



www.theoangelopoulos.com

*

Director: Theo Angelopoulos

Script by: Theo Angelopoulos

in collaboration with: Tonino Guerra, Petros Markaris

Cinematography: Andreas Sinanos

Music: Eleni Karaindrou

Hellenic Broadcasting Corporation (ERT) orchestra conducted by Alexandros Myrat

Piano Soloist: Natalia Michailidou

Vocals by: Alexandros Michos, Marlain Angelidou, Christos Mastoras, Liana Papalexi, Alexandros Balakakis, Eva Lauka

Sets: ANDREA CRISANTI DIONISIS FOTOPOULOS ALEXANDER SCHERER KONSTANTIN ZAGORSKIJ

Costumes: REGINA KHOMCKAYA, FRANCESCA SARTORI MARTINA SCHALL

Editing: GIANNIS TSITSOPOULOS, GIORGOS HELIDONIDES

Sound: MARINOS ATHANASOPOULOS, JEROME AGHION

Sound mix: KOSTAS VARIBOPIOTIS

Producer: PHOEBE ECONOMOPOULOS

Cast:

WILLEM DAFOE, BRUNO GANZ, MICHEL PICCOLI, IRENE JACOB, CHRISTIANE PAUL, RENI PITTAKI, KOSTAS APOSTOLIDIS, ALEXANDROS MILONAS, NORMAN MOZZATO, ALESSIA FRANCHIN VALENTINA CARNELUTTI, TIZIANA PFIFFNER, CHANTEL BRATHWAITE, HERBERT MEURER, SVIATOSLAV YSHAKOV, VLADIMIR BOGENKO, IVAN NEMTSEV, Petros Alatzas, Tatiana Gladneva, Arish Galibian, Lev Sankin, Anja Lais, Jerry Mastrodomenico, Zoia Vasiytina, Vadim Pianov, Igor Mikhelson, Andreas Bach, Tim Jansen, Nicq Derenbach, Dela Gakpo, Nina Sytina, Gennadij Ermakov, Ilia Kharchev, Filimon Fotopoulos, Olga Bybnova, Sergey Jordan

Production

THEO ANGELOPOULOS FILM PRODUCTIONS, GREEK FILM CENTRE, GREEK MINISTRY OF CULTURE, ERT S.A., NOVA, STUDIO 217 ARS, Ministry of Culture of the Russian Federation, LICHTMEER FILM, Filmstiftung Nordhein □ Westfalen, Deutscher Filmforderfonds (DFFF), ARD Degeto, CLASSIC SRL, REGIONE LAZIO / F.I.L.A.S Spa, MiBAC - Ministero per i Beni e le Attivita Culturali
With the support of the EURIMAGES Fund of the Council of Europe

Synopsis

A, an American film director of Greek ancestry, is making a film that tells his story and the story of his parents. It is a tale that unfolds in Italy, Germany, Russia, Kazakhstan, Canada and the U.S.A. The main character is Eleni, who is claimed and claims the absoluteness of love. At the same time the film is a long journey into the vast history and the events of the last fifty years that left their mark on the 20th century. The characters in the film move as though in a dream. The dust of time confuses memories. A searches for them and experiences them in the present.

2008. 35mm. 125 minutes. Color. DTS)





*

Michael Wilmington

«In Greece, it is said, common people love and speak poetry. Angelopoulos, very uncommonly, finds poetry in corruption, betrayal, and witness: in children estranged from their father, in a country estranged from its heritage, in love's paralysis, the impossibility of art, the mists of death... above all, in the rich and resonant silence around him: that silence of history, of the land, of the mountains, ocean, and sky... all viewed with the fixed gaze through which, like Conrad, he finally makes us see.»

Michel Ciment

«One is not surprised that there should appear in Greece a film director for whom poetry and philosophy are one, for whom knowledge enlivens aesthetic perceptions, for whom, finally, cinema is at once an interrogation and an affirmation. But it is beautiful that an artist is able at the same time to sing about the world and to question it.»

Yvette Biro

«History and power are in the center of his universe, where the harms of all kinds of totalitarian ideology are clearly manifest. However, the ironic wisdom avoids didacticism in favor of a personal poetic medication, an evocative epic and lyrical reflection on the history of Greece.»

Andrew Horton

«Angelopoulos can be counted as one of the few filmmakers in cinema's first hundred years who compel us to redefine what we feel cinema is and can be.»

ZAMANIN TOZU (I skoni tou hronou) ÜZERİNE

Zikrullah Kırmızı, Ocak 2009

www.zkirmizi.com

*“Ölümdede dehşet verici olan şey, yaşamı yazgıya dönüştürmesidir”,
Andre Malraux*

Angelopoulos, düzenli izleyebildiğim yönetmenlerden. Üstelik benim sinemadan anlamak istediğim şeyi hemen hemen tama yakın karşılıyor. Yapmak istediğim şey, onun bu son filminden esinli düşünceler geliştirmek ama, daha önemlisi yeni bitmiş Füzuran okumamla, bu güzel yazarımızın Theo Angelopoulos’la duygudaşlığına, hısımlığına tanıklık etmektir kendimce. Çünkü her ikisinin de zamanı kavrayışı, yorumlayışlarında düşünsel, içeriksel açıdan değil de, daha çok biçimsel, teknik açıdan bir benzerlik, özgün bir yaklaşım var ve ben zaman derken burada, daha çok çağrışımsal bellek, anımsama, zamansal kakışım, uzamda zamanın birikip tortulanması, yeniden anımsayarak yapma, vb. gibi yarı (semi) kavramsallaştırmaları deneylemiş olacağım.

Sinema dilinin, uzun, ısrarlı bakışının (uzatılmış planlar) ‘zamanı burada saptama, giderek kurma’ tasarına (proje) bağlı olduğunu düşünüyorum sevgili yönetmenin. Bu benim için çok önemli.

İkincisi, yirminci yüzyılı boşa çıkarmama, onu anlatarak yaşama çabasını saygın, etkili bir yüzleşme olarak görüyor olmam.

