hale gelmiştir. Birleşmiş Milletler tarafından Yunanistan'a gönderilen gıda desteği iş adamlarına verilirken, iş adamları tarafından halka kâr gözeterek satılmıştır. Ekonomik gidişat yoksul halkın komünist tabanlı hareketlere olan ilgisini de arttırmıştır. Nitekim 1947 yılının başlarında aktif on üç bin partizan olduğu tahmin edilirken, direniş örgütünün halk tabanında iki yüz bin kadar destekçiye ulaştığı tahmin edilmektedir. Bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri, iç savaşın seyrini değiştirecek olan büyük bir destek başlatarak merkezi hükümete üç yüz milyon dolarlık bir yardımda bulunmuştur. Amerika Birleşik Devletleri, ülkenin başbakanı olan Çaldaris'i de istifa ettirerek yerine kendi doktrinlerini daha kolay uygulatabileceğini düşündükleri Sofulis'i getirmiştir. Yunan iç savaşı bitene kadar görevde kalan bu hükümet 'Amerikan kuklası' olmakla itham edilmiştir. 1948 yılına gelindiğinde Amerika desteğiyle Ulusal Ordu'nun askeri gücü iki yüz bin kişiye kadar yükselmiştir (Çevik, 1997, s. 35-37).

ABD desteğiyle başa geçen Sofulis Hükümeti, savaşan gerillalara silah bırakma çağrısı yapmış ve isyanları destekleyenlere karşı en sert cezaların verileceğini açıklamıştır. Ne var ki, bu açıklamalar savaşı durdurmak yerine daha da sertleşmesine neden olmuştur. ABD'nin Ulusal Ordu'ya verdiği desteği gören komünist ülkeler de gerillalara olan desteğini arttırmıştır. İç savaşın ilk döneminden beri destek veren Yugoslavya, Bulgaristan, Çekoslovakya gibi ülkeler hem silah yardımı hem de askeri eğitimle iç savaşın tarafı olmuşlardır. Yunan komünistler, Sovyetler Birliği'nin sahada doğrudan desteğini talep ederken, Sovyetler İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri ile karşı karşıya gelmemek için Yunan iç savaşına doğrudan müdahaleden kaçınmıştır. ABD

desteğiyle hem teçhizat hem de nüfus olarak çok büyüyen Yunan ordusuna karşı Demokratik Ordu'nun elindeki imkânlar yetersiz duruma gelmiştir. 1949 yılında Sovyetler Birliği'nin Yunan komünistlerden silahlı çatışmaların durmasını istemesi ve desteği tamamen kesmesiyle savaşın seyri de belirginleşmiştir (Selçuk-Özgür, 2015, s. 119-125).

Aktif durumda bulunan son Demokratik Ordu mensuplarının Arnavutluk sınırlarına çekilmesiyle birlikte iç savaş 17 Ekim 1949'da sona ermiştir. 20 Kasım'da ülkedeki İngiliz birlikleri resmi geçit yaparak Atina'yı terk etmişlerdir. Beş yıl önce Nazi işgaline karşı ülkeye geldiklerinde onlara heyecan ve merak dolu gözlerle bakan Yunan halkı, beş yıl sonra savaşlarla paramparça olmuş halde geçit törenini izlemektedir (Selçuk-Özgür, 2015, s. 125).

İç savaş bittiğinde geride kalan yıkımı sayılar ortaya koymaktadır. Göktürk'ün aktardığı verilere göre savaşın sonucundaki toplam kayıp şöyledir:

İç savaş sırasında öldürülen insan sayısı 150 bine yakındı. Yunan ordusu genelkurmayın resmi verilerine göre, 38 bin 839 DSE partizan öldürülmüş ya da yaralanmış, 20 bin 128'i esir alınmıştı. Resmi rakamlara göre, hükümet ordusunun kayıpları 55 bin 528 idi. 65 binden fazla komünist, EAM ve DSE destekçisi ve diğer militanlar Yunanistan'ı terk etmeye ve sosyalist ülkelere sığınmaya zorlandı (20 bin kadarı vatandaşlıktan çıkarıldı). Bunların 40 bin kadarı Makronisos gibi toplama kamplarına ve cezaevlerine gönderildi (2008, s. 19).

Bu sayılara İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman ve İtalyan işgallerinde ölen Yunanlıları da ekleyince toplam nüfusunun yaklaşık olarak onda birini kaybetmiş bir Yunanistan ortaya çıkmaktadır. Atina hükümeti, savaşın sona erdiğini çatışmaların bittiği 1949'dan tam on üç yıl sonra 1962'de duyurmuştur (Eudes, 1985, s. 435). Bu da ülkedeki sağ-sol çatışmasının düşük yoğunlukta dahi olsa sürdüğünün en büyük göstergesidir.

1949'da Grammos-Vitsi dağlarındaki çatışmalarda üç yüz seksen sekiz tane Napalm bombasının kullanıldığı düşünülürse savaşın boyutu daha iyi anlaşılmaktadır. Vietnam'ı yerle bir eden bu bombaların ilk kullanıldığı yer Yunan iç savaşıdır (Göktürk, 2008, s. 18). İç savaşın tahribatı öyle büyüktür ki, Dünya Savaşı'ndaki işgalden bile daha büyük bir yıkıma neden olmuştur. En kötüsü ise tüm iç savaşlarda olduğu gibi büyük bir nefretin ve kinin miras olarak sonraki yıllara kalmasıdır (Jelavich, 2009, s. 335).

Clogg'a göre bu bölünmenin sebebi eskiye, 1820'lerde yaşanan bağımsızlık savaşlarına ve Birinci Dünya Savaşı dönemine dayanmaktadır. Fakat 1946-1949 arasında yaşanan

şiddetli iç savaş, cumhuriyet destekçileri ve monarşi yanlıları arasındaki çekişmelerden çok farklıdır. Venizelos yanlıları ve karşıtları arasında temellenen önceki siyasi bölünme, 1940'lara gelindiğinde komünistlerle anti-komünistler arasında gerçekleşen çok cepheli bir savaşa dönüşmüştür (Clogg, 2015, s. 144).

Sonuç olarak, Yunanistan İkinci Dünya Savaşı'ndan yalnızca uğradığı işgallerle değil aynı zamanda ülke içinde yaşanan şiddetli iç savaştan da büyük kayıplarla çıkmıştır. Yunanistan'da yaşayan herkes gibi Angelopoulos da gerek iç savaş gerekse savaşın yarattığı toplumsal bölünmeden yoğun şekilde etkilenmiştir. Yönetmen, anılarından birisinde komünist olan kuzeninin kralı destekleyen babasını ele verişini şöyle anlatmaktadır:

Atina Savaşı (1944) sırasında kralcı olan babamın komünist kuzenim tarafından tutuklanarak şehir dışına çıkarılıp orada kurşuna dizildiği haberini aldık. Ben henüz 9 yaşındaydım ve annemle birlikte babamın ölüsünü aramaya çıktığımızı hatırlıyorum. Sonra bir gün babam çıkageldi, annem koştu ve ona sarıldı. Bu öyle bir kenetlenmeydi ki, yıllarca ayrılmayacaklarını düşündüm. Sonra hepimiz sofranın başına oturduk, önümüzde sadece çorba ve ekmek vardı ama kimse ne yemek yiyor ne konuşabiliyordu, mutluluktan ağlıyorduk. İşte bu sahne benim Tatbikat filmimin açılış sahnesidir aynı zamanda (Beyazıt, 2010, s. 65).

Geoff Andrew ile yaptığı söyleşide de aynı anıyı anlatan Angelopoulos, şunları söyler: “Yunan İç Savaşı'nda ailem komünist ve anti-komünist olarak ikiye bölünmekle kalmayıp, babam hapsedildi ve ölüme mahkûm edildi; ben dokuz yaşındayken annem onu teşhis etmek için beni cesetlerle dolu bir odaya soktu” (2006a, s. 138). Angelopoulos'un babasının yokluğuna verdiği ilk güçlü sanatsal tepki şiir aracılığıyla olur. “Şiir benim ilk sanatsal faaliyetimdi” diyen yönetmen, o günleri şöyle anlatır: “Babamın yokluğunda, hala pek bilemediğim sebeplerle şiir yazmaya başladım. O zamandan beri şiirin hayatımdaki en büyük itki olduğuna içtenlikle inanırım” (Fainaru, 2006b, s. 146).

Nitekim Angelopoulos'un Paris'te sinema eğitiminin yanı sıra edebiyat alanında da eğitim aldığı bilinmektedir. Yine aynı dönemde yapısalcı antropolojinin önemli ismi Claude Lévi-Strauss da Angelopoulos'un hocaları arasındadır. IDHEC'de gördüğü sinema dersleri, 'Cinéma vérité' akımının usta yönetmenlerinden Jean Rouch'dan aldığı özel eğitim, Lévi-Strauss'un antropoloji eğitimi, Fransız Sinemateki'nde çalıştığı dönem, Paris'i kasıp kavuran sol öğrenci hareketleri derken büyük bir birikim elde eden

Angelopoulos, 1964 yılında ülkesi Yunanistan’a geri döner. Yunanistan’da *Demokratik Değişim* adlı gazetede sinema eleştirileri yazarak yönetmenliğe hazırlanan Angelopoulos, bu sefer bir başka şokla karşılaşır. Albaylar Cuntası adı verilen bir grup asker, yönetime el koyarak darbe yapar. Cuntanın yasakladığı yayınlar arasında Angelopoulos’un yazdığı gazete de bulunmaktadır (Acquarello, 2003).

Albaylar Cuntasının yönetimi ele geçirmesiyle birlikte Yunanistan’da yine bir göç dalgası başlamıştır. Angelopoulos, muhaliflerin yurtdışına olan göçüyle ilgili şunları söylemektedir: “Albaylar, bütün muhaliflerinin ülkeden gittiklerini görmek istiyorlardı. Benim bütün arkadaşlarım ya cezaevindeydiler ya da yurt dışında. Ben *Tatbikat*’ı onlar için yaptım” (Hopf, 2006, s. 3).

Yunanistan’daki Albaylar Cuntası dönemi kısaca şu şekilde özetlenebilir:

21 Nisan 1967’de iktidarı ele geçiren Albaylar Cuntası ülkeyi yedi yıl boyunca yönetmiştir. Cunta yılları Yunanistan için “karanlık dönem”dir ve bu dönemde Yunan iç politikası baskıcı ve katı uygulamalarla şekillenirken, dış politikada Yunanistan “yalnız”ı oynamıştır. Albaylar Cuntası’nın sonunu getiren olay ise Temmuz 1974’te Cunta yönetiminin Kıbrıs’taki darbe girişimi olmuştur. Bu olay Türkiye’nin adaya müdahalesine gerekçe oluştururken, dolaylı olarak Yunanistan’daki Cunta’nın devrilmesine de zemin hazırlamıştır. Böylece Yunanistan yedi yıllık Cunta iktidarının ardından demokrasiye kavuşmuştur (Kılıçoğlu-Cihangir, 2016, s. 518).

Angelopoulos’un politik yaşamını ve sinema kariyerini etkileyecek olan bu dönem, yazarlığını yaptığı *Demokratik Değişim* adlı derginin askerler tarafından bürosunun basılması ve yayın hayatına son verilmesiyle başlamıştır. Tam da bu dönemde ünlü Yunan besteci Vangelis’in kendisinden grubu adına bir tanıtım filmi istemesiyle sinema yolculuğu hızlanır. Yönetmen bu tip bir projede fazla yer almak istememesine karşın buradan elde ettiği gelirle, ilk kısa filmi olan *Broadcast*’i (1968) finanse edecek güce ulaşmıştır (Fainaru, 2006b, s. 156).

Özgür sinema ya da deneysel sinema akımlarının kimi özellikleri bulunan bu kısa film, bütçe eksikliği nedeniyle yönetmenin arkadaşlarının katkısıyla iki yılda çekilmiştir. 1970 yılında çektiği *Anaparastasi (Tatbikat)* filmi ile yönetmenin uzun metrajlı sinema kariyeri başlamıştır (Horton, 1997, s. 20). *Tatbikat*, Selanik Film Festivali’nden ve Berlin Film Festivali’nden aldığı ödüllerle Angelopoulos’un sinema kariyerine önemli bir başlangıç noktası oluşturmuştur.

Görsel 2.1

Anaparastasi (Tatbikat, 1970) filminden bir sahne (http-1)



Tatbikat filmi, sahnelenmeyen bir cinayeti yeniden inşa etme girişiminde bulunarak temsil konusunu tartışmaya açar. İzleyicinin dikkati özel bir olaydan genele kaydırılarak suçun toplumsal tarafı ve etik temeli vurgulanır. Angelopoulos'un sinema dilini ustaca kullanmasıyla dramatik bir olay, tarihle dinamik bir ilişki sağlar (Koutsourakis ve Steven, 2015, s. 6).

Angelopoulos'u "son modernist" olarak tanımlayan film kuramcısı David Bordwell'e göre Angelopoulos sineması iki döneme ayrılırsa, ilk döneminin başlangıç filmi *Tatbikat* olur. Bordwell'e göre, yönetmenin filmografisinin ilk dönemi Brecht estetiğine dayanan, izleyici ile karakter arasındaki sınırı genişleten ve araya mesafe koyan politik bir sinema diline sahiptir. İkinci dönem ise *Voyage to Cythera (Kitera'ya Yolculuk, 1984)* filmiyle başlar. Burada varoluşçu etkiyle bireye, bireyin içsel dünyasına dönük köklü bir değişim vardır (Bordwell, 2000, s. 101-102).

Angelopoulos daha ilk filminde kendi yaşamından politik izler barındırır. Filmin açılış sekansı, yönetmen henüz çocukken iç savaş yıllarında tutuklanıp sürgüne gönderilen babasının eve dönüşünden ilham alır. Yönetmenin, "belki ben kendi deneyimlerim, travmalarım ve umutlarımla, kendi kişisel gelişmem ve evrimimle sınırlıyım" demesi boşuna değildir. Aynı sahnenin Ulysses'in eve dönüşünün modern bir alegorisi olduğunu da söyleyen odur (Fainaru, 2006a, s. xvi- xvii). Bu açıdan bakıldığında *Tatbikat*, Angelopoulos'un tüm filmlerinden izler barındıran, güçlü bir ilk filmidir. Nitekim bu durum yönetmenin, "benim için *Tatbikat* daha sonra geliştirdiğim bütün temaları içerir.

Bence insan hep tekrar tekrar aynı filmi yapar” ifadesinde de görülmektedir (Fainaru, 2006b, s. 146).

Angelopoulos ilk uzun metraj filmiyle iyi bir başlangıç yaptıktan sonra Yunanistan’ın çalkantılı yakın tarihine güçlü bir bakış ortaya koyar. *Tarih Üçlemesi* olarak yönetmenin filmografisinden bir dönemi oluşturan filmlerin ilki *Days of 36 (36 Günleri, 1972)*, ikincisi *The Travelling Players (Kumpanya, 1975)* ve sonuncusu *The Hunters (Avcılar, 1977)* olur.

Daha önce Bordwell tarafından Angelopoulos sinemasının iki ayrı dönemde incelenmesini destekleyen Papadimitriou’a göre yönetmenin ilk dönemi, *36 Günleri (1972)*, *Kumpanya (1975)*, *Avcılar (1977)* yani *Tarih Üçlemesi* ve *Alexander the Great (Büyük İskender, 1980)* filmlerini kapsamaktadır. Bu filmlerde topluma, Yunan tarihine, Yunanistan’ın çalkantılı siyasi yaşamına yakın bir ayna tutan Angelopoulos, sonraki dönemlerinde daha çok bireye yönelerek varoluşa dair sorular sormaktadır (Papadimitriou, 1998, s. 214).

Tarih Üçlemesi’nin ilk filmi olan *36 Günleri*, General Metaksas diktatörlüğü altında yaşayan siyasi bir olaya dayanarak Yunan toplumunun hapsedilmiş olmasına vurgu yapmaktadır. Yoğun sansür ortamı nedeniyle doğrudan anlatım yerine dolaylı anlatım yapmak zorunda kalan yönetmen, hikâyenin hapishanede geçmesine karşın, aksiyonu daha çok hapishanenin dışında tutmaktadır. Filmde görseller kadar ses faktörü de önemlidir; çünkü Angelopoulos anlatımın dolaylı olması nedeniyle böyle bir yönteme başvurmak zorunda kalmıştır (Horton, Georgakas ve Angelopoulos, 1992, s. 28).

Görsel 2.2

Days of 36 (36 Günleri, 1972) filminden bir sahne (http-2)



Angelopoulos filmlerinin ilk döneminde sansür film üretiminde ciddi bir engel durumundadır. Yönetmen, *36 Günleri* filminin gösteriminde, “doğrusunu söylemek gerekirse, özgün senaryo ile filmin bitmiş hali arasında biraz farklılık vardır” diyerek sansürün filmlerdeki etkisini ortaya koymuştur. Bununla birlikte, yönetmen için bu politik tarih filmlerinin amacı, tarihsel gerçekleri olaylardan habersiz olan halkın gözünün önüne sermektir (Fainaru, 2006a, s. x).

Sansürün film üretimindeki yoğun etkisi ister istemez yönetmenin film dilini şekillendiren bir etken olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan filme yabancılaştırıcı dolaylı anlatım, Brecht estetiğine dayanmaktadır. Angelopoulos, bu filmlerdeki bireylerle özdeşleşme yerine filmde meydana gelen olayları ve durumları düşünmeye sevk eden yaklaşımını epik tiyatronun kurucusu, sanat kuramcısı Bertolt Brecht’ten almaktadır. Brechtien yaklaşımın o dönemde politik sinema yapan her yönetmenin referans noktası olduğunu söyleyen Angelopoulos, Brecht’in kendilerine yalnızca politik filmler üretmeyi değil aynı zamanda bu filmler aracılığıyla politika yapmayı öğrettiğini de ifade etmektedir. Ona göre, Brecht’in sağladığı perspektif sayesinde oluşturulan eleştirel bakış açısı, filmlerin propaganda broşürleri değil sanat olmasını sağlamaktadır (Fainaru, 2006b, s. 154).

Angelopoulos, *36 Günleri* filmindeki Brecht etkisini şöyle açıklamaktadır:

Kahraman yoktur, baş karakter bir cezaevi hücreindedir ve çok az görünür; tüm olay sanki kişi onun içindeymiş gibi bu hücrenin çevresinde döner. Bütün diyaloglar fısıltı ve mırıltıdır, açıkça söylenen bir şey yoktur. Askeri diktatörlük hakkında bir film yapmama izin

verilmeyeceği için, burada sansüre rağmen siyasal bir film yapmak amacıyla Brecht'in formüllerini kullanmak zorunda kaldım. Sonuç farklı bir sinema dili, adeta estetik bir yaklaşım oldu (Fainaru, 2006b, s. 155).

Brecht, *katharsis* yani duygusal arınmaya dayanan bir dram sanatı seyircisinin, her ne kadar gözleri açık bir şekilde sahneyi izlese de sanki gözleri kapalıymış gibi etkisiz ve edilgen olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle Brecht, seyirciyi etkin konuma getirerek harekete geçirmeyi amaçlayan ve bu yolla düşünce gelişimi sağlayan epik yaklaşımı ortaya koymuştur (Brecht, 1987, s. 19-23). Angelopoulos, Brecht etkisinin yoğun olduğu yaklaşımını *Kumpanya* (1975) filminden sonra terk ettiğini ifade etmektedir (Fainaru, 2006b, s. 155).

Yönetmenin bir sonraki filmi, yani *Tarih Üçlemesi* kapsamında çekilen ikinci filmi olan *Kumpanya* (1975), Yunanistan'ın 1939-1952 yılları arasında yaşanan çalkantılı günlerini anlatır. Bilinçli olarak doğrusal anlatımın kırıldığı filmde, tarihi ve politik olaylar karışık bir zaman dilimiyle anlatılmaktadır. Filmde, bir grup gezgin tiyatro oyuncusu *Çoban Kızı Golfo* oyununu oynamak üzere gittikleri şehirlerde Yunanistan'ın İkinci Dünya Savaşı'ndaki işgali, İç Savaş, Metaksos Diktatörlüğü gibi tarihi ve politik olayların etkisiyle karşılaşır. Kumpanya bu olayların etkisindeki insanlar ve durumlar nedeniyle sürekli sekteye uğrar. Filmdeki zamanda sık sık yaşanan geçişler nedeniyle zaman doğrusal olarak akış göstermez ve kumpanya bir türlü sona ermez. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman arasındaki çizginin belli belirsiz oluşu nedeniyle film, izleyiciyi sürekli dışarıda tutar ve yabancılaştırıcı bir etkiyle olayları düşünmeye sevk eder.

Kumpanya filmindeki mitolojik unsurları inceleyen Gül'e göre filmde Atreus, Elektra, Odysseia, Sisyphos gibi mitolojik kahramanlara ve tragedyalara dayanan güçlü bir tarihsel-mitolojik anlatı vardır (2018, s. 126). Yönetmen bilerek filmde mitolojik karakterlerin isimlerini belirsiz kılar. Filmde adı verili olan tek bir mitolojik karakter vardır: Orestes. Angelopoulos bu durumun sebeplerini şöyle açıklamaktadır:

Efsane filmde o kadar da belirgin değildir. Ad kullanmıyoruz; ne Agamemnon ne Elektra ne de Pylade var; hatta bir Nikos ya da Pavlos bile yok. Bir tek Orestes var ki, o da benim gözümde bir karakteri aşan bir kavramdır: pek çok kişinin hayalini kurduğu 'devrim' kavramı. Karakterlerinin çoğunun ona karşı sevgileri, devrimin ideal fikrine olan özlemlerini temsil etmektedir. Orestes, kendine ve hedeflerine sadık kalan ve onlar uğruna ölmeye hazır tek kişidir (Demopoulos ve Liappas, 2006, s. 20).

Angelopoulos'un Brechtyen anlayışının zirveye çıktığı *Kumpanya* filminin temel odak noktası tarihtir. Yönetmenin amacı Yunan halkının kolektif bilincine seslenmektir (Doğan, 2019, s. 62). Bununla birlikte, Angelopoulos, filmi Yunan tarihinin yorumlanmasından çok bir halk destanı olarak kabul etmektedir. Amacı yaşanan bu çalkantılı yılları sıradan insanların perspektifinden göstermek ve epik bir anlatı yaratmaktır (Demopoulos ve Liappas, 2006, s. 21-22).

Görsel 2.3

The Travelling Players (Kumpanya, 1975) filminden bir sahne (http-3)



Fainaru'ya göre Angelopoulos sinemasının ilk döneminin en güçlü, en olgun filmi *Kumpanya* filmidir. Ona göre bu film tarihin, politikanın ve yönetmenin yenilikçi film dilinin kusursuz bir birleşimi niteliğindedir (2006a, s. x). Filmde yönetmenin dilinde en çok göze çarpan unsur ise plan-sekansa dayanan tekniktir. Angelopoulos, filmde egemen olan plan-sekansların amacının seyirciye gösterilen görüntünün daha iyi gözlemlenmesi ve sahnedeki olaylar üzerine tekrar tekrar düşünme fırsatı vermek olduğunu ifade etmektedir. Bu yolla sahnelerin derinlik ve ayrıntı kazandığını söyleyen Angelopoulos, montajın da kamera içinde sahnenin bizzat kendisiyle yapılmış olduğunu belirtmektedir (Demopoulos ve Liappas, 2006, s. 24-25).

Kumpanya, Yunan hükümetinin engellerine rağmen Cannes Film Festivali'nde yarışmacı olarak büyük bir coşkuyla karşılanmıştır. Film gösterimi sonrasında ayakta alkışlanan Angelopoulos'a yaklaşan ve dizlerinin üstünde çöküp filme olan hayranlığını belirten ünlü Alman yönetmen Werner Herzog, filmi kıskandığını belirtecek kadar etkilenmiştir. Bernardo Bertolucci de Herzog gibi filminden etkilenen önemli yönetmenlerden birisidir.

Birleşik Krallık Sanat Bakanı Hugh Jenkins, filmin 1975 yılının en özgün ve önemli filmi olduğunu belirtmiş; *British Film*, Yılın En İyi Filmi ödülünü Angelopoulos'a takdim etmiştir. Almanya'da yapılan bir film eleştirisinde ise *Kumpanya*'nın *Battleship Potemkin* (*Potemkin Zırhlısı*, 1925) ve *Rome Open City* (*Roma Açık Şehir*, 1945) filmleri kadar önemli olduğu yazılmıştır. Kısacası, Angelopoulos bu filmle birlikte Avrupa başta olmak üzere dünyada tanınan, film festivallerinde, sinema dergilerinde adı saygıyla anılan bir yönetmen haline gelmiştir. *Kumpanya*, Yunanistan'daki sağcı hükümetin politik kaygılarla koyduğu engellere karşın önemli festivallerde boy göstermiş ve beğeniyle karşılanmıştır (Koutsourakis ve Steven, 2015, s. 1-2).

Kumpanya, Yunanistan gösterimlerinde seyirci rekoru kırarak *Yeni Yunan Sineması* için bir milat olmuştur (Georgakas, 2000, s. 172). Angelopoulos'un Brecht estetiğine dayanarak tiyatrunun imkânlarını kullanarak yarattığı özgün film diliyle aradığı, Yunanistan'ın yakın tarihidir. Kendi deyimiyle diğer Yunanistan'ı, kendi içsel yaşamındaki kayıp Yunanistan'ı arayan Angelopoulos, sonraki filmlerinde de bu kaygısını devam ettirmiştir (Myrsiades, 2000, s. 146-147).

Tarih Üçlemesi'nin son filmi olan *Avcılar* (1977), 1976 yılında Noel'de geçmektedir. Film, bir grup eski arkadaşın çıktığı avda karlar altında buldukları bir direnişçinin cesedini merkezine alır. Ceset Yunan İç Savaşı yıllarında savaştan bir partizana aittir. Aradan geçen yıllara rağmen bozulmayan cesedi kaldıkları otele götüren avcıların iç savaş yıllarında Amerika saflarında yer alan işbirlikçi gruptan olduğu anlaşılmaktadır.

Görsel 2.4

The Hunters (*Avcılar*, 1977) filminden bir sahne (<http-4>)



Koutsourakis ve Steven’a göre, Angelopoulos bu filmde iç savaşın galibi olan Yunan burjuvazisine bir ayna tutarak onları yaşanan yıkımlardaki rolleriyle yüzleştirmektedir (2015, s. 6). Filmin sonunda avcıların cesedi gömmek üzere tekrar aynı yere gelmeleri, kolektif suçluluk duygusunu ve travmatik anıları yeniden canlandıran politik bir durumu işaret etmektedir (Koutsourakis, 2015, s. 72). Fredric Jameson da Angelopoulos’un karakteristik plan-sekanslarının izleyicileri tarihe ve tarihin kolektif hafızasına geri götürdüğünü ifade etmektedir. Ona göre bu, biçimci sinemanın ve klasik Hollywood kurgusunun tam tersi yönde, Bazin’in gerçekçi sinema geleneğine yakın, Orson Welles’i anımsatan bir sinema anlayışıdır (Jameson, 2015, s. 106).

Vrasidas Karalis, *Kumpanya* filmindeki teatral anlatımın *Avcılar* filminde de yoğun olduğunu belirtmektedir. Angelopoulos her ne kadar *Kumpanya* filminden sonra Brecht etkisini kırdığını ifade etse de *Avcılar* filminde bir sahneyi aksiyonun kendisi haline getiren anlatımı ve izleyiciyi gözlemci durumuna getiren yabancılaştırma teknikleri Brecht etkilerinin ispatı niteliğindedir (Karalis, 2015, s. 125).

Avcılar filmi de Cannes Film Festivali seçkisine girip yarışma hakkı kazanmıştır. Yine de *Kumpanya* ile aynı etkiyi yarattığını söylemek zordur. Angelopoulos, filmin soğuk bir yapıya sahip olması nedeniyle ilginin düşük kalmış olabileceğini düşünmektedir. Angelopoulos’a göre bu soğuk yapının nedenleri, karakterlerle özdeşleşmenin önüne geçen teatral oyun tarzı ve senaryodaki müzikal dokunuştur. Filmdeki ses efektleri, müzikal bir nota biçiminde tempo vuruşları barındırır. Öyle ki, oyuncular bu ritmik tempo duygusunu korumak için replikler arasında içlerinden sayarak tempoyu korumak durumunda kalmıştır (Casetti, 2006, s. 28).

Angelopoulos, Casetti (2006, s. 29-31) ile yaptığı söyleşisinde filmin hüznü ve tatsız bir film olduğunu ifade etmektedir. “Her türlü rahatlama duygusunu reddeden, tatsız bir film” diyen yönetmen, *Avcılar* filminin “çevremizde yer alan bütün siyasal değişikliklere rağmen her şeyin sanki hiçbir şey olmamış gibi aynı kalmasını” anlattığını belirtmektedir. Angelopoulos filmdeki amacını ise, “seyircinin dikkatini o otelin içinde olan, kendi bakışıyla belli bir kuşağın ve yine belli bir toplumsal sınıfın birleşik vicdanını temsil eden olaylara çekmek”i olarak açıklamaktadır.

Sonuç olarak, yönetmenin üçlemelerinden ilki olan *Tarih Üçlemesi*, Angelopoulos’u hem ülkesinde hem de dünyada tanınan bir yönetmen haline getirmiştir. Yönetmen daha sinema kariyerinin ilk döneminde kendine has oluşturduğu sinema dili, plan-sekansları,

Brechtien yabancılaştırma yöntemleriyle politik sinema açısından çok değerli filmler ortaya çıkarmıştır.

Dan Georgakas'a göre Angelopoulos'un bu dönemi, devrimci politik düşüncenin devrimci bir estetikle araştırılması olarak okunmaya açıktır. Yunanistan'daki cuntanın devrilmesinin hemen ardından art arda çekilen bu filmler, popüler sinema anlayışının tam tersinde konumlanarak *Yeni Yunan Sineması* için büyük bir ivme sağlamıştır. Özellikle *Kumpanya*'nın yurt içinde seyirci rekoru kırması ve Yunan sinemasını dünya çapında konuşulur hale getirmesi bu dönemin en büyük başarısı olarak görülmektedir. Georgakas, Angelopoulos'un bu üçlemeden sonra çektiği *Alexander the Great (Büyük İskender, 1980)* filmiyle politik çıtayı daha da yükselttiğini belirtmektedir. Bu filmle birlikte Angelopoulos, tarihi olayları ve Yunan mitolojisini politik bir bilinçle bir araya getirmiştir. *Tarih Üçlemesi* etkilerini barındıran; fakat daha kapsamlı bir dilin olduğu bu film, üçlemede anlatılan olayların alt metnini ve arka planını izleyiciye göstermektedir (Georgakas, 2015, s. 130).

Sight and Sound'a *Büyük İskender* filmini çekmekteki amacını iktidarı elinde bulundurarak güç sahibi olmanın getireceği olası tehlikeleri göstermek için olduğunu açıklayan Angelopoulos, politikaya inancını yitiren ve filmlerinin içeriğinde daha içsel bir yolculuğa yönelen bir yönetmen haline gelmiştir. Öyle ki, bu dönemde verdiği bir mülakatta, "Dünya, insanın sadece piyon olduğu bir satranç tahtasıdır; bu yüzden olayları etkileme ihtimalimiz çok zayıftır" diyen de yine yönetmenin kendisidir. Buna karşın, Fainaru'nun tespit ettiği gibi, yönetmen sonraki filmlerinde de her zaman tarih örgüsünü korumuş ve kişisel hikâyeleri bunun üzerine inşa etmiştir (Fainaru, 2006a, s. xi).

Horton, Angelopoulos filmlerindeki görsel kompozisyonların öneminden bahsederken onun filmlerindeki Bizans ikonografisinin etkilerini vurgular. *Büyük İskender* filmi bu konuda özellikle belirginlik kazanır. Angelopoulos da *Büyük İskender*'in tam bir Yunan-Ortodoks ya da Bizans eseri olduğunu belirtir. Filmde Ortodoks ayinin önemli bir yer tutması ve müziğin katharsis yaratıcı şekilde Bizans etkisini güçlü kılması bu durumu pekiştiren örneklerdir. Horton, Angelopoulos filmlerinde izleyiciye Bizans'ı anımsatan unsurlar olarak; filmlerdeki karakterlerin tıpkı Bizans İmparatorluğu'nun sakinleri gibi sınırların ötesinden olmasını, karakterler farklı etnik kökenlerden olsa dahi ortak iletişim dilinin Yunanca olmasını ve Ortodoks ikon resim geleneğinden yararlanıyor olmasını işaret etmektedir (Horton, 1997b, s. 26-27).

Andrew Horton, *Büyük İskender* filminin yönetmenin en zor filmi olduğu yönünde bir iddiada da bulunmaktadır. Angelopoulos yalnızca filmin çekildiği köyü bulmak için bir yıldan fazla zaman harcamıştır. Bu onun tarih-mekân bütünlüğünü sağlama tutkusundan ileri gelmektedir. Film yeni bir Büyük İskender olma hevesi taşıyan, Yunanistan'ın kuzeyindeki bir köyü ele geçiren ve bu köydeki insanlarla dost olan Robin Hoodvari bir Yunan haydutu anlatır. Köyü ele geçiren Alexandros, tarihsel *Büyük İskender* karakterini bugüne getirirken aslında kahramandan zorbaya dönüşümün izlerini yansıtmaktadır. Alexandros filmin sonunda hükümet yetkililerini, rehin aldığı İngilizleri ve filmde önemli bir karakter olan öğretmeni öldürür; köylüler de Alexandros'u öldürür. Sonunda hükümet köyde kontrolü sağlayarak kargaşayı durdurur. Filmin sanat yönetmeni Mikis Karapiperis'e büyük bir iş düşmüştür; çünkü Angelopoulos filmin çekildiği mekânı neredeyse yeniden inşa ettirmiştir. Amacı mekânı yüzyılın başına götürerek geçmişle bugün arasındaki bağları kurmaktır. Ortaya çıkan sonuç göstermektedir ki film, Angelopoulos'un perdeye taşımak istediklerini karşılamaktadır. Horton'un altını çizdiği gibi, film hem tarihteki belirli olay ve kişilerin bugüne taşınarak yeniden canlandırılmasını hem de geleneksel Yunan yaşamının son bulup yerine sanayileşen modern Yunanistan'ın kapıda olduğunu yetkinlikle yansıtmaktadır (Horton, 1997b, s. 62-63).

Görsel 2.5

Alexander the Great (Büyük İskender, 1980) filminden bir sahne (http-5)



Selanik Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü başta olmak üzere önemli ödüller alan, Venedik Film Festivali'nde FIPRESCI (Uluslararası Film Eleştirmenleri Federasyonu)

ödölüne layık görülen *Büyük İskender*, Angelopoulos'un *Tarih Üçlemesi* ve *Sessizlik Üçlemesi* arasında çektiğı, yönetmenin filmografisinde önemli yer tutan bir film olarak kayıtlara geçmiştir. *Sessizlik Üçlemesi*'nin ilk filmi ise 1984 yapımlı *Voyage to Cythera* (*Kitara'ya Yolculuk*) filmidir.

Karalis, Angelopoulos'un *Büyük İskender* ile başlayan ve sonrasında *Kitara'ya Yolculuk* ile devam eden sinemasındaki yeni dönemini 1981 yılında gerçekleşen seçimle ilişkilendirir. 1981 yılında gerçekleşen seçimle iktidara gelen sosyalistler, kültür ve sanat için önemli bir devlet bütçesi ayırır. Kurulan yeni hükümetin Kültür Bakanı koltuğunda da *Stella* (1955) ve *Never on Sunday* (*Pazar Günü Asla*, 1960) filmlerinden tanınan meşhur aktris Melina Mercouri oturmuştur. Karalis'e göre bu dönemde Yunan sineması, gelişen üretim ve dağıtım ilişkilerine rağmen kurumsal bir kimlik kazanmayı başaramamıştır. Bu noktada yalnızca Angelopoulos'u diğerlerinden ayırır ve onun, sinema anlayışına evrensel bir anlayış kazandırarak dönemin Yunan yönetmenlerinden farklı bir konuma ulaştığını ifade eder. Burada yatan başat faktör, Angelopoulos'un ortaya çıkan bu yeni dönemde Yunanistan'daki devrimci hareketleri ve onların güçle olan ilişkisini sorgulayan politik hesaplaşmasıdır. *Büyük İskender* ile başlayan, *Kitara'ya Yolculuk* ile süren bu hesaplaşma, Yunanistan'daki devrimciler için şaşırtıcı bir sinema anlayışı ortaya çıkarmıştır. Yeni dönemde, eski filmlerinin aksine ünlü oyuncular ile çalışan, devrimci mücadeleden çok bireyin varoluşuna dair sorgulamalarda bulunan Angelopoulos için yeni bir devrin başladığı söylenebilir. Artık daha evrensel temaları işleyen, toplumdan çok bireye yönelen bir Angelopoulos ve dolayısıyla da yeni bir izleyici kitlesi vardır (2023, s. 34-36).

Görsel 2.6

Voyage to Cythera (Kitara'ya Yolculuk, 1984) filminden bir sahne (<http-6>)



Angelopoulos ortaya çıkan yeni dönemde, filmlerinde artık tarihin ve politikanın geri plana çekildiğini, daha çok karakterlere odaklandığını söylemektedir. İçinde yaşadığı dönemi sanatçı duyarlılığıyla, "Tarih şimdi suskun. Sessizlik içinde yaşamak çok güç olduğundan hepimiz cevapları kendi içimizde arıyoruz" şeklinde açıklar. Bu açıklaması da bir anlamda *Sessizlik Üçlemesi*'nin niteliğini belirlemektedir (Fainaru, 2006, s. xi-xii).

Theo Angelopoulos, sinema anlayışında hem içerik hem de üslup açısından yaşanan değişimi Michel Grodent'e açıklarken, insanı merkeze oturtan bir anlayışa döndüğünü ifade etmektedir. Angelopoulos bu durumu yaşanan devrin bir gereği olarak tanımlar ve sanatın artık cevaplardan çok sorulara yönelmesi gerektiğini, bunun da bir tür varoluşçu yaklaşım olduğunu açıklamaktadır (Grodent, 2006, s. 59). Daha önce de ifade edildiği gibi, bu anlayış değişiminde Angelopoulos'un politikanın dünyayı değiştirme gücüne olan inancını yitirmesi ve devrime, değişime olan umudunun kırılması belirleyici bir unsurdur.

Angelopoulos'un sonraki filmi, aynı zamanda *Sessizlik Üçlemesi*'nin de ikinci filmi olan *The Beekeeper* (Arıcı, 1986) olur. Angelopoulos'un toplumsal kurtuluşu, ideal düzeni sağlayacak olan devrimi düşlediği ve filmleri aracılığıyla temas ettiği değişim umudunun yerini artık bireyin umudu, umutsuzluğu; kaygısı, kayıtsızlığı almıştır. *Sessizlik Üçlemesi* bu anlamda bir bütün olarak arayışın, çıkışsızlığın, sessizliğin ve dahası ıssızlığın ortasında savunmasız kalışın filmlerini içerir. Bu hem Yunanistan'a içkindir hem de

bütün bir insanlık durumunu gözler önüne serer. Angelopoulos, sanatçı duyarlılığıyla çağın insanını resmeder. *Arıcı*'da arılarıyla birlikte baharı karşılamak için Yunanistan'ın kuzeyinden güneyine yolculuk eden Spiros'un aradığı, onu yaşama bağlayacak olan yaşama tutkusu, kurtuluş umududur. Bir baba figürüdür aslında film boyunca aranan şey; anlamsızlığa, belirsizliğe, rastlantıya son vermesi beklenen bir kurtarıcı.

Angelopoulos, özellikle *Sessizlik Üçlemesi*'nde etkili bir unsur olan baba figürünü şöyle açıklamaktadır:

Geleceğe yolumuzu baba figürü arayarak bulmaya çalışır ve duygusal dengemizi ancak böyle koruruz. Belirli bir tarihsel dönemin ve umutlarımızı canlı tutan ideallerin sonuna yapılan bir gönderme, beraberinde sanki köklerimizden yoksun bırakılıyormuşuz gibi bir düş kırıklığı getirir. Bu siyasal huzursuzluğun insan ruhunda yansımaları görülür. Bir baba figürü arama, duygusal ahengi yerine getirme ve insanın varlığının sadece bir rastlantı olmadığını hissetme ihtiyacından doğar. Bu, dün ile yarın arasında bir bağ kurmanın yoludur (Ciment, 2006, s. 66).

Görsel 2.7

The Beekeeper (Arıcı, 1986) filminden bir sahne (<http-7>)



Sessizlik Üçlemesi'nin son filmi olan *Landscape In The Mist (Puslu Manzaralar, 1988)* yine bir baba arayışını sahneler. İki küçük çocuk yaşayıp yaşamadıklarını bilmedikleri, hatta kim olduğunu dahi bilmedikleri babalarını aramak için yola koyulurlar. Çocukların bildiği tek şey Almanya'da yaşayan bir babaları olduğudur. Dolayısıyla gizemli, masalsı

bir öyküye sahip olan film bir arayışı temsil eder. Yolculuk belirsizliklerle, tehlikelerle doludur; sisli yollarda çocukların önünde ne olduğunu görmek bile mümkün değildir. Çocukların tanık oldukları bu ıssızlık ve belirsizlik onları sorgulamaya iter. Baba figürünü bulma saikiyle çıkılan yolda yolculuğun sonunda varılan yer bir büyük sessizlik ve yalnızlıktır.

Puslu Manzaralar ile *Sessizlik Üçlemesi*'ni bitiren Angelopoulos'un sanatı yoluyla ulaştığı ve işaret ettiği gerçeklik tarihin, Tanrı'nın sessizliğidir. Stephanie Hemelryk Donald, film boyunca görülen puslu manzaraların, sis yığınının ancak filmin son karelerinde görülen ağaçla son bulduğunu hatırlatır. Ona göre, geniş düzlükte, ıssızlığın ortasındaki bu yalnız ağaç kurtuluşun bir simgesidir. Donald, bu konudaki düşüncesini söz konusu ağacı kurban etme metaforuyla ilişkilendirerek geliştirir. Çocuklar Yunanistan idealini ve baba figürü dolayısıyla kurtarıcıya olan inancı kurtarmak için kurban edilmişlerdir (Hemelryk Donald, 2015, s. 207).

Görsel 2.8

Landscape In The Mist (*Puslu Manzaralar*, 1988) filminden bir sahne (<http-8>)



Angelopoulos'un yarım kalan son üçlemesini saymazsak, tamamlanmış olan final üçlemesi *Sınırlar ve XX. Yüzyıl Üçlemesi*'dir. *Leyleğin Geciken Adımı* (*The Suspended Step of the Stork*, 1991), *Ulis'in Bakışı* (*Ulysses' Gaze*, 1995) ve *Sonsuzluk ve Bir Gün* (*Eternity and a Day*, 1998) filmlerinden oluşan bu üçleme, Angelopoulos sinemasının en

içe dönük, kişisel filmlerine sahiptir. Sinemasında yaşanan değişimi bu filmlerde en net şekliyle görmek mümkündür.

Karalis, Angelopoulos sinemasının bu dönemine denk düşen sosyalist ülkelerdeki rejimlerin arka arkaya çöküşü, yaşanan siyasi çalkantılardan ve katliamlardan kaçan insan toplulukları gibi olayların yönetmenin sinemasındaki melankoliyi ve çıksızlık hissini daha da arttırdığını belirtmektedir. *Sınırlar ve XX. Yüzyıl Üçlemesi* boyunca tekrar eden motif ve imgelerle reel sosyalizmin çöküşü ve ardından patlayan siyasi karışıklıklar, yoğun mülteci dalgaları birbirine paralel bir durum ortaya koymaktadır. Yönetmenin sinemasına hâkim olan varoluşçu tutuma eklenen bu yeni politik açmazlar, Angelopoulos filmlerini daha geniş çaplı politik ve entelektüel okumalara uygun duruma getirmiştir (Karalis, 2021, s. 38).

Örneğin, sıkça ele alındığı gibi bu üçleme üzerinden varoluşçu felsefeye ilişkin değerlendirmeler yapılabilir. Koutsourakis ve Steven'in ortaya koyduğu gibi bu üçleme, ekonomik ve politik sorunlardan kaynaklı göç, Balkanlar'da yaşanan siyasi çatışmalar gibi içerikleriyle çağdaş tarihe de bir yorum getirmektedir (2015, s. 7) Dolayısıyla, farklı okumalara ve eleştirilere uygunluk barındırmaktadır. Nitekim bu tez çalışmasında örneklem olarak belirlenen üç filmten ikisi bu üçlemedeki filmlerden oluşmaktadır.⁶

Üçlemenin ilk filmi olan *Leyleğin Geciken Adımı*, sınırdaki bir Yunan köyünde yaşayan mültecileri merkezine alır. Irak'taki katliamdan kurtulma umuduyla Avrupa sınırına dayanan Kürtler, Türkiye'den Avrupa'ya iltica etmek isteyen Türkler, Yugoslavya'daki kanlı iç savaştan kaçan Kosovalı Arnavutlar ve dahası yeni bir hayat umudunu Avrupa sınırlarında arayan bir grup mültecinin sınırdaki yaşam kavgası Angelopoulos'un kamerasına çarpıcı bir gerçeklikle takılmaktadır. Filmde Angelopoulos her zaman olduğu gibi yine cevaplardan çok soruların peşindedir. Sınırları, sınırı geçmeyi filmlerinde hem insanın hayattaki varoluşsal yolculuğu bağlamında hem de politik anlamıyla göç, sürgün, yeni arayışlar anlamıyla tematik hâle getiren yönetmen, bu defa sınırları geçmeyi başarmış insanlar üzerinden sorularını sorar. Filmde sorulan, “*Sınırı geçtik ama hâlâ buradayız, evimize varmak için daha kaç sınır geçeceğiz?*” sorusu, insanlığın yüzyıl

⁶ *Ulis'in Bakışı* ve *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmleri tezin *Bulgular ve Yorum* bölümünde geniş çaplı olarak ele alınacağı için burada filmlerden detaylı olarak bahsedilmemiştir.

içinde düştüğü durumun sınırları geçmekle, kurtuluş umuduyla Avrupa'ya gelmekle çözülmeyişinin tezahürü olur.

Görsel 2.9

The Suspended Step of the Stork (Leyleğin Geciken Adımı, 1991) filminden bir sahne (http-9)



Leyleğin Geciken Adımı'nın ortaya koyduğu insanlık manzarası yalnızca Balkanlar'da sıkışıp kalan ve yeni bir hayatı düşleyen mültecilerden ibaret değildir. Angelopoulos çok daha evrensel ve genel bir etik kaygıyla hareket eder. Filmde Marcello Mastroianni'nin hayat verdiği Yunan politikacının *Yüzyılın Sonundaki Umutsuzluk* başlığıyla yayımladığı kitap ve bu kitabın aldığı tepkilerle aslında sorunun bu sınır köyünde, sınırlarda değil başka yerde aranması gerektiğinin altını çizer. Yüzyılın insanı savaşlarla, katliamlarla, siyasi kargaşalarla, eşitsizlikle, adaletsizlikle büyük bir bunalımın ve yaşam kaygısının içine düşmüştür. Yüzyılın sonuna geline bu dönemde yönetmen, izleyicisini etik bir tartışmayla karşı karşıya bırakarak bu umutsuzluğun izini sürer.

“Göç ve diaspora, yurtlarından kovulan mülteciler, sınırları aşıp sığınak arayanlar, bunlar zamanımızın en acı toplumsal yaraları arasındadır” diyen Angelopoulos, metaforik bir dille yüzyılın insanını bir yerden bir yere uçan göçmen kuşlara benzetmektedir. Yönetmen, Edna Fainaru ile yaptığı söyleşisinde, insanlığın düştüğü bu duruma çözüm olarak, “1999 yeni bir çağın, dünyanın tümünün bir tek hayali paylaştığı bir çağın başı olmalı” yorumunda bulunur (2006, s. 91-92). Bu hayal, din ve milliyet farklılıkları

nedeniyle yaşanan savaşlara son verip ortak bir yaşam kurma idealidir. Tam da yuzyılın sonunda çekilerek yuzyılın insanını anlatan ulemeye egemen olan düşünce budur.

lemenin diğerk filmleri olan *Ulis'in Bakışı* ve *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmlerinde doruğ çıkacak olan bu yaşama felsefesi, yönetmenin sineması yoluyla yuzyılın insanına daveti niteliğindedir. Yuzyılın sonuna gelindiğinde ektiğ bu filmlerle *Sınırlar ve XX. Yuzyıl lemesi*'ni tamamlayan Angelopoulos, yuzyılını tekrar ülkesine, Yunanistan'a çevirir. Angelopoulos yine bir ulemeyle Yunanistan'ın dn ve bugünü arasında bağlar kurarak bir insanlık tahlili yapmak istemiş; fakat ani ölümü nedeniyle ulemesini tamamlayamamıştır. Yönetmenin en bilinen filmlerinden birisi olan *The Weeping Meadow* (*Ağlayan ayır*, 2004)⁷ ve yönetmenin tamamladığı son filmi olan *The Dust of Time* (*Zamanın Tozu*, 2008) uleme tasarısından ortaya çıkmış filmlerdir. lemenin son filmi olan *The Other Sea* (*teki Deniz*) filmi, yönetmenin 24 Ocak 2012 tarihinde geirdiğ trafik kazası nedeniyle gösterime girme imkânı bulamadan sinema tarihinin yarım kalmış filmleri arasına girmiştir.

Karalis, yönetmenin tamamlanan son filmi olan *Zamanın Tozu*'nu son derece karamsar bir film olarak değerklendirmektedir. Ona göre yönetmen ölümün, intiharın olduğ filmde; yaşama dair umutlarını zamanın tozuna bırakarak yaşam idealinin ölümünü sembolize etmektedir (2012, s. 15). *Zamanın Tozu*, bir dizi uluslararası iş birliğinden oluşan ortak bir yapım olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Willem Dafoe, Bruno Ganz, Irene Jacob, Michel Piccoli gibi yıldıoz oyuncuların yer aldığı filmde farklı ülkelerin, farklı dillerin, farklı tarzların bir araya gelmesi filmdeki belirsizlik hissini daha da yoğunlaştırmaktadır. Film, Angelopoulos'un Amerika'daki sinema çevrelerince de tanınmasını sağlasa da genel itibarıyla yönetmenin filmografisinde en iyiler arasına girmeyi başaramamıştır (Karalis, 2012, s. 26).

Yönetmenin tamamlanan son iki filmi olan *Ağlayan ayır* ve *Zamanın Tozu*'nu bir tür hesaplaşma, yüzleşmeye davet olarak değerklendirilebilir. *Ağlayan ayır* ile Yunanistan'ın modern tarihini tekrar gözler önüne seren Angelopoulos, *Zamanın Tozu* ile de geniş bir modern Avrupa tarihi hatırlatması yapmaktadır. Filmde İkinci Dünya

⁷ *Ağlayan ayır* filmi tezin *Bulgular ve Yorum* bölümünde geniş çaplı olarak ele alınacağı için burada filminden detaylı olarak bahsedilmemiştir.

Savaşı'nın sona erışı, Stalinizm'in son günleri, 1990'lı yıllarda neo-liberalizmin yükselişi gibi geniş bir referans çerçevesi bulunmaktadır (Koutsourakis ve Steven, 2015, s. 7).

Görsel 2.10

The Dust of Time (Zamanın Tozu, 2008) filminden bir sahne (http-10)



Angelopoulos yüzyılın sonuna gelindiğinde, “hissettiğim melankoli yüzünden pas renginde bir film yapmak istiyorum” düşüncesi içine girmiştir. Yüzyılın sonunda hissedilen o yıkıcı “çöküş” hissi onu böyle bir sinema anlayışına itmiştir. Son filmi olan *Öteki Deniz* üzerinde çalışırken geçirdiği kaza sonucu hayatını kaybetmesiyle birlikte çöküşün melankolisini tamamlayamadan bu dünyadan göçmüştür. Ölümüyle birlikte Yunanistan'ın kültür-sanat yaşamında büyük bir tarihsel dönem sona ermiştir. Bununla birlikte, Angelopoulos yalnızca ülkesinde değil Avrupa başta olmak üzere tüm dünya sinemasında yer edinmiş çığır açıcı bir yönetmen olarak tarihte yerini almıştır. Angelopoulos, ticari kaygılardan uzak kişisel sinemasıyla, asla taviz vermediği *auteur* kimliğiyle çağdaş sinemanın son ve en güçlü temsilcilerinden birisidir (Karalis, 2021, s. 26).

Üçlemenin son filmi her ne kadar tamamlanmamış olsa da, *Ağlayan Çayır* ve *Zamanın Tozu*'nda hissedilen melankolik duygu yoğunluğu yönetmenin hayata ve dünyanın gelmiş olduğu noktaya dair hüznünü yansıtmaktadır. Bu hüznün yönetmenin alternatif bir dünya özlemine; savaşların, toplu ölümlerin, sürgünlerin ve zorunlu göçlerin yaşanmadığı; sınırların olmadığı, yaşamın insanca olduğu bir dünya özlemine yakılan bir ağıtın hüznüdür. *Bulgular ve Yorum* bölümünde yönetmenin filmleri arasından belirlenen ve

yönetmeni anlamaya en yetkin olduğu düşünölen üç film, tüm bu tartışmalar ışığında detaylı olarak ele alınacaktır.



3 YÖNTEM

Bu bölümde *Araştırma Yöntemi*, *Verilerin Toplanması ve Yorumlanması*, *Evren ve Örneklem* başlıkları yer almaktadır.

3.1 Araştırma Yöntemi

Çalışma, nitel araştırma yöntemi kapsamında yer alan nitel keşifsel araştırma desenini temel almaktadır. Verilerin toplanmasında ve yorumlanmasında felsefi film eleştirisi yöntemi sınırlılıkları içinde geliştirilen, felsefi antropolojinin kavram ve ölçütlerini içeren değerlendirme aracı kullanılmıştır.

Nitel araştırmalarda, verilerin toplanması üç farklı türde gelişir: “(1) Derinlemesine, açık uçlu mülakatlar; (2) doğrudan gözlem ve (3) yazılı dökümanlar”. Nitel araştırma için gerekli veriler alan çalışmaları yoluyla elde edilir. Nitel veriler tek başına kullanılabileceği gibi nicel verilerle de desteklenebilir (Patton, 2014, s. 4-5).

Toplumsal olguları açıklamada niceliksel yaklaşımın yetersiz kalması nedeniyle hızla yaygınlık kazanan nitel araştırma yöntemleri, araştırma alanını fiziksel gerçekliğin ötesine taşımaktadır. Fiziksel gerçeklik kişisel yorumdan bağımsızken, sosyal gerçeklik kişisel yorumla birlikte ortaya çıkmaktadır. Sosyal gerçekliğin fiziksel gerçekliğe göre daha öznel olduğu ve bireylerin algılayış biçimiyle yakından ilişkili olduğu göz ardı edilmemelidir (Kırcaali-İftar, 1999, s. 6).

Yalnızca tümden gelime ve hipotezlerin test edilmesine dayanarak bilimsel değer elde edilebileceğini düşünen yaklaşımların tersine, nitel yaklaşım ile bilimsel araştırmalar geniş bir kapsam elde etmektedir. Mc Millan ve Shumacher, bilimsel araştırmayı, “Bilimsel araştırma belli bir amaca yönelik olarak sistematik veri toplama ve analiz etme sürecidir” şeklinde tanımlamaktadır. Nitel araştırma yöntemi de bu teknikleri karşılayarak bilimsel araştırma yöntemi kimliği elde etmekte ve nicel araştırmaların yetersiz kaldığı sosyal bilimlerde her geçen gün daha fazla yaygınlık kazanmaktadır (Uzuner, 1999, s. 175-176).

Nitel araştırma kapsamında araştırmanın deseni olan nitel keşifsel araştırma, mevcut kuramlardan ve yaklaşımlardan yola çıkarak yeni fikirler üretmeyi, kuram ve yaklaşımlar geliştirmeyi amaçlar (Glaser ve Strauss, 1967). Sosyal bilimlerde her zaman kuramsal odaklı disiplinler içerdiği için doğası gereği nitel keşifsel araştırmalar için uygunluk taşımaktadır (Stebbins, 2011).

Keşif çalışması, genellikle araştırma için bir başlangıç noktası oluşturur. Bir kuramın, yöntemin nasıl işlediğine dair daha önce belirlenmiş herhangi bir kesin sonuç olmadığında; ancak bu kuram, yöntem incelenmek istendiğinde, keşif çalışması yararlı bir yöntemdir. Keşifsel araştırmacıyla birlikte araştırmacılar yöntem ve kuram geliştirmeye başlar. Keşifsel araştırmalar, soyut kuramlar veya konular hakkında verilerin toplanması, analiz edilmesi ve yorumlanmasında kullanılır. Bu tür araştırmalar biraz daha açık uçlu ve geniş araştırma sorularını cevaplamak için uygundur. Keşif temelli çalışmalar genellikle ele alınan kuramsal tartışmaların ve/veya yöntemin daha iyi anlaşılmasına ve bu kuramlara, yöntemlere daha fazla katkı sağlanması amacıyla yöneliktir. Unutulmamalıdır ki, nitel keşifsel araştırmalarda verilerin toplanmasında ve analiz edilmesinde sorulan sorular ve kullanılan yollar değişkenlik gösterebilir. Bununla birlikte, verilerin toplanmasında ve analizinde belli bir ölçüde yeterli netliğin oluşması gerekmektedir (Edgar ve Manz, 2017).

Kısaca denilebilir ki; nitel keşifsel araştırma, bir araştırma konusu üzerinde çalışarak yeni bir şey (kuram, yöntem vb.) keşfetme girişimidir. Bu tür keşifsel çalışmalar genellikle iki kategoriye ayrılır: yeni bir konunun geçici bir ilk analizini yapanlar ve eski bir konu hakkında yeni fikirler önerenler... (Swedberg, 2020). Bu tez çalışması film eleştiri yöntemleri arasında yer alan felsefi film eleştirisine felsefi antropolojiden elde edilen yeni fikirler, kavram ve anlayışlar, imkân ve sınırlılıklar, ölçüt ve unsurlar ekleme kaygısı taşıdığı için nitel keşifsel çalışmaların ikinci kategorisine uygunluk göstermektedir. Ayrıca nitel keşifsel araştırmanın örneklem modelleri arasında bu çalışmada kullanılan amaçlı örneklem de mevcut olduğu için araştırmanın deseni ve örneklem modeli de paralellik taşımaktadır.

Nitel keşifsel araştırma, araştırma sorularını araştırır ve çalışmanın sonunda yeni araştırmalara, yeni sorulara alan açar. Kesin sonuçlar veren araştırma desenleriyle arasındaki fark bu noktada yatmaktadır. Keşifsel araştırmanın sağladığı avantajlar esnekliğin ve uyarlanabilirliğin fazla olması, gelecek çalışmalara yol açacak temel oluşturma imkânı, daha önce yapılan benzer çalışmalardan çıkış noktası olarak yararlanabilmesidir. Keşifsel araştırma her nitel çalışma gibi nitel sonuçlar üretir; dolayısıyla verilerin yorumlanmasında kesinlik ve keskinlik yoktur. Bu noktada belirleyici olan, araştırmacının konuya ve kendisinden önce yapılan çalışmalara olan hâkimiyetidir (Dudovskiy, 2024).

Keşifsel araştırmanın yukarıda tartışılan imkânları dahilinde oluşturulan değerlendirme aracıyla ilgili bilgiler aşağıdaki başlıkta verilmektedir.

3.2 Verilerin Toplanması ve Yorumlanması

Çalışmada *Alan Yazın* bölümü başta olmak sinema, sanat, felsefe, sanat felsefesi, sanat tarihi, eleştiri, değerlendirme, film eleştirisi, felsefi eleştiri, felsefi antropoloji, felsefi antropolojinin sanat eleştirisi ve yargısı; Angelopoulos'un hayatı, filmleri, sinema anlayışı, filmlerinin içeriğinin yönetmenin yaşamındaki ve ülkesindeki karşılıkları gibi konuları, kavramları, disiplinleri tartışan bir literatür taraması mevcuttur. Böylece her nitel araştırmada olduğu gibi, literatüre dair geniş ölçekli bir tarama ve bu literatürden yola çıkarak değerlendirme aracı oluşturmayı sağlayacak veri toplama süreci gelişmiştir.

Çalışmada geliştirilen değerlendirme aracı, felsefi film eleştirisinin filmleri eleştirirken kullandığı temel ilkelerden hareketle, felsefenin alt disiplinlerinden olan felsefi antropolojinin kavramlarını, yaklaşımlarını, unsur ve ölçütlerini esas almaktadır. Felsefi antropolojinin önemli düşünürleri olan İoanna Kuçuradi'nin ve Takiyettin Mengüşoğlu'nun sanat alanındaki yargılarından ve sanat eserlerini değerlendirirken kullandıkları yaklaşımlardan belirlenen film eleştiri unsurları, felsefi film eleştirisine dahil edilmiştir. Böylece felsefi film eleştirisinin imkân ve sınırlılıkları geliştirilerek, bu yöneme yeni kavramlar, yeni bakış açıları ekleyerek yeni bir değerlendirme aracı ortaya çıkarılmıştır.

Tablo 3.1

Değerlendirme aracının ölçütleri

ANTROPOLOJİK YAKLAŞIM
<i>Filmin İletisinin Belirlenmesi</i>
<i>Filmin Özgün Yerinin ve Değerinin Belirlenmesi</i>
<i>Filmdeki Yaşantı ve Eylem Olanaklarının Belirlenmesi</i>
FİLMDE İNSAN VARLIĞININ SANATSAL İFADESİ
<i>Filmde İnsanın Somut Bütünlüğü</i>
<i>Filmde İnsana Dair Elde Edilen Bilgi</i>

Geliştirilen değerlendirme aracı filmlere yaklaşıırken iki yoldan ilerlemektedir. Her iki yol da filmlerin bu değerlendirme aracıyla tutarlı ve bütünlüklü bir şekilde değerlendirilmesi için gereklidir; dolayısıyla her iki yolun da tüm ölçütlerle beraber filmlerde aranması gerekmektedir. Bu iki yoldan birisi İoanna Kuçuradi'nin *Antropolojik Yaklaşım* adını verdiği ve *Sanata Felsefeyle Bakmak* kitabında aşamalarını açıkladığı filmleri felsefi antropoloji açısından değerlendirmeyi amaçlayan yaklaşımıdır. Dolayısıyla *Antropolojik Yaklaşım* değerlendirme aracındaki ilk başlıktır; aynı zamanda bu başlığın içerisinde üç alt başlık yer almaktadır. Bu üç alt başlık *Antropolojik Yaklaşım*'ın değerlendirme aşamaları, dolayısıyla değerlendirme aracının ilk yolunun üç önemli ölçütüdür. Bunlar; *Filmin İletisinin Belirlenmesi*, *Filmin Özgün Yerinin ve Değerinin Belirlenmesi*, *Filmdeki Yaşantı ve Eylem Olanaklarının Belirlenmesi* alt başlıkları altında çalışmada varlık kazanmaktadır.

Değerlendirme aracının kullandığı diğer yol, Takiyettin Mengüşoğlu'nun *İnsan Felsefesi* kitabından hareket etmektedir. Mengüşoğlu, çağdaş felsefi antropolojinin önemli bir düşünürü olarak insanı somut bütünlüğü içinde ele almanın önemini hem felsefe hem de sanat açısından detaylı bir şekilde açıklamaktadır. Mengüşoğlu'nun somut insan fenomenleri⁸ dediği, yapıp-eden, tavır takınan, sanat ve tekniğin yaratıcısı olan, tarihsel bir varlık olan insan gibi fenomenler bu çalışmada filmleri değerlendirmek için ölçüt hâline getirilmiştir.

Böylece felsefi antropolojinin kavramlarıyla ve yaklaşımlarıyla filmlere yaklaşmanın, filmleri değerlendirme konusu yapmanın yolları geliştirilmiştir. İnsanı anlamak ve anlatmak için bu fenomenleri somut bir bütün hâlinde arama gerekliliği felsefi antropolojinin önemli bir hareket noktasıdır. Dolayısıyla bu ölçütleri filmlerde aramak, bu ölçütlerden yola çıkarak oluşan insanın somut bütünlüğü hakkında değerlendirmede bulunmak için değerlendirme aracı kapsamında böyle bir yol geliştirilmiştir.

Filmde İnsan Varlığının Sanatsal İfadesi adıyla oluşturulan değerlendirme aracının ikinci yolu, iki alt başlık içermektedir. Bu alt başlıklar *Filmde İnsanın Somut Bütünlüğü İçindeki*

⁸ Bu insan fenomenlerinin tamamı *Yöntem* bölümü içinde ilgili başlık olan *İnsan Varlığının Sanatsal İfadesini Belirleyen Yaklaşım* başlığı altında verilmiştir. Ayrıca bu fenomenlerden çalışmanın *Giriş* bölümünde de bahsedilmiştir.

Temsili ve Filmden İnsana Dair Elde Edilen Bilgi ölçütlerini içermektedir. Felsefi antropolojinin sanata ilişkin yargıları Mengüşoğlu'nun düşüncelerinde karşılık bulmaktadır; sanattan insana dair nasıl bir bilgi elde edilebileceği, sanatın insan açısından önemi ve değeri, insanın sanatla neyi başardığı, sanatın insan için neleri değiştirebileceği gibi sorulara cevap verildiği bu yargılar büyük sanat eserlerinin insana sağladığı yeni yolları temeline almaktadır. Bu eserler insanı kendisiyle ve hayatla hesaplaşma içine sokan, etik yaşantılara davet eden, bir tutum alış gerektiren, düşünmeye ve sorgulamaya sevk eden eserlerdir.

Kuçuradi ve Mengüşoğlu bu tartışmalar ışığında sanat eserlerini ele alırken edebiyattan, tragedyalardan örnekler vermişlerdir. Bu tezin iddiası, sinema filmlerinin de bu yaklaşımları karşılayacak nitelikte eserler olabileceğidir. Elbette tüm sinema filmlerini böyle değerlendirmek mümkün değildir. *Alan Yazın* bölümünde tartışıldığı üzere Ingmar Bergman, Michalengelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Andrey Tarkovski, Krzysztof Kieślowski, Theodoros Angelopoulos gibi çağdaş sinemanın büyük yönetmenlerinin filmleriyle bu tartışmalara katılmak mümkündür. Bu yönetmenlerin filmleri insanı merkezine alan, izleyicisini duygusal olarak tatmin etmekten çok sorgulamaya ve düşünmeye davet eden, izleyicinin katılımını gerektiren; bir tezi, düşünceyi, özü yansıtan filmlerdir. Bununla birlikte, her ne kadar dramaturjik olarak klasik sinema içerisinde yer alsa da bu tartışmalara uygunluk taşıyabilecek örnekler bulunmaktadır. Burada önemli olan “ne?” sorusuyla yaklaşılan filmlerin içeriği, özü, iletisidir. Eserden yola çıkılarak yapılacak olan değerlendirmeye örneklem belirlerken doğrudan filmin kendisinden hareket etme gerekliliği unutulmamalıdır.

Çalışmada amaçlı örneklem esas alındığı için bu düşünceler doğrultusunda Angelopoulos filmleri örnekleme taşınmıştır. Bununla birlikte, sinemanın edebiyatla ya da diğer güzel sanat dallarıyla birlikte anılmasını sağlayacak büyük sanat eserleri oluşturan birçok yönetmen vardır. Çalışmada pilot analiz olarak filmi değerlendirme konusu yapılan Ingmar Bergman bunun bir diğer önemli örneğidir.

Çalışmada geliştirilen değerlendirme aracını örneklem olarak belirlenen Angelopoulos filmlerinde sınamadan önce pilot analiz üzerinde uygulanmıştır. Pilot analiz için Ingmar Bergman'ın *Anna'nın Tutkusu* filmi tercih edilmiş ve film geliştirilen ölçütler ışığında değerlendirilmiştir. Bu filmin tercih edilmesinin nedeni, Bergman'ın *The Seventh Seal* (*Yedinci Mühür*, 1957), *Wild Strawberries* (*Yaban Çilekleri*, 1957), *Winter Light* (*Kış*

Işığ, 1963) gibi ünlü filmlerinin dışına çıkarak filmografiden herhangi bir film üzerinde sinama kaygısıdır. Böylece içeriğinde zaten çalışmadaki tartışmaları yetkin şekilde karşıladığı bilinen filmleri yerine nasıl bir sonuç vereceği önceden hiç tahmin edilemeyen bir film üzerinde pilot analiz gerçekleştirilmiştir. Yapılan pilot analiz sonucunda *Anna'nın Tutkusu* filminin İoanna Kuçuradi'nin düşünceleri etrafında geliştirilen üç ölçütü (*Filmin İletisinin Belirlenmesi*, *Filmin Özgün Yerinin ve Değerinin Belirlenmesi*, *Filmdeki Yaşantı ve Eylem Olanaklarının Belirlenmesi*) başarıyla sağladığı görülmüştür. Ayrıca film, Takiyettin Mengüşoğlu'nun yargılarından yola çıkarak oluşturulan iki ölçütü de (*Filmde İnsanın Somut Bütünlüğü İçindeki Temsili* ve *Filmden İnsana Dair Elde Edilen Bilgi*) yetkinlikle karşılamaktadır. Pilot analizin tüm aşamaları ve sonuçları tezin danışmanı ile paylaşılmış, danışman onayından sonra tezin *Bulgular ve Yorum* bölümüne geçilmiştir.

Tablo 3.2⁹*Değerlendirme aracı ölçütleriyle aranan unsurlar*

<i>İnsan</i>	<i>İnsan fenomenleri</i>	<i>İnsan değerleri</i>
<i>Etik</i>	<i>Etik ilişki</i>	<i>Etik değerler</i>
<i>Sevgi</i>	<i>Adalet</i>	<i>Dürüstlük</i>
<i>Dostluk</i>	<i>Dayanışma</i>	<i>Özgürlük</i>
<i>İnsanın tarihselliği</i>	<i>İnsanın tarihsel ve fiziksel yolculuğu</i>	<i>İnsanın yabancılaşması</i>
<i>İnsan başarıları</i>	<i>İnsanın çelişkileri</i>	<i>İnsanın fiziki ve politik sınırları</i>
<i>Göç</i>	<i>Sürgün</i>	<i>Savaş</i>
<i>İç savaş</i>	<i>Diaspora</i>	<i>Mülteci olmak</i>
<i>Yurt arayışı</i>	<i>Nostalji</i>	<i>Yaşama bilgisi</i>
<i>Yaşama ısrarı</i>	<i>Yaşama felsefesi</i>	<i>Ölüm karşısında insan</i>

⁹ Tabloda verilen unsurlar felsefi film eleştirisi kapsamında geliştirilen değerlendirme aracının filmlerde aradığı tematik unsurları işaret etmektedir. Bir önceki tabloda verilen beş ölçütle filmlerin değerlendirilmesinde bu tematik unsurlarla karşılaşılmaktadır. Örneklem olarak belirlenen filmlerde bu tematik unsurlar belirlenmiş ve ölçütleri geliştirilen değerlendirme aracına dahil edilmiştir. Böylece felsefi eleştirinin filmlerde aradığı ve değerlendirme konusu yaptığı birtakım tematik konular çalışma içerisinde unsur hâline getirilmiştir. Bu unsurlardan yola çıkarak tutarlı, bütünlüklü, nesnel ve bilimsel bir film eleştirisi yapabilmenin olanaklarının arttırılması hedeflenmektedir. Fakat şu unutulmamalıdır ki, film eleştiri yöntemlerinde tüm filmler üzerinde aranacak ve sinanabilirliği kesin olan unsurları bulmak mümkün değildir. Her film kendi özgünlüğü içinde farklı tematik unsurlara sahip olabilir. Tabloda verilen unsurlar genel bir bütünlüğü yansıtmaktadır. Kabadayı'nın (2018, s. 65) tarihsel eleştirisiyle, ideolojik eleştiri ve sosyolojik eleştiri türleri arasında keskin sınırlar olmadığını ifade etmesindeki gibi, türler arasında ortak unsurlar görülmektedir. Örneğin bu çalışmanın örneklemelerinde sıkça karşılaşılan savaş, iç savaş, sürgün, göç, mülteci olmak, diaspora gibi unsurlar sosyolojik eleştiride, tarihsel eleştiride, ideolojik eleştiride de görülebilir. Burada önemli olan yöntemin ölçütleri ve esere yaklaşma biçimidir.

Bu değerlendirme aracı yukarıda bahsedilen iki temel yaklaşıma ve beş ölçüte sahiptir (*Filmin İletisinin Belirlenmesi, Filmin Özgün Yerinin ve Değerinin Belirlenmesi, Filmdeki Yaşantı ve Eylem Olanaklarının Belirlenmesi, Filmde İnsanın Somut Bütünlüğü İçindeki Temsili ve Filmden İnsana Dair Elde Edilen Bilgi*). Bu ölçütlerin filmlerde aradığı bazı kavramlar ve tematik unsurlar ise *İnsan, İnsan fenomenleri, İnsan değerleri, Etik, Etik ilişkisi, Etik değerler, Sevgi, Adalet, Dürüstlük, Dostluk, Dayanışma, Özgürlük, İnsanın tarihselliği, İnsanın tarihsel ve fiziksel yolculuğu, İnsanın yabancılaşması, İnsan başarıları, İnsanın çelişkileri, İnsanın fiziki ve politik sınırları, Göç, Sürgün, Savaş, İç savaş, Diaspora, Mülteci olmak, Yurt arayışı, Nostalji, Yaşama bilgisi, Yaşama ısrarı, Yaşama felsefesi, Ölüm karşısında insan* gibi insanın varlık yapısına ve toplumsallığına ilişkin tüm özellikleridir. İnsanın bu özellikleri, oluşturulan beş ölçüt kapsamında filmlerde aranmış ve değerlendirme aracıyla yorumlanmıştır. Aşağıda Kuçuradi'nin ve Mengüşoğlu'nun yaklaşımları, bu yaklaşımlar kapsamında oluşturan ölçütlerle birlikte değerlendirme aracı açıklanmaktadır.

3.2.1 Antropolojik yaklaşım

Çalışmanın *Tanımlar* ve *Alan yazın* gibi bölümlerinde de açıklandığı üzere antropolojik yaklaşım, İoanna Kuçuradi'nin edebiyattan yola çıkarak sanat eserini doğru değerlendirmenin ölçütlerini belirleyen yaklaşımıdır. Kuçuradi'nin üç ölçüt bağlamında ortaya koyduğu yaklaşımındaki ilk aşama şöyledir:

“İlk ve onsuz edilemeyecek adım, yapıtı anlamaktır”. Yapıtı anlamak demek, sanatçının “hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla da hangi etik değerlerin örneğini vermek istediğini”, bunları da nasıl ve ne ölçüde başarabildiğini “kavramak ve ortaya koymaktır”. Bu aşamada yapıtın doğru anlaşılması ve açıklanması sağlanmış olur ki bu da bir sanat eleştirisinin olmazsa olmazıdır. Kuçuradi, eseri anlamamanın kolay olmadığını; çünkü çoğunlukla eleştirinin “nasıl?” sorusuyla ilgilendiği için üslûba yönelik değerlendirmeye yetindiğini ifade etmektedir. Yalnızca üslûbu ön planda tutan, eserden değil de eseri üreten sanatçıdan yola çıkan eleştiriler doğru değerlendirme olanağını daha ilk aşamadan kaybetmektedir (Kuçuradi, 2020, s. 95-96).

Kuçuradi, doğru değerlendirme etkinliğinin ikinci aşamasının eseri kendi alanı içinde bir yere oturtmak, onun kendi alanındaki değerini ve yerini belirlemek olduğunu belirtir. Bu aşama aynı zamanda yenilik ve özgünlük konusunun tartışıldığı aşamadır. Kuçuradi'ye göre yenilik şöyle tanımlanabilir:

...Etik değerlerin çağın tarihsel -bu yüzden de hep yeni olan- koşullarının erevesi içinde somut olarak betimlenmesi anlamına gelir. Buna göre, ancak, çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıta, ‘yeni’ denebilir (2020, s. 95-96).

İkinci aşamayla birlikte eserin kendi alanındaki yeri yeniliği ve özgünlüğü bağlamında belirlenmiş demektir. Bir eseri yeni yapan ise Kuçuradi’nin alıntı yapılan bu ifadesinde görüldüğü gibi, insanı çağın tarihsel durumu içinde daha önce görülmediği şekilde yeni bir biçimle anlatmasıdır. Kuçuradi’ye göre bu iki aşama bir eserin başarılı bir eser olmasını sağlamaktadır; fakat başarılı sanat eserleri arasında bir değer ayırımına gidilecekse ve büyük sanat eserlerinin neden büyük olduğuna ilişkin bir yargıda bulunulacaksa o zaman üçüncü bir aşama daha vardır ki o da eserde gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini belirlemektir. Kuçuradi, bu aşamayı şöyle açıklamaktadır:

Başarılı bir yapıtı değerli bir yapıttan ayırabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gereklidir. Bu, bir yapıtın önemini: böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek; bu olanakların etik değerler bakımından anlamının ne olduğunu göstermektir. Bu adımın atılabilmesi için genellikle değerlerin, özellikle de etik değerlerin felsefi bilgisi gereklidir: etik değerlerin değerinin bilgisi... İşte bu üç aşamadan geçen bir değerlendirme doğru bir değerlendirme olabilir (2020, s. 97).

Doğrudan sanat eserinin kendisinden yola çıkarak, sanatın kendine has ontolojik yapısını gözeterek ortaya konulan bu yaklaşımdaki temel amaç, sanat eserini doğru değerlendirmek ve sanat eserinin insan açısından nasıl bir değer ortaya koyduğunu açıklamaktır.

Kuçuradi ortaya koyduğu bu aşamaları edebi eserler üzerinden örneklendirmiş ve doğru değerlendirmenin sınırlarını çizmiştir. Kuçuradi, doğru değerlendirmenin yöntemini belirledikten sonra üç eser üzerinde değerlendirmede bulunur. Bunlar Bilge Karasu’nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* romanı, Albert Camus’nün *Veba* romanı ve Zoe Karelli’nin *Kassandra ve Diğer şiirler* eserinden Antigone zerinedir. Kuçuradi bu eserlerde yer alan kahramanları ele alırken, kahramanların ortak noktalarının ‘hayır’ diyen ve bu ‘hayır’la ölüme giden kişiler olduğunu belirtir. Bu eserlerdeki kahramanlar, ortaya çıkışında kendilerinin payı olmadığı, istenmeyen bir durumla karşı karşıya gelen ve ortaya çıkan bu durumla birlikte kimliklerinin bilincine varan, çoğunluktan farklı kişilerdir. Bu eserlerin yaratıcıları bu kahramanlar aracılığıyla korkuyu, sevgiyi, bilinci ve kahramanlığı tartışmaktadır (Kuçuradi, 2020, s. 98).

Kuçuradi, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* romanı hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “Bilge Karasu, Andronikos’uyla kahramanlığın yeniden değerlendirilmesi, bugün için anlamının ve değerler arasındaki yerinin belirtilmesi gerekliliğini düşündürüyor” (2020, s. 104). Kuçuradi, Camus’nün vebayı yenmeye yetecek olan gücün sevgiden ve insanın gücünün bilincinden geçtiğini *Veba* romanı aracılığıyla işlediğini belirtir ve ekler: “Günümüzde kahraman, ölüme ve insanı alçaltan her türlü baskıya ‘hayır’ diyen, bu ‘hayır’ gerektirince de, ölüme ‘hayır’ diye diye ölmesini bilen kişidir” (2020, s. 109).

Kuçuradi, son değerlendirmesi olan Zoe Karelli’nin *Antigone*’si üzerine yaptığı değerlendirmede, sanatçının kahramanı aracılığıyla sevgiye ilişkin güçlü bir ileti sunduğunu belirtir. O ileti, “amansız çağımızda sevginin yasasının dünyada hâlâ yürürlükte olduğudur”. Kuçuradi, Karelli’nin kahramanı *Antigone* üzerine olan değerlendirmesini şöyle sürdürür: “...Amansız çağımızda kahraman, bunca kin, bunca suç, bunca adaletsizlik, bunca cinayet karşısında, yine de sevginin çağrısına kulak veren, yine de sevgiyi yaşayabilen kişidir; kahraman, sevgisi sınanırken, bütün güçlükleri yenebilen, bunları yenmekle de amansız çağımızda sevgiyi ayakta tutan kişidir” (2020, s. 111).

Üç eserin kahramanlarını ayrı ayrı değerlendirdikten sonra yaptığı sonuç değerlendirmesinde, üç yazarın da ortak noktasının “sevgiyi yaşamaktan ve koşullar ne olursa olsun, sevginin gereğini yapmaktan başka çaren yoktur” ileti olduğunu belirten Kuçuradi, çeşitli baskıların ve ölümlerin yayıldığı çağımızda sanata düşen görevin insanın kendisini bilmesine yol açmak ve insanın olanaklarını yok sayarak insanı köleleştirmeye çalışanlara başkaldırmak olduğunun altını çizmektedir (2020, s. 111-112).

Peki bu eserler aracılığıyla sanatçıların bilme konusu edindiği şey nedir? Söz konusu eserlerin alımlayıcısı olanlar bu eserlerden, kahramanlardan yola çıkarak neyin bilgisine ulaşabilir? Kuçuradi’nin buna cevabı, yaşantı ve eylem olanaklarıdır. Eserler aracılığıyla farklı yaşantılar ve eylemler, değişen durumlarda ve genişleyen sınırlarda ileti durumuna gelir. Demektir ki insan, kendi sınırlarını ve insanın değerler bilgisini eserler aracılığıyla görür, yeni yaşantı ve eylem olanaklarını öğrenir. Sanat eserlerinin bize sağladığı, “işte bu mümkün yaşantı ve eylemlerin bilgisidir” (Kuçuradi, 2020, s. 112).

Bu çalışmada Kuçuradi’nin ortaya koyduğu ve adına antropolojik yaklaşım dediği yaklaşımı, film eleştirisinde yönteme dahil edilmiş; böylece felsefi film eleştirisi yeni

ölçütlere sahip olmuştur. Çalışmada antropolojik yaklaşımın üç ölçütü (*Filmin İletisinin Belirlenmesi, Filmin Özgün Yerinin ve Değerinin Belirlenmesi, Filmdeki Yaşantı ve Eylem Olanaklarının Belirlenmesi*) filmlerde tek tek aranacak ve eleştiriyi nesnel, bilimsel hâle getirecek olan metrikler sağlanmış olacaktır. Böylece film eleştirisine akademik bir katkı, felsefi film eleştirisine yeni bir ufuk ve olanak kazandırılacaktır. Örneklem olarak belirlenen filmlerde bu üç ölçüt sıraya uygun şekilde belirlenecek ve filmlerden örneklerle, filmin iletişiyle birlikte açıklanacaktır.

3.2.2 İnsan varlığının sanatsal ifadesini belirleyen yaklaşım

Takiyettin Mengüşoğlu'nun *İnsan Felsefesi* kitabında yer alan, insanın varlık alanına ait fenomenleri arasında belirlenen *Sanatın Yaratıcısı Olarak İnsan* bölümü, sanatın insan açısından yerini ve önemini belirlemektedir. Mengüşoğlu, insanın sanat yaparak ya da sanat eserini deneyimleyerek neleri başardığını, sanatla kendi varlık alanına dair ne elde ettiğini, sanat yoluyla neyin bilgisine ulaştığını açıklamaktadır.