Üçüncüsü onun kederine dokunmak, ondan payıma düşeni almak isteyişim. Burada Eleni Karaindrou’nun müziği beni destekliyor. Yoksa bu keder bana (bile) fazladır.

Dördüncüsü, ölüleri geri getirmesi, yaşayanların ölü gölgelerinden çok ölülerin yaşayan bedenlerine celp göndermesi, bıkıp usanmadan. Bu yaşayanlarla birlikte ölülerin de ortak dansıdır ve kırışık alnımızda daha yaşıyorken ölümün çizgisini enlemesine, bir uçtan öbürüne taşıyoruz. Her zaman böyledir bu.

Soruyu yeterince sessiz, yeterince susarak belirginleştirmesi. Tüm filimlerinden benim kulağıma gelip de kulak zarımı yırtan şey, o köprüdeki çığlıktır (E. Munch).

Zaman geri gelir, öykü yinelenir. Yeni (bir şey) yoktur. Tek öykümüz, yeterince etkili, yeterince hüznünlü, anlamak isteyen için yeterince anlam yüklüdür. Onun ben zamanı (geçmiş), Sartre'ın varoluşçu çizgisinde kavradığı kanısındayım (Bkz. *Varlık ve Hiçlik*, 'Geçmiş', Çev. Turhan Ilgaz, 2009)

Engin, sonsuz bir göç, sürgün epiğidir insanlık öyküsü. Yurtsama kaçınılmaz, özlem dayanılmaz ama zorunludur. Yaşam özleyerek tutuşacak, yanıp tükenecektir. Sanat, anımsatacak, bize en sevgili ölümümüzü yaklaştıracak, o şiddetli kopuşun acısını dindirecek, bizi teselli edecektir. Ama göç sürecek, ölümler arkada kalacak, her güzel ölümümüzle birlikte kurduğumuz düşler de, iyi toplum düşlerimiz de, ütopyalarımız da bizi bırakıp gidecekler. Göçmenliğimiz yitirilişimizle imli, ilençlidir. Bir tür varlık durumudur (ontoloji) yurtsuzluğumuz.

Ve arzunun puslu görünümü, bizi varlıksız imgelerle yanıltır. Biz meleğin üçüncü kanadını gördüğünü sanırsınız, üçüncü kanat (altın post) meleğin düşüdür. Ya insanın düşü, bir kanat mıdır? Tek kanat bizi uçurmaya yeter mi?

Barış Saydam'ın (kendisini tanımıyorum) Angelopoulos üzerine anlamlı denemesinde yaptığı bir alıntıyı ben de katılarak buraya geçirmek isterim. Heidegger'in ünlü sözü bu: '*Dil, varlığın evidir*'. Angelopoulos'un da dili (öyküsü) onun yurdudur. Ve yurdunun peşinde, göçmen tını her önüne çıkana aynı öyküyü anlatır ve bir kez daha anlatır. Bu yirminci yüzyılı boydan boya kat eden Angelopoulos adlı insanın, bir çocuk olarak doğmuş, sonra genç, yaşlı, vb. olmuş bir insanın, elini son bir kez yıkamadan önce anlattığı, '*anlatmak zorunda olduğu*' o biricik, tek öyküsüdür.

Stilizasyon ve epik

Bu son filmini (üçlemenin ikinci filmidir) sinemasında bir düşünüş olarak algılayan var mı bilmiyorum. Ama böyle bir algı yanılsaması yaşanabilir değişik çevrelerde. Benim bu yazıda ağırlıklı tezim şudur. Bu filmde, Angelopoulossever seyirciyi yadırgatacak stilizasyonlar kasıtlıdır, amaçlıdır, dil tam bu eksenlerde daha yalın, ilkel bir dile özellikle bırakır yerini (ikame). Bu bizi yanıltmamalı. Onun genel 'içağrısı' destansı (epik, ağıtsı) bir çevrene açıldığından, gerçeğe ilişkin, gerçeklik algısına ilişkin tutumunda bu indirgemeler, ama öte yandan dolaylılamalar kaçınılmazdır. Hem unutmayalım, Angelopoulos imgeyi yerinden oynatma peşinde bir yaratıcıdır. Bu çaba, seyircinin tepkisine 'sıkıntı' olarak yansıyabilir. Ne diyebiliriz?

Yani onun bu filmde anlatımın kendisi (bile) imgeleşir, anlatımın dolayımına (katmanına) dönüşür. Genel olarak onun filimlerinde bu eğilimi buluruz, yeni değıldir.

Ben epiğin kaçınılmazca stilizasyonlara başvurmak zorunda kalacağını düşünüyorum. Tolstoy başvurdu mu? Bunu kendime soruyorum, sormalıyım. Epik, kavramayı, içeri almayı, hepimizin öyküsü olmayı, yer yer kırılma, düşme, yükselmelerle sağlar. Buna neden '*yadırgatma etkisi*' (Brecht) demeyelim ki? Halk anlatılarında, bu anlatı dönüşümü yaygındır. Anlatı kesintilidir. Bu Baktin'in çoksesli dediğı yapı(t)lara yol açmış mıdır, bu ayrı bir soru. Bunu diziselliğın, yapı içerisindeki (yerlem) düzenlenişine bakarak kararlaştırmalı. Epik, yatkındır rastlantıya yer açmaya, anlatmayı anlatıya yedirmeye, zaman ve uzamaşırılığa. Stilizasyon devreye girer hemence. Öyle bir an gelir ki naif, çocuksu sayılabilecek bir yalınlık karmaşayı (kaos) daha anlaşılır kılar, berileştirir, içkinleştirebilir. Aldı Kerem der gibi aldı Angelopoulos, demek gelir içimizden. Kendi epiğinin içinde, kendidir çünkü yaptığı, anlattığı şey.