Mengüşoğlu, sanattan elde edilen bilgiye diğer bilgi türleriyle erişmenin mümkün olmadığını belirtmektedir. Hiçbir bilgi türünün dahil olamadığı alanların kapısını sanatla açmak mümkündür. “Bu alanlar da insan problemleri, insan olayları, insan karakterleri, insanlar arasında olup biterler ve benzerleri gibi fenomen-alanlarıdır” (Mengüşoğlu, 2021b, s. 138). Bilim ve felsefe bu alanlara kavramlar aracılığıyla ulaşır, kavramlar aracılığıyla problem konusu yapar. Bu da ancak genel ve tipik olana ulaşma imkânı sunar. Oysa sanat, “insanın içinde bulunduğu durumları, insan olaylarını, çeşitli hayat şekillerini, insan karakterlerini, hayattaki çatışmaları, insanın yapıp-ettiklerini bütün somutluğu ile bize tanıtır” (Mengüşoğlu, 2021b, s. 131).

Timuçin de benzer şekilde, somut insanın en yetkin şekilde sanat aracılığıyla ele alındığını belirtmektedir. Ona göre, “Soyutlamalarla sunulmuş da olsa, sanatta somut insan vardır, yaşamdan değişik kesitler en genel çerçevede insanı bize sunmak üzere bir düzen içinde, bir düşünce tutarlılığı içinde karşımıza koyulmuşlardır” (2008 s. 30).

Sanat eseri aracılığıyla insanın somut bütünlüğünü görmek, onu tanımak mümkündür. Sanat insanı bütünlüğüyle birlikte ele alırken, bilim insanı parçalara ayırarak onu belirli bir yönüyle inceler. Bilim olgularla hareket ettiği için, belirli olgular etrafında oluşturulmuş ölçütlere göre insan parçalara ayrılarak bilimsel çalışmaların konusu olur. Tarih kendi olgularına göre, sosyoloji kendi olgularına göre insanı parçalara ayırarak

bilme konusu yapar. Sanatta ise insan hem duygu hem de düşünce varlığı olarak, somut bütünlüğü içinde ele alınır (Timuçin, 2011, s. 20).

Peki insanın somut bütünlüğü nedir? Mengüşoğlu, insanı somut bir varlık alanına sokan tüm fenomen ve özellikleri şöyle sıralamaktadır:

İnsanın bütünlüğü ile ortaya çıktığı fenomen ve başarılar şunlardır: Bilen, yapıp-eden, değerleri duyan, tavır takınan, önceden gören ve önceden belirleyen, isteyen, özgür ve tarihsel bir varlık olan, ideleştiren, bir şeye kendisini veren, çalışan, eğiten ve eğitilebilen, inanan, sanat ve tekniğin yaratıcısı olan, konuşan, disharmonik, biyopsişik bir varlık olan insan (2021b, s. 77).

Sanat eserleri insana ait bu fenomenleri somut bütünlüğü içinde gösterir. Öyleyse sanatın bu somut bütünlüğü elde etme gücü karşısında alımlayıcının durumu nasıldır? Onun cevabını da yine Mengüşoğlu’ndan almak mümkündür. Mengüşoğlu, sanat der, “insanı öyle durumlar, öyle olaylar, öyle hayat çatışmaları içine atar ki, burada bu durumlar, bu olaylar, bu hayat-çatışmaları, insanı onlarla hesaplaşmak, onların içinden çıkmak, şu veya bu şekilde bir karara varmak zorunda bırakır” (2021b, s. 131). Mengüşoğlu yargısını şöyle sürdürür:

Bu da insanı uyandırır, harekete geçmeye, şu veya bu yönde bir şeyler düşünmeye, yapmaya zorlar. Sanatın bu başarısı, bize insanı, onun karakter çizgilerini, çatışmalarını, olaylar karşısında tavır takınmalarını, içinde bulunduğu durumlardan nasıl sıyrıldığını, hareket ve kararlarını, bütün bu fenomenler hakkında okuyacağımız bilimsel veya felsefi bir yazının tanıtacağından daha somut, daha açık tanıtılabilir (2021b, s. 131).

Sanat eserlerinde gördüğümüz karakterleri, olayları, durumları, fenomenleri günlük hayattaki bakışımızla görmeyiz. Sanat, “bize şimdiye kadar göremediğimiz, farkına varamadığımız, anlamını anlamadığımız şeyleri, durumları, fenomenleri görecektir ‘gözü’ kazandırır; onların anlamını kavramamıza yardım eder”. Sanat eserleri çağın aynası durumundadır; çağın insanının ne istediği, ne yaptığı, hangi değerlere sahip olduğu, ahlaki ve toplumsal açıdan ne durumda olduğunu bütün somutluğu ile gösterir (Mengüşoğlu, 2021b, s. 132-133).

Mengüşoğlu düşüncelerini edebi eserlerden örnek vererek açıklar. Goethe’nin *Faust*’unu okuyan kişinin karşılaştığı üç farklı karakterin gündelik hayatta da kendisini gösterdiğini ifade eden Mengüşoğlu, insanın varlık yapısında bulunan uyumsuzluğu somut olarak *Faust*’ta üç karakter üzerinde gördüğümüzü belirtir. Shakespeare, Cervantes ve Dostoyevski’de de insanın uyumsuz bir varlık olmasından kaynaklanan disharmonik

yapısını somut bütünlük içinde görmek mümkündür. Yine benzer şekilde, Troya Savaşları'nı Homeros kadar somut ve canlı şekilde anlatabilecek bilimsel bir metne ulaşmak mümkün değildir (Mengüşoğlu, 2021b, s. 132). Bu sanatsal başarıyı ortaya koyan örnekler sinema sanatı yoluyla da sürdürülebilir. Nitekim bu tez çalışmasında Theodoros Angelopoulos filmleri üzerinden yapılmak istenen de budur.

Mengüşoğlu'nun ortaya koyduğu bu düşünceler felsefi antropolojinin sanata ilişkin yargılarını, sanatın felsefi antropoloji açısından yerini açıklamaktadır. Dolayısıyla felsefi antropoloji ve sanat, daha özelinde felsefi antropoloji ve sinema açısından konuya yaklaşıldığında Mengüşoğlu'nun ortaya koyduğu yaklaşımın film eleştirisinde nesnellik ve bilimsellik ölçütü olması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Mengüşoğlu'nun bu yaklaşımı filmlerin değerlendirilmesinde iki alt başlık altında (*Filme İnsanın Somut Bütünlüğü İçindeki Temsili* ve *Filmden İnsana Dair Elde Edilen Bilgi*) film eleştirisi ölçütleri olarak ele alınmıştır.

Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımındaki ölçütler sonucunda filmin değerinin belirlenmesiyle birlikte filmin insan açısından değeri ortaya çıkacaktır. Mengüşoğlu'nun sanata dair yaklaşımıyla da filmden elde edilen bilginin nasıl bir bilgi olduğu, bu bilginin insanın varlık açısından değeri, filmin insana ilişkin nasıl bir varlık ifadesi ortaya koyduğu, insanın hangi fenomenler ve somut bütünlük içinde ne şekilde filme yansıdığı gibi ölçütlerle film eleştiri nesnesi yapılacaktır.

Kuçuradi ve Mengüşoğlu'ndan çeşitli çalışmalarda film eleştirisinde yararlanılsa da bu çalışmada olduğu gibi ölçüt, unsur ve yöntem hâline getirilmemiştir. Bu çalışmada Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımı ve Mengüşoğlu'nun insan varlığının sanatsal ifadesini belirleyen düşünceleri felsefi eleştiriye nesnel ve bilimsel ölçüt olarak dahil edilecek; böylece felsefi antropolojinin kavram, tartışma ve yargıları film eleştirisinde kullanılmış olacaktır.

3.3 Evren ve Örneklem

Nitel araştırmalarda örneklem çalışmanın niteliğiyle doğrudan ilintilidir. Bununla birlikte nitel araştırmalarda örneklemin belirlenmesi, nicel araştırmalara göre daha karmaşıktır. Bunun nedeni literatürde çok farklı örneklem modellerinin yer almasıdır (Baş ve Akturan, 2017, s. 225). Bu çalışmada örneklem modeli olarak kullanılan amaçlı örneklem, araştırmacının çalışmanın problemi ve amacına uygun olarak örneklemini belirlemesine dayanan nitel araştırma yöntemidir (Creswell, 2013, s. 292).

Amaçlı örneklem, olasılığı esas almayan bir örneklem modelidir. Araştırmanın amacı doğrultusunda derinlemesine araştırma yapılmasını sağlayan amaçlı örneklem, araştırmacının doğa ya da toplum olgularını anlamasına ve açıklamasına yardımcı olmaktadır. Amaçlı örneklemdeki temel nokta, araştırmadaki problemi çözmeye yarayacak zengin bilgilere ulaşmaktır (Koç-Başaran, 2017, s. 490).

Nitel araştırmalarda amaçlı örneklemin tercih edilmesi için amaca ve probleme uygun olarak önceden belirlenmiş bir örneklemin varlığı gerekir (Punch, 2005, s. 183). Amaçlı örneklem, çalışmanın amacına uygun olarak zengin bir bilgi sağlama özelliği taşımaktadır (Baş ve Akturan, 2017, s. 226). Amaçlı örneklem araştırma problemi üzerinde derinlemesine araştırma yapmaya olanak vermektedir. Bu yöntemde örneklemin amaca ve probleme yönelik olarak belirlenmiş olması, araştırmacıya pratiklik kazandırmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2006).

Nitel araştırmalar bilgi düzeyini yoğun bir şekilde arttırmayı amaçladığı için veri toplama ve analiz aşamalarında daha esnek ve çok yönlü olmaktadır. Nitekim amaçlı örneklem yönteminde on beş farklı örneklem modeli vardır. Araştırmacılar bunların yalnızca birini seçebileceği gibi bu modellerin bir karmasını da kullanabilmektedir (Baş ve Akturan, 2017, s. 231). Bu çalışmada ortaya konulan amaçlara yönelik olarak yapılan film eleştirileri, araştırma yönteminin amaçlı örneklemiyle uygunluk göstermektedir.

Bu çalışmanın evreni, insanı anlamayı ve anlatmayı amaç edinen modern sinemanın temsilcileridir. Eğlence aracı olarak kabul gören sinema anlayışı, felsefi antropolojinin kavram ve ölçütlerini içeriğinde taşımamaktadır. Bu nedenle felsefi antropolojiye dair tartışmaların karşılığını bulacağı yer, sinemanın sanat olarak varlığını sürdürdüğü modern sinema anlayışıdır.

Fransa'da yükselen *Yeni Dalga* hareketiyle Avrupa başta olmak üzere dünyanın dört bir yanını radikal olarak etkileyen modern sinema anlayışı, düşünceyi temsil etme gücüyle felsefe çalışmaları için de geniş bir izlek sunmaktadır. Bu nedenle sinemaya felsefeyle bakmanın, sinemada felsefi ölçütler aramanın yolu modern sinemadan geçmektedir. Sinemanın eğlence, endüstri, kitle kültürü gibi karşılıklarının olduğu akımlar ya da örnekler bu çalışmanın evreninin dışında kalmaktadır. Buna karşın, klasik anlatı sinemasını toptan reddetmek yerine içinde yer alan değerli örnekleri belirlemek de araştırmacılara düşen görevdir.

Modern sinemanın Jean-Luc Godard, François Truffaut, Michalangelo Antonioni, Yasujirō Ozu, Ingmar Bergman, Andrey Tarkovski, Wim Wenders gibi sayısız örneğinin arasında her *auteur* yönetmen gibi Theodoros Angelopoulos özgün bir yere sahiptir. Angelopoulos, en temelde insanı anlamaya ve anlatmaya çalışan bir sinema anlayışına sahiptir. Elbette bahsi geçen diğer yönetmenler ve daha ötesinde çağdaş sinemanın tüm büyük yönetmenlerinin odak noktası insandır; fakat Angelopoulos'un bu noktadaki farkı, insanı tek bir yönüyle değil tüm yönleriyle, somut olarak ele almasıdır. Angelopoulos filmleri üçlemeler yoluyla dönemlere ayrılan, hem toplumsal hem de bireysel okumalara açık, düşünceyi yansıtan, çok katmanlı içerikler sunmaktadır. Filmlerinde bütünlüklü olarak karşılık bulan en önemli şey ise insan ve insanın değerleri problemidir. Yönetmenin filmlerinde göç eden, sürgünden dönen, yolculuk yapan, varoluşuna anlam arayan, tarihin içinde devinen, insanın özgürlük çılgınlığını haykıran karakterler dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu karakterlerin, filmde meydana gelen olay ve durumların felsefi antropolojinin “insan nedir?” sorusuna karşılık verdiği olasılığı mevcuttur. Felsefi antropolojinin tartıştığı sorunlar ışığında ortaya çıkan kavram ve ölçütlerin bu filmlerde birer izlek halinde kendisini gösterdiği varsayılmaktadır. Bununla birlikte, filmlerde belirli tema ve izlekleri bulup çıkarmak felsefi eleştirinin amacı değildir. Buradaki amaç filmlerdeki iletileri sorgulayarak, felsefi antropolojinin sanat eleştirisine getirdiği imkân ve sınırlılıklarla yönetmeni, filmleri değerlendirmektir.

Angelopoulos sineması bölümlere ayrıldığında üçlemeler dikkat çekmektedir. *Tarih Üçlemesi*, *Sessizlik Üçlemesi* ve *Sınırlar ve XX. Yüzyıl Üçlemesi* olarak bilinen bu üçlemelerde, yönetmen hem bireysel hem de toplumsal bağlamlarıyla belleğin peşinden giderken tüm filmlerinde insanı merkezine almaktadır. Çalışmadaki *Alan Yazın* bölümünün son başlığı olan *Theodoros Angelopoulos'un Hayatı, Sineması ve Yüzyılı* bölümünde detaylı olarak ele alınan sinemasındaki değişim, yönetmenin insan ve insanın ontolojik yapısından kaynaklı etik temelli problemlerine gitgide daha fazla ağırlık verdiğini göstermektedir. İlk filmlerinde baskın olarak görülen politik sinema kaygısı zaman içinde değişim göstererek daha fazla içsel olana ve insanın kendisine yönelmiştir. Bu tez çalışmasının da üzerinde durduğu nokta tam olarak burasıdır.

Angelopoulos filmografisinde, yönetmenin insan ve insanın problemlerini ontolojik-etik temelli bir kaygıyla sinemasına taşıdığı üçlemeler olan *Sessizlik Üçlemesi* ve *XX. Yüzyıl Sınırlar Üçlemesi* bu çalışma için doğru bir evren sunmaktadır. Bu üçlemeler içinden

Ulis'in Bakışı (1995), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998) ve *Ağlayan Çayır* (2004) adlı filmler örneklem olarak belirlenmiştir. Bu filmlerin felsefi antropolojinin kavram, tartışma ve problemlerine karşılık olduğu varsayılan içerikleri örneklem olmasında etkili olmuştur.



4 BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümü *Alan Yazın* bölümünde tartışılan konular bağlamında, çalışmanın problem, amaç ve yönteminden yola çıkarak örneklem olarak belirlenen üç filmin eleştirisini içermektedir. Film başlıklarında öncelikle filmin künye bilgisi, sonra konusu ve geniş bir özeti bulunmaktadır. *Filmin Antropolojik Yaklaşımına Göre Değerlendirilmesi* ve *Filmde İnsan Varlığının Sanatsal İfadesi* başlıkları ise film eleştirilerinin unsurlara ve ölçütlere göre ayrıldığı başlıklardır.

4.1 *Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995)*

Çalışmanın bu bölümünde Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* adlı filminin künye, konu ve ayrıntılı öyküsü verilecektir. *Filmin Antropolojik Yaklaşımına Göre Değerlendirilmesi* ve *Filmde İnsan Varlığının İfadesi* adlı alt başlıklarda ise felsefi antropolojinin kavram ve yaklaşımları ışığında geliştirilen değerlendirme aracına dayanarak filmin felsefi eleştirisi yapılacaktır.

4.1.1 Filmin künyesi

Filmin Adı: *Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze - To vlemma tou Odyssea)*

Filmin Yapım Yılı: 1995

Filmin Yönetmeni: Theodoros Angelopoulos

Filmin Senaristi: Theodoros Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris

Filmin Oyuncuları: Harvey Keitel, Maia Morgenstern, Erland Josephson, Thanasis Vengos

Filmin Görüntü Yönetmeni: Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

Filmin Süresi: 169 dakika

4.1.2 Filmin konusu ve ayrıntılı öyküsü

Filmin Konusu: Filmde otuz beş yıldır ülkesinden uzakta yaşayan bir Yunan film yapımcısının, Manaki Kardeşler tarafından çekildiği bilinen ama gün yüzüne çıkmamış üç bobin filmi aramak için Balkanlar'da savaşın ve toplumsal olayların ortasındaki mücadelesi anlatılmaktadır.

Filmin Ayrıntılı Öyküsü: 1905 yılında çekilen; Balkanlar'ın, Osmanlı İmparatorluğu'nun, Yunanistan'ın, Kuzey Makedonya'nın ve hatta kimi sinema tarih

yazımına göre Türkiye'nin ilk sinema filmi olarak tarihte yerini alan Manaki Kardeşler'in filmiyle başlayan *Ulis'in Bakışı*, daha ilk görüntüsüyle geçmişe referans verir. “*Bu bir ilk film mi? İlk bakış mı?*” sorusuyla beraber filmde ilk bakışın izinin sürülmesi süreci başlar. Harvey Keitel'in canlandığı ve film boyunca adı hiç belirtilmeyen A karakteri, Manaki Kardeşler tarafından çekilen ama banyosu yapılmamış, görülme imkânı bulunmamış ham hâlde bekleyen üç bobin filmin peşine düşer. Söylenenlere göre, bu bobin ortaya çıktığı yüzyılın başından ortasına kadar Balkanlar'da çeşitli ülkelerde yapılmış çekimler belge niteliğinde gösterim imkânı bulacaktır. A'nın aradığı bu bakış, belki de ilk bakış, Balkanlar'da ve dolayısıyla ülkesi olan Yunanistan'daki ilk film anlamına gelmektedir.

Görsel 4.1

Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995) filminden bir sahne (http-11)



A'nın Manaki Kardeşler'in filmiyle ilgili arayışı Selanik'te başlar. Kardeşlerden birisi olan Yanakis'ten filmler hakkında bilgi almaya çalışan ve net bir sonuç alamayan bir adamın anlattıklarından sonra, A uzun bir yolculuğa çıkacağını farkına varır. Jenerikten sonraki ilk sekansla birlikte A'nın ülkesine bir filmin gösterimi için geldiği görülür. Fakat aşırı dinci kitleler filmin Florina'daki gösterimine karşı tepki gösterirler ve filmin sinemadaki gösterimini engellerler. Film heyeti ise filmi kent meydanında açık alanda gösterime sunarlar. Gösterimi yapılan film Angelopoulos'a ait *Leyleğin Geciken Adımı (The Suspended Step of the Stork, 1991)* filmidir. Filmde Marcello Mastroianni'nin canlandığı karaktere ait “*Sınırı geçtik ama hala buradayız. Daha kaç sınır geçmesi gerek insanın evine ulaşması için?*” repliği duyulur. Atina Film Arşivi'nden gelen

görevli, A'nın Yunanistan'a otuz beş yıl sonra film gösterimi için değil Manaki Kardeşler'in kayıp filmlerini aramak için geldiğini bilmektedir. Balkanların Amerika gibi olmadığını ona hatırlatır. A ise *"Bu kişisel bir yolculuk"* diyerek yola çıkma konusundaki kararlılığını ortaya koyar.

A'nın kişisel bir yolculuğa çıktığı bu replikten hemen sonra, Yunanistan'da veda ettiği sevgilisinin kadraja girmesiyle belli olur. Kadının belli belirsiz hayalini gören A, arkasından gitmek istese de filmi protesto eden aşırı dinci kitlelerin ve onları durdurmaya çalışan polislerin arasında engellenir. Geçmişle şimdinin, hayal ile gerçeğin kesiştiği bu sahnede A kadına *"Keşke sana döndüm diyebilsem. Ama bana engel olan bir şey var. Yolculuk bitmedi henüz"* der ve yolculuğuna başlar.

Görsel 4.2

Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995) filminden bir sahne (http-12)



Sabah olduğunda A'nın yolculuğunun ilk sınırı Arnavutluk sınırı olur. Burada sınırı geçip yıllardır görmediği kardeşini görmek için bekleyen bir yaşlı kadını da alarak sınırı geçerler. Sınırın geçilmesiyle birlikte Balkanlar'ın 1990'lı yıllarda yaşadığı insanlık dramı da başlar. Daha iyi bir yaşam umuduyla Yunanistan sınırını geçmeye çalışan Arnavut mülteciler, evsizler, kaçaklar, karaborsacılar sınırda görülür. Yoğun kar yağışı nedeniyle yola devam edemeyeceğini söyleyen Yunan taksici, A'ya Arnavutluk-Kuzey Makedonya sınırını gösterir ve oradan otobüse bindiği taktirde Manastır şehrine iki saatte ulaşabileceğini anlatır.

Kuzey Makedonya'nın Manastır şehrine gelen A'nın ilk durağı Manaki Kardeşler'in stüdyosu olur. Filmde stüdyonun bugünkü görüntüsünden geriye gidişle Manaki Kardeşler'in kendi yaşamlarını anlattığı filme geçilir. Manaki Kardeşler hayat hikâyelerini anlatırken, yaşadıkları yıllar boyunca Balkan coğrafyasında eksik olmayan büyük savaşları, göçleri, yıkılan devletleri de film bugüne taşır. Manastır'daki film arşivinin sorumlusundan Manaki Kardeşler'den Yanakis'in I. Dünya Savaşı sonrasında Filibe'den geldikten sonra Manastır'da ilk sinema açtığını öğrenen A, filmlere ulaşamasa da Manaki Kardeşler hakkında önemli bilgiler elde eder. Manastır'daki film arşivinde görevli olan kadın da onunla yolculuğa dahil olur ve yolculuk trenle devam eder. Manaki Kardeşler'in sineması II. Dünya Savaşı yıllarında yandığı için iki kardeşin yolları ayrılmıştır. Yanakis bunun üzerine Selanik'e yerleşirken, Milton Manastır şehrinde kalmaya devam etmiş ve elindeki tüm arşivi Yugoslavya Devlet Arşivi'ne teslim etmiştir. Ne var ki gelinen durumda Yugoslavya da iç savaş sonrasında dağılmış ve Yugoslavya arşivindeki belgelerin ve filmlerin nerede olduğu belirsizlik içindedir. Manaki Kardeşler'le ilgili kayıtlar Kuzey Makedonya'nın başkenti Üsküp'te yer almaktadır; fakat A'nın aradığı üç bobin filmin orada olup olmadığı belirsizdir. A, Üsküp'e giderken yolculuğuna eşlik eden Manastır Film Arşivi yetkilisi kadından bobinlerin Üsküp'te olmadığını öğrenir.

Tren Üsküp'e ulaştığında A, bobinler bu şehirde de olmadığı için inmez. Trende A, Manaki Kardeşler'in kayıp filmlerini arama sebebini anlattıktan sonra Manastır'dan gelen kadınla aralarında duygusal bir yakınlık oluşur. A ve Manastırlı kadın Bulgaristan'ın Filibe şehrinden geçerken pasaport kontrolü nedeniyle trenden iner. Pasaport kontrolü sırasında filmde bir geriye gidiş daha gerçekleşir. Dünya Savaşı yıllarında Selanik merkezli *Federasyon* adı verilen yurtsever bir örgüte üye olan Yanakis Manaki polis sorgusundayken A'nın suretinde görülür. Bulgaristan Devleti, Manaki Kardeşleri Almanlara karşı yapılan eylemlerde payı olduğu gerekçesiyle ölüm cezasına çarptırır ve ellerindeki tüm film arşivine el koyma kararı alır. Ceza Bulgar Kralı Ferdinand tarafından Filibe'de sürgün cezasına çevrilir. A tekrar filmin içinde bugünkü zamana geri döner ve tren yolculuğuna devam eder. Tren yolculuğu Romanya'nın başkenti Bükreş'te son bulur.

A, Bükreş'e inmesiyle birlikte yine anılarına dalar ve tarihin seyri içinde geçmişe gider. II. Dünya Savaşı yılları Romanya'sında annesi trenin kapısında karşılar A'yı. A'nın hayallerinde, annesi ve o Köstence şehrine giderler. Köstence'ye indiklerinde şehirdeki

Kızıl Ordu askerlerinin ve Rumen komünistlerin marşlar eşliğinde kızıl bayraklarla geçit yaptıkları görülür. Böylece II. Dünya Savaşı'nda Doğu Avrupa'dan tarihi bir kesite tanık olunur. A ve annesi Köstence'deki eve vardıklarında, A çocukluğundaki yeni yıl gecelerine döner ve geçmişe yolculuk sürer. 1945 yılının yeni yıl gecesinde, anne ve babası başta olmak üzere aile büyüklerini gören A, bugünkü hâliyle geçmişin içinde yaşar. Aynı sekans içinde, 1948 ve 1950 yıllarının yeni yıl kutlamaları da A'nın ailesi tarafından yapılır. A, geçmişten bugüne döndüğünde Manastırlı kadınla bir otel odasında birlikte uyumaktadır. Sabah olduğunda limana giden ikili, büyük bir Lenin heykelinin taşınmak üzere gemiye yüklendiğini görür. A, Manastırlı kadına veda ederek Tuna nehri üzerinden Almanya'ya gidecek olan bu gemiye biner. Gitmek istediği yer Yugoslavya'nın başkenti Belgrad'dır.

Görsel 4.3

Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995) filminden bir sahne ([http-13](http://13))



Lenin'in devasa heykeliyle beraber aynı gemide Tuna Nehri boyunca seyahat eden A, Belgrad limanına ulaşıldığında gemiden iner. Belgrad'da gazetecilik yapan eski dostu Niko tarafından karşılanan A, Yugoslavya Film Arşivi Müdürü Joviçiç ile görüşmeye gider. Arşiv müdürü Joviçiç, Yanakis öldükten sonra diğer kardeş Miltos Manaki'nin filmleri Belgrad'a getirdiğini; fakat yirmi yıl boyunca uğraşmasına rağmen bu üç bobin ham filmin banyo işlemini başaramadıklarını söyler. Müdür Joviçiç filmleri Saraybosna Film Arşivi'ndeki meslektaşına teslim ettiğini ama iç savaşın başlamasıyla filmlerden haber alamadığını anlatır. A, gazeteci arkadaşı Niko ile hüznün dolu bir gece geçirdikten sonra yeni yolculuğu için harekete geçer. Gideceği yer etnik çatışmanın tam ortasındaki

Saraybosna'dır. A, arkadaşının uyarılarına rağmen Saraybosna'ya gitme ısrarından vazgeçmez.

Filmin Belgrad ve Saraybosna bölümleri arasında, hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği bir sekansta Manastırlı kadın bu kez eşini, ailesini, evini savaşta kaybetmiş acılı bir Bulgar kadının sureti içinde görülür. Mitolojik göndermelerin olduğu bu sekansta A'nın Balkan coğrafyasında tanık olduğu acıların ve yıkımın karşısındaki güçsüzlüğü, yorgunluğu dikkat çeker. Sekansın devamında A, Belgrad'dan nehir yoluyla gizlice ulaştığı Saraybosna'ya giriş yapar. Filmin Saraybosna sahnelerinin başlamasıyla savaş en travmatik görüntüleriyle filmin içeriğine taşınır.

Görsel 4.4

Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995) filminden bir sahne (<http-14>)



Yugoslavya İç Savaşı'nın en şiddetli şekilde yaşandığı, kuşatma altındaki Saraybosna'da savaş yıkıntılarının ve yoğun bombardımanın arasında koşuşturan A, Saraybosna Film Arşivi'nin müdürü olan Ivo Levi'yi aramaktadır. Küçük bir çocuğun yardımıyla Levi'ye ulaşan A, nihayet aradığı bobinleri bulmuştur. Fakat yüksek yoğunluklu bir iç savaşın ortasında yaşam mücadelesi vermeye çalışan Levi, bu filmlerin banyo işlemiyle uğraşmayı bırakmış durumdadır. A'nın ısrarı üzerine tekrar filmlerin banyo işlemine devam eden Levi, başarıya ulaşır ve A'ya filmlerden örnek görüntüler gösterir. Ne var ki A, yaptığı uzun ve acılarla dolu yolculuğun ardından yorgun düşmüş ve ayakta duramayacak duruma gelmiştir. Levi onu harabelerin arasındaki sinema arşivinde misafir eder ve ilgilenir. Kuşatma altındaki Saraybosna'da suya ulaşmak bile imkânsızdır. Keskin

nişancıların açtığı ateşlerin arasında yaşam mücadelesi veren Saraybosna halkının arasına A da dahil olur ve katliamın ortasında bir taraftan Levi ile hayatta kalmaya çalışırken diğer yandan filmlerin banyo işleminin biteceği günü bekler.

A'nın Levi ve kızıyla geçirdiği son gün travmatik bir olayla sona erer. A, sis sayesinde oluşan ateşkesi dans ederek kutlayan Levi'nin kızıyla dans ederken, kız A'nın hayalinde yolculuğuna eşlik eden Manastırlı kadın ile yer değiştirir. Keskin nişancıların görüş açısını kaybetmesi nedeniyle açılan ateşin durduğu sisli bir günde, Saraybosna sakinlerinin müzik ve tiyatroyla savaşa karşı çıktığı görüntülere tanık olan A, yoğun sisin altında Levi ve kızının, bir diğer görünümüyle de Manastırlı kadının görüş açısından dışarı çıkar.

Görsel 4.5

Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995) filminden bir sahne (http-15)



Şehri kuşatma altında tutan milislerin Levi ve kızı dahil olmak üzere çevredeki herkesi kurşuna dizdiği anların sesini duyan A, Manaki Kardeşler'in filmlerini bulmak üzere çıktığı Balkan yolculuğunu acı verici olayla tamamlar. Yoğun sisin altında Levi'ye ve kızına ulaştığında arkadaşlarının cansız bedenlerine sarılıp ağlayan A için artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Levi'nin sinematek perdesinde Manaki Kardeşler'in filmlerini izlemek için beklerken, “...sana tüm insanlığın bitmeyen öyküsünü anlatacağım” der ve film A'nın acı dolu görüntüsüyle son bulur.

4.1.3 Filmin antropolojik yaklaşıma göre değerlendirilmesi

Bu başlık altında *Ulis'in Bakışı* adlı film, Kuçuradi'nin *Antropolojik Yaklaşımı*'yla değerlendirme konusu yapılacaktır. *Filmin İletisinin Belirlenmesi*, *Filmin Özgün Yerinin ve Değerinin Belirlenmesi* ve *Filmdeki Yaşantı ve Eylem Olanaklarının Belirlenmesi* alt başlıkları filmin değerlendirilmesini içermektedir.

4.1.3.1 Filmin iletisinin belirlenmesi

“Tanrı'nın yarattığı ilk şey yolculuktur. Bunu şüphe takip eder. Ve sıla hasreti.” Yugoslavya İç Savaşı'nın en çatışmaları günlerinde başkent Belgrad'da savaş gazeteciliği yapan Niko, bu sözlerle Tuna Nehri boyunca yolculuk yapan eski dostu A'yı karşılar. Filmde yolculuk ve sıla hasretiyle ilgili duyulan tek söz bu değildir. Atina Film Arşivi yetkilisi, otuz beş yıl sonra yurduna dönüş yapan A için *“Otuz beş yıl çok uzun bir zaman. Mesafeleri, sıla hasretini çoktan unutmuşsundur”* der. Ona tehlike altındaki Balkanlar'da bu uzun mesafeli yolculuğa çıkmaması gerektiğini salık verir. Buna karşın A'nın cevabı çok nettir: *“Beni anladığımı sanıyordum. Bu kişisel bir yolculuk.”*

Film yolculukla başlar ve yolculukla biter. Açılış sekansında Manaki Kardeşler'in kayıp filmlerini bulmak için *“Üç bobin film... Yolculuk”* sözlerini söyleyen A, Saraybosna'da yıkımın ortasında son bulan yolculuğunu *“Döndüğümde üzerimde bir başkasının giysileri olacak. Bir başkasının adıyla çağrılacağım... Ve sen o tereddütlü bana gözlerle bakıp “Sen o değilsin” diyeceksin... Sana yolculuğumu anlatacağım... Sana tüm insanlığın bitmeyen öyküsünü anlatacağım”* sözleriyle bitirir.

A'nın kişisel yolculuğu hem kendisinin sürgünde geçen tarihine hem de Balkan halklarının, Doğu Avrupa'nın yaşadığı acı dolu tarihine dönük çarpıcı bir yüzleşme ortaya koyar. Yolculuk sona erdiğinde A artık bambaşka birisi olmuştur. Tanık olduğu insanlığın umutsuz görünümü; kayıplarla, yıkımla, ölümlerle çevrili bir coğrafyanın bitmek bilmeyen insanlık trajedisi yolculuğun sonunda çarpıcı bir gerçeklik ortaya çıkarmıştır. A bir yandan insanlığın bitmek bilmeyen öyküsüne tanıklık ederken bir yandan da kendi kişisel hikâyesiyle hesaplaşma içine girmiştir. Yunanistan İç Savaşı yüzünden parçalanmış ailesi, sürgünlerde geçen çocukluğu, erken veda etmek zorunda kaldığı sevgileri, otuz beş yıl boyunca uzak kaldığı ülkesi, Manaki Kardeşler'in kayıp filmlerini ararken bulduğu kayıp anıları...

Kişinin kendisiyle olan ilişkisinin de etik bir ilişki olduğunu ifade eden Kuçuradi, kişinin kendisine yönelik eylemlerinin, kendisine ilişkin aldığı kararların, yaşamına yön veriş biçiminin hep etik ilişki bağlamında olduğunu hatırlatır. Kişinin kendisiyle olan etik ilişkisi aslında başkalarıyla olan ilişkilerini de belirlemektedir. Kişi kendisiyle, “yaşadığı yerin ve çağın insanı olarak” ve “bir insan olarak tarihteki insan türünün bir üyesi olarak” ilişki kurabilir. Her iki durumda da ortaya çıkacak olan eylemler değer belirleyicidir (Kuçuradi, 2022b, s. 156). Filmde A, her iki şekilde de kendisiyle ilişki kurmaktadır. Filmde bu ilişki, çıkılan uzun ve mücadele dolu yolculukla simgeleştirilir. Bu yolculuk hem içsel bir yolculuk hem de politik, tarihsel bir yolculuktur. Sinema, hareketi yansıtan doğası gereği fiziksel olarak yapılan yolculukları içeriğine başarıyla taşıyan bir mecradır. Bu sinemanın *hareket-imge* özelliğiyle bütünlük gösterirken, içsel yolculuğu da imgeler dolayısıyla başarılı bir şekilde yansıtması bizi *zaman-imge* kavramına götürmektedir.¹⁰

“... Önemli olan varmak değil, yolculuğun kendisidir” diyen Theodoros Angelopoulos, *Ulis’in Bakışı* filminin kahramanı A’nın yuvaya dönüşünün aynı zamanda yeni bir yolculuğun başlangıcı olduğunun altını çizmektedir (Andrew, 2006b, s. 108). Nitekim A, memleketine otuz beş yıl sonra gelmesindeki sebebin yalnızca film gösterimine katılmak olmadığını, asıl amacının başka amaçlar doğrultusunda kişisel bir yolculuk yapmak olduğunu söyler. Filmde bolca göndermede bulunulan ve filmin bir nevi çıkış noktası olan Odysseus’un öyküsü de A’nın durumuyla paralellik göstermektedir. Svetlana Boym’un isabetli bir şekilde belirttiği gibi, Odysseus’un eve dönüşü “temsili bir eve dönüştür” (2009, s. 32). Önemli olan yolculuğun başladığı yer ve bittiği yer değil; bizzat yolculuğun kendisidir. Bu durum Angelopoulos sinemasının kendisine has olan bazı özelliklerini de yansıtır. Angelopoulos filmlerinde *zaman-imge* öne çıkar ve karakterler zamanın içinde dairesel olarak bir devinim içinde yer alırlar.¹¹

Angelopoulos, filmin çıkış noktasının Odysseus efsanesi olduğunu, filmi oluştururken Homeros’un metninden daha çok efsanenin kendisine yöneldiğini ifade eder. Efsaneye göre Odysseus, yurdu İthaka’ya döner; fakat orada da fazla kalmaz ve yeni yolculuğa

¹⁰ Konuyla ilgili tartışmalar çalışmanın *Sinemada Anlatı ve İleti* başlığı altında yapılmıştır.

¹¹ Çağdaş sinemanın önemli kavramlarından birisi olan dairesel anlatı yörüngesi, klasik anlatının “tam ve yeterli bilgi yönünde gelişme” ilkesinin tersine, finalde başlangıç noktasına geri dönen bir anlayış ortaya koyar (Kovacs, 2016, s. 83).

çıkar. A'nın filmdeki yolculuğunda da durum böyledir. Otuz beş yıl sonra yurda dönmesine rağmen sıla hasreti son bulmaz. Bilakis aradığı yerin evi olmadığını, hatta herhangi bir ev, yurt sahibi olup olmadığı da tartışmaya açılır. A, sınırlar boyunca yaptığı zorlu yolculuğunda çocukluğunu, masumiyeti, saf sevgiyi, savaşız yılları ararken bir yandan da yüzyıl insanının yaşama krizini kendi üzerinde taşımaktadır.

Barbara Cassin, “İnsan ne zaman evindedir?” sorusunu sorduğu kitabına şu cümlelerle başlar: “Eve dönüyorum denebilir ama döndüğüm yer evim değil. Bunun nedeni belki de bir evimin olmaması. Ya da daha doğrusu, evimde olmadığım zaman kendimi daha fazla evimde, evim gibi bir yerde hissediyor olmam. Öyleyse insan ne zaman evindedir?” (2018, s. 11). Filmin çıkış noktasını oluşturan Odysseus efsanesinin trajik yanını oluşturan, filmde A karakterinin yaşadığı yaşama krizini anlatan da budur: insanın bir ev, bir başka deyişle yurt arayışında olması; fakat bu arayışına bir türlü son verememesi gerçeği... Filmde de defalarca vurgusu yapılan bu sıla hasreti, insanın varlık yapısı gereği nostaljiye olan olağan ilişkisiyle açıklanabilir.

Nostalji, bir başka deyişle, nostos (eve dönüş) ve algia (özlem) kelimelerinin birleşiminden oluşan nostalgia, “artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir” (Boym, 2009, s. 14). Nostalji paradoksal olarak “geri dönüş acısıdır” (Cassin, 2018, s. 16). Hem geri dönüşü arzular hem de geri dönmüş olmaktan kaynaklanan acıyı içeriğinde taşır. Odysseus efsanesi de böyledir. Yıllarca İthaka'ya geri dönüşü arzularken asıl aradığı şeyin orada olmadığını fark etmesiyle yeni yolculuklar başlar. Öyle ki, İthaka'ya geldiğinde onu tanıyan dahi yoktur.

Angelopoulos'un A karakterinin durumu da çok benzerdir. Uzun yılların ardından dönülen yurttan, evde aradığını bulamamış ve yeni yolculuklara çıkma arzusu ortaya çıkmıştır. Yolculuğun gözyaşları ve acıyla dolu bir şekilde Saraybosna'da bitmesi önemlidir. Saraybosna, yüzyılın başında büyük savaşın başladığı yerken, yüzyıl sonuna gelindiğinde Avrupa idealinin çöktüğü yer durumundadır. A, filmin başından beri aradığı o üç bobin filmi, ilk bakış, ilk masum bakış olarak tanımladığı filmi bulmuştur belki ama asıl bulduğu bu üç bobin filmde başka şeylerdir. Kendi kişisel hikâyesiyle birlikte Balkanlar'da yaşanan dramı birleştiren A, film boyunca yaptığı yolculukların sonunda tanık olduğu acılar yüzünden dönüşmüş, başka birisi olmuştur.

Doğu Avrupa’da¹² sosyalizmin çöküşü, idealize edilen değerlerin son bulması, bir arada yaşayan halkların etnik şiddetin tam ortasına düşmesi, ortak yaşam umudunun kaybolması A’nın uzun yolculuğu boyunca tanık olduğu yüzyıl gerçeğidir. Lenin’in Tuna Nehri boyunca dolaştırılan heykeli, tıpkı bir cenaze ritüelini andırır. Lenin’i gören Romanyalı bir grup insanın heykelin geçişi sırasında haç çıkarması, insanların yüce bir değere inanma ve umut etme arzusunu gösterirken, diğer yanıyla da artık yok olmuş ideallerin arkasından son bir işareti, metaforik olarak kaldırılan cenazeye son bir selamı anımsatmaktadır.

Angelopoulos bu sekansta, sinema sanatının kendine has olanaklarından başarıyla yararlanarak duygu ve düşünce yönü çok güçlü bir anlatım yakalamıştır. Karakterlerin otelden çıkışından başlayıp pan ve tilt hareketleriyle gemiye, Lenin’e odaklanan kompozisyonda, plan kesintisiz bir şekilde sürerken yumuşak bir zoom hareketiyle karakterleri Lenin’in önünde görürüz.¹³ Lenin arkada taşınmak üzere gemiye doğru yükselirken, önlerinde A ve Manastırlı kadın birbirine sarılır. A kadına veda eder ve Lenin’in büyük heykelinin olduğu gemiye biner. A’nın da yer aldığı gemi, genel planla uzaktan gösterilirken pan ve zoom hareketlerinin kombinasyonu ile odak noktası giderek Lenin’den A’ya doğru kayar.¹⁴ Kamera A’nın perspektifine geçer ve geminin nehirde ilerlemesinden kaynaklı devinim kameranin hareketine dönüşür. Bu esnada etraftaki Romanyalıların Lenin’e bakarak haç çıkarma, saygı duruşunda durma ya da şaşkınlıkla izleme gibi eylemleri hem A’nın hem de Lenin’in perspektifinden verilir. Böylece kamera

¹² Doğu Avrupa’da reel sosyalizmin çökmesiyle beraber ortaya çıkan nostalji durumunun sinemadaki karşılığını daha iyi anlamak için Özgür Yaren’in (2014) “Doğu Avrupa Sinemasında Post Komünist Nostalji” adlı makalesi okunabilir.