Burada, belki anlatım tekniğine Badiou duyarlılığının eklemesi gerekebilir. Hatta bunun kökü, belki erk sorununa böylesine bağlanmadan, Heidegger'e uzanır. Onda *Aralık* (Mesafe, Uzaklık) olarak görünen şey, Badiou'da açıkça *Uzaklık*'dir (Mesafe). Ama sinemada, Angelopoulos sinemasında sektörel bir erk ilişkisi ve bu erke uzaklık, bu eklemesi ve tartışmayı geçerli kılabilir. Yani dediğim şu: Theo Angelopoulos (Baktin'in Rabelais'den, hatta daha eskilerden, Menippos anlatıları, Sokrates, vb.'den sürüp getirdiği) muziplik, yansılama, tersleme, ironi, vb. açık/gizli anlatılarla, ciddiyetiyle de çelişik görünmesine karşın, büyük harfli anlatının belini kırar, kemikleri yeniden bir araya getirmek için önce dağıtır. Hazır beklentileri tartışmalı ve ötesi, geçersiz kılarak, kavrayışımızın çevrenini (ufuk) sınırlarının sonuna (sınırsızlığa) zorlar. Ödün vermez, yanlış anlaşılmasın, o güne değin gelen anlatının (anlatma) kendine ödün vermez. Bağışsız, kendine acımasızdır. Öyleyse, bu epik dokuda stilize çizgi bir bağlantı, bir halka, geçişleri, ilişkileri olanaklı kılan bir gerekçe, kendini hiçleyen başlı başına bir imgedir. İşlevini gerçekleştirirken erir. Erirken epik, derinleşir, çevreni genişler.

Yirminci yüzyılın tinini yakalamak

İşte bu *uzaklaştırma* (genel ve uzun planlar) ve *yakınlaştırmalar* (yakın planlar) içerisinde epik, stilizasyonlarla ayrıntıları kavrayıp üzerinden atlayarak tını yakalar. Çağın tinidir bu. Angelopoulos'u izlerken birden uyanır, şunu anlarız. Bu bağlantı noktaları, bu gereksiz gibi görünen süslemeler, işlevsizleştirme etkileri (efekt) bu tinin ta kendisi, kendini dışavurduğu nesnelere (imge). Tin olmadık yerde ve zamanda kendini göstermektedir. Nedeni, işlevin, gündeliğin tını görmeyi, algılamayı olanaksızlaştırmasıdır.

Dramatik çekirdek (mise an abyme) üzerinden kavramanın özdeşleşme tutkusu patolojilerin de kaynağı. Dramatik yapı önünde ya olduğumuzdan çok ya da azız. Kendimizi, gerçek boyutlarımız içerisinde tanımamız olanaksızdır (rastlantısaldır). Bunun için biraz uzaklaşmamız, beriye ya da öteye geçmemiz gerekir. Epik gerekir. Epik tanrı(sallaşma)nın peşine düşmez. Öykü buradadır, bizimidir.

Angelopoulos için yirminci yüzyıl ve onun tinsel açılımı çıkış noktasıdır. Bütün filimlerinin tek ortak izleği (tema) budur. Neden yirminci yüzyıl sorusunun yanıtı, anlatıcıyla (yönetmenin kendi yaşamı) ilgilidir ve bence geçerlidir. Bunun özseverlikle ilgisi yok elbette. Tinsel açılım ise bu tinin düşü, düş kurma yeteneği ve karar(t)mayla ilgilidir, yani savaşıla. Bu tinin sayfaları arasında yücelmenin ve alçalmanın öyküsü seçilir. Bu yüceliği ve bu alçaklığı insan nasıl taşır?

Yabana atılmayacak bir kişisel öykünün de sahibi olan şu insan, sevebilmiş de, umut etmiş, bir şarapnel parçasıyla tüm sevdikleriyle birlikte yaşanabilecek bir ömre veda edebilmiş de, hatta edememiş bile, *şu* insan. Borchert'in tipi altında, tundrada ölü askerleri oradayken, Sarıkamış'da donup kalakalmış ordu oradayken, bu genç ölümlere rağmen hâlâ aşk, geride kalanlar için, burada olabilirken, olanaklıyken, olasılık içindeyken...

Bütün bunları yaşamış olmanın o nemi, kokusu ve tozu üzerimize iyice sinmişken önemli olan bu yaşanmışlık mı, yaşanan bunca şey olabilir mi, New York'un çifte kulelerinin uçaklarla delik deşik edilmesi de içinde olmak üzere? Angelopoulos bütün bunların etkisini iliklerine değin yaşarken, bu filimleri onu yapmaya zorlayan şey tüm yaşanan şeyler değil, onların anlatısıdır (eleji). Anlatı, anlatmanın kendisidir onun içiğrisi. Tin anlatmanın varlığı ve kusurudur (eksikliği, yokluğu). Anlatılan tin, anlatılan tin var olacak, buraya gelecek, bizim

olacak, belki bu bizi teselli edecektir. Yitik tinimizle belki bir anlatı üzerinden buluşacak, belki bu bizi birazıcık da olsa avutacaktır. Ölülerimizle son bir şölende buluşacak, yan yana oturacağız.

Zaman ve Uzamsal Yerdeğiştirme (İkâme)

Sinemasal anlatı tekniği açısından filmin katkısına gelince, bunu zaman/uzam imgeleri arasındaki kaydırma, yerdeğiştirmenin nicelik ve niteliği üzerinde durarak göstermek isterim. Daha önceki Angelopoulos filimlerinden çok daha yoğun, etkin bir biçimde bu teknik kullanılmış, yönetmen özgünlüğünü doruklaştırmıştır. Belki geçmişte Yeni Dalga bunu denemiştir (belleğimde yapay, sentetik çağrışımsal imler dolanıyor bunu söylerken).

Geldiğim bu noktada Füzuzan'la Angelopoulos poetikası arasında örtüşmeden söz edeceğim. Her ikisinin de yapıtından süzülen şiir, aynı şiir. Peki neden?

Ben bunu kendiliğinden, her ikisinde de öne çıkan tekniğe bağlıyorum. Bu bir eylem kipi kullanımı sorunu. Eyleme zamansallığını veren ve onu öyküselleştiren zaman kipi. Bu kip tamlayıcısız (uzamsız) olmayacaktır. Ama en küçük anla(tı)mbirim içine (sahne, tümce) yerleştirilecek zaman ve uzam, bunların ilişkili biçimi nasıl nakşedilecektir (kakma)?

Angelopoulos'un yaptığı, anlağın (zihin) alışkanlıklarını zorlamak, yıkmak olmuştur: Zamanın ve uzamın kavranışındaki ulamsal (kategorik) alışkanlık, yerleşik kanı, öyküyü aşındırdığından, bu durum tinin yitmesine yeterince yol açtığından, kuraldışı, kökten bir karşı-kurguyu (dizi) tini yeniden yakalamanın yordamı olarak denemek, bunun için de zamanı zamanla, uzamı uzamla, zamanı uzamla değiştirip dönüştürmek. Bu bize çok boyutlu bir zorluk ama, kavrayış gücü sağlıyor. Daha önemlisi duyusal duyarlık, tını keskinliği, yüklenmişlik, doluluk izlenimi... Bu çoktandır unuttuğumuz bir şeydir. **Zamanın Tozu** boyunca zamanlararası geçirgenlik (osmoz), uzamlararası geçirgenlikle etkileşimli olarak (yer yer çaprazlaşıp yer yer koştularak, birbirlerinin yerine de oynayarak) yaşamın tozunu atmakta, biz seyirciler bu toz dinip de her şeyi örttükten sonra artık bu döngünün yeni anlamlarıyla, yeniden tasarlanmış, anlatılmış bir dünyayla cebelleşmek zorunda kalmaktayız. Bizim açımızdan hiç de kolay değildir.

Kısa seyir sürelerinde zamanaşırı yolculuklarla (geçişler) alışkanlıklarımız zorlanır. En kolay yolu (salonu terk etmek) seçmezsek, yaşamın çokboyutluluğuna, çoksesliliğine ilişkin deneyimle zenginleşmiş olduğumuzu görürüz. Karmaşık sanılan kurgu anlatımda stilize bir karışma ile (müdahale) imgeye anlatım gücünü geri veriyor. Bilinç zamanı (yüzyılı) yatay, dikey, çapraz bir oylum içerisinde kesiyor, geçmiş şimdiki ve geleceği aydınlatıyor, gelecek Heidegger'in söylediği gibi varlığın olanaklarını çağırıyor, ortaya, oraya getiriyor. Şimdi uzakta bir yere (bu geçmiş ya da gelecekte bir yer olabilir) ışık tutuyor, aydınlanan yerde zaman bir kurtçuk gibi kıvranıyor.

Öyleyse, zamanın (buradan da, tarihin) doğrusu nerede(n gelecek)? Şimdi sözünü ettiğim şey, bir görelilik (rölativizm), hele saltık (mutlak) bir görelilik hiç değil. Bu uzamsal/zamansal yerdeğiştirme imgeyi özgür ve yeni kılıyor kılmasına ya, doğruyu tartışma alanına çekiyor da değildir. İşte tam bu noktadan, **Zamanın Tozu** (Angelopoulos yani) epik yazgıyı trajik yazgıya eklemiyor. Toplumsal yazgı, kaçınamayacağımız bir duygu(sal) yoğunluğuyla üzerimize abanıyor. Trajedimiz (yazgımız) yurtsuzluğumuzdur. Evimizden (varlıktan demek geliyor içimden) uzaktayız hep. Göç hâlindeyiz.

Füruzan da Türkçe tümce yapısı, biçimiyle bu duyguyu yakalayıp getiriyor önümüze. Yaptığı şey, aynı şey... Anlatıcı konumu metin boyunca ve içinde, zaman/uzam yerlemi açısından belirsizleşiyor. Öykü zamanı da anlatıcının durduğu yerin ve zamanın göreliliğine bağlı olarak yakınlaşıp uzaklaşıyor, kipsel dönüşüme uğruyor. Geriye, elimize kalan şey anıların, çağrışımsal imgelerin topladığı bir zamanlararasılık, uzamlararasılık, yani çokzamanlılık, çokuzamlılık oluyor. Okurun düşgücü Angelopoulos düzeyinde kaydırmayı göze alamamış Füruzan dönüştürmelerini (metamorfoz) tamamlıyor. Benim zamanım anlatıcının zamanına geçiyor. Anlatılanın zamanı dizisel zamanın içinde öne arkaya kayıp yerdeğiştiriyor. Bilinç bir araya gelemeyecek uzamları buluşturuyor. Zaman düzenli akmıyor, birbirine bulaşıyor, bulaşık görüntünün (imge) arkasında umarsız, yenik, yitik duygu olanca çıplaklığı içerisinde ortaya geliyor. İçimizdeki sarsıntı bunu ele veriyor. Tanımlayamadığımız bir şey Füruzan metninden ya da Angelopoulos filminden içimize geçiyor.

Öyleyse her iki büyük sanatçı da zamana oynamış, kökten(cı) bir yaklaşımla tekboyutlu kıldığımız zaman/uzam sarmalını yaşama yedirmişler, anı, bellek, anımsama, yeniden yaratmayı (geçmiş, şimdiyi ve geleceği, eğer bunlar ayrı düşünülebilirse) aslında Proust'umsu (*Geçmiş Zamanın Peşinde*) bir kavrayışa ulaştırmışlardır.

Akışkanlık, dipkarışım, kakışma, katışım tümüyle teknik bir uygulamanın sonuçlarına ilişkin gözümüzü açmıştır. Bu ikisinin duyarlılığımızı derinleştirme yeteneği bu teknikleriyle ilgili. Oradaki çocuk(luğum), şimdi burada benimle, içimde, yanımda yürümektedir. Çoktan ölmüş annemle dansediyorum. Ölü bedenim (cenaze törenim) az ötemden el sallıyor bana.