¹³ Pan, kameranin olduğu yerde sağa, sola çevrinmesi, tilt ise aynı şekilde kameranin yukarıdan aşağı ya da aşağıdan yukarı hareket etmesidir. Pan ve tilt hareketleri, zaman ve uzamın bütünlüğünü korumayı sağlayan kamera hareketleridir (Mercado, 2011, s. 153).

¹⁴ Genel olarak sinematografi literatüründe yerleşik şekliyle bir optik hareket olarak zoom, “doğal olmayan bir teknik olarak kabul edilir”, “çünkü gözlerimiz odak uzaklığını değiştiremez” (Wineyard, 2010, s. 17). Bununla birlikte, Angelopoulos, zoom hareketinin klasik anlatı sinemasındaki kullanımından farklı bir şekilde, karakter-çevre bütünlüğünü/ayrışıklığını vermek için karaktere yaklaşma ve uzaklaşma şeklinde yumuşak ve uzun zoom hareketini tercih eder. Brown, bu tarz bir zoom kullanımının “hem görsel hem öykü anlatımı bakımından” işe yaradığını ifade etmektedir (2014, s. 94).

bir gözlemci pozisyonunda dönemin Doğu Avrupa'sının, Balkanlar'ın mevcut toplumsal durumunun ve çağın insanın ruh hâlini kayda düşer.

Yunanistan İç Savaşı'ndan beri görmediği kardeşini görmek için Arnavutluk'a geçmek isteyen yaşlı kadının Arnavutluk'a vardığında ıssızlığın ortasında yapayalnız duruşu, yerini ve gideceği yeri kaybetmiş çağın insanını çok iyi sembolize etmektedir. Burada Angelopoulos önce kompozisyonun merkezine yaşlı kadının taksiden inip A ile vedalaşmasını alır, hareketsiz bir genel plan çekiminden sonra ise kamera geriye doğru hareket ederek kadının yabancılığı, ıssızlığın ortasında tek başına kalışı vurgulanır. Bu çekimde Angelopoulos'un çokça başvurduğu şekilde kamera gözlemci pozisyonuyla olan biteni kayda düşer.

Benzer bir durum A'nın Saraybosna sokaklarında nereye gideceğini bilmeden telaş içinde koşturmasında görülür. Bu, savaşların, ölümlerin, sürgünlerin kucığına düşmüş ve buradan çıkış umudunu kaybetmiş insanın görüntüsüdür. Angelopoulos, burada kamerayı yine nesnel-gözlemci pozisyonunda tutarak, yalnızca yumuşak pan ve zoom hareketlerine başvurarak genel planlarla A'nın bombardıman altındaki Saraybosna sokaklarındaki mücadelesini gösterir. A, nehirden kaçak giriş yaptığı yerin Saraybosna olduğundan dahi emin değildir; etrafta koşuşan ve bombalardan kaçan insanlara burasının Saraybosna olup olmadığını sorar. A'nın şehre ilk giriş anında henüz nehirdeki görüntüsü perdedeyken, atılan bombaların sesinin duyulmasıyla Saraybosna'daki durumun ne olduğu görüntüden önce sesle izleyiciye hissettirilir.¹⁵ A'nın bitmek bilmeyen yolculuğunun vardığı yer en nihayetinde bu karamsar tablodur. Fakat filmin sonunda yolculuk bitmez, arayış sona ermez. A, aradığı kayıp filmleri izlerken bambaşka birisi olmuş hâliyle geri döneceğini, insanlığın bitmek bilmeyen öyküsünü anlatacağını söyler.

Film, geçtiğimiz yüzyılın başından sonuna dek geçen sürede Balkanlar'da, Doğu Avrupa'da yaşanan savaşları, sürgünleri, insanlık suçlarını, insanın insanca yaşamasına engel olan tüm baskıları hem Manaki Kardeşler'in anılarından hem de A'nın

¹⁵ Bu sahne, sesin sinemada "görüntünün tamamlayıcısı" olma niteliği açısından önemli bir örnektir. Sesin buradaki rolünü Bordwell ve Thompson şöyle açıklamaktadır: "görsel bir unsur için oluşturulmuş sessel ipucu o unsurun gerçekleşmesini *beklememize* ve dikkatimizi o yöne yoğunlaştırmamıza" yol açmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 270)

yolculuğundan izleyicisine aktarmaktadır. *Ulis'in Bakışı*, yüzyıl sonunda gelinen noktada insanın büyük bir yaşama krizi içine girdiğini hüznü bir şekilde yansıtmaktadır.

Angelopoulos, yüzyıl sonunda insanlığın geldiği noktayı sineması aracılığıyla etik bir duyarlılık içinde hatırlar. Yolculuk, nostalji, sıra hasreti, sevginin ve masumiyetin arayışı gibi kodlarla oluşturduğu filminin iletisi, yitirilen insan değerlerine dönüş ve düşülen yaşama krizinin sonlandırılması gerekliliğidir. Bunu da filmde tüm umutsuz görünüme rağmen birlikte yaşama idealini sürdüren; sanatla, sevgiyle direnen, değer gözeterek yaşamak isteyen karakterlerle verir. Kuçuradi'nin "değerli yaşantı ve eylem olanakları yaratmak" olarak açıkladığı, bu tip bir yaratmayı da "sorumlu yaratma" olarak tanımladığı durum da tam olarak budur. Sorumlu yaratma, "simgesel olarak anlatılan çağın gerçekleri içinde etik değerleri yaşayan ve öyle eylemde bulunan kişiler çizmektir" (2022b, s. 13). Angelopoulos gibi çağın durumunu anlatmak, insan değerlerinin yitimi karşısında sanatçı duyarlılığıyla hareket etmek için de bu tip bir sorumluluk duygusuna sahip olmak gerekmektedir. İoanna Kuçuradi'nin ortaya koyduğu antropolojik yaklaşımda eserin iletisinin ne olduğunu açıklamayı amaçlayan ilk aşama, filmde bu şekilde ele alınabilir.

4.1.3.2 Filmin özgün yerinin ve değerinin belirlenmesi

Kuçuradi'nin sanat eleştirisinde antropolojik yaklaşımındaki ikinci aşama, eserin yeniliğinin, bir başka deyişle eserin kendi alanındaki özgün yerinin ve değerinin belirlenmesidir. Burada, eseri kendi içinde yeni ve özgün yapanın ne olduğu belirlenmelidir. Balkanlar'daki savaşları, insanlık suçlarını, sürgünleri anlatan ilk yönetmen Angelopoulos değildir elbette. O hâlde onu diğerlerinden ayıran ve bu filmi kendi içinde özel bir yere oturtan nedir?

Angelopoulos, filmi insanın varlık alanına dair kadim sorular olan "İnsanın evi neresidir?" ve "Yolculuk ne zaman biter?" gibi sorular üzerine oturtur. Burada Odysseus efsanesi önemli bir yer tutar. Onun bitmek bilmeyen yolculuğu, bu yolculuk boyunca başına gelenler insanlığın bir alegorisi gibi ele alınırken, filmde de A karakteri üzerinden genel insanlık durumunun portresi çıkarılmaktadır. Filmin açılış sahnesinde gösterilen Manaki Kardeşler'in ilk filmindeki yüzyılın başında birlikte yaşayan insanlar, filmin sonunda yüzyıl sonuna gelindiğinde tüm insani değerlerden uzaklaşarak öldürmeyi olağan hâl getirmiştir. Kuçuradi, bu çağdaki ölümleri "hesaplı öldürmeler", içinde

bulunduğu çağı ise “çeşitli baskıların ve karşı baskıların insanları şaşkına çevirdiği, hesaplı öldürmelerin gitgide yayıldığı çağımız” ifadeleriyle açıklamaktadır (2020, s. 112).

Angelopoulos’un yüzyıl üzerine olan bu bütüncül yaklaşımı, bir yüzyıl panoraması sunarken aynı zamanda yönetmenin sanatçı duyarlılığıyla çağın insanına yaptığı çağın durumunu hatırlatma durumudur. Yönetmen etik bir tavırla, insanın insan değerlerinden uzaklaştığında ortaya nasıl bir yıkım tablosu çıkacağına görüntüsünü sunmaktadır. Bu tabloda yolculuğun geleceği nokta budur, ev-yurt bulma özleminin karşılığı çıksızlık ve yaşanacak bir yerin kalmamasıdır.

Film bunu yaparken geçmişle bugün arasındaki bağları net bir şekilde vurgulamaktadır. Filmde hem A’nın kişisel hikâyesi hem de Balkanlar’ın bulunduğu koşulların tarihselliğinin verilmesi için geçmiş ve bugün sık sık iç içe geçer. Hatta A ve Manaki Kardeşler filmde Harvey Keitel’in suretinde vücut bularak bir hâle gelir. Angelopoulos kasıtlı olarak bu durumu belirsizleştirir; yalnızca küçük mizansen detaylarıyla vurgular. Zamandaki bu değişiklikler kostüm değişimleri, ışık kullanımındaki farklılıklar gibi küçük dokunuşlarla izleyiciye hissettirilir. Tarihin ve insan yaşamının bütünlüğünü ortaya koymak için yönetmenin başvurduğu bu yol, insanı ve insanın tarihini daha iyi anlamak açısından önemlidir. Nitekim yönetmenin kendisi de “geçmiş günümüzün ayrılmaz bir parçasıdır” der ve ekler: “Geçmiş unutulmaz, günümüzde yaptığımız her şeyi etkiler. Hayatımızın her anı geçmiş ile şimdi, gerçek ile hayalden oluşur ve hepsi iç içe geçip birleşirler” (Fairanu, 2006c, s. 118).

İlerleme idealinde geriye gidiş negatif bir anlamla örtülüdür. Ne var ki, insan nostalji aracılığıyla geriye bakmaya, hatırlamaya, özlem duymaya yazgılıdır. Boym’un (2009, s. 16), “nostalji, modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır” düşüncesi bu açıdan değerlendirilmelidir. Walter Benjamin’in Paul Klee’nin *Angelus Novus* adlı eserine yaptığı çözümleme de böyle bir okumaya uygundur. Klee’nin resminde, tarih meleği yüzünü geri çevirmek istemesine karşın fırtına onu önüne bakmaya zorlar. Tarih meleği ise ısrarla arkada bıraktığı felaketlere gözünü diker. “Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister”. Fakat fırtına onu geleceğe sürükler, geçmişe bakmasına izin vermez. “Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır” der Benjamin (2016, s. 41-42).

Ünsal Oskay, XX. yüzyılı “her şeyin hızla unutulduğu ve tarihin derinliklerine bırakıldığı” dönem olarak tanımlamaktadır (2015, s. 46). Yaşanan acılar ilerleme

yolundaki yol kazaları olarak görülüp istisna olarak sunulmaktadır. Fakat Angelopoulos ve onun gibi etik duyarlılık gösteren sanatçılar bu yol kazalarının istisna değil bizzat yaşanan çağın kendisi olduğunu, insanlığın büyük bir çıkmaza düştüğünü göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında film çağının sorunlarını, insan açısından yansıtmakta ve bunu yaparken de özgün, yeni bir biçim ortaya koymaktadır. Filmde geçmiş ve geleceğin birliği, tıpkı realist bir romandaki gibi insanın çevresiyle olan genel panoramik görünümü, hayal ve gerçek arasındaki ilişkinin çarpıcı uyumu filmi iletisini başarıyla aktaran bir biçime oturtmaktadır.

4.2.3.3 Filmdeki yaşantı ve eylem olanaklarının belirlenmesi

Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşım adını vererek ölçütlerini ortaya koyduğu üç aşamadan sonuncusunda eserdeki yaşantı ve eylem olanaklarının değerinin ortaya konulması gerekmektedir. Bu değer insan açısından, insanın yaşadığı dünyayla ilintili olarak belirlenmelidir. İlk aşamada filmin iletisini doğru anladıktan sonra, ikinci aşamada filmin çağı açısından yeniliği ve alanındaki özgünlüğü ortaya konulmuştur. Son aşamada ise filmde örneği verilen yaşantı ve eylem olanaklarının neler olduğu, bunların insan ve değerleri açısından neye karşılık geldiği açıklanacaktır.

Filmde felsefi antropolojiye ilişkin olarak örneği verilen yaşantı ve eylem olanakları özellikle filmin Saraybosna'da geçen son bölümünde ağırlık kazanmaktadır. Milyonlarca insanın ölümüne sebep olan dünya savaşlarının fitilini ateşleyen Saraybosna'daki Franz Ferdinand suikastı ile başlayan yüzyıl, yine Saraybosna'da Yugoslavya'nın dağılmasıyla sonuçlanan kanlı iç savaşın insanlık dramıyla son bulmaktadır. Filmde savaşın en acımasız yüzü olan iç savaşın, etnik şiddetin ortasında, insanın tüm değerlerinden uzaklaştığı ve yaşama krizinin en büyüğünü hissettiği bir ortamda dahi etik ilişkilerin ve insan değerlerinin korunmaya çalışıldığı bir manzara vardır. A'nın Manaki Kardeşler'e ait üç bobine ulaştığı Ivo Levi karakteri, bunun en güzel örneğini sunmaktadır.

“Bunca ölümün saçıldığı, işkencenin yapıldığı, çeşit çeşit bombaların atıldığı” bunların karşısında insan değerlerini savunanların ciddiye alınmadığı dünyamızda, insan değerini inatla koruyan ve gösteren insanların varlığı önemlidir (Kuçuradi, 2022a, s. 179). Yıllarını verdiği film koleksiyonunu kanlı iç savaşın ortasında suyun dahi bulunamadığı bir ortamda yıkıntıların arasında koruyan Levi, insanın savaş gibi bir kaosun ortasında bile hayatına anlam katma çabasının en güzel karşılığıdır.

Filmde, yaşama imkânının kalmadığı, insanın tüm değerleri unutarak yalnızca hayatta kalma motivasyonu ile hareket ettiği bir ortamda her şeye rağmen değerleri duyumsayan, insandan yana tavır takınan ve etik ilişkilerin nasıl olması gerektiğinin örneğini sunan insanların varlığı önemlidir. Kuçuradi'nin yaşantı ve eylem olanakları olarak işaret ettiği de budur. Film en nihayetinde bu umutsuz görünümün içinde dahi insana yeni yollar, yeni alternatif dünyalar sunmaktadır.

Levi'nin A ile kurduğu ilişki çıkarsız, dolaysız ve hesapsızdır; tek amacı onun yolculuğunun sonunda filmlere ulaşmasını sağlamak, filmler aracılığıyla onunla aynı dünyada buluşabilmektir. İnsanlar arasındaki ilişkinin en ilkel hâle dönüş yaptığı iç savaş ortamında böyle bir ilişkinin örneğinin verilmesi filmin insana ve insanın değerlerine ilişkin ortaya koyduğu güzel bir örnektir. Bu bağlamda verilebilecek tek örnek Levi değildir. Belgrad'da savaşı yerinde gözlemlemek için gelen ve savaş bitene kadar oradan ayrılmayacağını söyleyen Niko da savaş karşıtı, barış yanlısı tutumuyla değerli bir yaşantı ve eylem olanağı ortaya koymaktadır.

Bu örneklerde görülen etik kişiler, Kuçuradi'ye göre “insan olmanın özelliğini oluşturan olanakların gerçekleştirilebilirliğinin koşullarının sürekli yaratılması ve insana özgü etkinliklerin amaçları ve işlevleri yerine gelecek şekilde gerçekleştirilmesi” için hayati öneme sahiptir (2022a, s. 181). Savaşın ve yıkımın ortasında dahi bir insan etkinliği olan sanatın izini sürmek, film koleksiyonerliğine devam etmek, gazetecilik faaliyetini sürdürmek ve bunları işlevleri açısından insan değerleriyle birleştirmek felsefi antropoloji açısından üzerinde durulması gereken bir örnek teşkil etmektedir.

Film, Balkanlar'da yüzyılın başından sonuna kadar geçen sürede yaşanan savaşların, sürgünlerin, yıkılan devletlerin, değişen siyasi rejimlerin insan ve insan değerleri üzerinde yarattığı bunalımı içeriğine taşıırken, her şeye rağmen sevgiyi, barışı, etik ilişkiyi esas alan kişi örnekleriyle de izleyiciye örnek yaşantı ve eylem olanaklarını ortaya koymaktadır. Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımında belirlenen üçüncü aşama da böylelikle filmde karşılığını bulmaktadır. Dolayısıyla *Ulis'in Bakışı*, üç aşamayı da kapsayan doğru değerlendirmeye antropolojik yaklaşıma uygunluk göstermektedir.

Sonuç olarak *Ulis'in Bakışı* filmi, Kuçuradi'nin ortaya koyduğu üç aşamaya göre değerlendirilmiş ve antropolojik yaklaşıma uygunluk taşıdığı görülmüştür. Bu yaklaşıma göre film insanın değerlerini, insanlar arası ilişkilerini, insanın dünyadaki yerini ve

durumunu sorgulayan, yeni yaşantı ve eylem olanakları arayan ve gösteren, yeni ve özgün bir yolla çağın sorunlarını çağın insanına anlatan bir eserdir.

4.1.4 Filmde insan varlığının sanatsal ifadesi

Bu başlık altında *Ulis'in Bakışı* adlı film, Mengüsoğlu'nun *İnsan Varlığının Sanatsal İfadesini Belirleyen Yaklaşımı*'yla değerlendirme konusu yapılacaktır. *Filmde İnsanın Somut Bütünlük İçindeki Temsili* ve *Filmde İnsana Dair Elde Edilen Bilgi* alt başlıkları filmin değerlendirilmesini içermektedir.

4.1.4.1 Filmde insanın somut bütünlük içindeki temsili

Mengüsoğlu insan problemlerine, insan olaylarına, çeşitli insan karakterlerine ve bu insanların arasında olup bitenlere en somut şekilde sanatın ulaşabildiğini ifade eder. Felsefi antropolojinin sanata yüklediği bu rol, insanın sanat aracılığıyla kendisini, içinde yaşadığı hayatı, yaşadığı dünyanın dününü ve yarınını daha iyi anlamaya, kendisiyle hesaplaşmaya ve doğru bir yaşama felsefesi inşa etmeye davet eder. Sanatla birlikte insan, içine düştüğü durumları, çeşitli çatışmaları, dünyada tüm yapıp ettiklerini somut bir bütünlük içinde görme fırsatı bulur. Burada çeşitli insan fenomenleri, insana has olan birtakım eylem ve durumlar görülür.

Örneğin, Mengüsoğlu'nun insanın somut bütünlüğünü ortaya çıkaran insan fenomenleri arasında gösterdiği “sanat ve tekniğin yaratıcısı olan insan” fenomeni *Ulis'in Bakışı*'nda somut bir şekilde karşılık bulmaktadır. Film başlangıcıyla dahi sanatın yaratıcısı olan insanın dünyadaki yerini ve önemini göstermektedir. Manaki Kardeşler tarafından çekilen Balkanlar'daki ilk filmin gösterimiyle başlayan film, sanat ve teknik yoluyla yaşamı belgeleyen ve tarihsel bir varlık olma arzusu taşıyan insanı ortaya koymaktadır. Manaki Kardeşler kayıt altına aldıkları insanlarla Balkanlar'ın o günkü durumunu kayda geçirir.¹⁶ Yüzyılın sonuna gelindiğinde hâlâ onların bakışını, kayıp filmlerini arayan A ise bu filmler aracılığıyla kaybolan saflığı, masumiyeti, sevgiyi aramaktadır. Aradığı ilk bakış, masum bir ilk bakıştır; henüz savaşlarla, yıkımlarla parçalanmamış Balkanlar'ın acı dolu günlerden önceki son görünümüdür.

¹⁶ Sinema kuramcısı Siegfried Kracauer, kamera aygıtıyla kaydedilen görüntüleri “sahici belgeler” olarak nitelendirmektedir (2015, s. 394).

Filmde görüldüğü üzere, Manaki Kardeşler'in sinema aygıtına ulaşması, film çekip gösterimler yapması Balkanlar'daki karışıklıklar nedeniyle çok zorlu şartlar altında olmuştur. Önce Balkan Savaşları, ardından I. Dünya Savaşı, sonra imparatorluğun dağılıp yerine yeni devletlerin kurulması, sınırlar arasındaki belirsizliğin gitgide artması, II. Dünya Savaşı, kurulan yeni rejimler derken Manaki Kardeşler filmlerinin gösterimlerini yaptığı sinema salonunu dahi koruyamaz duruma gelirler. Ve hatta onlar da sürgünlerden, siyasi cezalardan payını alarak şehir şehir, ülke ülke gezmek zorunda kalırlar. Filmin başında gösterilen Manaki Kardeşler'in filminde birlikte halı dokuyan Balkan kadınlarından geriye kalan büyük bir yas ve acı olur. Manaki Kardeşler için de durum farklı değildir.

A'nın Amerika'dan otuz beş yıl sonra yurduna dönüp Manaki Kardeşler'den geriye kalan kayıp üç bobin filmin peşine düşmesinde de benzer bir itki vardır. Nasıl ki Manaki Kardeşler çağını, ülkesini ve birlikte yaşadığı insanları kayıt altına alıp tarihsel bir belgeye dönüştürdüyse, A da kayıp çocukluğunun, erken veda etmek zorunda kaldığı sevgilerinin, yaşama umudunun peşine düşüp bir belgeye dönüştürmek, böylece gitgide anlamsızlaşan hayata bir anlam katmak, sanat yoluyla bir iz bırakmak istemektedir. O da tıpkı Manaki Kardeşler gibi zorlu yollardan geçmek ve Balkan gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalacaktır. Acı, kan, gözyaşı, yas ve sürgün her yerdedir. Buna rağmen ısrarını sürdüren A, aradığı kayıp ilk bakışa ulaşır.

A'nın bu uzun yolculuğa çıkmasında belirleyici olan anlam arayışı insana has bir tutumdur. Mengüşoğlu'nun ortaya koyduğu insan fenomenlerinden olan “özgür ve tarihsel bir varlık olan” insan fenomeni, tarihin içinde devinen, yeni sorunlara karşı yeni çözümler üreten, doğadan özgürleşerek kendi varlığını ortaya çıkaran insanı işaret etmektedir. İnsan özgür ve tarihsel olmaya yazgılıdır; çünkü onun varlık bilinci dün, bugün ve yarını birlikte düşleyen, yaşama iz bırakmak için anlam arayan, bu dünyada geçirdiği zamanı doğru değerlendirmeye çalışan bir görünüme sahiptir. İnsan, bu dünyada özgür ve tarihsel olma ısrarını hiç kaybetmez.

A, yüzyılın başından sonuna değin geçen süreyi bilme ve hesaplama konusu yaptığı bu yolculuğunda hem kendi kişisel tarihinin hem de Balkanlar'ın tarihinin peşine düşer. Bu yolculuk aynı zamanda “bilen, yapıp-eden, değerleri duyan, tavır takınan, önceden gören ve önceden belirleyen, isteyen, ideleştiren, bir şeye kendisini veren, çalışan, inanan” insan fenomenlerine de karşılık oluşturmaktadır. A, değerleri duymaktadır ve değer bilinci

gözetmektedir; insanlık trajedisinin yaşandığı coğrafyada insanın değerlerine ilişkin bir arayış içindedir. Sevgiyi, masumiyeti, henüz bozulmamış olan o saf bakışı aramaktadır. Örneğin, Arnavutluk sınırına geçmek için bekleyen yaşlı kadının onlarla gelme talebini hiç düşünmeden kabul eder. Saraybosna sokaklarında yerli halkın arasında su sırasına girer; dağlardan açılan ateşlerin arasında dostluğu, dayanışmayı, yaşama ısrarını korur. Saraybosna Kuşatması'nda şehirdeki savaş karşıtı, barış yanlısı grupla beraber olur, onlardan yana tavır takınır.

Belgrad'da savaş gazeteciliği yapan Niko'nun da durumu benzerdir. Savaş bitene kadar Yugoslavya'dan ayrılmayacağını söyleyen Niko, insanların savaş yüzünden nasıl bu hâle geldiğini sorgularken, eski güzel günlerin nostaljisini derinden hissetmektedir. Arkadaşı A'ya yardım eder ve tüm umutsuz tabloya rağmen hâlâ dostluğun, dayanışmanın, yaşama ısrarının mümkün olabileceğini gösterir. Bu ancak değerleri duyan ve tavır takınan insanın yapabileceği bir iştir.

Ivo Levi başta olmak üzere, A'nın gittiği şehirlerde karşılaştığı film koleksiyonerleri, sinema arşiv görevlileri insan değerlerine ilişkin önemli örnekler sunarlar. Savaşın ortasında, yaşama kavgasının içinde hâlâ filmleri saklamaya çalışan, harabeye dönmüş sinema salonlarında ve sinemateklerde kendilerine bir dünya kurmaya çalışan insanlar hem sanatın yaratıcısı olan insan fenomenini bütün somutluğuyla yansıtır hem de değer bilinci gözetken ve tavır takınan insanın ne olduğunu gösterir. Levi, savaş karşıtı ve barış yanlısı bir Saraybosnalı olarak kentini, Saraybosnalıları ve Saraybosna'yı değerli kılan farklı etnik kimliklerin ve dinlerin bir arada yaşamasını korumak istemektedir. Bu tavır yaşamdan yana, sevgiden ve barıştan yana ortaya konulan örnek bir tutumdur. Etik ilişkilerin, insan değerlerinin en kötü şartlarda bile korunması gerektiğinin güçlü bir tezahürüdür.

Modern savaş tarihinin en uzun süren kuşatması olan Saraybosna Kuşatması süresince tam kırk dört ay boyunca Saraybosna şehrinde insan yaşamı durmuştur. Bir zamanlar Balkanlar'ın en barışçıl ve kozmopolit yerlerinden birisi olan Saraybosna, yüksek mevzilerde konuşlanan keskin nişancıların şehirde hareket eden her canlıyı açık hedef olarak gördüğü, su başta olmak üzere en temel gıdalara dahi ulaşmanın imkânsızlaştığı, şehre saatte yaklaşık beş yüz havan topunun düştüğü bir yer hâline gelmiştir (Calic, 2019, s. 303). Fakat böyle bir ortamda dahi savaşa karşı şehirde büyük bir kamuoyu tepkisi oluşturulmuş, şehrin her tarafında barış yanlısı gösteriler düzenlenmiş ve birlikte

yaşamaya dair inanç korunmaya çalışılmıştır. Filmde de bu durumu net bir şekilde görmek mümkündür. Havanın sisle kaplanmasıyla birlikte şehri vurmaya ara vermek zorunda kalan milislerin yerini tiyatro oyunları, müzik dinletileri ve dans alır. Ivo Levi A'ya, böyle günlerde tıpkı savaştan önce olduğu gibi Sırpların, Hırvatların ve Müslümanların bir araya geldiğini söyler. Savaş karşısı bu tutum insandan yana, insan değerlerinden yana, yaşamdan yana ortaya konulabilecek en güzel örneklerden birisidir.

4.1.4.2 Filmden insana dair elde edilen bilgi

Mengüşoğlu, sanattan nasıl bilgi elde edilebileceğini, bu bilginin felsefi antropoloji açısından yerinin ve öneminin ne olduğunu göstermiştir. Bu film özelinde belirtmek gerekirse, Angelopoulos yüzyıl başından sonuna Balkan coğrafyasında yaşananları insan üzerinden ele aldığı bu eseriyle insan değerlerine ilişkin önemli şeyler söylemektedir. Doğu Avrupa'da, Balkanlar'da peş peşe çöken sosyalist rejimler, yıkılan devletler, yeni çizilen sınırlar, kitlesel olarak göç etmek zorunda kalan insanlar tarihin içinde savrulup giderken Angelopoulos'un kamerasına takılırlar. Burada insanın en yalın ve sert gerçekliği karşımıza çıkar.¹⁷ “Hayat, insan, sanatın aynasında görünür, sanat onları yansıtır. Onun içindir ki, sanat, hayatın, insanın, çağın aynasıdır denir” (Mengüşoğlu, 2021a, s. 281).

Dolayısıyla bu aynaya, Angelopoulos'un kamerasına yansıyanlar çağın ta kendisidir. Bu çağda Ivo Levi gibi savaşın ortasında yaşam kavgası verirken dahi insanca, insana yakışır şekilde yaşamak da mümkündür; hiç tanımadığı sivil insanları sisin ortasında nedensizce öldürüp nehre atan milisler gibi yaşamak da. Burada ayrımı yapacak olan değer bilincidir, değer gözeterek yaşamaktır. Hiçbir öldürmenin meşru gösterilemeyeceğinin, insana düşenin yalnızca yaşamdan yana olmanın ve insanlığı değerleriyle birlikte korumanın önemini gösteren Saraybosna'daki sahneler, filmin umutsuz ve iç burkan genel görünümünün altında insana dair ortaya konulan önemli iletilerdir.

¹⁷ Filmi gerçekçi kılan en önemli unsur yönetmenin sinema anlayışıdır; Angelopoulos filmde kurguyu olabildiğince arka planda tutar. Filmde anlam ve bütünlük kamera hareketleriyle sağlanır. Plan-sekans kullanımı, genel plan çekimler yönetmenin gerçeğe müdahale etmeden ele alma kaygısından ileri gelmektedir. Nitekim film boyunca kamera sanki bir gözlemci gibi A'yı, Balkanlar'ı, kameraya takılan tüm insanları ve nesneleri merceğine taşır.

Filmde sınırlar hem insanın kendi kişisel sınırları hem de ülkeler arasındaki coğrafi sınırlar olarak insanın önüne engel koyan, insanı sınırlayan bağlamda ele alınır. Edna Fainaru ile yaptığı söyleşide, “Göç ve diaspora, yurtlarından kovulan mülteciler, sınırları aşıp sığınak arayanlar, bunlar zamanımızın en acı toplumsal yaraları arasındadır” diyen Angelopoulos (2006, s. 91) sınırları aşılması arzulan; fakat aşıldığında da tatmine ulaştırmayan engeller olarak filmlerinde işler. Çünkü insanın içine düştüğü durumda toplumsal sorunlar artık sınırları aşar hâle gelmiş ve yalnızca insanın kendi bulunduğu konumu değil çevresini, bölgesini ve hatta dünyayı şekillendirecek boyuta ulaşmıştır.

A’nın hem kendi kişisel sınırlarına ulaşma hem de kayıp filmleri bulma saikiyle ulusal sınırlara ulaşma arzusu kaybolan masumiyeti ve kaybolan kimliği bulma amacı taşır. A çıktığı yolculuğun sonunda görür ki, bu sınırlara ulaşmak ve sınırları aşmak mümkün değildir. Filmin açılış sekanslarında, Yunanistan’da yapılan film gösteriminden duyulan “*Sınırı geçtik ama hala buradayız. Daha kaç sınır geçmesi gerek insanın evine ulaşması için?*” sözleri durumu özetler niteliktedir. İnsanın evine ulaşması ancak insana yakışır bir yaşamın kurulmasıyla, değer bilinci gözeterek kişiler arasında ilişkilerin sürdürülmesiyle, her ne olursa olsun öldürmenin seçenek olarak dahi olsa kabul edilmemesiyle, özgürlüğün bir başkasını baskı altında tutmak anlamına gelmediğinin anlaşılmasıyla, insanca yaşanacak koşulların oluşturulmasıyla mümkün olacaktır. İnsan ancak ve ancak böyle bir yolculuğu yaptığı takdirde evine ulaşır insanca yaşam sürebilir. Aksi hâlde insanın karşısına çıkacak olan, tıpkı A’nın karşısına çıktığı gibi, ölüm, gözyaşı, sıra hasreti, nostalji ve sınırların ötesine geçme isteğidir.

Film hiçbir bilimsel bilgiyle ulaşılmaması mümkün olmayan bu yaşama bilgisini izleyicisine sanatsal bir ifadeyle sunmaktadır. Filmden çıkarılacak bilgi yaşama bilgisidir. Angelopoulos, Doğu Avrupa ve Balkan coğrafyasını ölçek olarak alarak aslında bütün insanlığın evrensel sorunlarını sanatçı duyarlılığıyla ele almış ve insan yaşamının büyük bir krize girdiğini göstermiştir. Filmin felsefi antropoloji açısından yeri ve değeri budur. Film insanın bütün hâllerini somut bir bütünlük içinde ele almış ve insan adı verilen varlığı çelişkileriyle, çatışmalarıyla, zor koşullar altındaki yaşama mücadelesiyle, hayal kırıklıklarıyla, girdiği çıkmazlarıyla sanatsal bir ifade içinde sunmuş ve insanın kendisini daha iyi tanımasına imkân sağlamıştır.

Böylece Angelopoulos ortaya bir değer yapısı koymuştur. Mengüşoğlu, sanattaki değer yapısının ne sadece etikle ne de sadece estetikle ilişkili olduğunu belirtir. Ona göre, güçlü

bir değer yapısının oluşmasını sağlayan etik ve estetiğin uyumlu bir şekilde buluşmasıdır. Sanatçı hem estetik hem de etik değer duygusuna sahip olduğunda sanatsal ifadeyle ortaya çıkarılmış bir değer yapısından söz edilebilir (2021a, s. 278-279). Bu filmde de Angelopoulos’un hem estetik hem de etik değerleri başarıyla bir araya getirdiği ve zgn bir sanatsal ifadeyle buluşturduğu görülmektedir.

Fakat bir başka önemli yönetmenin, Kieşlowski’nin dediği gibi, “Sinemanın dünyayı değiştirebileceğini sanmıyorum ancak dünyayı daha iyi anlamamıza yarayabilir. Dünyayı değiştirecek olan şey filmler değil, o filmleri izleyen insanlardır” (Mazlum ve Eke, 2023, s. 56). Dolayısıyla önemli olan filmin iletisini doğru anlamak ve filmin insana dair söylediklerini sorgulayarak, kendi içinde bir hesaplaşma konusu yapmaktır. Bunu da ancak düşünceyi yansıtma yetkin olan büyük sanat eserleri başarabilir. Angelopoulos’un *Ulis’in Bakışı* filmi de böyle bir eser olarak işlevini yerine getirmiş; insanın dünyada hangi konumda olduğunu, nereye doğru gittiğini, dününü, bugününü ve yarınını eleştirel bir şekilde ele almıştır. ağın insanına düşen sanatçının etik duyarlılığıyla ortaya koyduğu bu eleştirel bakışı doğru değerlendirmek ve insanın insan değerleriyle yaşayabildiği alternatif bir dünyayı düşlemek, dahası hayata geçirebilmektir.

Sonuç olarak, Mengşğl’nun insan varlığının sanatsal ifadesinden elde edilecek bilgiye yönelik olarak ortaya koyduğu düşünceler filmde güçlü bir şekilde karşılık bulmaktadır. Filminden insana dair bilgi edinmek mümkündür ve elde edilecek olan bu bilgiye sanat dışında hiçbir araçla ulaşma olanağı yoktur. Dolayısıyla film, sanatın alanında güçlü bir yere sahip olup insana ve insan değerlerine dair önemli iletiler ortaya koymaktadır. Filmdeki iletiden elde edilen bilgi, sanattan elde edilen bilginin nasıl olacağına dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu bilgi “insan nedir?” sorusunun karşılığıdır; dolayısıyla insanın bilgisidir.

4.2 Sonsuzluk ve Bir Gün (*Eternity and a Day*, 1998)

Çalışmanın bu bölümünde Angelopoulos’un *Sonsuzluk ve Bir Gün* adlı filminin künye, konu ve ayrıntılı öyküsü verilecektir. *Filmin Antropolojik Yaklaşıma Göre Değerlendirilmesi* ve *Filmde İnsan Varlığının İfadesi* adlı alt başlıklarda ise felsefi antropolojinin kavram ve yaklaşımları ışığında geliştirilen değerlendirme aracına dayanarak filmin felsefi eleştirisi yapılacaktır.

4.2.1 Filmin künyesi

Filmin Adı: *Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day - Mia aioniotita kai mia mera)*

Filmin Yapım Yılı: 1998

Filmin Yönetmeni: Theodoros Angelopoulos

Filmin Senaristi: Theodoros Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris

Filmin Oyuncuları: Bruno Ganz, Isabelle Renauld, Fabrizio Bentivoglio, Achileas Skevis

Filmin Görüntü Yönetmeni: Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

Filmin Süresi: 132 dakika

4.2.2 Filmin konusu ve ayrıntılı öyküsü

Filmin Konusu: Alexander adındaki ünlü yazarın ölümcül hastalığının tedavisi için hastaneye yatmadan önceki son gününde geçen filmde, yazarın kendisiyle ve yaşamıyla hesaplaşması konu edilmektedir. Alexander, son gününde yaşamını sorgularken bir yandan da Arnavutluk'tan Selanik'e gelen küçük bir mülteci çocuğu çetelerden kurtarmak ister.

Filmin Ayrıntılı Öyküsü: Bruno Ganz'ın canlandığı Selanikli ünlü yazar Alexander'in ölüme doğru ilerleyen yolculuğunda kendisiyle, geçmişiyile, yaşamıyla hesaplaşmasını merkezine alan film, Alexander'in çocukluğundan bir kesitle başlar. Film boyunca sıklıkla Alexander'in hatıralarında karşımıza çıkacak olan sahil kenarındaki bir konakta küçük Alexander, yatağından çıkıp denize koşarken görülür. Küçük Alexander'in denizde yüzdüğü görüntüden açılarak filmin şimdiki zamanına gelmesiyle yaşlanmış, yorgun ve hasta düşmüş Alexander'in “*Ağzımda deniz tuzunun tadı var... Ne de olsa son günüm*” sözleriyle karakterin buradaki son günü olduğu anlaşılır. Üç yıldır bu evde kendisine hasta bakıcılığı yapan Urania ile vedalaşan Alexander, evden ayrılmadan önce çalışma odasındaki müzik çalardan filmin de müziği olan Eleni Karaindrou'nun unutulmaz melodilerini çalar. Alexander müziği yarıda kapattığında bu defa yan binada penceresi açık olan daireden aynı sesler yükselir. Alexander, son zamanlarda onu hayatla tek bağlantısının yan binadan aldığı bu karşılık olduğunu dış ses yoluyla izleyiciye aktarır.

Alexander'ın köpeğiyle birlikte evden çıkıp sisli Selanik manzarası eşliğinde yürüyüşünde karakterin kendine yönelik hesaplaşmaları duyulur. Alexander hastalığı öğrenmesiyle beraber planlarının yarım kalmasından, içine düştüğü yalnızlıktan söz eder. Bu monologla birlikte karakterin ölüme doğru bir yolculuk içinde olduğu ve buna henüz hazır hissetmediği anlaşılır. Alexander yürüyüşünün sonunda arabasına biner; trafikte ilerlerken polislerin caddede arabaların camlarını silen sokak çocuklarını kovaladığını görür ve arabasını silen çocuğu polislerden kurtarmak için arabaya alır. Tanımadığı ve iletişim kurmada başarılı olamadığı bu küçük çocuğu bölgeden uzaklaştırıp bir sokakta bırakan Alexander daha sonra vedalaşmak için kızına gider.

Görsel 4.6

Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998) filminden bir sahne (<http-16>)



Kızı Katerina, bir süredir telefon etmesine rağmen ona ulaşamadığını söyler. Babası ise bir süreliğine buradan ayrılması gerektiğini ve köpeğini bırakmak için geldiğini ifade eder. Alexander kızına annesinin eski mektuplarını verir. Katerina babasına eşinin evde köpek istemediğini; dolayısıyla köpeğe bakamayacaklarını söyler. Bu sekansta, kızının tabiriyle “ünlü bir yazar” olan Alexander'ın, eşi (Anna) öldüğünden beri Solomos'un tamamlanmamış eseri olan *Özgür Tutsak* şiiri üzerine çalıştığı da izleyiciye gösterilir. Katerina mektuplardan birini açar ve 20 Eylül 1966 tarihinde, yani doğum gününde yazılmış olan mektubu okur. Mektubu önce Katerina'nın sesinden dinlerken, birden

annesinin yani Alexander'ın eşi Anna'nın sesinden dinlemeye başlarız ve böylece filmde sıklıkla tekrar eden geçmişe gidiş başlar.

Alexander, mektup aracılığıyla kızının doğduğu günü hatırlar ve geçmişiyile yüzleşir. Anna'nın mektubundan, kızlarının doğduğu gün bile Alexander'ın odasında yalnız başına çalıştığını, kitap yazmakla meşgul olduğunu, evlerine gelen misafirleri -anne ve babalarını- ağırlamak için bile odasından çıkmadığını, yeni doğan kızını bile merak etmediğini, Anna'ya sevgisini hiç hissettirmediğini öğreniriz. Bu hatıralardan sonra tekrar şimdiki zamana gelen filmde, Alexander'ın pişmanlık dolu bakışları tam olarak kameraya, dolayısıyla izleyiciye dönüktür. Kızına üzgün bir şekilde “*Farkında değildim*” der ve içeriden çıkan Nikos'tan (kızının eşi) deniz kenarındaki evin satıldığını öğrenir. Bu ev filmin ilk sekansında Alexander'ın çocukluğunun geçtiği, Anna'nın mektubundan sonra gidilen geçmişte kızının doğduğu deniz kenarındaki büyük konaktır. Kendisi için çok önemli olan bu evin satıldığını duymasıyla büyük bir üzüntü içine giren Alexander evden ayrılır. Bu sekansta baba-kız ilişkisinin kötü olduğu, uzun bir süredir görüşmedikleri ve hatta kızın babasının ölümcül bir sağlık sorunu bulunduğu habersiz olduğu vurgulanır.