Yitirdiğim şey (her şey) güçlü bir uğultuyla ve rüzgârla paltomun eteklerini havalandırıyor. Bir kadının yarım topuklu ayakkabıları içindeki uzun, düzgün bacağını kırışksız saran naylon çorap hangi zamanımdan ve uzamımdan (mekân) geliyor önüme. Önüme düşen şu eşarp, nereden geldi, niçin şimdi ve benim önüme düşüyor?

Anlatan kim, öyküyü anlatan? İçimdeki hangi ben? Ben o çocuğun gözlerinden nasıl görürüm kenti? Çocuk benim içimden ne görür? Bunu ister mi? Ya bu tüm soruların karşılayamadığı şey, asla ele geçirilemeyecek, başından beri yitirilmiş olan şey? Ya yitirdiklerimiz?..

Filmin estetiği zamanı (bir yandan tarih duygusunu) bu tartışma biçiminden gelmektedir. Bir bakıma Altman'ın, İnarritu'nun, Trier'nin, vb. yapmaya çalıştığı şey de budur.

Bunun etkime gücünü kendi üzerimde denedim. Angelopoulos ve Füruzan üzerinden. Yaşamın ne olduğunu (çağın, 20. yüzyılın ve onun tininin) şimdi daha iyi anladığımı söyleyecek değilim. Şimdi, hele hiç...

Yapaylık (Makyaj, vb.)

Kasıtlı yapaylık örüntüsü, teatrallık, abartılı görüntü ve davranışlar (jest), göze sokulmuş, inandırıcı olmamayı amaçlamış makyaj, usdışı zaman/uzam kurgusu (şu düğümler, bağlantılar), vb. bizi Beatrice gibi yolculuğa, göçe hazırlamaktadır gerçekte. Yaşam bir göç yolculuğu, ölümse göçerliğin son durağıdır. Göç boyunca kırılır, eksiliriz. Aşkılarımız yarım kalır. Derdimizi doğru dürüst anlatamamışızdır. Anlatmaya yekindiğimizde sesimizi soluğumuzu kesmiştir bir şeyler. Siyaset aşkın yanından karşısına seyirtmiş, aşkla aykırılan, ters düşen yaşam yalnızlaşmıştır. İstemediğimiz seçimler yapmak zorunda kalmış, yine yalnız kalmışız. Yoksunluk geride bırakılanla umulanın arasında acı dolu Ulysses yolculuğudur ve cennete insanın düşgücü artık yetememektedir. Yirminci yüzyıl bu düşü budamamış, öldürmüştür.

Bu yadırgatma yordamlarının bize anımsattığı, artık inanmamız gerekmediği, istesek de inanamayacak oluşumuz, inanabilseydik bunun anlamsız olacağıdır. Bunu filmin son sahnesinde yaşlı büyükbaba Spyro'nun (Piccoli) torunuyla elele bize (seyirciye, kameraya) doğru koşmasından anlıyoruz. Böyle bir eğretilik, yapaylık filmin acı, ağılu ironisinin doruğunu oluşturur. Yirminci yüzyılın büyük göçü ve yurtsuzluğu böyle bir umudun inandırıcılığını çoktan yerle bir etmiştir. Meleğin üçüncü kanadı yok ve hiçbir zaman da olmayacak(tır). (Ah, Anna Ahmatova!)

Yitirenler kim: Yahudi ve Kadın ve Komünist

Yahudi yitirmiş ve yitirecektir (Yahudi olması bu gerçeği değiştirmez ki!). Kadın yitirmiş ve yitirecektir. Komünist de öyle. Bunlar biliyorum, yuvarlak sözler.

Angelopoulos'un bu üç ana imgesi yapıtlarını boydan boya biçimler. Boşuna değil. Bu üç imge, yirminci yüzyılı tanımlamaya, anlamaya yeter belki de (Nasıl anlatıldığına bağlı olarak elbette).

Bunlar geriye konamayan yitiklerdir (kayıp) büyük ustaya göre. Bunların karşılığı yoktur yirminci yüzyılda. Yerleri boştur. Anlatıyla (öykü) onları buraya, yanımıza çağırabilir, teselli edebilir, teselli umabiliriz. Bu yüzleşme cesaretini sanat kendinde bulmuştur, ama siyaset hemen hiç.

Değer, boşaltılmış alandan (boşaltılmış zaman, uzam) gelir(se anlamlı). Yirminci yüzyılın varsa bir anlamı, o büyük yarıktan boşalan kandanır. Kanın kimyası ise Yahudi, Kadın ve Komünist'dendir. Bunlar değişik oranlarda katışmıştır da. İnsanoğlunu onların o büyük yerdeğiştirmesi imler yeterince. Tin onların yenilgisinin, güçle geride bıraktıklarının kalığı, artığıdır. Onların imzasıyla (damga) yüzyıl tinlenmiştir. Bu onları her zaman özneleştirmemiştir bu ayrı konu. Belki komünistler dışında. Onlar için yüzyılın öznelere diyebiliriz sakınımla.

Ama orada da, erkle (iktidar) araya konulamamış uzaklık (mesafe) öznenin içindeki özneyi, araç içinde üşümüş bir güvercin olarak damdaki yerine (tüneğine) kondurur: Anna Ahmatova. Tin damdaki kuşun (Ahmatova'nın dizesinde, çığığa dönüşerek donmuş gri gökyüzüne saçılır): *Üçüncü kanattır meleğin düşü (ütopyası)*.

Demek tinin dibindeki tin, çığığın içindeki daha tiz, keskin, acı çığıktır veda sözcüğü(müz). Melek, Ahmatova'nın çığığıyla üçüncü kanat düşü kurmayı unutmuş, kanatlarından da olmuştur. Melek insana düşmüş, insan aşağılara, boşluğa, vedaya, yola...

Yirminci yüzyıl, Angelopoulos'a göre bir yol(a düzülme) öyküsüdür. Ama bu yüzyılı, belki de 1880'lerden (Balkanlar) başlatmak gerekir, biraz daha uzatmak. Bitip bitmediğini bilmiyoruz henüz.