Sonraki sekansta, kızının yanından hayal kırıklığıyla ayrılan Alexander'ın üzüntünün de etkisiyle hastalığından kaynaklı büyük bir sancı yaşadığını görürüz. Eczaneye gidip ilaç alan Alexander, eczaneden çıkarken tekrar az önce gördüğü küçük sokak çocuğunu görür. Çocuk yanında bir arkadaşıyla birlikte, kendilerini zorla alıkoymaya çalışan iki adamdan kaçmaya çalışmaktadır. Alexander çocukları kaçıran bu adamları takip ederek şehrin dışında terk edilmiş, izbe bir binaya ulaşır. Burada gizlice olan biteni anlamaya çalışan Alexander, biraz sonra büyük bir otobüsle binaya gelen iyi giyimli, yabancı insanları görür. Bir çete tarafından sokaktan kaçırılan ve duvara dizilen bir grup mülteci çocuğu, açık arttırma usulüyle burada yabancılara para karşılığında satılmaktadır. Gruptaki bir çocuğun yerde duran demiri cama vurup kaçmaya çalışmasıyla ortalık karışır. Alexander bu kargaşadan faydalanıp az önce arabasına aldığı küçük çocuğu kurtarmak ister; fakat çete üyeleri tarafından kendisinden para talep edilir. Alexander talep ettikleri parayı çeteye verip çocuğu alır ve arabasıyla binadan uzaklaşır.

Görsel 4.7

Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998) filminden bir sahne (http-17)



Yol kenarında yiyecek ve içecek almak için durdukları sekansta küçük çocuğun Yunan kökenli bir Arnavut mülteci olduğu anlaşılır. Alexander, çocuğu güvenli bir yere alma kaygısıyla Arnavutluk sınırına götürmek ister. Arnavutluk’a gitmek istemeyen küçük çocuk arabadan inip uzaklaşır; fakat Alexander’ın seslenmesiyle geri döner. Yalnızca büyükannesinin hayatta olduğunu öğrendiği çocuğun cebine para koyan Alexander, yarın bir yolculuğa çıkacağı için zamanı olmadığını, otobüsle sınıra gidip sonra da taksiyle evine gitmesi gerektiğini çocuğa söyler. Çocuk otobüse doğru ilerlerken bir şarkı söylemeye başlar. Bu şarkının içinde geçen ‘korfoula’ (küçük çiçek) kelimesini ilk kez duyan Alexander çocuğu durdurup bu kelimenin anlamını sorgular. Sınıra giden otobüse binen çocuk biraz sonra otobüsten iner ve Alexander çocuğu tekrar arabaya alır. Sınıra kendi arabasıyla götürmekten başka çaresi kalmayan Alexander, sınıra geldiğinde büyük bir acıya tanıklık eder.

Sınıra geldiklerinde Alexander’e nasıl sınırı aştıklarını anlatan küçük çocuk, Selim’in onlara yol gösterdiğini, daha önce sınırı geçen büyüklerin yaptıklarının aynısını yaptıklarını, mayınlarla nasıl mücadele ettiklerini ve ülkesinde sürekli gece silah seslerinin duyulduğunu, köylerin boşaltıldığını anlatır. Bu esnada sınırdaki dikenli tellerde küçük çocukların tellere asılı olduğu görülür. Sislerin arasından sınır kapısını açan görevlinin üstlerine doğru gelmesiyle, küçük çocuk “*Kimsem yok. Yalan söyledim*” der. Alexander ise çocuğa daha önce söylediği gibi yarın bir yolculuğa çıkacağını; bu

yüzden hiç zamanı olmadığını söyler ve onlara doğru yürüyen görevliden kaçarak çocuğu arabaya alıp uzaklaşır.

Sonraki sekansta, Alexander küçük çocuğa şiirini tamamlamak için çalıştığı şairin hikâyesini anlatır. İtalya’da büyüyen ama vatanı Yunanistan’ın Osmanlılara karşı verdiği bağımsızlık savaşına katılmak istediği için yurduna dönen şair, yurdunda ana dilini iyi bilmediği için sürekli yeni kelimelerin peşine düşer. Bir süre sonra köy köy, şehir şehir kelime arayışına giren şair yeni kelimeleri para karşılığında satın almaya başlar. Önceki yüzyıla gidip şairin hayatına giren izleyici, tıpkı Anna’nın mektubunun okunduğu anda olduğu gibi geçmiş ve bugün arasında bir zaman-mekân birliği yaşar. Alexander, şairin gezdiği yerlerde şairin yarım kalan şiiri *Özgür Tutsak*’tan küçük çocuğa bahseder.

Aynı günde devam eden olaylar düğün sekansıya sürer. Bu düğün, filmin ilk sekansında gördüğümüz Alexander’ın bakıcısı Urania’nın oğlunun düğünüdür. Alexander köpeğini Urania’ya bırakır ve kendisinden başka bırakacak kimse olmadığını söyler. Düğünü bölen bu konuşma, Alexander’ın köpeğine ve Urania’ya veda niteliğindeki hüzünlü gülümsemesiyle sona erer. Biraz sonra küçük çocuk Alexander’e deniz kenarındaki bankta otururken “*Gülümsüyorsun ama üzgün olduğunu biliyorum*” der. Küçük çocuk gülümser ve Alexander’e az önce dinlediği şairin hikâyesine gönderme yaparak “*Gidip sana birkaç kelime alayım mı?*” sorusunu sorar. Denize bakıp geri gelir ve Alexander’e ‘xenitis’ (yabancı) kelimesini söyler. Çocuk yeni bir kelime bulmak için denize doğru gittiğinde, Alexander duyumsadığı müziğin imgeleriyle birlikte tekrar geçmişe yolculuk eder. Bu geriye gidişte, Alexander annesiyle konuşurken görülür. Annesi Alexander’e eşi yani Alexander’ın babası öldüğünde onun Fransa’da olduğunu, hayatları boyunca hiç baba-oğul ilişkisi kuramadıklarını ve babasının bu yüzden üzgün olduğunu belirtir. Sonra Anna’nın eşine sitemleri duyulur: Alexander’ın kitaplarından dolayı eşine, ailesine hiç zaman ayırmadığı bir kez daha vurgulanır.

Alexander filmde şimdiki zaman içinde geçmişte yaşamaya devam eder. Anna ile gittiği adada, eşinin birlikte denize girmek istemesine rağmen kayalıklara gitmekte ısrarcıdır. Orada Alexander’ın hatıraları vardır; 1939 yılına, çocukluğuna gider. O anılarına dalarken onu adaya getiren tekne gider, Alexander yine yalnızlığıyla baş başa kalır. Tekneye beyaz mendil sallayarak sesini duyurmaya çalışan Alexander başarılı olamaz. Sonraki sekansta tekrar Selanik’te deniz kenarındaki bankta kendini otururken bulan Alexander, doktorunun yanına gelmesiyle şimdiki zamana geri dönüş yapar. Alexander

doktorundan sağlığının daha da kötüye gittiğini ve yarın hastaneye yatmak istemesine rağmen bir     m bulunamayacağını öğrenir. Şimdiki zamana geri döndüğünde küçük çocuğun etrafında olmadığını fark eden Alexander tekrar çocuğu arar ve çocuğu izbe bir evde ağlarken bulur. Gruptaki  ocukların büyüğü olan Selim,  ete tarafından öldürülmüştür. Gruptaki  ocuklar Selim için bir araya gelir ve arkadaşlarına veda ederler.

Gün kararmış, gece olmuştur; Alexander son bir veda için bu kez annesine, ya lı bakım evine gider. Alexander uzun süredir burada tek başına yaşayan annesinden onu ziyarette gelmediği için    r diler. Tekrar geçmiş ve bugün birleşir, Alexander hatıralarından yola çıkarak bir geçmiş zaman yolculuğu daha yapar. Geniş ailesiyle adadadır, o ise sağanak yağış altında Anna'yı arar. Birbirlerine hasret kalmış bir şekilde sarılırlar, birbirlerini  perler.

Görsel 4.8

Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998) filminden bir sahne (<http-18>)



Bu hayallerden gerçeğe döndüğünde ise annesiyle ya lı bakım evinde yapayalnız ve h sr n içindedir. Annesine, “  yle anne, neden sevmeyi bilmiyoruz?” sorusunu yönelten Alexander, annesiyle olan vedala mayı da bitirerek dışarı çıkar. Dışarıda hüzünle yürürken yanına gelen küçük  ocuk, Alexander’le vedala ır. Kimsesiz kaldığı için gitmek zorunda kaldığını söyleyen  ocuğa Alexander “Benimle kal” diyerek yalvarır; çünkü son gecesinde bu küçük  ocuk dışında kimsesi yoktur. Küçük  ocuk ve Alexander

“Korkuyorum” diyerek birbirlerine sarılırlar. Biraz sonra yanlarına bir otobüs gelir ve birlikte otobüse binerler.

Görsel 4.9

Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998) filminden bir sahne (http-19)



Otobüs sekansı yönetmenin birçok metaforik göndermede bulunduğu filmin önemli bir bölümünü oluşturur. Sarı yağmurluklarıyla üç bisikletli otobüsün yanından geçer, ‘Kayıp Ruhlar Durağı’ adlı durağa gelirler, iki sevgili tartışırlar ve beyaz çiçeği otobüse atarlar, eylemden dönen kırmızı bayraklı devrimci otobüse biner ve uyur, konservatuvar öğrencileri otobüse binip filmin müziğini çalarlar, konservatuvar durağına gelindiğinde müzisyenler iner yerine filmde bahsi geçen şair biner. Şair şiir okur ve son dizesi “Hayat tatlı” olur. Alexander arkasından seslenir. Söyle der, “Yarın ne kadar uzun?”. Alexander ve çocuk otobüsten iner, yanlarından tekrar sarı yağmurluklu bisikletliler geçer. Çocuğun binip başka yerlere sığınacağı gemi limana gelir, Alexander ağlayan küçük çocukla vedalaşır. Çocuk ağlayarak Alexander’e son yeni kelimesini söyler: ‘Argadini’. Anlamını sorar Alexander, çocuk cevaplar: “Çok geç”. Böylece çocuktan çok geç anlamına gelen yeni kelimeyi öğrenen Alexander, artık tamamen yapayalnız kalmış şekilde gecenin sonuna ilerler. Trafik ışıklarında arabasıyla durur ve yeşil ışık yanmasına rağmen ilerlemez. Hüzün dolu solgun yüz ifadesiyle bakar ve öylece yolun ortasında, arabada sabah olmasını bekler.

Sabah olduğunda filmin son sekansını izleriz. Kızının ve damadının sattığı, çocukluğundan kalma hatıralarının olduğu sahildeki büyük konağa gider. Son vedası bu eve, anılarına olur Alexander’in. Anılarındaki ev artık yoktur, bomboş ve bakımsız, eski

bir ev karşılar onu. Şimdiki zamanla geçmişi tekrar birleştirir Alexander. Anna'yı deniz kenarında ailesiyle birlikte görür. Ona doğru giderken, Anna da heyecanlanır ve yanına gelir. “*Dans edelim mi?*” diye sorar Anna; “*Biliyorum sevmiyorsun ama bugün benim günüm*” der. Alexander kırmaz Anna'yı; belki de gerçekte hiç yapmadığını bu sefer yapar, hayalinde bile olsa Anna ile sevgiyle, aşkla dans eder.

Görsel 4.10

Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day, 1998) filminden bir sahne (http-20)



Dans bittiğinde, “*Anna hastaneye gitmeyeceğim*” der ve ekler: “*Yarın için planlar yapmak istiyorum.*” Sonra sorar, “*Yarın nedir Anna? Yarın ne kadar uzun?*” Anna cevap verir eşine: “*Sonsuzluk ve bir gün.*” Anna eşinin yanından ayrılıp onu yalnızlığıyla baş başa bırakır. Alexander denize döner ve küçük çocuktan öğrendiği kelimeleri fısıldar. ‘Korfoula’, ‘xenitis’, ‘argadini’... (Küçük çiçek, yabancı, çok geç). Son sözü çok geç anlamına gelen ‘Argadini’ olur ve film biter.

4.2.3 Filmin antropolojik yaklaşıma göre değerlendirilmesi

Bu başlık altında *Sonsuzluk ve Bir Gün* adlı film, Kuçuradi'nin *Antropolojik Yaklaşımı*'yla değerlendirme konusu yapılacaktır. *Filmin İletisinin Belirlenmesi*, *Filmin Özgün Yerinin ve Değerinin Belirlenmesi* ve *Filmdeki Yaşantı ve Eylem Olanaklarının Belirlenmesi* alt başlıkları filmin değerlendirilmesini içermektedir.

4.2.3.1 Filmin iletisinin belirlenmesi

Filmi Ioanna Kuçuradi'nin geliştirdiği antropolojik yaklaşıma göre değerlendirirken çalışmada ortaya konulan üç aşamayı da ayrı ayrı ele almak gerekmektedir. Bu aşamalardan ilki eseri doğru değerlendirmenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Angelopoulos'un bu filmi nasıl bir öze sahip, hangi iletileri izleyiciye aktarıyor, filmin temel meselesi nedir? Doğru değerlendirme yapmak için öncelikle filmi doğru anlamakla, filme kendi değer yakıştırmalarımıza göre değil filmin kendisinin içeriğiyle, iletisiyle yaklaşmak gerekmektedir. Dolayısıyla filmde yola çıkarak, sanat eserinin bizzat kendisine bakarak doğru değerlendirme yapılmalıdır.

Angelopoulos bu filmiyle ölüm gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalmış bir yazarın hayatının son günleri yaklaşırken kendi hayatını hesaplama konusu yapmasını merkezine almaktadır. Ölüm teması, yüzlerce yıldır sanatın ve felsefenin en çok işlediği, en çok üzerinde durduğu ve tartışma konusu yaptığı konuların belki de başında gelmektedir. İnsanoğlu var olmaya başladığından beri ölümü, ölümden sonrasını, ölümle olan ilişkisini merak etmiş ve buna cevaplar geliştirmeye çalışmıştır. Sokrates, felsefeyi insanın ölüme hazırlığı olarak tanımlarken (Ökten, 2010, s. 202), Andrey Tarkovski sanatın amacının insanı ölüme hazırlamak olduğunu ifade eder (2008, s. 32). Ölüm teması hem felsefenin hem de sanatın alanında büyük bir öneme sahiptir.

Filmin baş karakteri olan Alexander, ölümcül hastalığı için hastaneye yatmadan önceki son gününde hayatıyla, geçmişiyile olduğu kadar ölüm duygusuyla da hesaplaşır. Hayatın anlamına dair bir anlam arar, ölüme giden yolculuğunda geçmişini değerlendirirken geçen yıllardan geriye kalanın ne olduğunun peşine düşer. Levinas (2014, s. 12) her ne kadar ölümün yanıt yokluğu olduğunu söylese de Alexander için ölüm gerçeğiyle yüzleşmek önemli yanıtlar ortaya çıkaracaktır. Bu yanıt sevmeyi öğrenmeden, sevmeyi, sevmeyi bu dünyadan göçüp gidecek olmanın hüznünü, bir ömrün boşa geçmiş olmasının pişmanlığını getirir Alexander'e.

Alexander film boyunca geçmişle bugünü birleştirerek düşlerin, anıların içinde sürüklenir. Her defasında eşi Anna'nın tüm çabasına karşın onu sevmeyi; hesapsızca, dolaysızca sevgi yoluyla ilişki kurmayı bir türlü beceremediği gerçeğini görür. Anna'dan kalan mektubu kızı Katerina'nın okumaya başlamasıyla geriye gidişler başlar ve film boyunca hiç kesilmez. Katerina'nın doğduğu günde dahi Anna'yı yalnız bıraktığı, Anna'nın çikarsızca sevgi bekleyen tutumuna karşın hep yalnız kendi uğraşlarıyla meşgul

olduğu, kitaplarıyla baş başa kaldığı gerçeği Alexander’i yaşamındaki son günde sarsar. Mektubun okunduğu sekansta kızıyla olan ilişkisinin de ne kadar sevgiden uzak ve yalnızca kurulan yapaylığın sınırları içinde olduğunu gören Alexander, hayata yönelik büyük bir sorgulama içine girer. Onu bunu yapmaya iten ölüm gerçeğine çok yakın olmasından kaynaklanan yaşamının hesaplaşmasını yapma durumudur.

Martin Heidegger’e göre ölüm, insanı kendi varlığını sorgulamaya davet eden ve yaşamın amacını bulmaya yönelten güçlü bir itkidir. Bu itki sayesinde insan kim olduğunu anlamaya yönelir ve yaşadığı hayatın değerlerine ulaşmaya çalışır (Karakaya, 2003, s. 34). Heidegger insanı “ölüme-doğru-varlık” olarak tanımlar ve sonlu bir varlık olduğunun bilincinde olan insan için ölümün bir varoluş koşulu olduğunu, zamansallığının farkında olması nedeniyle de ölümü henüz gelmeden karşıladığını, bununla yüzleşme çabası içine girdiğini belirtir (Urlu-Ünaldı, 2022, s. 261). Ökten de ölüm düşüncesini ya da ölüm korkusunu, “insanın varoluşunu şekillendiren” ve insana ölümü aşma, ölüm karşısında tutum geliştirme arzusu sağlayan bir “tahrik mekanizması” olarak tanımlar (2010, s. 2).

Filmde Alexander’ın ölüme yönelik olarak geliştirdiği tutum, son gününde hayatıyla hesaplaşması ve bu hesaplaşmasından sevgi eksikliğini, sevmeyi beceremediğini bulup çıkarmasıdır. Bu hesaplaşmadan çıkan sonuç onu son gününde sevgi adına bir şeyler yapmaya, sevgi adına harekete geçmeye itmektedir. Bu duyguyu sağlayan itkiyi tekrar belirtmek gerekirse, ölüm ve ölüm karşısında hissettiği tamamlanamamışlık hissidir. Bu hissi bizzat Alexander kendisi dile getirmektedir. Filmin ilk sekanslarında, köpeğiyle evden çıkıp kızına doğru giderken kendi kendine düşüncelere daldığı görülür. Bu uzun çekim boyunca kamera, genel planda kalarak soldan sağa pan hareketiyle Alexander’ın yürüyüşüne eşlik eder; iç ses yardımıyla da izleyiciye karakterin kafasından geçen duygu ve düşünceler aktarılır. Alexander, son günlerde dünyayla olan tek ilişkisinin kim olduğunu dahi bilmediği ve bilerek öğrenmek istemediği karşı komşusundan gelen müzik sesleri olduğunu hatırlar. Filmin müziği olan Eleni Karaindrou’nun bestesini müzik çalarından başlatan Alexander’ın müziği durdurmasıyla karşıdan aynı müziğin devamı gelir.¹⁸ Alexander öylesine yalnızlaşmış ve etrafı öylesine sessizleşmiştir ki, bu müziğe

¹⁸ Bu sahnede müzik kullanımının farklı bir örneği görülür. Bestesi Karaindrou’ya ait olan meşhur film müziği filmin içinde birçok kez görüntüye eşlik eder; fakat bu sahnede diegetik ses olarak anlatının bir parçası olur. Diegetik ses, “perdenin uzamında ‘doğal’ yollarla ortaya çıkan sesi ifade eder” (Hayward, 2012, s. 119).

kimden yanıt geldiğini bile öğrenmeye gerek görmez.¹⁹ Bu duruma neden olan sessizliği sorguladıktan sonra iç sesiyle eşi Anna'ya seslenir ve şu soruyu sorar: “*Tek üzüntüm, Anna... Tek üzüntüm bu mu? Yoksa hiçbir şeyi tamamlayamamış olmak mı?*”

Alexander'in tamamlanamamışlık hissi öyle yoğundur ki, metaforik bir şekilde üzerinde çalıştığı Solomos'un *Özgür Tutsak* şiiri de yarım kalmış, tamamlanamamış bir şiirdir. Alexander, yarım kalan bir şiiri tamamlamak için yıllarını vermiştir. Kelimeleri arayarak şiiri tamamlamaya çalışırken asıl tamamlayamadığı şeyin kendi yaşamı olduğunu farkına vardığında iş işt en geçmiştir. Kızı Katerina, şaşırarak neden yıllardır bu şiiri tamamlamak için uğraştığını ama başarılı olamadığını sorduğuna “*Bilmiyorum... Belki kelimeleri bulamıyorumdur*” cevabını verir. Yaşamındaki tamamlanamamışlık hissinin nedeni ise sevgiyi unutarak, sevmeyi göz ardı ederek yaşamasıdır.

Katerina'nın doğduğu günde bile Anna'yı yalnız bırakacak bir sevgi yoksunluğudur söz konusu olan. Anna'nın mektubundan yola çıkarak Alexander'in geriye gitmesiyle o güne gidildiğinde bu durum açıklıkla görülür. Anna'nın ve Alexander'in ailesi yeni doğan bebeği görmek için büyük eve gelir. Anna büyük bir heyecan içinde onları karşılar ve misafir eder; fakat Alexander ortalıkta görünmemektedir. Alexander'in nerede olduğunu ise bizzat annesi şöyle açıklamaktadır: “*Her zamanki gibi kelimeler arasında kayıp.*” Alexander'in geçmişe gidip Anna ile birlikte olduğu anlarda Anna şöyle söyler: “*Kitabından başka bir şey düşünmüyorsun.*” Anna mektubunda ise şunları söyler Alexander'e: “*Sana yazıyorum, seninle konuşuyorum. Sana kendimi çok yakın hissediyorum, reddediyorsun. Senin hayatını tehdit mi ediyorum Alexander? Ama ben yalnızca aşık bir kadınum.*”

Katerina'nın mektubunun okunduğu esnada, kamera mekânın içindeki konumunu değiştirerek Alexander'e doğru yavaşça kaydırma hareketi yapar. Angelopoulos'un yaygın olarak kullandığı genel plan tercihinin dışına çıkarak bel plan hizasına gelmesiyle, Alexander'in yüz detayları açığa çıkar. Böylece kızından mektubu dinlediği anlarda içinde oluşan pişmanlıklar, hayal kırıklıkları izleyici tarafından net bir şekilde görülür.

¹⁹ Angelopoulos sinemasında sessizlik başlı başına bir ses hâline gelir. *Sonsuzluk ve Bir Gün* filminde de bunu görmek mümkündür. Film boyunca birçok kez sessizliğin yükseldiği, karakterlerin sustuğu, anlamın sessizlikle sağlandığı sahneler görülür. Yvette Biro bu durumu filmlerdeki yavaş tempoya bağlar; ona göre “tinsel dikkat yüksek sesi hoş görmez”. Biro, sessizlikle oluşan yoğun anlatım gücüne örnek olarak Tarkovski, Bresson, Bergman ve Angelopoulos'u işaret eder (2011, s. 141).

Alexander'in balkona çıkmasıyla geçmiş ve bugün kesişir; geçmişteki Anna ile bugünkü Alexander bir araya gelir. Bu esnada film zamanda geriye sıçrar ve Katerina'nın doğduğu güne gidilir.²⁰ Düş ve gerçek arasında ayrımın bulanıklaştığı bu sahnelerde, renk değişimleri ve mizansen unsurlarındaki değişimlerle (kostüm, dekor vb.) geriye sıçrama izleyiciye hissettirilir. Filmdeki zaman tekrar bugüne geldiğinde kamera, göğüs plan yardımıyla Alexander'in endişe ve pişmanlık dolu yüzüne odaklanır.²¹

Alexander'in uzaklığı ve sevgisizliği yalnızca eşi Anna'ya karşı değildir. Yine geçmişe gittiği sahnelerden birisinde annesi de ona ilgisizliğinden, sevgisizliğinden yakınlık. Babasının öldüğünde bile yanında olmadığını hatırlatır ve “*Siz birbirinize hiç yakın olmadınız. Ona hiç güvenmedin ve bu onu incitti*” der. Alexander ise ilk çıkan kitabı için Fransa'da olduğunu söyler; o yine kitaplarıyla, yeni kelimeleriyle. Anna bir başka mektubunda, “*İki kitap arasında seni yakalamaya çalışıyordum. Yani başımızda kendi hayatını yaşıyordun, kızının ve benim yanımda. Ama bizimle değil*” şeklinde sitem eder Alexander'e.

Alexander'in yaşamına dönük hesaplaşması ve pişmanlıkları en açık şekliyle annesini ziyaret ettiğinde görülür. Yıllardır ziyaretine gitmediği yaşlı bakım evindeki annesine son gününde bir ziyaret gerçekleştiren Alexander sevgisiz geçen yıllarının hesaplaşmasını annesinin huzurunda bir itirafa çevirir. Alexander'in annesinin yanında sarfettiği pişmanlık ve kendisiyle hesaplaşma içeren o sözler şöyledir:

“*Neden anne? Neden hiçbir şey beklediğimiz gibi olmuyor? Neden? Neden çaresizce çürümek zorundayız acı ve arzularla ikiye bölünerek? Neden hayatımı sürgün geçirdim? Neden yalnızca o nadir anlarda kendimi evimde hissettim, dilimi konuşma lütfü nasip olunca? Kendi dilimi... Kayıp kelimeleri henüz telafi edebiliyorken ya da sessizlikten unutulmuş kelimeleri bulup çıkarabiliyorken... Neden yalnızca o zaman ayak seslerimi duyabildim yeniden evimin içinde yankılanan? Neden? Söyle anne? Neden sevmeyi bilmiyoruz?*”

²⁰ Anlatıda bu geri sıçramalar, geçmiş ve bugünün arasındaki farkların belirsizleşmesi çağdaş sinemanın anlatı kodları arasındadır. Angelopoulos çağdaş bir yönetmen olarak bu tip sinematik unsurları başarıyla kullanmaktadır.

²¹ Göğüs plan, “oyuncunun yüzünü gözler önüne sererek, izleyicinin küçük davranış ve duygu farklarını algılamasını sağlarken daha üst seviyede tanıma ve duygusal bağ kurmasına yol açar” (Mercado, 2011, s. 57).

Alexander ölümcül hastalığı nedeniyle hastaneye yatmadan önce tüm işlerini bitirmeye çalışırken karşılaştığı gerçek işte budur. Sevgisiz geçen koskoca bir ömrün son gününü yaşadığının bilincindedir. Son gününde sevginin değerini ona öğreten şey ise karşılaştığı küçük çocuktur. Arnavutluk'taki siyasi kargaşadan canını koruma kaygısıyla kaçıp Selanik'te sokaklarda yaşam mücadelesi veren mülteci çocuğun gözlerinde, gülüşünde bulduğu yaşama umudu, yaşama sevgisi ona anlamadığını hiç bilmediği bu duyguları öğretir. Gülmeyi bile bu çocuktan öğrenir Alexander. İlk karşılaşma anında arabasıyla onu güvenli bölgeye bıraktıktan sonra çocuk arabadan inerken Alexander'e doğru bakar ve hiç konuşmadan gülümser. Aynı gülümseme daha sonra köpeğini bıraktığı Urania'ya veda ederken düğün sahnesinde Alexander'in yüzünde görülür.

Küçük çocuğun ve Alexander'in yüzündeki gülümseme filmin yönetmeni Angelopoulos tarafından sabit kamerayla, her ikisinin de yüz ifadelerinin net şekilde görülebileceği bir konumdan gösterilerek özellikle vurgulanır. Burada vurgulanmak istenen şey insan yüzüdür. Kuçuradi, İkinci Dünya Savaşı'ndan beri çağdaş kültürün en belirgin özelliğini, insan yüzünün unutulmuş ve unutturulmuş olması olarak açıklar. Ona göre bunun nedeni, “insanın, değeri sıfır olan bir varlık olarak görülmesidir”. Böylece insanın yüzü silinirken, herkes bir “sıfırlar toplamı” içinde değersizleştirilir ve değerlerin yok olduğu dünyada “her şey yapılabilir” düşüncesi yaygınlık kazanır (2022b, s. 20). Sinema ise insan yüzünü hatırlatarak, insanı bu “sıfırlar toplamı” içinden çıkartarak ona değerleriyle kimlik kazandırır. Çağdaş sinemanın bir başka önemli yönetmeni Ingmar Bergman'ın (2012, s. 197), sinematografiyi insan yüzü olarak tanımlamasının altında yatan neden de budur.

“İnsanın yüzünün farkında olmak, insanın yapısını, dolayısıyla değerini bilmek demektir”. İnsan yüzünü hatırlatan sanatçı için ise bunun işlevi, insanın değerinin çağımızda nasıl korunacağını göstermek, çağın koşulları içinde yeni yaşantı ve eylem olanaklarını işaret etmek, “etik değerleri -dürüstlüğü, güveni, özgürlüğü, saygıyı- çağımızda değerlendirmek demektir” (Kuçuradi, 2022b, s. 28-29). Küçük çocuğun yüzünde görülen gülümsemenin sonraları Alexander'in yüzünde görülmesi, bunun da yönetmen tarafından özellikle izleyiciye önemle gösterilmesi böyle açıklanabilir.

Hayatı boyunca sevgiye dair ne varsa ona mesafeli olan Alexander'i bu küçük mülteci çocuğa karşı sevgi dolu yapan itki, son gününde yaşamına anlam katma çabası, yaşamındaki eksikliği tamamlama kaygısıdır. Alexander sevgi olmaksızın yaşamının ne büyük bir yarım kalmışlığa neden olduğunu ömrünün son gününü yaşarken görür. Çocuğu

sokak çetelerinden, sınırdaki tehlikelerden, polislerden korumak ve ona güvenli bir yer sağlamak için mücadele verir. Gösterdiği bu etik duyarlılığın temeli sevgidir; sevmeyi ve sevgi yoluyla hesapsızca, dolayimsız bağ kurmayı gösterir en insan yanıyla. Değer gözeterek yaşamının ne olduğunu, insanı insan yapan değerlerin ne olduğunu anlamış olur böylece. Ne var ki, artık çok geç olmuştur; hayat bitmiş ve yolun sonuna gelinmiştir. Çocuğu uzak ve güvenli olan diyarlara götürmesi için getirdiğı limanda yüzüne çarpar bu gerçeklik. Yunan şair Yorgo Seferis'in "Nedir aradığı ruhlarımızın yolculuğa çıkıp / çürüyen teknelerde / bir limandan öbürüne" diye sorduğı sorunun cevabıdır bu belki de (Çapan, 1982, s. 49).

Küçük çocuk vedalaşırken Alexander'e "argadini" der, bilmediğı ve satın aldığı o kelimeyi tekrar hatırlatır. "Çok geç" anlamına gelen bu kelimeyi duyduğunda Alexander için pişmanlığın boyutu artar. Öyle bir kaygı ve pişmanlık hisseder ki, trafikte kırmızı ışığı beklerken farkına varmadan sabaha kadar trafiğin ortasında durur kalır öylece. Yanan yeşil ışığın hiçbir önemi yoktur; çünkü artık gidecek bir yol, ilerleyecek bir ömür kalmamıştır. Filmin sonunda, son bir veda için hayatının en önemli günlerinin geçtiğı o sahil evine gittiğinde hayalinde Anna ile hiç yapmadığını yapar. Ona bir gün hediye eder, onunla sevgiyle zaman geçirir, dans eder, aşkla sarılır. Sevginin ne olduğunu anlamıştır sonunda, hastaneye yatmaktan vazgeçer, burada böylece sevgiyle yaşama devam etmek ister Anna'nın kollarında. Fakat son bir günü kalmıştır, yarın.

Yarın ne kadar sürer diye sorar Anna'ya. "*Sonsuzluk ve bir gün*" yanıtını alır. Zamanın uzunluğunun o zamanda ne yaptığınıla, içinde yaşanan anı nasıl değerlendirdiğınle, değer derken insanın değerleriyle; etik değerlerle, sevgiyle, insana yakışır şekilde yaşamak olduğunu anlar. Anna uzaklaşır, yüzünü denize döner ve küçük çocuktan satın aldığı kelimeleri fısıldayarak sonuna ulaşır: "Korfoula, xenitis, argadini..." Özü yaşam olan o küçük çiçek, hep sürgündeymiş gibi olma hissi ve insanın hep geç kalmışlığı...

Özetlemek gerekirse, doğru bir değerlendirmeye ulaşılan filmin iletisi, hayatı insana yakışır şekilde, değer gözeterek, hesapsızca severek ve sevilerek yaşama gerekliliğidir. Alexander, yaşamdan çok yaşamın anlamının peşinde geçirmiştir yıllarını. Kendi hayatını tamamlamak yerine şairin yarım kalan şiirini tamamlamanın peşine düşmüştür. Hayatın anlamını bizzat hayatın kendi içinde, yapıp ettiklerinde, somut bütünlüğünde aramak yerine kitaplarda, sözcüklerde aramıştır. Dostoyevski, "yaşamın anlamını sevmeden önce, yaşamı sevmek gerekir" derken tam da bu durumu işaret etmektedir. Çünkü,

“yaşama aşkı kaybaldığı zaman, bizi hiçbir anlam teselli etmez” (Camus, 2003, s. 233-234.)

4.2.3.2 Filmin özgün yerinin ve değerinin belirlenmesi

Angelopoulos sevginin insan değerleri açısından önemini ve insanca yaşamak için gerekliliğini sinemasına taşıyan ilk yönetmen değildir elbette. Kendisinden önce de birçok yönetmen sevgiye ve sevgi eksikliğine dair önemli filmler çekmiştir. Peki onu ve dolayısıyla bu filmi diğerlerinden ayıran, kendi içinde değerli konuma getiren nedir? Film sevgiyi felsefi antropoloji açısından ele alınması gereken bir fenomen olarak ortaya koymaktadır. Alexander sevginin insan açısından değerine son gününde ölümle olan hesaplaşması sonucunda pişmanlıklarıyla birlikte ulaşır. Bununla birlikte, Arnavutluk’tan gelen mülteci çocuk ona sevginin, insanı insan yapan değerlerin önemini hatırlatır.

Sevgi ve sevgisizlik insanın olduğu her dönemin temel problemi olsa da burada çağın sorunlarıyla, çağın biçimleriyle ortaya konulmuş yeni bir eser vardır. Yeni olan ise yüzyıla damgasını vuran felsefi tartışmalardır. Savaşların, kitlesel ölümlerin, sürgünlerin, zorunlu göçlerin, yabancılaşmanın, ölüm karşısında duyulan çaresizliğin yüzyılı olan XX. yüzyıl, yönetmen tarafından özgün bir şekilde yorumlanır. Böylece Kuçuradi’nin antropolojik yaklaşımındaki ikinci aşama olan yenilik aşaması filmin değerlendirilmesinde karşılık bulmaktadır.

Arnavutluk’tan Yunanistan’a sınırları aşarak kaçan mülteci çocuğun yaşadığı dram, gelinen noktada dünyanın içine düştüğü durumu gözler önüne sermektedir. Angelopoulos filmde sınırları, mülteci olmayı, insanı insan olarak değerleriyle yaşamaktan alıkoyan ve onu baskı altında tutarak varlığını tehdit altında tutan siyasi sorunları, toplumsal kaosu, etnik şiddeti küçük çocuğun üzerinden ele alır. Çocuğun arkadaşlarıyla birlikte verdiği yaşama mücadelesi, çağın insanına güçlü bir mesaj olarak ortaya çıkar. Nitekim Alexander de son gününde karşılaştığı bu çocuktan yaşamaya dair hayat dersi alır. Çocuktan aldığı kelimeleri filmin sonunda tekrar tekrar dile getirir. Ne var ki tıpkı o kelimelerden birisinde olduğu gibi (argadini), artık çok geç olmuştur.

Kuçuradi, kişinin kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkisi üzerine kafa yormasını, kendisine yönelik olarak ayrıcalık tanımadan dürüstçe hesaplaşma içine girmesini, kendisine sorular sormasını eylemlerinin doğru değerlendirmesi yapmak için önemli görmektedir (2022a, s. 23-24). Bu açıdan bakıldığında Alexander’ın kendi yaşamını çevresindekilerle olan

ilişkisiyle bir hesaplaşma konusu yapması, kendi eylemlerini doğru değerlendirdiğini ve kendisine yönelik olarak etik bir ilişki inşa etmeye çalıştığını gösterir.

Alexander için çok geç olmuştur; fakat filmi izleyen izleyici için yeni bir hayata başlama şansı vardır. Film kendi alanında özgün bir yere oturtan da budur. Uzun plan-sekanslarla²² Alexander çevresiyle birlikte betimlenmiş, film boyunca geçmiş ve bugün arasında kurulan bağlantılarla karakterin yaşamı sorgu sahası yapılmış; böylece izleyiciye bu yaşama dahil olma fırsatı verilmiştir. İzleyici dahil olduğu yaşamda Alexander'ın pişmanlıklarını, hayatıyla hesaplaşmasını, ölüm karşısında duyduğu tamamlanamamışlık hissini yakından görür ve bu hesaplaşmayı kendisi için yapma fırsatı bulur. Film sorduğu sorularla izleyicisini de aynı soruların muhatabı kılar. Film hem biçim hem de içerik açısından çağın yenilik sorununu karşılamakta, insanın en temel değerlerinden birisi olan sevgiyi, ölüm gibi kadim bir meseleyi yüzyılın güncelliği içinde ele almaktadır.

4.2.3.3 Filmdeki yaşantı ve eylem olanaklarının belirlenmesi

Sonsuzluk ve Bir Gün, insana yüzyılın içindeki bu karamsar tabloya rağmen yeni yollar gösterir ve değerlerini hatırlatır. Filmde sevgiyi göz ardı etmeden, dolaysızca ve hesapsızca severek, insan değerlerini hatırlayarak, etik ilişkiler geliştirerek yaşamının önemi vurgulanır. Aksi durumda zamana karşı yenik düşen insanın ömrünün sonuna geldiğinde karşısına çıkan şey bir büyük yalnızlık, sessizlik ve ölüme karşı duyumsanan çaresizlik hissidir.

Alexander, sürekli bahsettiği tamamlanamayan ömründeki eksiğin ne olduğunu hayatının son gününde bulmuştur; fakat Angelopoulos'un buna ilişkin yargısı "argadini", yani "artık çok geç" olur. Bu nedenle insana düşen, sonlu olmaya yargılı bir varlık olarak, içinde bulunduğu her günü sonsuzlukmuş gibi yaşamaktır. Alexander'ın "*Yarın ne kadar uzun?*" sorusuna, "*Sonsuzluk ve bir gün*" yanıtını veren Anna'nın da işaret ettiği budur.

²² Plan-sekans için tek plan, plan-sahne ya da ana plan kullanımları da mevcuttur. Bu terim, bütün sahnenin kesintisiz olarak tek bir planda çekilmesini tanımlar (Brown, 2014, s. 28-29). Nişancı'ya göre gerçekçi sinema kuramının sinemaya bıraktığı en büyük miras plan-sekanstır; film yapımında teknik hünere en çok ihtiyaç duyulan biçimlerden birisidir. Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 2006) filmi ve Alfonso Cuarón'un *Son Umut* (*Children of Men*, 2006) filmlerinde bu tekniğin gelişkin şekilde kullanım örnekleri görülebilir (2018, s. 200).

Filmde tanık olduğumuz Alexander'ın son günü, sonsuzluğu arzulayan bir adamın elinde son bir günü kalmasının trajedisi olarak değerlendirilebilir.

Film boyunca sık sık duyulan “*Neden sevmeyi bilmiyoruz?*” sorusu yüzyıl insanının yaşadığı sorunların temelini oluşturmaktadır. Kişiler arasında sevgi gözetmeden yaşamının, sevgiyi araçsallaştırarak değer bilincinden yoksun şekilde ilişkiler kurmanın hem bireysel hem de toplumsal bağlamıyla nelere mâl olduğu filmde görülmektedir. Bireysel bağlamı Alexander'ın hayatının sonunda yaşadığı hesaplaşmayla görülürken, toplumsal bağlamı Arnavutluk'tan Yunanistan'a sınırları aşarak gelmek zorunda kalan mülteci çocuğun yaşam mücadelesinde görülür. Dolayısıyla yönetmen yaşanan sorunların nedenlerini altını çizerek izleyiciye gösterir ve sevginin, değer gözeterek yaşamının, yaşamla dolaysız ilişki kurmanın, hayatın kendisini zaman henüz geç değilken yaşamının önemini belirtir.

Alexander tamamlayamadığı için eksik hissettiği yaşamına son gün önemli bir parça eklemiştir: sevgi, yaşama felsefesi, değer bilinci... Bunları küçük çocuktan öğrenen Alexander, filmin başında ölüm karşısında umursamaz ve çaresizlik içindeyken, filmin sonuna gelindiğinde yaşamak isteyen ve yeni bir başlangıç yapmak isteyen bir karaktere dönüşmüştür. Son gününde hayatın anlamını arayan Alexander, hayatın anlamını sevgide bulmuştur.

Sonuç olarak film umutsuz ve karamsar bir tablo ortaya koymaz; insanı sevgiye, insanın değerlerine, etik ilişkilere davet eder ve kurtuluşun yeni bir yaşam felsefesinde olduğunu gösterir. Filmde ortaya konulan yaşantı ve eylem olanakları, felsefi antropolojinin insanın problemlerine getirdiği önerilerle paralellik göstermektedir. Bu öneriler insanın değerleriyle, değer bilinciyle, etik ilişkiler çerçevesinde hesapsızca ve dolaysızca sevmesini, insan onuruyla yaşaması gerekliliğini işaret etmektedir.

4.2.4 Filmde insan varlığının sanatsal ifadesi

Bu başlık altında *Sonsuzluk ve Bir Gün* adlı film, Mengüşoğlu'nun *İnsan Varlığının Sanatsal İfadesini Belirleyen Yaklaşımı*'yla değerlendirme konusu yapılacaktır. Filmde *İnsanın Somut Bütünlük İçindeki Temsili ve Filmden İnsana Dair Elde Edilen Bilgi* alt başlıkları filmin değerlendirilmesini içermektedir.

4.2.4.1 Filmde insanın somut bütünlük içindeki temsili

Mengüşoğlu'nun açıkladığı insanın varlık alanındaki somut durumlarından “disharmonik bir varlık olan insan” Alexander karakteri üzerinde karşılığını bulmaktadır. Onun uyumsuzluğu kimi çatışmalar meydana getirir ki bu çatışmalar filmin de temelini oluşturmaktadır. “İnsan yaşayacağı son bir gün kalacağını bilse ne yapardı?” gibi felsefi bir soru üzerinden ilerleyen film, canlılar arasında yalnızca insan doğasına ait olan bu uyumsuz, disharmonik durumu içeriğine taşır. Hiçbir canlı sonlu bir varlık olduğunu bilmezken yalnızca insan zamansallığının bilincindedir; yönetmen filmde bu bilinç durumunu daha da ileri taşıyarak, son bir günü kalmış bir yazar karakteri ortaya çıkarmaktadır. Yazarın bütün hayatını şiiri yarım kalmış bir şairin şiirini tamamlamak için yeni kelimeler bulma çabasıyla geçirmesi çatışmayı daha da farklı bir boyuta getirmektedir. Nasıl ki söz konusu şair Solomos, şiirini tamamlayamadan zamana yenik düşerek dünyadan ayrıldıysa Alexander de aynı yazgıyı paylaşır; hayatını tamamlayamadan ölüm gerçeğiyle karşı karşıya kalır. Şairin şiiri tamamlayamamasının sebebi eksik kelimelerdir; Alexander'ın hayatı tamamlayamamış olmasının sebebi ise sevgi eksikliği ve değer bilincinden uzak yaşamıdır.