Ödenen bedel, bu üç imge, sonuna değin, sonsuza değin yitirilmiştir. Yüzyıl bir gün gibi geçmiş, bir günün içine sığmış, ama bazen de gün uzamış, yıllar, yüzyıl olmuştur (bitmek bilmemiştir: *Aytmatov*). Yönetmenin yapmaya çalıştığı, yitirişin anlatılmasıdır. Neyi yitirdiğimizi anlama denemesidir. Neden bunu yapar? Eğer geri gelmeyecekse giden, çağrımız boşlukta yankılanıp düşecekse? Neden sesleniyoruz?

Ağıttır, ağlatıdır sonuçta bu. Yastır. Yüzyıl için tutulan yastır. Bir bakıma yersiz ama içten, hiçbir şey yapamamaktan daha iyisi, anımsatma ve sızlatmadır. Sızlanma değil, sızlaması gerekenleri sızlatma. Ne yitirdiğimizin acısı, kor gibi çöksün varsa eğer, yüreklerimize... Yaksın kavursun içimizi. Başka neyi anlatmaya değer?

Eleni'den Eleni'ye

Bu Eleni'nin öyküsüdür, ardı sıra bıraktığı ayakizinin... Eleni'den başlar, Eleni'ye döner. Eleni'ler, kadınlar, yüzyılın o görkemli, o parlak anılarının köşeye sıkışmış kadınları. En önde, en kendi, yani kadın olanları: Komünist kadın.

En büyük yitik onundur. Öyle şeylerden vazgeçmiş, öyle düşler kurmuştur ki, sahicleşmiş, bundan ötürü paylaşılammıştır. Doğru, bence de paylaşamaz, böyle de sevilirdi.

Yüzyıl en çok onun içinden geçmiş, bayrak bir kadının (Eleni) elinden ötekine (Eleni) aktarılırken bir yerlerde düşmüştür.

Yürek ancak onun bulunduğu yerde atabilir, aşk gerçek olabilirdi. En büyük düş kırıklığı da kaçınılmaz olarak onun payına düşecektir. Vazgeçtiklerini yaşam karşılamamış, daha kötüsü yaşam ondan da (Ahmatova) vazgeçebilmiştir.

Öte yandan, onu ayrı derinliklerde seven iki aşkın arasında bağlantı noktası, yaşamın harcı da Eleni'dir. Eleni'nin kurduğu köprü ilmiği ötekine ekler, yaşama direncini süreklileştirir. Ama yine de ırmakta, tekne üzerinde son Yahudi kendine kıyar. Yüzyılın umutsuz, çılgın bir şarkısı olarak yok olur gider. Eleni ölümü onurla taşıyarak onurlandırır, ona çok da yakışacağı üzere. Bir kadını seven iki erkeğin aşkında, ölümün cesaretle karşılanmasında, kız çocuğunun yaşama kazanılmasında (!) nabız atar. Yüzyıl anlamına kavuşur. Bu kederli anlam, Eleni'nin (Karaindrou) şarkısında kulağımıza çalınır. Uzak bir ses, anımsanan bir zamanın tozlu sesi...

*

Dafoe'nin filme bir şeyler kattığı söyleniyor. Piccoli yeni dalganın yapay (sentetik) tinini filme başarıyla taşıyor. Ganz yüzyılın tinini... Jacob'sa filminkini. Yitirmenin ne demek olduğunu, nasıl taşınabileceğini, anlaşılabilirliğini; doğallaşmayarak, anlatının amacına bağlı kalarak anlatıyorlar bize. Bu dikkat önemlidir, *oyunculuk yönetiminin* önüne geçmemiştir oyunculuk.

Piccoli'den, Ganz'dan vb. söz ediyoruz. Şaka değil. Sinemanın dillerini oyuncularını üzerinden deneyemiş insanlar bunlar. Bu oyuna, yönetmenin beklentilerini çok iyi kavrayarak, olanca özenle, titizlikle katkıda bulunmuşlar, ben'in tutkuları ve cinayetleri, dönüşümlerini değil bütün ben'lerin taşıdıkları, onları sarıp sarmalayıp sürükleyen tını, bir yüzyılın kendine özgü havasını yansıtmayı başarmışlardır. Bunun için oyunculukta minimalizmi değil, gerektiğinde bunu da yedeğe alarak, aşırılığa, alegoriye bile başvurmaktan kaçınmamışlar. Bu benim bu yazıdaki tezim açısından önemlidir. Yoksa bu birikimli ustaların oyunculuklarını kimi sahnelerde gereğinden çok hafife alabilirdik.

Örneğin 70 yaşın mimiğini, ifadesini 30 yaşına uygulamak, 20 yaşın tutkulu aşkını 60 yaşında görüntülemek, ölümün sessizliğini dirimin sesine bulamak, gençliği yaşlılığın sahnelemesi, sahneleyici oyunculuk vb. tüm bunlar *Zamanın Tozu*'nu ışığa tutmanın, onun ışık sütunu içinde yavaşça çökmesini saptamanın araçları olarak işlev taşımıştır. Bu üzerinde çok düşünülmüş filmin, eğer yüzyılın yoğun özü, tinini ortaya çıkaracaksa rastlantıya küçücük bir pay bile bırakmayacağı beklenirdi.

Melo

Buradan melo'ya (melodram) geçmek istiyorum. Fransız sinemasını çokça uğraştıran bir konudur bu ve Resnais'nin yanılmıyorsam tam da bu adlı bir filmi var.

Bu melonun üçlü aşk izleğiyle ilişkisi üzerinde de duracak değilim. Bunun Fransızlıkla bir ilgisi olabilir üstelik. Ben kısaca bu filmin Fassbinder'e borç ödediği, saygı duruşunda bulunduğu izlenimi edindim. Yine de Angelopoulos'un melosunda, Karaindrou'nun müziğiyle de desteklenen başka bir şey olduğu kanısı, görüşümdedir.

Ama önce bir başka Füzuran bağlantısı kurmam gerek. Türk yazınında daha önce değişik biçimlerde, daha çok da ilkel bir biçimde başvuru melodram Füzuran'da bugün bile aşılmamış düzeyde sentezlenmiştir, estetik im(geye) dönüşebilmiştir. Örneğin, bu imgenin estetik değerini, eşliğini Selim İleri biraz düşürmüştür. Füzuran tıpkı Angelopoulos gibi, Orhan Kemal de içinde olmak üzere başarılı başarısız tüm geçmiş melodramı yazının içkin yapıtaşı kılabilmiştir. Halit Ziya'dan sonra bunun daha erken başarılı olabilmiş olması beklenirdi. Orhan Pamuk'sa meloyu çok fazla araçlaştırmış, dönem tınısını yansılmasında amacını çok sınırlı tutmuş, yapıtının altına çekmiştir. Kapanmışlık, kendinelik onu bir estetik tasarı olmaktan uzaklaştırmıştır. Etkisi yoğun ve yüksek olmasına karşın, moda gibi geçici olacağı bu nedenle beklenir. Meloya indirgenmiş araçsallık yaklaşımı Pamuk'u daha ileriye yazık ki taşıyamamıştır. Yine geriye, bu kez oyuna düşülmüş, kazanılırken (!) yitirilmiştir.

Dönersek, Fassbinder'in melodramı tersinden okuma niyetinin hem altyapısı vardı, hem de gerekçesi (yani bir amacı). Öte yandan kullandığı melodramatik imge, gereğinden çok altı çizilmiş, vurgulanmış olarak geleneksel imgeydi ve ona başvurup göstererek, seyircinin anlayışında olsa olsa bir yarılmaya yol açmıştır. Belli belirsiz bir ironik gönderme (imâ)... Angelopoulos toplumun bu melodramı yaşantıladığını kavramış ender insanlardan biri olmalı. Bir çağın içkin bir melodramı var. Bu çağın, öyküsünü kişisel kılan öğelerden, renklerden birini oluşturur. Üstelik bu duygusal tınlama (yer yer çınıldama) o büyük epik için bazen en uygun anlatım, aktarım biçimidir. Eleni Karaindrou'da billurlaşır.

Üç imgeden söz etmiştir. Bunlardan biri isteyen, daha çoğunu isteyen (talep eden) imgedir ve bu anlamda yönetmen için de (belki birçoğumuz için de) ayrıcalıklıdır. Yirminci yüzyılın insanı; dönüşümü, toplumsal devrimi istemiş, bunun için konuşmuş, eylemiştir. Büyük Devrim Anlatıları, bir süre sonra (80'lerden sonra) Büyük Kırık Devrim Anlatıları'na (*Elveda Proleterya!*) yerini bırakmıştır bırakmasına. Angelopoulos'un ki de belki *büyüklüğü* öne çıkarmayan, ama *kırık* olduğu tartışılmayacak bir anlatıdır biliyoruz. Ama daha önemli bir şeyin peşindeyim şimdi.

Bu tüm ya da parçalı devrim epopelerinin sanki bir melodramı yokmuş gibi davranıldı yüzyıl (20.) boyunca. Bu zaman zaman küçük burjuvalıktı, zamansızlıktı, ihanetti bile. Böyle yorumlandı. Kınandı. Cezalandırıldı. Söylem kendini hiç indirgemedi (Zizek; *Stalin*), yani gönül indirmede bu duygusallıklara. Oysa biliyoruz, *çanlar çalarken* (Hemingway) uyku tulumu içerisinde sevişiyordu bir yandan cumhuriyetçiler ve devrim kasırgasının tipisi, dondurucu rüzgârı altında bile dudaklar buluşmayı beceriyordu. Ama öpüşenler de içinde olmak üzere bundan hiç kimse söz etmedi. (Fransızlara bu konuda belki teşekkür borçluyuz). Sanki yüzyılın bu en büyük insan dalgasının, devriminin aşkı, duygusu, *melosu* yoktu. Yokmuş gibi davranıldı, varsayıldı.

Yitirmenin en büyük çağdaş ustası Angelopoulos buna göz yummayacaktı kuşkusuz. Belki de *Ağlayan Çayır*'da yitirilen şey de buydu, belki diğerlerinde de: Aşk. Devrim aşksız olmazdı. Bunu Angelopoulos bir kez daha kanıtıyor *Zamanın Tozu*'yla. Devrimin de bir aşkı vardı, bütün acılara rağmen ve üstündeydi bu aşk ve gerçek bütün aşklar gibi seven insanı, tutkulu, isteyen, yapmak ve yine yapmak isteyen insanı dramatik bir seçimle (melonun çıkış noktası)

eninde sonunda karşı karşıya getirirdi. Onun Eleni'sinde Ahmatova var ama bir o kadar Aleksandra Kollontai olduğunu düşünmek istiyor, umuyorum. Devrim, orada, onların bulunduğu yerde sahicleşiyor, bu dünyadanlık, yersellik, varlık niteliği kazanıyordu. Bunu görmezden gelerek sesimizi, devrimimizi eksiltmiş, bırakın üçüncü kanadı, iki kanadından da yoksun bırakabilmiştik onu.

Eleni, yüzyılı 80'lerden sonraya taşıyan bir karakter, Spyro ve bir ölçüde Jacob da... Başka ve değişik açı ve nedenlerle... Ama taşıdıkları anlatılıyor bize. Devrimin yaşlı, yorgun ama yine de gençlik imâ eden, sahiciliği anımsatan tını bugün aramızda, bir hayalet gibi de olsa dolaşmaktadır (Derrida).

Yönetmenin yapmak istediği şey (şu tını açığa çıkarmak) burada belirginleşiyor, öne çıkıyor. İnsanoğlunun en görkemli, en dikkate değer öyküsü yirminci yüzyılın devrimidir ve onun tinini; seven, ayrılan, seçmek zorunda kalan insanlar taşımıştır. Kendimizi aldatmaktan artık vazgeçelim. Onlar Stalin'in öldüğü gün, tramvayın içinde sevişerek yılların özlemine gidermiş insanlardı. Yüzyılın anlamı, çanı, yüreği orada atmıştır.