Mengüşoğlu'nun “değerleri duyan ve tavır takınan insan” olarak tanımladığı diğer bir insanın varlık alanına ait fenomen ise yine Alexander üzerinde görülmektedir. Fakat bu tıpkı filmde sıkça duyduğumuz gibi “argadini” yani geç kalmış olmayı da beraberinde getirir. Son gününde sokakta rastladığı, çeteler ve polisler tarafından kovalanan Arnavut mülteci çocuğa sahip çıkması, onu sevgiyle koruması değerleri duyduğunu ve tavır takındığını gösterir. Nitekim değer bilincine ulaşmasıyla, insan değerlerinden yana tavır almasıyla sevgiyi de keşfeder. Böylece geçmişine yönelik olarak geliştirdiği hesaplaşmanın boyutu da büyür, pişmanlıkları artar. Filmde geçmişe gidilen sahnelerde Alexander'ın değerden, sevgiden, insana dair tavır ve tutum geliştirmekten uzak bir yaşam sürdüğü görülmektedir.

Elbette insanın somut bütünlüğü yalnızca bu insan fenomenlerinden ibaret değildir. İnsan aynı zamanda bilen, önceden gören ve önceden belirleyen, yapıp-eden, eğiten ve eğitilebilen, sanatın yaratıcısı olan insandır da aynı zamanda. Alexander karakterinin Selanik'te tanınan, başarılı bir yazar olması da insana dair bu somut unsurları bir arada üzerinde taşıdığının da göstergesidir. Bilebildiği, eğitim gördüğü, yaratıcı zekaya ve sanat gücüne sahip olduğu gibi sevgiye, yaşama bilgisine, değer bilincine de sahip olmayınca

ortaya çıkan şey ise tamamlanmamışlık hissi uyandıran yarım kalmış ve pişmanlıklarla dolu bir hayattır.

Mengüşoğlu'nun da üzerinde durduğu nokta budur: bu bilgiye sanat yoluyla ulaşmak mümkündür. Çünkü yalnızca sanatın alanında insan böyle bütünlüklü ve somut bir şekilde ifade edilmektedir. İnsan sanat yoluyla değerleri sorgulayıp kendisine yeni yollar geliştirebilir. Felsefi antropoloji ve sanat arasındaki en önemli bağ burada yer almaktadır.

4.2.4.2 Filmden insana dair elde edilen bilgi

Angelopoulos, film çekerken en zor işin “doğru sinematik formülü” bulmak olduğunu belirtmektedir. Çünkü sinemada edebiyatta olduğu gibi yazarak açıklama şansı yoktur, ifade gücü doğru görüntülerin, doğru bir şekilde sahnelenmesiyle oluşmaktadır. Ne var ki yine yönetmenin tespit ettiği gibi, bu dönüşüm esnasında değerini kaybeden, anlamından uzaklaşan sahneler de vardır (Bachmann, 2006, s. 123). Demektir ki, ifade gücünün oluşmasında yönetmenin başarısı öne çıkar ve filmin sanat değeri de bu başarıda saklıdır.

Sanatsal ifade gücüyle ulaşmaya çalıştığı şey yönetmene göre, bilincinde “çok net olmayan bir şeyi daha berrak görmek” ve onun daha derinden anlaşılmasına çalışılmasıdır. Angelopoulos bu süreci bir yolculuk ve arayış olarak tanımlar. Ulaşmaya çalıştığı ve dolayısıyla izleyicisine ulaştırmaya çalıştığı bilgi de bu yolculukta ortaya çıkar. “Sonunda çok şey anladığımı sanıyorum” açıklamasına (Bachmann, 2006, s. 131) bakılırsa, yönetmen zihninde çok net olmayan şeyleri sineması aracılığıyla berraklaştırmış ve sanatın ifade gücüyle de izleyenlere aktarabilmiştir.

Yönetmenin filmi oluşturmasında etkili olan zihninde yer alan şeylerden birisi filmde duyulan “xenitis” kavramıdır. Yunanistan'daki yaşlı bir denizciden bu sözcüğü duyan Angelopoulos, bu sözcükle kendisini özdeş gördüğünü ifade eder. Angelopoulos, bu kelimenin anlamını şöyle açıklamaktadır: “Bir yabancı demektir, ama her yerde yabancı. Xenos yabancı demektir ama xenitis kendini yabansı bulan biridir ve yabancı olma duygusunu anlatır. Ya da bir sürgünün duygusunu”. Yönetmen kendisini Yunanistan'da, evinde yabancı hissettiğini ve sanki yurdunda değilmiş gibi bir yurt özlemi içinde olduğunu belirtmektedir (Bachmann, 2006, s. 130).

Bu yabancılaşma duygusu, XX. yüzyıl insanının içinde bulunduğu koşulların yarattığı bir ruh hâlini tanımlamaktadır. Savaşlarla, katliamlarla, sürgünlerle, zorunlu göçlerle,

toplumsal parçalanmalarla, ekonomik sorunlarla yerinden yurdundan edilen ve sınırlar arasında yeni bir yaşam mücadelesi veren çağın insanının durumunu yansıtmaktadır. Mengüsoğlu'nun ifade ettiği gibi, “insan sanatla çağını, dünyayla ilişkisini, kendisini” nasıl gördüğünü ortaya koymaktadır. “Büyük sanatçı çağının bütün acılarını, sıkıntılarını derinliğine yaşar” (2021a, s. 283). Dolayısıyla çağının acılarını, problemlerini en derinden hisseden büyük bir sanatçı olarak Angelopoulos da filmlerinde dünyayla ilişkisini, çağın insanının durumunu açığa çıkarır.

Angelopoulos filmde esas konunun zaman üzerine olduğunu vurgular (Bachmann, 2006, s. 132). “Argadini” sözcüğünün filmde önemli bir rol oynamasının nedeni de budur. Angelopoulos bu kelime üzerinden insanın zamansallığının altını çizmektedir. Filmde Alexander ölüm gerçeğine ulaşmasıyla geçmişle yüzleşir ve geç kaldığının farkına varır. Tamamlanmamış bir ömrün sonuna geldiğini anlar. “Artık çok geç” anlamına gelen bu yeni kelimeyi (argadini) küçük mülteci çocuktan öğrenir ve filmin sonunda son sözleri de bu olur. Çocuğu bir gemiye saklayıp Amerika'ya gönderir, kendi vedasını da yapar ve zaman karşısındaki geç kalmışlığı yansıtır.

Angelopoulos'un ifadesine göre, Alexander'in vedasında çocuktan yeni öğrendiği kelimeleri denize, sonsuzluğa bakarak tekrar tekrar bağırarak söylemesinin nedeni ölümü aşma arzusudur. “Alexander, ölümü aşmasına izin verecek bir köprü bulmayı umar ve bu köprünün kendisi yaşasa da yaşamasa da onu canlı tutacak sözcükler olduğuna inanır” (Schulz, 2006, s. 141). İnsanın sonlu bir varlık olmasının bilincinde olmasına rağmen sonsuzluğa ulaşma arzusu, kendisinden sonrası için bir iz bırakma kaygısı görülür burada. Alexander, filmin başında ölüm karşısında son derece edilgen ve pasif bir tutum takınırken, film ilerledikçe, özellikle sona doğru ölüm karşısında etkin bir konuma geçmeye çalışan, yaşamak için bir anlam, bir neden arayan birisi hâline gelmiştir. Bu dönüşümdeki en büyük faktör, geçmişle yüzleştiği ve hayatıyla hesaplaştığı anlarda sevgiden yoksun bir hayat sürdüğü gerçeğini görmüş olmasıdır. Hayatının tamamlanamamış olmasını sık sık vurgulamasındaki neden de budur. O tamamlanamamışlık hissinin nedenini son gününde, karşılaştığı mülteci Arnavut çocuk sayesinde bulur.

Angelopoulos sanat dolayımıyla yarattığı ifade gücüyle Alexander'in son gününde ölüm, hayatın anlamı, sevgi, yarım kalmışlık hissi gibi insana dair birçok açmazı, çatışmayı somut bir bütünlük içinde almaktadır. Mengüsoğlu'nun yaklaşımında görülen felsefi

antropolojinin sanata ilişkin yargısında sanatın tam da bu ifade gücü üzerinde durulur. Bu ifade gücüyle elde edilen bilginin insan açısından nasıl bir bilgi olduğu sorusu öne çıkmaktadır. Burada unutulmaması gereken nokta, sanat sevgi gibi kavramları bilimsel düzeyde tanımlamak için uğraşmaz; sanat yalnızca bu kavramları somut insani durumlarla birlikte göstererek onlara yaklaşmaya çalışır. Bununla birlikte, sanat her ne kadar bu kavramları tanımlamak için uğraşmasa da yarattığı ifade gücüyle bütün açıklığıyla anlamı ortaya koyar (Mengüşoğlu, 2021a, s. 277). Sanattan elde edilecek bilgi de bu kavramların bilimsel düzeyde anlaşılmasıyla değil onların somut insan bütünlüğü içindeki temsiliyle anlaşılır.

Sonsuzluk ve Bir Gün filminden insana dair elde edilen bilgiye bakılırsa; film, insan için bir yaşama bilgisi, insanın varoluş yapısından kaynaklı ölüme karşı anlam arama kaygısına ilişkin yeni yollar sunmaktadır. Sevdiklerine yeterli zaman ayırmamış, sevmeyi öğrenememiş bir yazarın son gününde geçmişiyile hesaplaşması, sevgisiz bir ömür geçirmiş olduğu gerçeğini hatırlaması hayatın anlamına dair bir uyanışa neden olur. Alexander’ın Arnavut mülteci çocuğun yaşama mücadelesine destek olması, onu dolaysız bir şekilde severek ve etraftaki tehlikelerden koruyarak yanında yer alması felsefi antropolojinin değer, etik ilişki gibi kavramlarına yönelik güzel bir örnek sunmaktadır. Böylece sevginin, dolayısıyla da hayatın anlamının ve yaşama bilgisinin ne olduğunu öğrenen Alexander, zamansallık karşısında yenik düşse de filmi izleyenler için yeni yollar ve yeni bilgiler ortaya çıkarmıştır.

Bu noktada filmde elde edilecek bilginin insanları eğiten bir bilgiden öte izleyiciye yeni sorular sorduran, yeni tartışmalar içine sokan bir bilgi olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu durumu Angelopoulos, “İnsanları eğitmek istemiyorum; kaostan aydınlığa giden bir yol bulmak istiyorum” sözleriyle açıklamaktadır. “Değerlerin artık var olmadığı karışık bir dünyada yaşıyoruz” diyen yönetmen, insanların bu kaos dolu dünyada hâlâ aynı soruyu sorduğunu belirtmektedir. O sorular, “Nereden geldim, nereye gidiyorum?” gibi hayata, ölüme, sevgiye, dostluğa, geride kalan gençliğe ve geçen zamana ilişkin sorulardır (Schulz, 2006, s. 142).

Tam da Angelopoulos’un izleyicisine yönelik olarak sorgulatmak istediği sorular filmde Alexander üzerinden karşılık bulmaktadır. Burada Alexander üzerinden yani tek bir insan üzerinden bütün insanlık durumuna, çağın insanına yönelik bir bakış söz konusudur. Angelopoulos’un geçmişiyile, bugünüyle, pişmanlıklarıyla, korkularıyla, hayal

kırıklıklarıyla yaşamdaki somut bütünlüğü içinde canlı olarak resmettiği Alexander karakteri, çağın yaşayan insanı durumundadır. Böylece tekil olandan yola çıkarak bütüne ulaşmak, filmde insanlık durumuna dair bilgi elde etmek mümkün olur.

Mengüşoğlu'nun yaklaşımında belirtildiği gibi, bu bilgiye sanatın alanı dışında ulaşmak olanaksızdır. XX. yüzyılda yaşanan toplumsal sorunları, çalkantılı dönemleri, göç ve sürgünü, insanın içine düştüğü yalnızlığı ve sevgiden-insan değerlerinden uzaklaşmış hâlini bilim ve felsefe kavramlar aracılığıyla açıklayabilir. Ne var ki, kavramlar yoluyla değil de sanatın kendine has ifade gücüyle bu sorulara, açmazlara ulaşıldığında insan açısından elde edilen bilgi çok daha değerli ve çarpıcıdır. Mengüşoğlu'nun ifadesiyle sanatın bu büyük etki gücü, “insanı öyle durumlar, öyle olaylar, öyle hayat çatışmaları içine atar ki, burada bu durumlar, bu olaylar, bu hayat-çatışmaları, insanı onlarla hesaplaşmak, onların içinden çıkmak, şu veya bu şekilde bir karara varmak zorunda bırakır” (2021b, s. 131).

Bilim ve felsefe insana ilişkin kavramlara ışık tutmayı amaçlarken sanatın amacı insanı, hayatın içindeki somut bütünlüğüyle temsil konusu yapmaktır. Burada insanın bütün yapıp ettikleri, başarıları, başarısızlıkları, çelişkileri, uyumsuzlukları, içine düştüğü durumlara karşı geliştirdiği mücadeleleri, hayat çatışmaları sanatın kendine has ifade gücü aracılığıyla verilir. Sanat eserinin alımlayıcısına düşen de buradan kendisine, hayatına, insana ve insanlığa dair bir hesaplaşma duygusu geliştirmek ve alternatif bir dünya için yeni yollar aramaktır.

Sonuç olarak Angelopoulos'un *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmi insana dair yeni sorular ortaya çıkaran, yeni açmazlar yaratan, izleyicisini hesaplaşmaya ve sorgulamaya iten, yeni yaşantı ve eylem olanakları geliştiren, sevgi gibi insan değerlerinin en önemlisini insana hatırlatan bir film olarak hem yönetmenin filmografisinde hem de sinema tarihinde özel bir yere sahiptir.

4.3 Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004)

Çalışmanın bu bölümünde Angelopoulos'un *Ağlayan Çayır* adlı filminin künye, konu ve ayrıntılı öyküsü verilecektir. *Filmin Antropolojik Yaklaşımına Göre Değerlendirilmesi* ve *Filmde İnsan Varlığının İfadesi* adlı alt başlıklarda ise felsefi antropolojinin kavram ve yaklaşımları ışığında geliştirilen değerlendirme aracına dayanarak filmin felsefi eleştirisi yapılacaktır.

4.3.1 Filmin künyesi

Filmin Adı: *Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow - Trilogia: To livadi pou dakryzei)*

Filmin Yapım Yılı: 2004

Filmin Yönetmeni: Theodoros Angelopoulos

Filmin Senaristi: Theodoros Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris

Filmin Oyuncuları: Alexandra Aïdini, Nikos Poursanidis, Giorgos Armenis, Mihalis Giannatos

Filmin Görüntü Yönetmeni: Andreas Sinanos

Filmin Süresi: 163 dakika

4.3.2 Filmin konusu ve ayrıntılı öyküsü

Filmin Konusu: 1919'da Odessa'dan Selanik yakınlarındaki bir köye gelen Yunan mültecilerle başlayan filmde, Eleni'nin trajik öyküsü eşliğinde 1919-1949 yılları arasında Yunanistan'ın çalkantılı tarihi anlatılmaktadır.

Filmin Ayrıntılı Öyküsü: 1919-1949 yılları arasında Yunanistan'da yaşanan politik değişimleri ve yaşanan toplumsal olayları arka planına alan filmde, Eleni adlı bir kızın büyüme, sevgiyi bulma, annelik ve hayatta kalma mücadelesi anlatılır. Ekim Devrimi'nin ardından Odessa'yı terk etmek zorunda kalan Yunan mültecilerin 1919 yılında, Selanik yakınlarında nehir kenarındaki bir köye yerleşmesiyle başlayan film; mültecileri, göçü, Metaksas diktatörlüğünü, İkinci Dünya Savaşı'nda Yunanistan'ın işgalini, Yunan İç Savaşı'nı içeriğine taşır.

Filmin ana karakteri Eleni, küçük yaşta Odessa'dan Yunanistan'a göç eden bir savaş yetimidir. Birlikte göç ettiği Alexis'in ailesi, Eleni'ye bakma sorumluluğu üstlenir; fakat Alexis'in babası Spiros'un düşüncesi farklıdır. Genç Eleni'yle evlenmek isteyen Spiros, oğluyla karşı karşıya kalma pahasına bu ısrarını sürdürür. Alexis ile daha küçük yaştan itibaren sevgiyi, aşkı, hayatı bulur Eleni; fakat trajik bir şekilde önünde türlü engeller çıkar. Alexis'in yaşlı babası Spiros genç Eleni'yle evlenme fikrinde ısrarcıdır. Alexis ve Eleni köyü terk edip Selanik'e yerleşse de hem Alexis'in babası hem de yaşanan toplumsal olaylar nedeniyle kendilerini trajik durumların içinde bulurlar.

Görsel 4.11

Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004) filminden bir sahne (http-21)



Eleni ve Alexis, köyü terk edip Selanik’e gittiklerinde ilk önce Nikos’un yanında, Selanik Tiyatrosu’na sonradan yapılan küçük bir odada kalırlar. Nikos da tıpkı Eleni ve Alexis gibi Yunanistan’a mülteci olarak gelen bir Yunan’dır. İzmir’in kaybedilmesinin ardından 1922’de Selanik’e gelen Nikos keman çalarak yaşamını sürdürmektedir. Nikos’un en büyük hayali müzisyen arkadaşlarıyla beraber bir müzik grubu kurup büyük turnelere katılmaktır. Alexis’in de iyi bir akordeoncu olduğunu bilen Nikos, Alexis’e de gruba katılması ve akordeon çalması konusunda ısrarcıdır.

Küçük yaşta birlikte olup ikiz erkek bebekleri olan Eleni ve Alexis’in oğulları, Alexis’in ailesi tarafından Selanik’teki bir aileye verilmiştir. Eleni ve Alexis, köyü terk edip Selanik’te yaşamaya başladıkları zaman uzaktan, gizlice oğullarını izlerler. Oğlu Yorgos’u müzik okulunda piyano çalarken gören Eleni gözyaşlarını tutamaz ve okuldan kaçarak uzaklaşır.

Alexis’in ihtiyar babası Spiros’un bir gece Selanik Tiyatrosu’na gelmesi ve çocukları aramasıyla Alexis ve Eleni’nin tiyatrodaki konaklama günleri bitmiş olur. Spiros acı içinde bağırır ve oğluna Eleni’nin onun karısını olduğunu söyler. Tiyatrodaki konaklayan onlarca savaş mültecisi Yunan, Spiros’un bu acınası hâline tanık olur.

Görsel 4.12

Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004) filminden bir sahne (http-22)



Tiyatroyu terk etmek zorunda kaldıktan sonra kaldıkları evde de genç çift için rahat yoktur. Alexis, gergin bir şekilde yataktan kalkar ve “*Garip hissediyorum, sanki biri bizi izliyormuş gibi...*” der, camdan bakarken “*Baba!*” sesi dudaklarından dökülür. Babası Spiros, yoldan geçen trenin ağıt gibi duyulan sesleri eşliğinde eve doğru yaklaşır ve sonra belli belirsiz bir şekilde ortadan kaybolur.

Alexis, kendisine grubunda akordeon çalması yönünde ısrarcı olan Nikos’un teklifini kabul eder. Eleni’nin de dahil olduğu grupla beraber turneye katılmak üzere yola koyulurlar; fakat turne daha başlamadan sona erer. Müzik yapacakları mekân çoktan kullanıma kapatılmıştır. Tekrar Selanik’e geri dönerler, burada Nikos’un arkadaşı Zisis, Alexis’e başka bir teklifte bulunur. Markos adlı bir adamın grup kurduğunu ve akordeon çalan bir müzisyene ihtiyacı olduğunu söyler. Tavernalarda ve düğünlerde artık müzik yapmak istemediğini söyleyen Alexis için Markos’un teklifi ilgi çekici olur; çünkü Markos Amerika’ya gidip orada turne yapmak istemektedir. Amerika’da yaşayan Yunanlara müzik yapmak için grup kuran Markos’un teklifini Alexis kabul eder. Zaten onun için Amerika’ya gitmek bir rüya, bir kurtuluş umudu durumundadır. Alexis’in Amerika’ya gitme teklifini kabul ettiğini gören Eleni yine gözyaşlarıyla uzaklaşır.

Diğer taraftan arka planda akan tarihle birlikte Metaksas’ın diktatörlüğüne giden yoldaki Yunanistan’dan siyasi manzaralar görülür. Eleni’nin Selanik sokaklarındaki koşturmacasına Yunan devrimcilerin “*Yaşasın Halk Cephesi!*” sloganları ve bildirilerdeki grev çağrıları eşlik eder. Bir taraftan da Avrupa’daki İkinci Dünya Savaşı’nın Yunanistan topraklarına taşınma süreci filme yansır.

Alexis ve Eleni, ikiz çocukları Yannis ve Yorgos’a onların anne ve babalarının kendileri olduklarını söylerler. İkizler artık anne ve babalarıyla birlikte yaşamaya başlarlar. Öte yandan, İşçi Sendikası’na mensup olan kemancı Nikos, Alexis ve Eleni’yi yakında Yunanistan’da bir askeri darbenin yaşanacağı konusunda uyarır. Nikos ve orkestrasına Yunanistan’ın yeni siyasi ortamında müzik yapma izni verilmez, İşçi Sendikası için düzenlemek istedikleri dans ve müzik gecesi için salon bulamazlar. Bunun üzerine eski bir bira salonunda geceyi düzenlemeye karar verirler.

İşçi Sendikası için düzenlenen müzik gecesine Alexis de akordeonu ile eşlik etmektedir. Yunan İşçi Sınıfı’nın katıldığı ve dans ettiği gece, iki kez kesintiye uğrar. Birinde kemancı Nikos, arkadaşı Zisis’e saldırır ve onun muhbir olduğunu, kendisini polislerle şikâyet ettiğini belirtir. Zisis’in salondan çıkarılmasıyla müzik ve dans kaldığı yerden devam eder. Bu esnada salona Alexis’in babası Spiros girer. Aradan geçen yıllara rağmen Eleni’den, Eleni’yi bulma mücadelesinden vazgeçmediği görülür. Spiros, ağır adımlarla salona girer ve eliyle işaret ederek müziği durdurur. Spiros, Eleni’yi dansa davet eder; Eleni teklifi kabul eder ve bir süre ikilinin dans ettiği görülür. Trajik bir biçimde dans müziğini çalan ise Alexis olur; Spiros ve Eleni’nin dansına Alexis’in yaptığı beste eşlik eder. Sahnenin devamında Eleni dansı yarıda keser ve ellerini Spiros’tan geri çeker. Spiros yorgun adımlarla salondan çıkarken, Nikos müziği yeniden başlatır ve gece kaldığı yerden devam eder. Biraz sonra Spiros tam kapıdan çıkarken kalbine yenik düşer ve hayatını kaybeder. Eleni ile birlikte babasının yanına koşan Alexis’in dilinden, “*Onu ben öldürdüm*” sözcükleri dökülür.

Spiros’un cenazesi büyük bir toplulukla, siyah bayraklar eşliğinde nehirten geçerek köye götürülür. Alexis ve Eleni köydeki konağa girerler. Köy halkı Alexis ve Eleni’nin bulunduğu evi taşılayıp Spiros’un ölümünden onları sorumlu tutar. Günün akşamında kesintisiz yağan yağmur nedeniyle nehir taşır ve köy sular altında kalır. Köylüler kayıklarla köyü terk ederler. Alexis, Eleni ve çocuklar için de bir kayık bırakılmıştır. Sabah olduğunda kayığa binip konağı ve sular altında kalan köyü terk ederler.

Görsel 4.13

Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004) filminden bir sahne (http-23)



Alexis, Eleni ve çocukları Selanik'e döndüklerinde bambaşka bir Selanik görürler. Metaksas'ın diktatörlüğü kurulmuş, şehrin dört bir yanında sıkı yönetim uygulamaları başlamıştır. Hücreselerde işkenceler, sokak aralarında gözaltılar ve kayıplar vardır. Alexis, kemancı Nikos'u bulur ve Nikos'tan şu sözler duyulur: *“Korktuğumuz başımıza geldi evlat. Zayıf demokrasimiz kendini öldürdü. Faşizm tüm Avrupa'da yayılıyor. Sendikadaki herkesi tutukladılar. Benim de gidecek yerim yok”*.

Alexis ve Eleni, Metaksas destekçilerinin geçit töreninin yanından geçerek bembeyaz çarşıların arasından duydukları müzik sesini takip ederler. Müzisyenlerin çaldığı müziğe dansla eşlik ederken silah sesleri duyulur ve müzisyenler kaçmaya başlar. Biraz sonra Alexis ve Eleni'nin korku dolu bakışları arasında, kemancı Nikos'un beyaz çarşıların arasından kanlar içinde yere düştüğü görülür. Eleni, Nikos'a bakarak *“Elimden geldiğince sakladım onu!”* der ve kana bulanmış beyaz çarşıların arasından Metaksas diktatörlüğünün kurbanı olan Nikos'a veda eder.

Görsel 4.14

Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004) filminden bir sahne (http-24)



Sonraki sekansta, Amerika'ya turneye gidecek olan müzisyen grup, deniz kenarında gemiye binerken görülür. Biraz sonra limana gelen Alexis de kafiye katılır ve ailesiyle vedalaşarak Amerika'nın yolunu tutar. Oğulları Yannis ve Yorgos'a annelerini emanet ederek giden Alexis'in amacı ailesini de en kısa zamanda Amerika'ya götürmektir. Fakat senelerce Yunanistan'a ulaşmayan mektuplardan görülür ki, Alexis'in bu çabası karşılıksız kalmıştır.

Eleni bir taraftan faşizmin boyunduruğunda hayatta kalmaya çalışırken, diğer taraftan da iki çocuğuyla yapayalnızdır. Bir gece Metaksas rejiminin gizli polis birimleri tarafından evden kaçırılan Eleni, çocuklarından koparılıp hücreye atılır. İlerleyen sekansta, Mussolini ve İtalya'ya yönelik olarak söyledikleri marşlarla geçit yapan Yunan Ordusu mensupları görülür. Artık Avrupa'yı sarsan İkinci Dünya Savaşı, Yunanistan'a sıçramıştır. Tarihler 30 Ekim 1940'ı gösterdiğinde Amerika'dan gönderilen mektupta Alexis, "Savaşın bizim topraklarımıza kadar yayılmayacağını ummuştum. Ülkemiz dayanabilecek mi?" diye sorarak korkusunu belirtir. Alexis, Amerikan vatandaşı olabilmek ve ailesini yanına alabilmek için Amerikan ordusuna katıldığını söyler.

Sonraki sekansta filmde zaman tekrar atlar ve dört yıl sonrasına gidilir. Cezaevi müdürü tarafından Eleni'ye iletilen bir mektup haberi vardır; mektup Pasifik Savaşı'nda hayatını kaybeden Alexis'tendir. Ayrıca Yunan Ordusu içinde Yunanistan'ın işgaline karşı savaşan oğlundan da bir haber olduğu bilgisi verilir. Eleni hapishaneden çıkar ve oğlunu bulmak için yola koyulur. Biraz sonra bir trenden inen onlarca kadına, nehrin kenarında

yatan ölmüş askerlerden oğullarını, kardeşlerini ve eşlerini tespit etmeleri söylenir. Eleni, acı içinde oğlu Yannis'in cansız bedenini görür. Üzüntüden ayakta duramayan ve bilincini kaybeden Eleni'nin sayıklamaları arasından acı ve öfke duyulur.

Görsel 4.15

Ağlayan Çayır (The Weeping Meadow, 2004) filminden bir sahne (http-25)



Eleni'nin ailesinden hayatta kaldığını düşündüğü tek kişi diğer oğlu Yorgos'tur. Ne var ki, onun da ölüm haberini öğrenmesi çok sürmeyecektir. Yorgos, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan Yunan İç Savaşı'nda orduya karşı savaşıyan gerillalara katılmış ve ikiz kardeşinin de mensup olduğu orduyla mücadelesinde vurularak yaşamını yitirmiştir. Sular altında kalan köyün konağında oğlunun cesedine ulaşan Eleni'nin acı içindeki "Artık kimsem yok... Seveceğim kimsem yok..." haykırışıyla film sona erer.

4.3.3 Filmin antropolojik yaklaşıma göre değerlendirilmesi

Bu başlık altında *Ağlayan Çayır* adlı film, Kuçuradi'nin *Antropolojik Yaklaşımı*'yla değerlendirme konusu yapılacaktır. *Filmin İletisinin Belirlenmesi*, *Filmin Özgün Yerinin ve Değerinin Belirlenmesi* ve *Filmdeki Yaşantı ve Eylem Olanaklarının Belirlenmesi* alt başlıkları filmin değerlendirilmesini içermektedir.

4.3.3.1 Filmin iletisinin belirlenmesi

Ağlayan Çayır filmini Kuçuradi'nin ortaya koyduğu antropolojik yaklaşım ölçütlerine göre değerlendirmek gerekirse öncelikle ilk adımdan başlamak gerekir. Bu adım filmi doğru anlamayı gerektirmektedir. Eseri doğru anlamanın yolu, insanlar arası hangi

ilişkilerin, hangi yaşantı ve eylem olanaklarının, hangi etik değerlerin örneğinin verildiğine göre belirlenmektedir. Bunların da nasıl ortaya konulduğunun doğru belirtilmesi eserin doğru anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu aşamada unutulmaması gereken nokta, bizzat eserin kendisinden, dolayısıyla eserin iletisinden hareket etme gerekliliğidir. Bu nedenle filmi eserin iletisini doğru belirlemek doğru değerlendirme yapabilmek için çok önemlidir.

Filmde 1919-1949 yılları arasında Yunanistan’da yaşayan bir grup insanın birbirleriyle, kendileriyle, içinde bulundukları toplum ve dünyayla olan ilişkileri görülür. Eleni’yi hikâyenin kahramanı yapan filmin yönetmeni Angelopoulos, izleyicisine çeşitli yaşantı ve eylem olanakları sunar. Filmin başından sonuna kadar görülen savaşlar, zorunlu göçler, sürgünler, mülteciler, siyasi kargaşalar, toplumsal olaylar filmin temel çatışması, asıl öyküsü durumundadır. Öyle ki, filmdeki tüm karakterlerin yaşamını, kişiler arası kurduğu ilişkileri belirleyen de bizzat bu unsurlardır.

Bolşevik Devrimi sonrasında Odessa’yı terk edip Karadeniz’den Selanik’e gelen savaş mültecileriyle başlayan film, iç savaşta yitirdiği oğlunun cesedine sarılıp ağlayan annenin acı çıığıyla son bulur. Son sahnedeki bu acılı anne, ilk sahnedeki küçük kızdır; Eleni’dir. Dolayısıyla filmin trajik yapısını ortaya koyan temel unsur savaş ve savaşların getirdiği yıkımdır. Bu yıkım hem bireysel bağlamı hem de toplumsal bağlamıyla filmde kendisini gösterir. Filmin toplumsal bağlamı öykünün tamamına yayılacak kadar güçlü ve önemlidir. Filmdeki kişiler de toplumsal bağamlarıyla birlikte filmde karakter hâline gelmiştir.

Filmin temel trajik yanı, savaş ve zorunlu göç nedeniyle mülteci hâline gelen insanların, gittikleri yerde de savaşın, toplumsal olayların içine düşmesidir. Ölüm ve yıkım her yerdedir; insanın insan olmaktan uzaklaşıp değerlerini yitirdiği yerde bir ölüm makinesine dönüşen savaş, yaşamı tüketmektedir. Yaşama dair güzel olan ne varsa savaş yüzünden solmakta ve insan olmanın gururunu ayaklar altına almaktadır. İnsana diğer canlılar arasındaki özel yerini sağlayan değerleri yok eden ve insanı olanaklarından uzaklaştırarak değersiz hâle getiren bu olumsuz faktörlere rağmen insanın değerini “inatla göstermekle diretenlerin verebileceği örnekler çoktur” (Kuçuradi, 2022a, s. 178-179). Bu ortamda insana düşen, “hayır” diyebilmek; savaşa ve yıkıma dur diyebilmektir. Dolayısıyla filmde beklenen içeriğine taşıdığı savaş ve yıkıma karşı sevginin, barışın,

insanın değerlerinin dilini kullanması ve izleyiciyi de buna davet eden bir tutum ortaya koymasidir.

Filmde örneği verilen etik değerler sevginin, barışın, zorbalığa karşı “hayır” diyebilmenin önemidir. Filmin kahramanı Eleni başta olmak üzere karakterler “hayır” diyebilen karakterlerdir. Eleni, küçük yaşta kendisini eşi yapmak isteyen Spiros’a “hayır” diyebilmiştir. Çünkü aradığı bir alıkonulma değil sevgidir, aşktır. Birlikte sevgiyi bulduğu Alexis de “hayır” diyebilmiştir. Köydeki geleneğe, hâkim yapıya, otoriteye, aileye, ataerkil düzenin temsilcisi olan “baba” karakterine karşı “hayır” demiş ve Eleni’yi babasına teslim etmemiş, birlikte aşkın, sevginin onurunu temsil etmişlerdir.

Nikos da bir başka “hayır” diyen karakterdir; tüm zorluklara rağmen Eleni ve Alexis’i yalnız bırakmamış, Spiros’un temsil ettiği değersizliğe karşı insan değerlerinin, sevginin yanında durmuştur. Ayrıca Metaksas’ın kurduğu kanlı diktatörlüğe de “hayır” demiş ve faşizm karşısında mücadele ederek müziğiyle, onuruyla hayata veda etmiştir. Burada müziği, dolayısıyla sanatı bir direniş unsuru olarak kullanan yönetmen, sanat yoluyla da “hayır” diyebilmenin mümkünlüğünü göstermiştir.

Dolayısıyla filmde verilen bu kişiler arası ilişkiler, çeşitli yaşantı ve eylem olanakları; savaşın ve çürümenin getirdiği yıkıma rağmen insan kalabilmenin, sevgiyi, barışı ve direnişi bir değer olarak korumanın gerekliliğini göstermektedir. Yönetmen tüm hüznü dolu atmosfere rağmen filmde bu değerleri izleyiciye aktarmaktadır. Filmden çıkarılması gereken ileti savaşa, ölüme, insanı insan olmaktan uzaklaştıran çeşitli baskılara “hayır” diyebilmek; bütün bu olumsuzluklara karşı insan olmanın değerlerini koruyabilmektir. 1919-1949 yılları arasında yaşanan onca çalkantılı olay ve ölümler karşısında yönetmenin izleyicisine yönelik geliştirdiği tutum ve etik yaklaşım, insanı insanca yaşamaktan uzaklaştıran her şeye yönelik tepki ve ağıttır. Filmin sonunda Eleni ile izleyici de savaşlara, zorunlu göçlere, yıkıma karşı acıyla bağırarak ister.

4.3.3.2 Filmin özgün yerinin ve değerinin belirlenmesi

Filmin doğru anlaşılmasından sonraki ikinci doğru değerlendirme aşamasında ise eserin yeniliği tartışma konusudur. Burada eseri kendi alanında yani sinemada doğru yere oturtmak, alanındaki değerini ve yerini belirlemek önem kazanmaktadır. Yukarıda belirlenen etik değerlerin çağın koşulları ile somut olarak belirtilmesi gerekmektedir. Değişen dünyada, insanı yeni bir biçimde anlatmak gerekmektedir ki burada asıl önemli olan tüm değişime rağmen korunması gereken insan ve değerleridir. Kuçuradi, etik

ilişkilerin tarihsel olduğunu; fakat toplumsal ilişkilerin yalnızca tarihi olduğunu belirtir. Ona göre, toplumsal ilişkilerde görülen değer yargıları o toplumsal yapıyla ilişkili, o topluma özgü olabilir. Buna karşın insan ve değerlerine dayanan etik ilişki tarihseldir; doğrudan doğrudur ve sürekli oluş içindedir (2022a, s. 9-10). Demektir ki, toplumsal ilişkilerde görülen değer yargıları çağa ve topluma göre değişiklik gösterse de insan ve değerleri tarihselliğini korumak zorundadır.

Bu açıdan bakıldığında, çağın tarihsel durumu filmde net bir şekilde belirtilmiştir. Öyle ki bu tarihsel durum, filmin ana öyküsünü ve karakterlerin trajik yanını ortaya koyan temel unsur durumundadır.²³ Burada yönetmeni diğer yönetmenlerden, filmi diğer filmlerden ayıran, yani “yeni” olan nedir? Bunun belirlenmesiyle doğru değerlendirmenin ikinci aşaması aşılmış olacaktır. Angelopoulos, ortaya koyduğu özgün biçim ve biçemle kendisini sinema tarihinin *auteur* yönetmenleri arasına sokmuştur. *Ağlayan Çayır* da onun en özgün ve kendine özgü biçeminin etkili olduğu filmlerinden birisidir. Film izleyen birisi daha ilk dakikalarından filmin Angelopoulos’a ait olduğunu anlayabilir. Bu öylesine güçlü bir yönetmen imzasıdır ki, filmin her sekansına, sahnesine, imgesine işlemiştir. Uzun plan-sekanslarıyla, Eleni Karaindrou’nun unutulmaz notalarıyla²⁴, diyalog ve olaydan daha çok betimsel duygu aktarımıyla, Brecht’i hatırlatan politik sinema dokunuşlarıyla²⁵, epik sahnelemeleriyle biçimsel bir yenilik, bir sanatçı imzasıdır

²³ Sinema ve tarih ilişkisini ele alan Marc Ferro’ya göre film; resmi tarih yazımlarının, devleti yönetenlerin, o toplumun kanaat önderlerinin ortaya koydukları tarih anlayışındaki yapıyı bozma gücüne sahiptir. Kamera tarihsel kişi, olay ve ilişkilerin gerçek işleyişini ortaya çıkararak ifşa etme potansiyeli taşır. İster kurmaca olsun ister belgesel; film her zaman tarihtir (1995, s. 31-32). Angelopoulos, filmlerinde tarihi etkin olarak kullanan bir yönetmen olarak, Ferro’nun işaret ettiği şekliyle resmi tarihe ve egemen tarih söylemine alternatif bir anlayış içermektedir. *Ağlayan Çayır* filminde de tarihe ilişkin eleştirel yaklaşım görülmektedir.

²⁴ Carroll, filmlerde müziğin işlevsel olarak kullanımının “kişilerin, olayların, nesnelerin, eylemlerin niteliklerini belirttiğini ya da onları başka bir açıdan gösterdiğini, bir parça değiştirdiğini” ifade etmektedir. (Carroll’dan aktaran Onaran, 2004, s. 18). Angelopoulos filmlerinde Eleni Karaindrou’nun ikonik besteleriyle elde edilen etki böyle değerlendirilebilir. Bu filmde de anlatının önemli bir parçası olan film müzikleri karakterlerin, olayların izleyici üzerinde yarattığı duygu-düşünce durumunu derinden etkilemektedir.

²⁵ Oğuz Makal, Angelopoulos’un “politik sinema” örneği olan ilk döneminin yanı sıra ikinci dönemindeki filmlerinde de politik eleştiriye sinemasına taşıdığını ve bu yönde dilsel arayışlarda olduğunu ifade etmektedir (2008, s. 59).

burada görülen. Bunun yanında filmlerinin içeriğini oluşturan savaşın, göçün, toplumsal olayların birey üstündeki yıkıcı etkisinin yarattığı melankoli, Angelopoulos'u sinema tarihinde ayrı yere oturtan karakteristik unsurlardandır.

Dolayısıyla film, alanında, sinema tarihinde özel, özgün bir yerde konumlanmaktadır. Film insanı çağın koşulları içinde değerleriyle somut olarak anlatmaktadır ve bunu yaparken de özgün bir biçim ve biçemle yenilik kazanmaktadır. Çekilen onlarca savaş, göç, tarih filmleri arasında *Ağlayan Çayır* özel bir yerde durmaktadır. Demektir ki bu iki aşamayla beraber filmin başarısı doğru değerlendirmeye ortaya konulmuştur.

4.3.3.3 Filmdeki yaşantı ve eylem olanaklarının belirlenmesi

Bu iki aşama filmi kendi içinde başarılı yapmaya yetmektedir; fakat üçüncü bir aşama daha vardır ki o aşamada da eserin büyüklüğü ortaya çıkmaktadır. Bu aşama, eserde gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini belirlemektir. Bu noktada eserin yaratılmasının insan için, insanın dünyadaki varlığı için anlamının ne olduğunu ortaya koymak gerekmektedir.

1919-1949 yılları arasında Yunanistan'da yaşanan toplumsal olayları, savaş ve savaş mültecilerini merkezine alan filmde; Eleni, Alexis, Spiros, Yannis, Yorgos, Nikos gibi karakterler üzerinden dönemin Yunan toplumunun acıları, yıkımı, kayıpları konu edilir. Filmin insan için, insanın dünyadaki varlığı için konu edindiği değerler sevgi, aşk, barış ve yaşama umududur. Filmde Eleni ve Alexis, sevgisizliğin hüküm sürdüğü dünyada küçük yaşlarından itibaren sevgiyi, masumiyeti bir insanlık değeri olarak yansıtmaktadırlar. Sevgi, saygı gibi etik değerler bu iki etik kişinin birbirinin hayatına katılmasıyla ortaya çıkıyor ve “bu ortak zeminin toprağında sevgi, saygı, güven yeşeriyor” (Kuçuradi, 2022a, s. 59).

Karşılarındaki egemen yapıyı temsilen Spiros vardır; o geleneksel, otoriter ve sevgisiz bir dünyanın temsilcisidir. Savaş yetimi Eleni'yi bizzat kendi ailesinin karşı çıkışına rağmen kendisine eş olarak tahayyül eder ve oğlu Alexis'e rağmen bu ısrarından vazgeçmez. Angelopoulos, Spiros'un acınası, umutsuz ve kaybetmiş hâlini birçok defa izleyiciye gösterir. Selanik Tiyatrosu'na gelip Eleni ve Alexis'i aradığı sahnede, tiyatrodaki konaklayan bütün savaş mültecilerinin ona yukarıdan acıyarak baktığı sahnede yönetmenin ortaya koyduğu tavır açıktır. Nasıl Eleni ve Alexis'in sevgiyi, aşkı araması; tüm baskılara, toplumsal olaylara rağmen ısrarla sürdürmesi yönetmenin kadrajına insanın değerini hissettiren imgeler bütünü olarak giriyorsa Spiros da yönetmenin bilinçli

tercihi sonucunda izleyiciye eski dünyaların eski değerlerinin temsilcisi olarak gösterilir.  ağın değeri ise savaŗa, savaŗ yüzünden yerinden edilmeye ve zorunlu g  lere, savaŗın getirdiği yıkıma karŗı çıkabilmek, ‘hayır’ diyebilmektir. Eleni baŗta olmak üzere Angelopoulos’un karakterleri ‘hayır’ diyebilen karakterler olmuŗtur. Eleni’nin film boyunca yaŗamaya dair insanca arayıŗı her ne kadar filmin sonunda acı bir çığlık hâlini alsa da yönetmen savaŗa ve yıkıma karŗı insanın hangi değerleri koruması gerektiğinin altını çizer. Dolayısıyla yönetmen izleyiciyi  ıkıŗsız, umutsuz bırakmaz; filmde umuda dair insanın tutunması gerektiği Şeyleri iŗaret eder.

Bu noktada müzik önemli bir rol oynar. Alexis’in akordeonu, Nikos’un kemani diktatörlüğün hüküm sürdüğü karanlık gecelerde, savaŗın griye çevirdiği sokaklarda film boyunca yankılanır. Özellikle Nikos’un devrimci, faŗizm karŗıtı tutumuyla müziğe olan tutkusu bütünlük gösterir. Nikos’un kemani yaŗanan tüm olumsuzluklara, insanı boğan baskılara rağmen  almaya; yaŗamı, yaŗama umudunu sürdürmeye devam eder. “Hareket müzikle sağlanır sanki. Bu içsel bir hareket, gizemli olana yaklaŗma ve uzaklaŗmanın salınımı gibidir” (Aslan, 2013, s. 33).

Nikos karakteri Eleni ve Alexis’in yanında sevgiyi, aŗkı destekleyen tutumuyla, kemani aracılığıyla yaŗama kattığı coŗkuyla, acımasız bir diktatörlüğe karŗı savunduğu insan olma gururuyla, dayanıŗmayla film boyunca insan değerlerinin temsilcisi olmuŗtur. Bu insan değerleri sevgi, barıŗ, direniŗ, dayanıŗma ve onurlu bir yaŗam sürme kaygısıdır. Arkadaŗı Zisis polise muhbirlik yaparak onun sendika  yesi olduğunu ihbar eder; fakat Eleni onu saklar, sahip çıkar.

Burada da yönetmen iki farklı tavır alıŗı izleyiciye göstererek bir değer ayırımına gider. Zisis gibi olmakla Eleni gibi olmak arasındaki bu değer ayırımının belirlenmesi, yönetmenin bilinçli tercihinin sonucudur. Bu noktada, eylemin değerini belirleyen Şey, “o eylemin yapıldığı koŗullarda diğer eylem olanakları”; kiŗinin değerini belirlen Şey ise “onun insanlarla iliŗkilerinde, eylemlerinde-tutumlarında, diğer kiŗilere göre özelliği” olarak karŗılık bulmaktadır (Kuçuradi, 2022a, s. 190). Zisis, diğer eylem olanaklarına sahip olduğu hâlde etik iliŗkiye zarar vererek insan değerlerinden uzak bir tutum sergilemiŗ ve arkadaŗını ihbar etmiŗtir. Eleni ise ortaya koyduğu insan iliŗkileriyle ortaya bir kiŗi değeri koymuŗtur. Burada değeri belirleyen Şey eylem ve tutumların, insan için anlam, insan türüne ne kattıklarıdır (Kuçuradi, 2022a, s. 198).

Dolayısıyla, Eleni yönetmen tarafından kahramanlaştırılır ve destansı bir yaşam kavgasının öznesi yapılır. Nikos'un beyaz çarşaf lar içinden çıkıp ölüme giden adımlarında beyaz çarşaf larla simgelenen masumiyet, iyilik, dayanışma çarşaf ların kana bulanmasıyla lekelenir. Metaforik bir anlatımla, Özdemir Asaf'ın (2020, s. 33) “Bütün renkler hızla kirleniyordu / Birinciliği beyaza verdiler” dizesini anımsatan bu sahnede kanla kirlenen yalnızca bembeyaz çarşaf lar değil, insan ve insan değerleridir. Buna rağmen yönetmen bu değerleri öne çıkarmaya çalışan ve izleyicisini bu değerler etrafında olmaya çağıran etik bir tutum içindedir.

Angelopoulos filmde savaşlar ve çeşitli toplumsal baskılar yüzünden mülteci durumuna düşen insanların yanında yer alan bir tutum göstermektedir. “Sınırlar, dil ve kültürlerin karışması, yurtsuz ve istenmeyen mültecilerle uğraşarak ben yeni bir hümanizma, yeni bir yol aramaktayım” şeklindeki düşüncesi de bu durumu doğrular niteliktedir (Horton, 2006, s. 103). Nitekim filmde insana dair yaklaşımı da gelişkin bir hümanizma çerçevesinde gerçekleşir. Angelopoulos mülteci sorununu, sınırlar ve savaşlar nedeniyle göç etmek zorunda kalan insanların hikâyesini sanatçı duyarlılığıyla ele alıp çağın bu önemli sorununu tartışmaya açmaktadır.

Filmde göç etmek zorunda kalmış insanlardan çeşitli kesitler gösterilir. Yeni bir yaşam umuduyla geldikleri yerde yaşama umudu da savaşa, yıkıma çarpmaktadır. İnsan öyle bir çıkmaza, öyle bir baskı ortamına girmiştir ki artık her yer savaş alanı, her yer yıkım sahasıdır. Bunun da nedeni insan olmanın gururunun çiğnenmesi, insan değerlerinin ayaklar altına alınmasıdır. Sevgi boğulmuş, barış yok edilmiştir. Böyle bir kargaşanın içinde insan yapayalnız ve nereye gittiğini bilmez şekilde dünya denen sahnenin ortasında koşturmaktadır. Yönetmenin çizdiği manzara budur; fakat yönetmen bu manzarayı sunarken izleyiciyi çıkışsızlığa sevk etmez; sevginin, barışın, yaşamın dilini konuşma ısrarını sürdürür. Bu ısrar filmin sonunda bir ağıta dönüşse de yönetmen yaşamdan yana, insanca yaşamaktan yana etik duyarlılık göstermiş ve izleyicisine de bu değer ayrımını sineması aracılığıyla yansıtmıştır.

İoanna Kuçuradi, pek az sanat yapıtında insanın günlük gerçekliğinin yanında yeni yaşantı ve eylem olanaklarının anlatıldığını ifade eder. Ona göre, insanı yeni yaşantı ve eylem olanaklarıyla buluşturan, “insanı insanlara gösteren yapıtlar” asıl sanat yapıtlarıdır. İnsanın yeni yaşantı ve eylem olanaklarıyla yüz yüze geldiği yapıtlardır bunlar. Bunun için de insan değerlerinin yeni yüzlerle anlatılması gerekmektedir. Bunun ne anlama

geldiğini Kuçuradi, “İnsanın gerçeğini insanların gerçeği içinde anlatmaktır: sanatçının kendi insan imgesini kendi çağının gerçekleri içine yerleştirmesi, kendi insanını -veya insanların- çağının sorunlarından seçtiği ilişkiler içine sokmasıdır” şeklinde açıklamaktadır (2022b, s. 13).

Sonuç olarak film, çalışmanın bu bölümünde Kuçuradi’nin üç aşama bağlamında ortaya koyduğu antropolojik yaklaşıma göre değerlendirilmiştir. Buna göre film üç aşamaya da uygunluk göstermektedir. Dolayısıyla antropolojik yaklaşımın bir sanat eserinde aradığı nesnel ölçütlerin filmde sağlandığı belirlenmiştir. Film ortaya koyduğu yaşantı ve eylem olanaklarıyla, temsil ettiği etik değerlerle, bu değerlerin sunuluş biçimiyle, çağın sorunlarına karşı getirdiği değer bilgisiyle, özgünlüğüyle antropolojik yaklaşımın sanat eserinde aradığı ölçütleri sağlamaktadır. Savaşa karşı barışı, sevgisizliğe karşı sevgiyi, ihanete karşı dayanışmayı, insan değerlerini baskı altında tutan faşizme karşı direnişi, zorunlu göçe karşı yurdunda yaşamayı, köksüzlüğe karşı değer bilinciyle özne olmayı, kahramanca ‘hayır’ diyebilmeyi Angelopoulos’un filmde ortaya koyduğu iletilerde açık bir şekilde görmek mümkündür. Tüm bu çıktılar, yönetmenin içinde bulunduğu çağın sorunlarına karşı alternatif dünya özlemine, yaşamdan ve insandan yana tavır geliştirdiğini, insanı ve insanın değerlerini gözettiğini göstermektedir.

4.3.4 Filmde insan varlığının sanatsal ifadesi

Bu başlık altında *Ağlayan Çayır* adlı film, Mengüşoğlu’nun *İnsan Varlığının Sanatsal İfadesini Belirleyen Yaklaşımı*’yla değerlendirme konusu yapılacaktır. *Filmde İnsanın Somut Bütünlük İçindeki Temsili* ve *Filmde İnsana Dair Elde Edilen Bilgi* alt başlıkları filmin değerlendirilmesini içermektedir.

4.3.4.1 Filmde insanın somut bütünlük içindeki temsili

Mengüşoğlu, sanatçının kendisini çevreleyen dünyada her çağda farklı sorunlar görebileceğini, önemli olanın o çağın özelliğini iyi kavrayıp bize somut olarak aktarması gerektiğini vurgular. “Fakat asıl büyük sanatçı yalnız bu özelliği kavramakla kalmaz, aynı zamanda her çağda insani olanı, her zaman olanı ve olabileceği de birlikte kavrar” Ona göre sanat yapıtını ölümsüzleştiren ve her çağa özgü yapan varlık alanındaki özü kavramasıdır (2021a, s. 265). Bu da insanın her döneme özgü olan varlık bilgisi, somut insan fenomenleridir.

Mengüşoğlu, insanı somut bir varlık hâline getiren varlık fenomenlerini sanat yoluyla görüp hesaplaşma konusu yapabildiğimizi ifade etmektedir. Mengüşoğlu’ndan yola çıkarak bu fenomenleri, yani, “Bilen, yapıp-eden, değerleri duyan, tavır takınan, önceden gören ve önceden belirleyen, isteyen, özgür ve tarihsel bir varlık olan” insan fenomenleri filmdeki karakterler üzerinden düşünülebilir.

Eleni karakteri Odessa’dan geldiğinde ailesini kaybetmiş bir savaş yetimidir. Selanik yakınlarında nehir kenarındaki bir köyde başka bir savaş mültecisi aile yanında kalmaya başlar. Eleni’nin trajedisi bu ailenin otoritesi durumundaki babanın, Spiros’un, Eleni’yle evlenmek istemesiyle büyür. Eleni, daha ilk sahnede köye yeni göç ettiklerinde Alexis’in elini tutmak ister. Alexis onun sevgiyi, aşkı aradığı ve bulduğu insandır. Tüm baskılara rağmen Alexis ile devam eder; ona biçilen rolü reddeder ve sevgiyi, aşkı, onurlu yaşamı, insanı insan kılan değerleri aramayı sürdürür. Bu olsa olsa değer bilincine sahip, tavır takınan, ‘hayır’ diyebilen, yapıp-eden yani özne olan bir insanın yapabileceği cesur bir karşı çıkıştır.

Eleni filmin sonuna kadar yaşamından gösterildiği tüm süreç boyunca, insan değerlerini somut bütünlük içinde temsil edebilmiş ve izleyiciye bir yaşama felsefesi göstermiştir. Metaksas diktatörlüğünün zindanlarında çürüme pahasına da olsa onurlu yaşamından taviz vermemiştir. Angelopoulos, filmde kahramanlaştırdığı Eleni karakteri aracılığıyla sevgiyi, savaş karşıtlığını, dayanışmayı, direnişi, insanın insan olmaktan kaynaklanan gururunu somut bütünlük içinde izleyiciye göstermiştir.

Aynı bağlamda Alexis’i değerlendirirsek onun da Eleni ile benzer bir yolda ilerlediğini görebiliriz. Geleneğin, eskinin değerlerinin yerine kendi değerlerini, insanın değerlerini koyan da Alexis’tir. Babasına karşı tavır takınıp ‘hayır’ demeyi bilen bir eylem insanı görünümündedir Alexis. Angelopoulos somut bir bütünlük içinde Alexis’in yaşam yolculuğunu izleyicisine gösterir. Eleni ile, Nikos ile olan ilişkileri Alexis’in değer bilincini ortaya koymaktadır. Belki ailesinden ayrı Amerika’ya turne için gitmesi ve orada Pasifik Savaşı’nda Amerikan ordusu mensubu olarak ölmesi farklı yorumlar ortaya çıkarabilir. Fakat ölümüne kadar olan sürede hep ailesini yanına getirme çabası içinde olması, orduya dahi bu amaçla katılması onun sevgiye olan bağının hiç kopmadığının somut bir göstergesidir.

Filmdeki karakterler soyut bir varlık temsilleri değildir; bilakis yaşam kavgasının içinde, eylemsel, özne durumundaki insanlardır. Filmde bazen sanat ve tekniğin yaratıcısı

olarak insanı; bazen çalışan, eğiten ve eğitilebilen insanı; bazen inanan, ideleştiren, bilen, bir şeye kendisini veren insanı; bazen de varlık yapısından kaynaklı olarak uyumsuz insanı görürüz. Bunlar hep insan varlığına ilişkin somut unsurlar olarak filmde görülür.

Örnek vermek gerekirse, filmde bir insan etkinliği olarak müzik önemli bir rol oynamaktadır. Alexis akordeonuyla, Nikos kemaniyla bazen tekil olarak bazen bir grup içinde müzik icra ederler. Çoğu zaman bu müzik bir yaşama felsefesinin, savaşa karşı ‘hayır’ diyebilmenin, yıkıma karşı direnebilmenin tezahürü olur. Nitekim Alexis’in sanata ilişkin yaklaşımı da daha ideal düzeydedir. Artık düğünlerde ve tavernalarda çalmak istemediğini, sanatın bu olmadığını ifade ederken müziğe, sanata yüklediği misyon açığa çıkar. Sanat yoluyla bir savunma, müzik yoluyla bir direniş, hayata verilmek istenen bir anlamdır onun peşinde olduğu.

Filmde insanı biyolojik bir varlık olarak da görürüz. Kesintisiz şekilde yağan yağmurun etkisiyle nehrin taşması ve nehrin yakınındaki köyün sular altında kalması bunun en bariz örneğidir. İnsan doğayla mücadele içinde, doğayı dönüştürerek kendisine bir yaşam alanı ortaya çıkarır; ne var ki, her zaman kazanan olamaz. Bu örnekte görüldüğü gibi taşan nehirle birlikte yaşam alanı doğanın egemenlik sahasına dönüşür. Buna karşın, tekniğin yaratıcısı olan insan çözüm arayışına girer. Su basan evlerden tahliyeler başlar ve insan üretimi olan kayıklar, yine insanın mücadelesiyle karaya taşınır, insanlar kurtarılır.

İnsanın uyumsuzlukları, çelişkileri de filmde somut şekilde gösterilir. Sendika üyesi devrimci Nikos’un arkadaşı Zisis verilebilecek örneklerden birisidir. Zisis, müzisyen arkadaşı Nikos’u polislere ihbar eder ve yakalanmasına sebep olur. Nâzım Hikmet’in (1992, s. 15) “Ateşi ve ihaneti gördük / ve yanan gözlerimizle durduk bu dünyanın üzerinde” dizesini hatırlatacak şekilde yapılan bu eylem filmde ifşa edilir. İşçi Sendikası’nın müzik gecesinde Nikos herkesin içinde Zisis’i hainlikle suçlar. Fakat insan bazen de budur: her ne kadar insan değerleri açısından olumsuz bir örnek de olsa bu da insanın bir parçasıdır. Nitekim somut bütünlük ancak insana dair her şeyi ortaya koymakla yakalanabilir.

Tekrar hatırlanmalıdır ki, “sanatın nesnesi ya doğrudan ya da dolaylı olarak insanla ilgilidir. Sanat nesnesi en başta insanın ilişkileriyle, durumlarıyla, karakterleriyle, onur varlık dünyasındaki yeriyle, her çağda içinde bulunduğu problemlerle ilgilidir” (Mengüşoğlu, 2021a, s. 267). Dolayısıyla Nikos ve Zisis arasında olanlar da insan

ilişkilerinin, insan durumlarının, insan karakterlerinin önemli bir yansıması olarak filmde karşılık bulur.

Nikos'a tekrar dönmek gerekirse, Eleni ve Alexis'in yanında sevgiden yana tavır takınması; Metaksas diktatörlüğüne, zulme, insanı insan olmaktan uzaklaştıran türlü baskılara 'hayır' diyebilmesi; kemani aracılığıyla bir yaşam kavgası vermesi onun özgür ve tarihsel bir varlık olduğunu, ideleştiren bir insan olduğunu, sanatın yaratıcısı olduğunu, yapıp-eden ve değerleri duyan bir insan olduğunu göstermektedir. Nikos filmdeki varlığıyla başlı başına bir insan felsefesi ortaya koymaktadır.

4.3.4.2 Filmde insana dair elde edilen bilgi

Yukarıda örneği verilen insan fenomenleri insan varlığının somut ifadelerini sunar. Filmde bu fenomenler, somut bir bütünlük içinde sanat yoluyla temsil edilmiştir. Buradan "insana ve insanın varlık alanına dair ne tür bilgi çıkabilir?" sorusu sorulabilir. Film, Mengüşoğlu'nun sanat eserine ilişkin yaptığı, karara vermek zorunda bırakma özelliğini doğrudan karşılamaktadır. Filmin bitişiyle Eleni'nin iç acıtan çığlığı bir ağıt gibi yükselirken sorulması gereken bazı sorular vardır çünkü. İnsanı, insanın değerlerini, insanın yaşam alanını, insanın yaşama gururunu ayaklar altına alan ve insanı sınırlar arasında mülteci hâline getiren, ölüm makinesine dönüşüp insanın en sevdiklerini yok eden savaş bu soruların bizzat ortasında yer almaktadır. Filmdeki yoğun melankolinin anlatmak istediği çok açıktır. Çağın insanı savaşlarla, toplumsal olaylarla, türlü baskılarla yok edilirken, geriye kalan yalnızca insana ve insanlığa yükselen bir ağıttır. İnsanı uyandırması, harekete geçirmesi ve bir karar vermek zorunda bırakması gereken bir ağıt. Angelopoulos'un izleyicisinden beklediği budur.

Mengüşoğlu'nun yaklaşımına göre sanat, diğer hiçbir bilgi türüyle ulaşılamayacak bilgiler sunmaktadır. Mengüşoğlu'nun buradaki yaklaşımındaki temel nokta, sanat eserinden insana ve insanın varlık alanına dair hangi bilginin elde edildiği, insanın nasıl bir somut bütünlük içinde ele alındığı sorusudur. Bu durum sanatın nüfuz ettiği alanlarla ilgilidir. İnsan problemleri, insanlar arası ilişkiler, karakterler, insanın varlık alanına ilişkin problemler ve insanın somut bütünlüğü içindeki tüm olup bitenler, varlık fenomenleri sanatın alanında kendini gösterir. Bilim ve felsefe bu unsurları kavramlar aracılığıyla problem konusu yapar; oysa sanat bu unsurları somut bir bütünlük içinde insana gösterir. Böylece genel ve tipik olanları tanımlamakla yetinmez; tekil olandan, insandan yola çıkarak bir bilgi ortaya koyar.

Ağlayan Çayır'da çeşitli karakterler, insan ilişkileri, insanın varlık problemleri, insanın kendisiyle ve çevresiyle olan hesaplaşma konuları, insanın toplumsal olana dair tutumu ve durumu çok canlı bir şekilde gösterilmektedir. Film arka planına 1919-1949 arasındaki Yunanistan'ın toplumsal yaşamından ve siyasi durumundan bir kesit atsa da asıl önemli olan bu kargaşanın içinde insanın durumudur.²⁶ Angelopoulos'un amacı bir belgesel ya da didaktizme düşmüş politik film yapmak değildir; amacı insan adı verilen varlığın yüzyılda düştüğü durumu somut bir şekilde sanatçı duyarlılığıyla ortaya koymak, çağın insanını anlatmaktır.

Mademki sanat çağın aynası, sinema ise çağın sanatı; o hâlde yönetmene düşen de içinde bulunduğu çağın görünümünü sineması aracılığıyla yansıtmaktır. Dolayısıyla Angelopoulos'un yaptığı da budur. Filmi izleyen bir insan çağın durumunu, Yunanistan'ın belirli bir tarihsel periyotta içinde bulunduğu toplumsal koşulları, savaşı, göçü, yıkımı ve bütün bunların insan ve insan değerleri üzerinde yarattığı tahribatı somut bir şekilde görmektedir.

Angelopoulos, içinde bulunduğu çağı tarif ederken, "Annem, yirminci yüzyıl boyunca yaşamıştı. Öldüğünde bu yüzyıl sona ermek üzereydi. Yirminci yüzyıl başında doğmuş, sonunda ölmüştü" der ve annesinin yirminci yüzyıl insanı olduğunu söyler. Sonra da yirminci yüzyılın aynı zamanda kendisinin de yüzyılı olduğunu ekler ve şöyle devam eder: "Yirminci yüzyıl hayatımın en büyük kısmını kapsıyordu. Dolayısıyla, yirminci yüzyılın, yani benim yüzyılımın kişisel bir değerlendirmesi de sayılabilecek olan bu filmi çekmeye karar verdim" (Graham, 2006, s. 180).

Angelopoulos'un filmdeki karakterleri canlı, yaşayan, somut yirminci yüzyıl insanlarıdır. Sanat eseri aracılığıyla insanın somut bütünlüğünü görmek ve insanı tanımak mümkünse, bu film aracılığıyla da insana ulaşmak, insanı tanımak filmle bağ kurmanın bir yoludur. Dolayısıyla film yoluyla ulaşılan insanın ve çağın bilgisi yalnızca yirminci yüzyıldan

²⁶ Angelopoulos bu filmde 250 mm'lik lens kullanır; böylece elde ettiği yüksek zoom kapasitesi ile zaten sıklıkla kullandığı zoom tekniğini bir üst boyuta taşır. Yunanistan'ın tarihsel ve toplumsal durumlarını yansıtacak panoramik bir görüntüyü sunarken; aynı zamanda istediği anda o geniş ölçekten uzaklaşıp bireylere odaklanmaktadır. Filmde sular altında kalan köyün uzaktan görüntülediği sahneler bunu göstermektedir. Filmdeki asıl olayların, öykünün yaşandığı o büyük konağa yumuşak zoom hareketiyle ilerlerken yönetmenin kamerasına köydeki kişi ve olaylar toplumsal bağlamıyla birlikte dahil olur (Biro, 2011, s. 184).

ibaret değildir. Çünkü savaşın insan üzerindeki tahribatı, zorunlu göçün yarattığı sıra hasreti ve yurtsuzluk hissi, evladını savaşlarda yitirmiş annelerin acısı, toplumsal engeller yüzünden yaşanamayan ve yarım kalan sevgiler yalnızca geçtiğimiz yüzyıla değil insanın dününe olduğu kadar bugününe de ait olan sorunlarıdır. Bugün yaşanan dünyada da bu sorunlar net olarak karşılık göstermektedir. Bununla birlikte, tüm bunlar yarın da yaşanması muhtemel olan insan problemleridir.

Film izleyiciye, insanın nereye gittiğini, ne tür durumların içine düştüğünü insanın varlık alanına ait olan fenomenleriyle, somut bir bütünlük içinde göstermektedir. Buradan elde edilebilecek olan bilgi savaşın, yıkımın, zorunlu göçlerin insanı içine düşeceği durumları görmek ve bu durum karşısında bir değer bilinci oluşturabilmektir. Filmini, yirminci yüzyılın kişisel bir değerlendirmesi olarak tanımlayan Angelopoulos (Graham, 2006, s. 180) bu filmiyle etik bir duyarlılık içinde insana çağın durumunu göstermiş ve kişisel hikâyesiyle birleştirdiği tarihsel bir evreni hesaplaşma konusu yapmıştır. İnsana düşen bu hesaplaşmayı doğru yapabilmek ve insan değerleriyle yeni bir yaşama felsefesi oluşturmaktır.

5 SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Felsefi antropolojinin sanata ilişkin yargılarından yola çıkarak oluşturulan ölçütlerle yeni bir değerlendirme aracı geliştirmeyi, böylece sinemaya felsefeyle bakmanın yöntemi olan felsefi eleştirinin imkân ve sınırlılıklarını arttırmayı, bu yöntemle de Theodoros Angelopoulos filmlerini daha iyi anlamayı ve anlatmayı amaç edinen bu tez çalışması, sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi inceleyen birtakım tartışmalara sahiptir.

Çalışmanın *Alan Yazın* bölümünde öncelikle sanatın diliyle felsefenin dili arasındaki farklılıklar, bu iki disiplinin kendine has olanakları, buluştukları ve ayrıştıkları noktalar tartışılmıştır. Buradaki asıl problem, sanatın insan açısından neyi başarıp başaramadığıdır. Bu sorgulamanın çıkış noktası ise felsefenin sorduğu “sanat nedir?” sorusudur ki bu soru aynı zamanda sanat felsefesinin de temelini oluşturan sorudur. Sanat ve etik arasındaki ilişkinin, insan açısından sanatın yerinin ve öneminin, sanatta biçim ve içerik sorununun ele alındığı bu başlıktan sonra sanata, dolayısıyla sinemaya felsefeyle bakmanın yöntem ve esasları ele tartışılmıştır.

Çalışmada sinemanın felsefeyle olan ilişkisinin nasıl olması gerektiği, hangi ölçüt ve yöntem ışığında sinemayla felsefesinin buluşturulabileceği meselesi ele alınmıştır. Sinemaya felsefeyle bakarken, öncelikle sanat eserinin kendine has ontolojik yapısını göz önünde bulundurmak gerekliliği önemle belirtilmiştir. Filmleri, dolayısıyla sanatı felsefenin kullanışlı bir aparatına dönüştürmek, filmleri yalnızca felsefi belli başlı temaların, izleklerin, problemlerin yansıdığı içerikler olarak görmek sinemanın önemini göz ardı etmek olacaktır. Bu yanı sıra düşünmemek için sanata felsefeyle bakmanın bir yöntemi olmalıdır; bu yöntemin sanat eleştirisindeki adı da felsefi eleştiridir.

Felsefi eleştiri, insan ve insana bağlı değerler açısından eserdeki iletileri sorgular. İnsana ilişkin hangi değerlerin, bugünü ve yarını algılayış bakımından nasıl, hangi yaşantı ve eylem olanaklarının bilgisiyle verildiği problemi felsefi eleştirinin temelini oluşturur. Bu yaklaşıma göre bir sanat eserinin iletileri, insanın iç-dış dünyayla hesaplaşmasıyla ortaya çıkan tutarlı bir düşüncenin sanatsal ifadesidir. İletinin insan ve insan değerlerine ilişkin ne söylediği, nasıl bir tutum geliştirdiğine bakarak yapılan bu eleştiri bir değer ayrımı gözetmektedir. Her eserin şu veya bu şekilde bir iletiye sahip olduğu düşünülürse, bu iletiler arasındaki değeri belirleyen ise felsefi antropoloji yani insan felsefesidir. Felsefi antropoloji, sanat eleştirisine insanı ölçüt olarak getiren, sanat yoluyla insanı anlama çabasına giren, etik değerlerle estetik değerleri buluşturan düşüncenin kaynağıdır.

Felsefi antropolojinin sanat yargısına göre sanat bir bilgi türüdür; fakat bu bilgiye ulaşmak için bilgi kuramlarından değil bizzat eserin kendisinden hareket edilmelidir. Sanat sahip olduğu ifade gücüyle kavramları, kişileri, olayları ve durumları somut bir bütünlük içinde gösterir. İnsanın varlık alanına dair tüm problemleri sanatta görülür. Böylece sanat yoluyla insan, gerçekliğin üstüne çıkar ve hayatın nereye gittiğini, değerleri, değer çatışmalarını görür ve insanı sorgulama imkânı bulur. Sanat eserindeki yaşantı ve eylem olanaklarına tanık olması sayesinde ki insan içinde bulunduğu hayatla, eylemleriyle hesaplaşır.

Filmleriyle bu tezin örneklemini oluşturan Theodoros Angelopoulos da sanatın alanında eserlerini üretmiş bir yönetmen olarak böyle bir sanat ve insan anlayışıyla hareket etmektedir. Dolayısıyla Angelopoulos filmleri duygu ve düşünceyi, bir tezi sinemanın kendine has imkânlarını kullanarak anlatan filmler olarak felsefi eleştiriyi değerlendirme konusu yapılmaya uygunluk taşımaktadır.

Bir şeyin eleştirisini yapmak onun aynı zamanda değerini belirlemektir. Burada değer, o şeyin -filmin-, kendisiyle aynı türden şeyler arasındaki özel yerini göstermektedir. Dolayısıyla bir filmin değerini belirlemek için onu özgün yapan, kendi alanında özel bir yer sağlayan ne ise onu bulup belirlemek gerekmektedir. Bu noktada eseri değerli yapanın ne olduğunu bulmak için felsefi eleştiri yöntemine ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü felsefi eleştiri esere yönelik olarak “ne?” sorusundan hareketle yaklaşır ve eserin iletisini, özünü sorgular. Angelopoulos’tan önce ve sonra da birçok yönetmen onunla benzer temaları, içerikleri ele almıştır. Öyleyse Angelopoulos’u ve filmlerini özel bir yere oturtan, onun filmleriyle ortaya çıkan iletidir; bunu belirlemenin yöntemi de felsefi film eleştirisidir.

İnsan bir değer varlığıdır ve değer verme sorunu yalnızca insana aittir. Çünkü diğer canlılar gibi insana verili olan bir yaşam, verili bir gelecek yoktur; insan kendi yaşamını kendisi yaratır. Burada da bir değer bilincine, değer ayırımına sahip olmak zorunluluğu vardır. Bir kişinin kurduğu ilişkilerde geliştirdiği tutumlar, yaşanan olaylara ve durumlara ilişkin aldığı kararlar, tüm bunlara ilişkin yaklaşımları onun nasıl bir değer bilgisine sahip olduğunu da gösterir. Bu noktada unutulmaması gereken bir şey vardır ki o da şudur: değer problemi yalnızca etğin bir problemi değildir. İnsanın tüm yapıp ettikleri, somut yaşam bütünlüğü içinde ortaya koydukları değerlerle ilişkindir. Dolayısıyla değer problemine ilişkin böyle bir bakış bizi insanın tüm yapıp ettiklerini somut bütünlüğü içinde ele alan felsefi antropolojiye götürür.

Takiyettin Mengüşoğlu ve İoanna Kuçuradi'nin felsefi antropolojiye ilişkin çığır açıcı yaklaşımları bu noktada belirleyici olmaktadır. Geçtiğimiz yüzyıla damga vuran felsefi antropolojinin somut insanı anlama çabasında sanatın önemi bu iki düşünürde, filozofta öne çıkmaktadır. Felsefi antropoloji ile sanat arasında kurulacak olan bağ, sanattan insana ilişkin olarak elde edilen bilgiyi temel almaktadır. Sanat, insan bilgisi sunduğuna göre bu bilgi felsefi antropolojinin ışığında konuya bakmayı gerektirmektedir.

Tam da bu bağlamda, Takiyettin Mengüşoğlu'nun insan varlığının sanatsal ifadesini belirleyen yaklaşımı önemlidir. Mengüşoğlu'nun *İnsan Felsefesi* kitabında, sanatın insan varlığı açısından yeri ve önemi açıklanmaktadır. Burada insanın neden sanata ihtiyaç duyduğu, sanat eserinden kendi varlığına ilişkin nasıl bir bilgi elde ettiği, insanın sanat yoluyla neyin bilgisine ulaştığı tartışmaları vardır. Mengüşoğlu, sanat yoluyla insan problemlerine, insan olaylarına, insan karakterlerine, insanlar arasında olup bitenlere ulaşıldığını, bilim ve felsefenin ise bu fenomenlere kavram düzeyinde yaklaştığını; fakat bunun yalnızca genel ve tipik olanın görünümü olduğunu ifade etmektedir. Oysa sanat, insanın içine bulunduğu durumları, çeşitli insan olaylarını, birbirinden farklı hayat şekillerini, insanın düştüğü çatışmaları, insanın tüm yapıp ettiklerini bütün somutluğu ile problem konusu yapar. Dolayısıyla sanat eseri aracılığıyla insanı tanımak, insanın somut bütünlüğünü görmek, buradan yola çıkarak insanı ve kişinin kendisini hesaplama konusu yapmak mümkündür.

İoanna Kuçuradi'nin felsefi antropoloji bağlamında sanata ilişkin yaklaşımında ise antropolojik yaklaşım adını verdiği, sanat eserinin doğru değerlendirilmesine yönelik olarak geliştirdiği ölçütler önemlidir. Kuçuradi'ye göre, gerçek sanat eserlerinde sanatçı içeriğine insan değerlerini, yaşantı ve eylem olanaklarını yansıtır. Burada dünyaya bakış, insanı algılayış ve dün-bugün-yarın üzerine eleştirel bir düşünüş söz konusudur. Eserde buna yönelik olarak geliştirilen içeriği, iletiyi, özü anlamamanın yolu da Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşım adını verdiği yaklaşımdır. Kuçuradi, üç aşamayla ortaya koyduğu bu yaklaşımıyla sanat eserinin nasıl değerlendirilmesi gerektiğinin, bir başka deyişle de felsefi antropoloji ışığında nasıl sanat eleştirisi yapılması gerektiğinin örneğini verir. Kuçuradi'nin örneklerinde edebi eserler, tragedyaalar doğru değerlendirme örnekleri açısından temel alınır.

Bu çalışmada ise Kuçuradi'nin edebi eserlerde ve tragedyalarda örneğini sunduğu yaklaşımı sinema filmleri üzerinde temellendirilmiştir. Bununla birlikte,

Mengüsoğlu'nun felsefi antropoloji açısından sanata ilişkin yargıları da geliştirilen ölçütler yoluyla yönetime dahil edilmiştir. Sinema çalışmalarında felsefi film eleştirisi olarak varlığını sürdüren yönetime ilişkin yapılan bu katkı, felsefi antropolojinin sanat eleştirisindeki işlevini film eleştirisiyle buluşturmayı içermektedir. Sıtkı M. Erinç'in resim, Hakan Savaş'ın sinema çalışmalarında kullandığı felsefi eleştiri, böylece imkân ve sınırlılıklar açısından geliştirilmiştir. Felsefi eleştirinin temeli olan insan ve değerleri açısından eserin özünü anlama çabası, felsefi antropoloji ışığında yeni bir değerlendirme aracına sahip olmuştur.

Çalışmada Theodoros Angelopoulos sinemasını anlamaya ve anlatmaya yönelik olarak temel alınan felsefi antropoloji, yönetmenin sinemasını doğru değerlendirmek için önemli bir çıkış noktası sağlamaktadır. Mengüsoğlu'nun felsefi antropoloji açısından sunduğu sanata ilişkin yargıları, ortaya koyduğu somut insan fenomenleri filmler üzerinde aranmıştır. Bununla birlikte, Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımında ortaya koyduğu aşamalar ve yargılar ışığında filmlerin eleştirisi yapılmıştır. Bu tartışmalar ışığında örneklem olarak ele alınan *Ulis'in Bakışı*, *Sonsuzluk ve Bir Gün* ve *Ağlayan Çayır* filmlerinin eleştirileri, doğru değerlendirmeleri çalışmanın *Bulgular ve Yorum* başlığında yer almaktadır.

Mengüsoğlu'nun somut insan fenomenleri arasında işaret ettiği “sanat ve tekniğin yaratıcısı olan insan” fenomeni, *Ulis'in Bakışı* filminde hikâyesi anlatılan Manaki Kardeşler üzerinde, filmin ana karakteri olan A üzerinde, Saraybosna'daki çatışmaların ortasında Ivo Levi karakteri üzerinde görülür. “Bilen, yapıp-eden, değerleri duyan, tavır takınan, önceden gören ve önceden belirleyen, isteyen, ideleştiren, bir şeye kendisini veren, çalışan, inanan, özgür ve tarihsel bir varlık olan insan” gibi tüm somut insan fenomenleri bu filmin eleştirisinde Mengüsoğlu'nun insan varlığının sanatsal ifadesini belirleyen yaklaşımı bağlamında örneklendirilmiş ve açıklanmıştır.

Ulis'in Bakışı filminden elde edilen bilgi, yüzyıl başından sonuna değin Balkanlar'da, Doğu Avrupa'da yaşanan savaşların, zorunlu göçlerin, sürgünlerin, değişen siyasi rejimlerin, toplumsal değişimlerin insan üzerinde yarattığı tahribatı işaret etmektedir. Burada insanın yalın ve sert gerçekliği yönetmenin kamerasına yansımaktadır. Angelopoulos, Balkanlar ve Doğu Avrupa'dan yola çıkarak insanlığın yüzyıl sonuna gelindiğinde nasıl bir yaşama krizi içinde olduğunu göstermektedir. Fakat böyle bir ortamda dahi değer bilincine sahip olan, insanın insanca yaşamasındaki ısrarı sürdüren

karakterler vardır. Filmdeki Ivo Levi gibi karakterler, insanın nasıl bir değerler varlığı olduğuna ilişkin önemli örnekler sunmaktadır. Sonuç olarak, Angelopoulos *Ulis'in Bakışı* filmiyle etik bir duyarlılık göstermiş ve insanın dünyada hangi konumda olduğuna, nereye doğru gittiğine, kendi elleriyle yarattığı yıkımın ortasında nasıl değerlerini yitirdiğine yönelik olarak eleştirel bir tutum geliştirmiştir.

Çalışmada Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımında belirlediği üç aşama *Ulis'in Bakışı* filminde tek tek aranmış, Kuçuradi'nin ortaya koyduğu ölçütler ışığında film değerlendirme konusu yapılmıştır. Bu bağlamda, filmin izleyicisine yönelik olarak yeni yaşantı ve eylem olanakları ortaya koyduğu ve filmin iletisinin insana insan değerlerini hatırlattığı, yüzyıl insanını etik bir duyarlılıkla bilme konusu edindiği sonucuna ulaşılmıştır. Kuçuradi'nin yaklaşımı bağlamında değerlendirilen ikinci film olan *Sonsuzluk ve Bir Gün* filminde, hayatı değer gözeterek, insan değerlerine yakışır şekilde yaşamının önemi vurgulanmıştır. Filmin iletisinin sevginin, değer bilinciyle yaşamının, yaşamla dolaysızca ve hesapsızca ilişki kurmanın, hayatın anlamını aramak yerine hayata anlam katarak yaşamının önemi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Film insanı yeni bir yaşama felsefesine davet ederken, Kuçuradi'nin yaklaşımının filmle bütünlük gösterdiği belirlenmiştir.

Sonsuzluk ve Bir Gün filmine Mengüşoğlu'nun insan varlığının sanatsal ifadesi açısından bakıldığında, filmde ölüm, hayatın anlamı, sevgi, tamamlanamamışlık hissi gibi insana dair açmazları somut bir bütünlük içinde yansıtıldığı görülür. Buradan elde edilen bilginin insana yaşama bilgisi sunduğu, insanın varlık yapısından kaynaklanan ölüme karşı hayata anlam verme çabasının yolunun sevgiden ve insan değerlerinden geçtiği bilgisi olduğu belirtilmiştir. Filmde sevgiyi göz ardı ederek, değerleri unutarak yaşamının insanı nasıl bir yaşama krizi içine sokacağı vurgulanmaktadır. Çalışmada bu bulgular net olarak ortaya konulmuş ve tartışılmıştır.

Ağlayan Çayır filminin eleştirisinde ise savaş ve sürgün nedeniyle mülteci hâline gelen insanların sınırları aştığında da yine toplumsal sorunlarla ve yaşama problemleriyle yüz yüze gelmesi vurgulanmıştır. Ölümün ve yıkımın her yerde olduğu, insanın insan olmaktan uzaklaşıp değerlerini yitirdiği dünyada tüm olumsuz görünüme rağmen insanın değerini inatla gözetkenlerin olduğu da görülmektedir. Sonuçta filmin, savaşa ve yıkıma karşı “hayır” diyebilen ve sevginin, barışın, yaşama umudunun ısrarını sürdüren bir tutum ortaya koyduğu görülmüştür. Filmde örneği verilen yaşantı ve eylem olanakları arasında

insan değerlerini savunan, insanca yaşamaktan yana tutum geliştiren değer bilincine sahip kişiler detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Film Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde nesnel ölçütlerin sağlandığı; filmde örneği verilen yaşantı ve eylem olanaklarının, sunulan etik değerlerin, çağın durumuna karşı gösterilen değer bilincinin, özgünlüğünün Kuçuradi'nin aradığı ölçütlere uygun düştüğü görölmüştür.

Mengüşoğlu'nun insan varlığının sanatsal ifadesini belirleyen yaklaşımıyla *Ağlayan Çayır* filmi değerlendirildiğinde ise, filmde insanın varlık alanına dair hangi bilginin elde edildiği, filmde insanın nasıl bir somut bütönlük içinde temsil edildiği sorusuyla hareket edilmiştir. Filmde çeşitli karakterler, insan ilişkileri, insanın varlık alanına ilişkin problemleri, insanın kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkileri, hesaplaşmaları, insanın toplumsal sorunlar karşısındaki durumu somut bir bütönlük içinde verilmektedir. Angelopoulos, etik bir duyarlılık çerçevesinde çağın insanını anlatmaktadır. Bu filmle birlikte insanın somut bütönlüğüne ulaşmak, insanı tanımak mümkündür.

Mengüşoğlu'nun ortaya koyduğu somut insan fenomenleri filmde açık şekilde görölür. Örnek vermek gerekirse, çalışmada, “sanat ve tekniğin yaratıcısı olan insan” fenomeni Kemancı Nikos karakteri üzerinden açıklanmıştır. İnsanın biyolojik varlığı, varlık yapısından kaynaklı uyumsuzluğu gibi fenomenlere ilişkin de bulgular ortaya konulup tartışılmıştır. Değerlendirmenin odak noktası, bu fenomenlerin oluşturduğu somut bütönlüğe bakarak nasıl bir bilgiye ulaşılabileceğidir. Filmde insanı, insan değerlerini, insanın yaşam alanını baskı altında tutan, insanı sınırların arasında yaşam mücadelesi vermeye zorlayan toplumsal koşulların karşısında insanın durumu açık bir şekilde görölmektedir.

Dolayısıyla Angelopoulos, *Ağlayan Çayır* filmiyle insanı baskılayan, değerlerinden uzaklaştıran savaşa, sürgüne, yıkıma karşı tutum almaya davet etmektedir. Film insanlığın ne durumda olduğunu, nereye gittiğini, insanın düştüğü çatışmalarla, varlık yapısına ait tüm fenomenlerle somut ve bütönlük olarak göstermektedir. Filmde elde edilebilecek bilgi de savaş, sürgün ve yıkım karşısında insanın değer bilincine sahip olarak yaşaması gerekliliğidir.

Theodoros Angelopoulos örneklemleri olarak belirlenen *Ulis'in Bakışı*, *Sonsuzluk ve Bir Gün* ve *Ağlayan Çayır* filmleriyle bir yaşama felsefesi arayışındadır. Sevginin, değer gözeterek yaşamanın, savaşa ve yıkıma “hayır” diyerek direnebilmenin, kişinin hem kendisiyle hem de çevresiyle etik ilişkiler kurarak yaşamasının, hayata anlam katarak

etkin bir yaşam inşa etmenin önemi yönetmenin filmlerinde görülmektedir. İnsanı tarihin, toplumsal yapının, geçmiş-bugün-gelecek bağlamında ortaya koyduğu zamansallığın bir sonucu olarak somut bütünlüğüyle ele alan Angelopoulos, filmleriyle insanı anlamaya ve anlatmaya çalışan, odak noktasını insan problemleri ve insan fenomenleri yapan bir yönetmendir. Dolayısıyla Angelopoulos filmleri, felsefi antropoloji ışığında ele alındığında, “insan nedir?” sorusunu cevaplandıran, “sinema neyi anlatır?” sorusunu insanı anlatarak karşılayan, sinemanın sanat niteliğinin gelişkin örneklerini sunan, izleyiciyi ortaya koyduğu iletiler yoluyla hesaplaşma ve sorgulama içerisine sokan filmlerdir.

Sonuçta, felsefi antropolojinin sanata ilişkin yaklaşımında aranan niteliklerin, unsurların, aşamaların ve geliştirilen ölçütlerin Theodoros Angelopoulos filmleri tarafından yetkin şekilde karşılandığı görülmektedir. Çalışmanın ulaştığı asıl önemli sonuç, felsefi eleştiri yönteminin sinemadaki kullanımına felsefi antropolojiye ait kavram ve yaklaşımların dahil edilmiş olmasıdır. Çalışmada İoanna Kuçuradi ve Takiyettin Mengüşoğlu’nun yaklaşımlarından geliştirilen, değerlendirme aracının film eleştiri ölçütleri olarak belirlenen beş alt başlık şöyledir: *Filmin İletisinin Belirlenmesi*, *Filmin Özgün Yerinin ve Değerinin Belirlenmesi*, *Filmdeki Yaşantı ve Eylem Olanaklarının Belirlenmesi*, *Filmde İnsanın Somut Bütünlüğü İçindeki Temsili* ve *Filmden İnsana Dair Elde Edilen Bilgi*. Böylece felsefi film eleştirisi yeni imkân ve sınırlılıklara ulaşmış, filmleri doğru anlamamanın ve değerlendirmenin yolları geliştirilmiştir. Filmlere felsefeyle bakmanın belirli bir yöntemle, nesnel ölçütlere sahip olması gerektiği iddiasından yola çıkarak geliştirilen bu değerlendirme aracı, Angelopoulos filmleri üzerinde sınanmış ve başarılı bir sonucu ulaştığı görülmüştür.

İnsanı, insan problemlerini, insanın varlık yapısına ilişkin tartışmaları, insanın düştüğü çatışmaları, insan değerlerini ele alan birçok önemli yönetmen vardır. Dolayısıyla çalışmayı Angelopoulos dışında farklı yönetmenler ve onların filmleri üzerinde yürütmek de mümkündür. Öneri olarak belirtmek gerekirse İranlı yönetmen Abbas Kiarostami, Japon yönetmen Yasujirō Ozu, Macar yönetmen Zoltán Fábri, İsveçli yönetmen Ingmar Bergman, Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieślowski gibi dünyanın çeşitli yerlerinden birçok yönetmen bu çalışmada kullanılan yöntemle değerlendirme konusu yapılabilir. Tezin yazıldığı dönemde çekilen Wim Wenders’ın *Mükemmel Günler* (*Perfect Days*,

2023) filmi de güncel bir örnek olarak felsefi antropoloji ışığında değerlendirilmeye uygunluk teşkil etmektedir.

Çalışmada felsefi eleştirinin sorguladığı film iletisi modern sinema bağlamında tartışılmıştır. Bununla birlikte, klasik anlatı sineması da insan ve insan değerleri meselesini odağına alan, insana somut bir bütünlük içinde yaklaşan örneklerle sahip olabilir. Bu noktada çağdaş anlatı sinemasıyla klasik anlatı sinema arasında çok keskin bir ayrım yaparak örneklem belirlemek yanlış bir yaklaşım oluşturabilir. Söz gelimi, *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987) klasik anlatı sinemasının dramaturjik yapısına dayanmasına rağmen popüler sinemanın başarılı bir örneği olarak çalışmadaki tartışmaları ve değerlendirme aracının ölçütlerini karşılayabilir. Yapılacak çalışmalarda klasik anlatı sineması örneklerinin toptan reddi yerine bu yapıya sahip değerli örneklerin tespit edilmesi önerilmektedir.

Çalışmanın bir diğer önerisi ise, sinema alanında yapılan akademik çalışmalar söz konusu olduğunda, sinema ve felsefe ilişkisinde sinema filmlerinin kendine has ontolojik yapısının göz önünde bulundurulması gerekliliğidir. Çalışmanın sınırlılıkları gereği Angelopoulos filmlerinin estetik yönüne ilişkin detaylı bir araştırma yapılmamıştır. Çalışmada tartışılan konular bağlamında Angelopoulos sinemasına yönelik böyle bir bakışla bu tez çalışması da geliştirilmeye açıktır. Fakat unutulmamalıdır ki, felsefi eleştiri “nasıl?” sorusundan daha çok “ne?” sorusuyla esere yaklaştığı için, eserin özü, içeriği, iletisi önem kazanmaktadır. Bununla birlikte bu iletinin eserde hangi estetik kaygılarla ve unsurlarla izleyiciye yansıtıldığı önemsiz olarak görülmemelidir. Aksine hem “ne?” hem de “nasıl?” sorusunu felsefi eleştiriyle buluşturmak ve sınırlarını geliştirmek mümkündür. Burada önemli olan estetiğin etikle olan ilişkisini doğru değerlendirmek ve birlikte ele almaktır.

Çalışmada felsefi antropolojinin sanata ilişkin değer belirleyen yargıları Takiyettin Mengüşoğlu ve Ioanna Kuçuradi’nin yaklaşımlarıyla sınırlı tutulmuştur. Felsefi antropoloji ışığında çalışmalarını yürüten başka düşünürlerin, filozofların, araştırmacıların sanata ilişkin yargılarıyla da özgün sonuçlara ulaşılabilir.

Sonuç olarak bu doktora tezi felsefi eleştiriye, film eleştirisi çalışmalarına, sinema ve felsefe ilişkisini temel alan çalışmalara katkı sağlayacaktır. Çalışma ayrıca Theodoros Angelopoulos’un ve filmlerinin daha iyi anlaşılmasını, tartışılmasını, yeni bir bakışla değerlendirilmesini mümkün kılacaktır. Felsefi eleştirinin film eleştiri yöntemi olarak

daha etkin kullanılmasının, sinema ve felsefe ilişkisine dair yapılan çalışmalarda felsefi antropolojinin daha çok göz önünde bulundurulmasının, Angelopoulos filmleri üzerinde kullanılan bu değerlendirme aracının daha farklı filmleri temel alan çalışmalarda da kullanılmasının sinema araştırmaları için faydalı olacağı düşünölmektedir.



KAYNAKÇA

- Acquarello (2003, Haziran). *Angelopoulos, Theodoros. Sense of Cinema.*
<https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/angelopoulos/>
- Akarsu, B. (1998). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İnkılâp Kitabevi.
- Akbulut, H. (2019). *Film çözümlemeleri*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Akkaya, E. (2019). *Theodoros Angelopoulos sinemasında kolektif bellek*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Akyıldız, R. (1988). Eskişehir basınında sinema eleştirileri (1908-1988). [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Andrew, G. (2006a). Onun hayatının çağı: Sonsuzluk ve Bir Gün. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 135-138). Agora Kitaplığı.
- Andrew, G. (2006b). Homeros kalbin olduğu yerdedir: Ulysses'in Bakışı. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 106-110). Agora Kitaplığı.
- Arendt, H. (1996). *Geçmişle gelecek arasında*. (B. S. Şener, Çev.). İletişim Yayınları.
- Aristoteles (1993). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik: Tarihsel bir inceleme*. (Z.Ö Barkot, Çev.). Doruk Yayınları.
- Arslan, U. T. (2020). *Kat: Sinema ve etik*. Metis Yayınları.
- Asaf, Ö. (2020). *Çiçek senfonisi: Toplu şiirler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Aslan, H. N. (2013). Zaman zaman içinde. İçinde A. G. Küey (Ed.), *Sanatçı ile buluşma: Theo Angelopoulos* (ss. 28-36). Bağlam Yayınları.
- Astruc, A. (2010). Yeni avangardın doğuşu: Kamera-kalem (Le caméra-stylo). İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine: Yaklaşımlar ve tartışmalar* (ss. 21-26). De Ki Basım Yayım.
- Aşkan, H. (2019). *Ulusötesi sinema: Kavramlar, yaklaşımlar ve film okumaları*. Akademisyen Kitabevi.
- Atay, S. R. (1990). *Türk film eleştirisinde yaklaşım biçimleri*. [Doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

- Aytekin, H. (2021). Film eleştirisi mi, yorumu mu, tanıtımı mı? Ahlat Ağacı filmi hakkında yazılanlar üzerinden bir inceleme. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 14-31.
- Bachmann, G. (2006). Akıp giden zaman: Sonsuzluk ve Bir Gün. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 121-134). Agora Kitaplığı.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. Polity Press.
- Baş T. ve Akturan U. (2017). *Sosyal bilimlerde bilgisayar destekli nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları*. (N. Özön, Çev.). Bilgi Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). *Brecht'i anlamak*. (H. Barışcan ve G. Işısağ, Çev.). Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2016). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bergman, I. (2012). *Sinematografi insan yüzüdür*. (S. Özgün, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Beyazıt, E. (2010). *20. Yüzyıl Yunan tarihindeki politik dönüşümler ve bunun Theodoros Angelopoulos sinemasındaki temsili*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada zaman: Ritmik tasarım; türbülans ve akış*. (A. C. Altunkanat, Çev.). Doruk Yayınları.
- Biryıldız, E. (2002). *Örneklerle Türk film eleştirisi (1950-2002)*. Beta Yayınevi.
- Bordwell, D. (2000). Modernizm, minimalizm, melankoli: Theo Angelopoulos ve görsel biçim. (A. Ufuk, Çev.). *Yeni İnsan Yeni Sinema*, (7), 101-120.
- Bordwell, D. (2005). *Figures traced in light: On cinematic staging*. University of California Press.
- Bordwell, D. (2010a). Film pratiğinin kipi olarak sanat sineması. İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine: Yaklaşımlar ve tartışmalar* (ss. 71-82). De Ki Basım Yayım.
- Bordwell, D. (2010b). Sanat sineması anlatımı. İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine: Yaklaşımlar ve tartışmalar* (ss. 125-177). De Ki Basım Yayım.

- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film sanatı: Bir giriş*. (E.S. Onat ve E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayın.
- Bordwell, D. (2021). *Making meaning: Infrence and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.). Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1987). *Sanat üzerine yazılar*. (K. Şipal, Çev.). Cem Yayınevi.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: Kuram ve uygulama*. (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayın.
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Büker, S. (1985). Göstergebilimsel yaklaşım. İçinde S. Büker ve O. Onaran (Ed.), *Sinema kuramları* (ss. 191-263). Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker, N. (1991). Eleştirinin amacı yöntemleri ve eleştiri sistemleri. *Kurgu Dergisi*, 9(1), 259-272.
- Calic, M. J. (2019). *A history of Yugoslavia*. Purdue University Press.
- Camus, A. (2003). *Defterler II: Ocak 1942-Mart 1951*. (Ü. Moran Altan, Çev.). İthaki Yayınları.
- Casetti, F. (2006). Çılgılığı daha iyi vurgulamak için sessizlik ritimleri: Avcılar. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 26-32). Agora Kitaplığı.
- Cassin, B. (2018). *Nostalji: İnsan ne zaman evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. (S. Kıvrak, Çev.). Kolektif Kitap.
- Cemal, A. (2015). *Sanat üzerine denemeler*. Can Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Ciment, M. (2006). Arıcı hakkında konuşma. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 64-71). Agora Kitaplığı.
- Clogg, R. (2015). *Yunanistan'ın kısa tarihi*. (D. Şendil, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

- Collingwood, R. G. (2021). *Sanatın ilkeleri*. (M. Erkan, Çev.). Fol Kitap.
- Corrigan, T. (2015). *Film eleştirisi elkitabı*. (A. Gürata, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya sinemasında akımlar*. Phoenix Yayınevi.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre araştırma ve araştırma deseni*. (M. Bütün ve S.B Demir, Çev.). Siyasal Kitabevi.
- Cumming, R. (2008). *Görsel rehberler: Sanat*. (A. I. Önal ve A. Çetinkaya, Çev.). İnkılâp Kitabevi.
- Çamuroğlu, E. (2006). *Türk film eleştirisinin gelişimi (Gazete ve dergiler açısından)*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Çapan, C. (1982). *Çağdaş Yunan şiiri antolojisi*. Adam Yayıncılık.
- Çehov, A. (2006). *Büyük oyunlar*. (A. Behramoğlu, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çelebi, S. (2019). *The concept of remembering in Angelopoulos' cinema*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Bahçeşehir Üniversitesi.
- Çevik, İ. (1997). *Yunan iç savaşı ve Türkiye (1946-1949)*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Çotuksöken, B. (1994). *Felsefi söylem nedir?* Kabalcı Yayınevi.
- Çotuksöken, B. (2002). Felsefe ve aydınlanma. *Atatürkçü Bakış*, 99-104. 1(2).
- Çotuksöken, B. (2013). İnsan felsefesi: Kavramlar-sorunlar. İçinde B. Çotuksöken ve D. A. Çil (Ed.), *Felsefe söyleşileri vii-viii* (ss. 15-27). Maltepe Üniversitesi Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge*. (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Demopoulos M. ve Liappas F. (2006). Yunan kırsalı ve tarihi içinde bir yolculuk: Gezgin Oyuncular. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 18-25). Agora Kitaplığı.
- Diken, B. ve Laustsen C. B. (2010). *Filmlerle sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.). Metis Yayınları.

- Doğan, A. (2019). *Angelopoulos sinemasında Mit'in yeniden yaratımı*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Dudovskiy, J. (2024). *The ultimate guide to writing a dissertation in business studies: A step-by-step assistance*. Research Methodology
- Edgar, T. W. ve Manz D. O. (2017). Chapter 4 - Exploratory study. İçinde Edgar T.W. ve Manz D. O. (Ed.), *Research Methods for Cyber Security*, (ss. 95-130). Syngress.
- Eliot, T.S. (1936). *Essays ancient and modern*. Faber & Faber.
- Elsaesser, T. (2014). Erlebnis ve erfahrung arasında: Benjamin ile sinema deneyimi. *Felsefelogos Dergisi: Sinemanın felsefesi*, (55), 11-26.
- Engels, F. (2006). Sanatın genel sorunları. İçinde K. Marx, F. Engels ve V. I. Lenin. (Der.), *Marx-Engels-Lenin: Sanat ve edebiyat* (ss. 56-63). Evrensel Yayınları.
- Erinç, M. S. (1999). Sanatın sosyal soyutları üzerine bir ön deneme. *Anadolu Sanat*, (10), 59-63.
- Erinç, M. S. (2004a). *Kültür sanat, sanat kültür*. Ütopya Yayınları.
- Erinç, M. S. (2004b). *Resmin eleştirisi üzerine*. Ütopya Yayınları.
- Erinç, M. S. (2011). *Sanat Psikolojisine giriş*. Ütopya Yayınları.
- Erinç, M. S. (2013). *Sanatın boyutları*. Ütopya Yayınları.
- Eudes, D. (1985). *Kapetanios: Yunan iç savaşı 1943-1949*. (Y. Alogan, Çev.). Belge Yayınları.
- Fainaru, D. (2006a). Sunuş. D. Fainaru İçinde (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. vii-xx). Agora Kitaplığı.
- Fainaru, D. (2006b). ...Ve her şey hakkında. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (s. vii-xx). Agora Kitaplığı.
- Fainaru, D. (2006c). Bir bakıştaki insanlık deneyimi: Ulysses'in Bakışı. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 111-120). Agora Kitaplığı.
- Fainaru, E. (2006). Sessizlik diyalog kadar anlamlıdır: Leyleğin Adımı. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 89-98). Agora Kitaplığı.

- Faure, E. (2006). *Sinema sanatı*. (M. Gönen, Çev.). Es Yayınları.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve tarih*. (T. Ilgaz ve H. Tufan, Çev.). Kesit Yayıncılık
- Fişekçi, T. (2021). *Gençlerle baş başa: Sanat nedir?* Yordam Kitap.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto*. (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.
- Georgakas, D. (2000). A reconsideration of Theodoros Angelopoulos's O Megalexandros. *Journal of Modern Greek Studies*, (18), 171-182.
- Georgakas, D. (2015). Megalexandros: Authoritarianism and national identity. İçinde A. Koutsourakis ve M. Steven (Ed.), *The cinema of Theo Angelopoulos* (ss. 129-140). Edinburgh University Press.
- Glaser, B. ve Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Sociology Press.
- Godard, J. L. (2014). *Godard Godard'ı anlatıyor: Söyleşiler*. (A. Derman, Çev.). Metis Yayınları.
- Göktürk, F. (2008). *Komşuda iç savaş: Yunanistan'da yurtsever direnişin öyküsü*. Yazılama Yayınevi.
- Graham, D. (2006). Benim yüzyılımın kişisel bir değerlendirmesi: Ağlayan Çayır. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 179-187). Agora Kitaplığı.
- Gregor, U. (2006). İktidar modellerinin iç yüzü: '36 Günleri. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 9-17). Agora Kitaplığı.
- Grodent, M. (2006). Bir kurumuş elma: Kitara'ya yolculuk. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 145-172). Agora Kitaplığı.
- Gül, U. (2018). *Modern sinema ve mitoloji: Angelopoulos sinemasında Yunan mitolojisinin izleri*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Gündeş, S. (2003). *Film olgusu: Kuram ve uygulamaya yaklaşımları*. İnkılâp Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe sözlüğü*. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi*. (Y. Gölönü, Çev.). Remzi Kitabevi.

- Hart, B. L. (2015). *İkinci Dünya Savaşı tarihi*. (K. Bağrıaçık, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. (U. Kutay ve M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları.
- Hemelryk Donald, S. (2015). Landscape in the mist: Thinking beyond the perimeter fence. İçinde A. Koutsourakis ve M. Steven (Ed.), *The cinema of Theo Angelopoulos* (ss. 206-218). Edinburgh University Press.
- Hikmet, N. (1992). *Kuvâyi Milliye*. Adam Yayınları.
- Hopf, F. (2006). Çürüyen bir ülkeye ağıt: Tatbikat. D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos içinde* (s. 1-8). Agora Kitaplığı.
- Horton, A., Georgakas D. ve Angelopoulos, T. (1992). National culture and individual vision: An interview with Theodoros Angelopoulos. *Cinéaste*, 19(2/3), 28–31.
- Horton, A. (1997a). “What do our souls seek?”: an interview with Theo Angelopoulos. İçinde A. Horton (Ed.), *The last modernist: The films of Theo Angelopoulos* (ss. 96-111). Flicks Books.
- Horton, A. (1997b). *The films of Theo Angelopoulos*. Princeton University Press.
- Horton, A. (2006). Ulusal kültür ve şahsi vizyon. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 99-105). Agora Kitaplığı.
- Iacovino, V. (2009). Televizyon çağında benim sinemam. İçinde J. Gianvito (Ed.), *Şiirsel sinema – Andrey Tarkovski içinde* (ss. 122-131). Agora Kitaplığı.
- İnalcık, H. (2005). Türkler ve Balkanlar. *Bal-Tam Türklük Bilgisi Dergisi*, (3), 20-44.
- İpşiroğlu, Z. (1997). *Düşünmeyi öğrenme ve öğretme*. AFA Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2016). *Dünden bugüne Brecht*. Habitus Yayıncılık.
- Jameson, F. (2015). Angelopoulos and collective narrative. İçinde A. Koutsourakis ve M. Steven (Ed.), *The cinema of Theo Angelopoulos* (ss. 99-113). Edinburgh University Press.
- Jelavich, B. (2009). *Balkan tarihi: 20. Yüzyıl*. (Z. Saven ve H. Uğur, Çev.). Küre Yayınları.

- Kabadayı, L. (2018). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. Ayrıntı Yayınları.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat sineması: Tartışmalar ve eğilimler. İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine: Yaklaşımlar ve tartışmalar* (ss. 1-20). De Ki Basım Yayım.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik: Türkiye’de sanat sineması tarihine giriş (1896-2000)*. De Ki Basım Yayım.
- Karakaya, T. (2003). Martin Heidegger felsefesinde ölüm problemi. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), 23-35.
- Karalis, V. (2015). Theo Angelopoulos’ Early films and the demystification of power. İçinde A. Koutsourakis ve M. Steven (Ed.), *The cinema of Theo Angelopoulos* (ss. 114-128). Edinburgh University Press.
- Karalis, V. (2021). *The cinematic language of Theo Angelopoulos*. Berghahn.
- Karalis, V. (2023). *Theo Angelopoulos: Filmmaker and philosopher*. Bloomsbury Academic.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. Perşembe Kitapları.
- Kılıçoğlu-Cihangir, Ç. (2010). Modern Yunanistan’ın karanlık çağı: Albaylar cuntası. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (37), 518-539. <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.11661>
- Kiarostami, A. (2012, Ağustos). *Abbas Kiarostami Röportajı* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=muvQ-R8OCx0>
- Koç-Başaran, Y. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme kuramı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (47), 480-495.
- Kolker, R. (2010). *Değişen bakış*. (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayın.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. (F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı ve E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Koutsourakis, A. (2015). The gestus of showing: Brecht, tableaux and early cinema in Angelopoulos’ political period (1970–80). İçinde A. Koutsourakis and M. Steven (Ed.), *The cinema of Theo Angelopoulos* (ss. 64-79). Edinburgh University Press.

- Koutsourakis A. ve Steven M. (2015). Introduction – Angelopoulos and the lingua franca of modernism. İçinde A. Koutsourakis ve M. Steven (Ed.), *The cinema of Theo Angelopoulos* içinde (ss. 1-19). Edinburgh University Press.
- Kovacs, A.B. (2016). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Kökek, D. (2022). *Resimsel manzaradan sinemasal manzaraya: Angelopoulos örneği*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e: Alman sinemasının psikolojik tarihi*. (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: Fiziksel gerçekliğin kurtuluşu*. (Ö. Çelik, Çev.). Metis Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1971). *İnsan ve değerleri*. Yankı Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2016). Felsefe ve insan hakları. İçinde İ. Kuçuradi (Ed.), *İnsan haklarının felsefi temelleri* (ss. 73-91). Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2019). *Schopenhauer ve insan*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2020). *Sanata felsefeyle bakmak*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2021). *Nietzsche ve insan*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2022a). *Etik*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2022b). *Çağın olayları arasında*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kutlar, O. (2010). *Sinema bir şenliktir*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kuyucak-Esen, Ş. (2002). *Sinemamızda bir "auteur": Ömer Kavur*. Alfa Yayınları.
- Lenoir, B. (2002). *Sanat yapıtı*. (A. Derman, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Levinas, E. (2014). *Ölüm ve zaman*. (N. Başer, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Lunn, E. (2011). *Marksizm ve modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno üzerine tarihsel bir inceleme*. (Y. Alogan, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Makal, O. (2008). Bertolt Brecht ve epik kuram, sinemada etkileri üzerine. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 40-71.
- Mamet, D. (1997). *Film yönetmek üzerine*. (G. Güven, Çev.). Doruk Yayınları.

- Mazlum, Ö., ve Eke, N. P. (2023). Duygular Sosyolojisi Bağlamında Kieslowski Sineması: Üç Renk Üçlemesi. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 8(1), 55-77. <https://doi.org/10.58648/inciss.1250088>
- Mengüşoğlu, T. (2021a). *Felsefeye giriş*. Doğu Batı Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2021b). *İnsan felsefesi*. Doğu Batı Yayınları.
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının gözü: Sinemada kompozisyon kurallarını kullanmayı (ve yıkmayı) öğrenmek*. (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayın.
- Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?*. (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayıncılık.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (E. Yılmaz, Çev.). +1 Yayınları.
- Montaigne M.D. (2011). *Denemeler*. (S. Eyüboğlu, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. Cem Yayınevi.
- Murdoch, I. (2015a). *Edebiyatta ve felsefede varoluşçu mistikler*. (S. Sertabiboğlu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Murdoch, I. (2015b). *İyinin egemenliği*. (T. Güllal, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Myrsiades, L. S. (2000). Theatrical metaphors in Theodoros Angelopoulos's The Traveling Players. *Journal of Modern Greek Studies*, (18), 135-149.
- Nietzsche, F. W. (2010). *Güç istenci*. (N. Epçeli, Çev.). Say Yayınları.
- Nişancı, İ. (2018). *Teoride ve pratikte sinemada kurgu*. Doruk Yayınları.
- Nutku, U. (2006). *...Daha güncel felsefe*. Anı Yayıncılık.
- Nutku, U. (2016). *Varoluş ve tarihsellik: İnsan felsefesi çalışmaları*. Doğu Batı Yayınları.
- O'Grady G. (2006). Angelopoulos'un sinema felsefesi. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 79-89). Agora Kitaplığı.
- Onaran, O. (2004). Sinemada müzik kullanımı ve bir örnek: Uzak. İçinde C. Pakman ve B. Kılıçbay (Ed.), *Görüntünün müziği müziğin görüntüsü* (ss. 11-21). Pan Yayıncılık.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik*. (A. Bahçivan, Çev.). Ark Bilim ve Sanat Yayınları.

- Oskay, Ü. (2015). Walter Benjamin üzerine. İçinde Ü. Oskay (Ed.), *Estetize edilmiş yaşam: Sanattan savaş ve siyasete Alman faşizminin kuramları* (ss. 13-52). İnkılâp Kitabevi.
- Ökten, K. H. (2010). *Ölüm kitabı: Ölüm düşüncesinin temel metinleri*. Agora Kitaplığı.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Kitabevi.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve televizyon terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya: Türk sineması ve sorunları 2. Cilt*. Kitle Yayınları.
- Öztürk, S. (2016). *SineFilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde sinefilozofik bir yolculuk*. Heretik Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş: Film-yapımı felsefe*. Ütopya Yayınları.
- Paçacı, A. K. (2019). *Film eleştirisinde yöntem ve mizansen eleştirisi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Papadimitriou, L. (1998). Review: Andrew Horton, The films of Theo Angelopoulos: a cinema of contemplation; Andrew Horton, The last modernist: the films of Theo Angelopoulos. *Screen*, (39), 210-218. <https://doi.org/10.1093/screen/39.2.210>
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Parkan, M. (1994). *Sinema estetiği ve Godard*. İleri Kitabevi.
- Parsa, S. (2008). *Film çözümlemeleri*. Multilingual Yayınları.
- Patton, M. Q. (2014). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri*. (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev.). Pegem Akademi.
- Paz, O. (1997). Yazınımız modern mi? İçinde E. Batur (Ed.), *Modernizmin serüveni* (ss. 53-61). Yapı Kredi Yayınları.
- Punch, K. F. (2005). *Sosyal araştırmalara giriş*. (D. Bayrak, H.B Arslan ve Z. Akyüz, Çev.). Siyasal Kitabevi.
- Read, H. (2017). *Sanatın anlamı*. (N. Asgari, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

- Ryan, M. (2013). *Eleştiriye giriş: Edebiyat/sinema/kültür*. (E. S. Onat, Çev.). De Ki Basım Yayın.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2014). *Film çözümlemesine giriş: Anlatı sinemasında teknik ve anlam*. (E.S. Onat, Çev.). De Ki Basım Yayın.
- Sarris, A. (2011). Bir sinema tarihi kuramına doğru. İçinde E. Yılmaz (Ed.), *Filmde yöntem ve eleştiri* (ss. 189-205). De Ki Basım Yayın.
- Sartre, J.P. (2008). *Edebiyat nedir*. (B. Onaran, Çev.). Can Yayınları.
- Savaş, H. (2002). Fenomenolojik bakış ve sinema. *Kurgu Dergisi*, (19), 67-83.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. Altıkkırkbeş Yayınları.
- Savaş, H. (2006). Felsefi eleştiri ve Ömer Kavur'un Karşılaşma adlı filminin felsefi eleştirisi. *Selçuk İletişim*, 4(3), 128-137. <https://doi.org/10.18094/si.60109>
- Savaş, H. (2010). Sinema ve felsefe. İçinde G. Erkılıç (Ed.), *Sekans: Sinema yazıları seçkisi 2* içinde (ss. 112-120). Tan Kitabevi Yayınları.
- Savaş, H. (2015). Sinema insanı anlatır. İçinde A. O. Sümer (Der.), *Sinema neyi anlatır?* (ss. 21-37). Hayalperest Yayınevi.
- Savaş, H. (2019). Film eleştirisine biçim-içerik sorunu. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 18-36.
- Savaş, H. (2020). Film eleştirisi ve felsefe. *Sözcükler Dergisi*, (59), 147-157.
- Sayıcı, İ. (2011). *Yunan İç Savaşı'nın Türk basınına yansımaları*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Schulz, G. (2006). Soluk alıp verir gibi çekerim: Sonsuzluk ve Bir Gün. İçinde D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos* (ss. 139-144). Agora Kitaplığı.
- Selçuk-Özgür, P. (2015). Yunanistan iç savaşı ve dış güçlerin rolü. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (57), 101-129. https://doi.org/10.1501/Tite_0000000434
- Serdaroğlu, F. (2021). *2000'ler Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisi: Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da ve Ahlat Ağacı filmlerinin etik eleştirisi*. [Doktora tezi]. Anadolu Üniversitesi.

- Serin, İ. (2023). Felsefî eleştirinin temellendirilmesi üzerine. *Kilikya Felsefe Dergisi*, (2), 185-192.
- Serter, S. (2005). *Sinemada biçim: Lütü Ömer Akad sineması*. [Yayımlanmamış Doktora tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Shakespeare, W. (2017). *Hamlet*. (S. Eyüboğlu, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözer, Ö. (2019). *Sanat: Görünendeki görünmeyen*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. (S. Salman ve Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Stebbins, R. A. (2011). *Exploratory research in the social sciences*. SAGE Publications.
- Stendhal, M.H.B. (2021). *Kırmızı ve siyah*. (B. Onaran, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stok, D. (2010). *Kieslowski Kieslowski'yi anlatıyor*. (A. Kutay-Joviç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Sütçü, Ö. Y. (2014). Dünya ve insan imgesi: Sinematografik inanç 2. *Felsefelogos Dergisi: Sinemanın felsefesi*, (55), 27-37.
- Swedberg, R. (2020). Exploratory eesearch. İçinde C. Elman, J. Carring ve J. Mahoney (Ed.). *The production of knowledge: Enhancing progress in social science. strategies for social inquiry* (ss. 17-41). Cambridge University Press.
- Şalom, J. (1967). Eleştirme ve bazı sorunlar. *Yeni Sinema* (8), 20-38.
- Tanilli, S. (1997). *Yaratıcı aklın sentezi: Felsefeye giriş*. Adam Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2022). *Bütün şiirleri*. Dergâh Yayınları.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş zaman* (F. Ant, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe sözlüğü*. Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2008). *Felsefeden estetiğe*. Hayal Yayınları.
- Timuçin, A. (2011). *Estetikte anlam ve yorum*. Bulut Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2009). *Sanat nedir?* (M. Beyhan, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Tuğran, A. H. (2019). *Derrida'nın "Hayalet" kavramı ışığında Angelopoulos'un "Sınır Üçlemesi" filmlerinin çözümlemesi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Tunalı, İ. (1984). Sanat felsefesi açısından mimari ve zamansallık. *Felsefe Arkivi*, (25), 95-102.
- Turgut, İ. (1993). *Sanat felsefesi*. Üniversite Kitabevi.
- Türkçe Sözlük (1998). *Cilt 1 A-J*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uludağ, K. (1993). “Felsefe + sanat = Sanat felsefesi. *Anadolu Sanat*, (1), 177-182.
- Urlu-Ünaldı, N. (2022). Martin Heidegger düşüncesinde tarihsellik meselesi. *Artuklu Akademi*, (9), 255-271. <https://doi.org/10.34247/artukluakademi.1170477>
- Uygur, N. (1984). *İnsan açısından edebiyat*. Remzi Kitabevi
- Uygur, N. (1995). *Felsefenin çağırısı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Uzuner, Y. (1999). Niteliksel araştırma yaklaşımı. İçinde A. A. Bir (Ed.), *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* (ss. 175-193). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ünal, Y. (2015). *Dram sanatı ve sinema*. Hayalperest Yayınevi.
- Wein, H. (2019). *Felsefî antropoloji: Tarih, insan ve dil felsefesi üzerine*. (İ. Tunalı, Çev.). Fol Kitap.
- Wineyard, J. (2010). *Sinemada çekim teknikleri: her sinemacının bilmesi gereken kamera hareketleri*. (G. Rızaoğlu, Çev.). İstanbul Organizasyon.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Z. Aracagök ve B. Doğan, Çev.). Metis Yayınları.
- Yaren, Ö. (2014). Doğu Avrupa sinemasında post komünist nostalji. *Sinecine*, 5(1), 9-25. <https://doi.org/10.32001/sinecine.540627>
- Yetişken, H. (1998). *Estetiğin ABC'si*. Kabalıcı Yayınevi.
- Yetkin, S. K. (1962). *Sanat meseleleri*. De Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde sosyal araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınları.

Yılmaz, E. (1993). *Jean-Luc Godard: Konvansiyonele karşı modernist sinema*. Gece Yayınları.

Yücel, T. (2012). *Eleştiri kuramları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnternet Kaynakları

http-1: <https://www.imdb.com/title/tt0065396/mediaviewer/rm3950222081/> (Erişim tarihi:11.05.2024)

http-2: https://harvardfilmarchive.org/public/upload/events/medium_wide/5cf03acdec663.jpg (Erişim tarihi:11.05.2024)

http-3: <https://assets.mubcdn.net/images/film/22078/image-w1280.jpg?1481149469> (Erişim tarihi:11.05.2024)

http-4: <https://assets.mubcdn.net/images/film/23588/image-w1280.jpg?1445948395> (Erişim tarihi:11.05.2024)

http-5: <https://harvardfilmarchive.org/calendar/alexander-the-great-2016-07/1> (Erişim tarihi:1.10.2024)

http-6: <https://www.cinema.ucla.edu/events/2022/10/28/voyage-to-cythera> (Erişim tarihi: 3.10.2024)

http-7: https://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/01/ANGELOPOULOS_1986_The_Beekeeper_01hr-52mins-57secs.jpg (Erişim tarihi: 3.10.2024)

http-8: <https://www.worldliteraturetoday.org/sites/default/files/blog/cultural-cross-sections/horton-still2-w.jpg> (Erişim tarihi: 3.10.2024)

http-9: <http://www.theoangelopoulos.gr/photos/ft0394.jpg> (Erişim tarihi: 17.10.2024)

http-10: <https://media-flix-gr.s3-eu-west-1.amazonaws.com/uploads/images/1355467775.jpg> (Erişim tarihi: 17.10.2024)

http-11: <http://www.theoangelopoulos.gr/photos/ft0469.jpg> (Erişim tarihi: 21.11.2024)

http-12: <http://www.theoangelopoulos.gr/photos/ft0473.jpg> (Erişim tarihi: 21.11.2024)

- http-13: <https://media-flix-gr.s3.amazonaws.com/cache/16/bf/16bf41b6d8fad7bec7cc993d164d78f4.jpg>
(Erişim tarihi: 21.11.2024)
- http-14: <http://www.theoangelopoulos.gr/photos/ft0467.jpg> (Erişim tarihi: 21.11.2024)
- http-15: <http://www.theoangelopoulos.gr/photos/ft0472.jpg> (Erişim tarihi: 21.11.2024)
- http-16: https://trigon-film.s3.amazonaws.com/production/media/__processed__/7c3/295/ewigkeit_03-3ac3821b547c.jpeg (Erişim tarihi: 05.11.2024)
- http-17: https://pics.filmaffinity.com/mia_aioniotita_kai_mia_mera_eternity_and_a_day-989549919-large.jpg (Erişim tarihi: 05.11.2024)
- http-18: https://trigon-film.s3.amazonaws.com/production/media/__processed__/56c/2a2/ewigkeit_01-3ac3821b547c.jpeg (Erişim tarihi: 05.11.2024)
- http-19: https://harvardfilmarchive.org/public/upload/events/medium_wide/5cf03ad7036b5.jpg?1564168756,/public/upload/events/medium_wide_x2/5cf03ad7036b5.jpg?1564168758 (Erişim tarihi: 05.11.2024)
- http-20: http://paradisfilms.com/wp-content/uploads/2014/03/eterniteetunjour_img_06.jpg (Erişim tarihi: 05.11.2024)
- http-21: <https://www.filmfestival.be/en/film/the-weeping-meadow#&gid=1&pid=1>
(Erişim tarihi: 23.10.2024)
- http-22: https://images.jdmagicbox.com/comp/jd_social/news/2018jul17/image-78977-rmyw2aoap4.jpg (Erişim tarihi: 23.10.2024)
- http-23: https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BNzk3ZTZiMDMtNTNhMC00ZTY3LWE4M2UtMDkyYWRhYTlwNGU2XkEyXkFqcGc@._V1_.jpg (Erişim tarihi: 23.10.2024)
- http-24: <http://www.theoangelopoulos.gr/photos/ft0600.jpg> (Erişim tarihi: 23.10.2024)
- http-25: <http://www.theoangelopoulos.gr/photos/ft0598.jpg> (Erişim tarihi: 23.10.2024)

Filmler

Angelopoulos, T. (Yönetmen). (1995). *Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze - To vlemma tou Odyssea)* [Sinema filmi]. Theo Angelopoulos Productions.

Angelopoulos, T. (Yönetmen). (1998). *Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day - Mia aioniotita kai mia mera)* [Sinema filmi]. Theo Angelopoulos.

Angelopoulos, T. (Yönetmen). (2004). *Ağlayan Çayır. (The Weeping Meadow - Trilogia: To livadi pou dakryzei).* [Sinema filmi]. Theo Angelopoulos.



ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı: Akın TUNÇ

Eğitim Bilgileri:

2025, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Doktora Programı.

2020, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı.

2017, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, İletişim Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, Lisans Programı.

Yayınları:

Tunç, A. (2024). Adorno'nun Otoriteryen Kişilik Çalışmaları Bağlamında Boyalı Kuş ve Tehlikeli Oyun Filmlerinin Çözümlemesi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(4), 509-528.

Tunç, A. (2022). Auteur Kuramı Bağlamında Haneke Sinemasındaki İç Anlamın Belirlenmesi. *1. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*.

Tunç, A. (2022). Sovyet Sinemasının Yılmaz Güney Sinemasına Etkisi: Endişe Filminin Biçimcilik Açısından Değerlendirilmesi. *Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu (UFÇS) Tam Metin Bildiri Kitabı*.

Tunç, A. (2018). Masumiyet Filmindeki Aşk Temsilinin Marksist Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi. *16th International Symposium "Communication in the Millennium"*.

Basılı Kitap ve Kitap Bölümleri:

Tunç, A. (2023). Dijital Sinema Bağlamında Güncel Bir Tartışma: Sinema Demokratik Bir Sanat Mıdır? İçinde Y. Kırdar ve H.Ö. Pektaş (Ed.) *Dijitalleşme ve Görsel Çalışmalar* (ss. 143-157). Holistence Publications.