Eleni Karaindrou

Eleni Karaindrou'nun müziğinin Angelopoulos filimlerindeki işlevi de bu izleğe doğrudan bağlıdır. Kimin diğerini etkilediğini tartışmak önemsizdir bu noktada. Ama aynı tının yansımaları orada görüntü, burada notadır.

Annesinin babasının öyküsünün (kendi öyküsünün) peşine düşen filmin önde gelen karakteri yönetmenin de peşine düştüğü o ana izlek, o son tümce, belki sözcük, şu piyanodan dökülen kederli, yitirmiş olmanın acılarını anımsatıp yaşatan birkaç seste gizlidir. Yönetmen setteki insanlara birkaç notayla derdini anlatmaya çalışır. Anlatabilmiştir, anlatmak zorundadır, çünkü anlatmaktan başka şeyimiz yok(tur).

Öyle bir an gelir ki, seyirci tüm filmin müziğin peşindeki müzik olduğunu düşünür. Sanki en uygun ses dizisi aranmakta, çığlık algımıza açılmakta, aralanmaktadır. Döngüsellik izlenimi, tin içinde tin içinde tin, yüzyıl içinde yüzyıl içinde yüzyıl bastırır (*mise an abyme*). Film ve onun sesi kendinin peşindedir. Tin tinin peşindedir ya, varlığın kendi varlığının peşinde olmasıyla ilgilidir bu.

Yani, film peşine düşülmüş sestir, Eleni'nin (hangi Eleni?) sesidir bir bakıma. Bir ses, uygun ses aranıdır, Yüksel Arslan'dan ayrı olarak Angelopoulos için en uygun ses, erişilemeyecek olan, zamanın tozu arasından iştilemeyecek olan, yitirilmiş bir sestir. **Sonsuzluk ve Bir Gün**'de adam düşsel sahnede, verandadan yüzmeye giden geçmişini izler. O genç kadın görünür. Genç olmuş, bu denli güzel olmuş bir kadın... Yerine konulamayacak, sonsuza değin yitirilmiş, bir an, sonsuzluğu içine sığdırabilmiş o bir an görünür gibi olmuş, sonra kaçırılmış o olağanüstü kadın (Anne? Sevgili? Kızkardeş? Çocuk?)

Öyleyse buradan bir yargı gelir. Ses görüntünün yerine geçer, görüntü sesin. Eşdeğerlidir sesbirimle görüntübirim yönetmenimizde. Her görüntünün kendi tınlamasını işiten kulak duyar. Karaindrou'nun anlatımcı (programlı) müziğinin her notası dolu, yüklü, iyonizedir ve görüntü verir bize. Uzak, yitik, bir daha geri gelmeyecek, göçen bir görüntü...

Filmini yapan film (Saura, Godard, Altman)

Son yıllarda, ki birileri bunu yanlış bir biçimde postmodernizme kolayından bağlamaktadır, kendini konu alma, anlatı sanatlarında yaygın bir eğilime dönüştü. Kopuş (çöküş, yenilgi) anlatıyı (bakışı) kendi üzerine yöneltti. Genellikle de böyle olmuştur, doğaldır bu. Kendine bakan göz, ilginç, çekici bir izlek gibi gelse de bıktırıcıdır açıkçası. Çok da yeni değildir. Bizim belki de evrensel insanlık durumumuzla (*condition humaine*) yakından ilgilidir. Ben artık geldiğimiz noktada bunun gerçek boyutlarında kavranması ve kullanılması gerektiğini düşünür oldum. Saura'da, Altman'da, vb. iyiydi, olağanüstüydü. Ama başkalarının elinde? Sonuçta bir aracın taşıyabileceği en çok şeyi Angelopoulos türünden deneyimler gösteriyor bize, ama daha ötesini de. Tehlikeli dönemeci. Çünkü o dönemeç dönüldüğünde (araçcılık, enstrümantalizm) döngü, kısırlaşabilir, dolayısıyla döngüsel anlatı da. Kendisini yüzyılın odak figürlerinden biri olarak nesneleştiren Angelopoulos için poetika bu demektir. O kendi yaptığını yapacak, anlatacaktır. Doğrudan ya da dolaylı biçimde, kendine (edimine) bakacak, bu bakışı sinemasallaştıracaktır (*Ulysses'in Bakışı* ya da *Puslu Görünümler*, diyelim).

Zamanın Tozu'nda doruklaşan şey de tam budur. Tek bir şey olduğuna, o da film olduğuna göre, tüm filimler filmin filmidir. İster Manukyan Kardeşler'in ardına düşsün, ister Komünist kadının (Eleni). Bu film için, filmin filmidir diyoruz. Filmde anlatılan her şey filmde yapılan filmde anlatılmaktadır. Bunun işaretlerinin konulması ikincildir. Çünkü birçoğundan ayrı olarak Angelopoulos'un derdi, çekici bir oyun oynamak, göz boyamak değildir. Film kendi filmini yaparak anımsamaya katılır, çalışır. Anımsayarak diriltir ölülerini. Davet eder. Bir çağrıdır. Film öykünün hep o aynı öykü olduğunu, her zaman büyük anlatıların altında ezilmiş duyguları taşıdığını, ama onların bir daha geri getirilemeyecek biçimde yitirilmiş olduklarını anlatma yolu, yordamıdır. Film de içindeki filmi ortaya çıkarmak için yapılır ve böyle olabildikçe bir şeydir.

Bu şu dilimizin üzerinde, damağımızda, bazen ilk, canlı yoğunluk ve kıvamıyla duyumsadığımız *deja vu*, bisküvitin (yoksa kek miydi?) tadıdır (Marcel Proust). Film bu belirsizlik, bu *sinthom* (Zizek, Hitchcock) üzerinedir. Gerçekten anımsadık mı, gerçekten anımsadığımız şey var mı, anımsadığımız arzuladığımız mı, zaman yanıltıcı mı, seçmek gerçekten seçmek, devrim gerçekten devrim, yirminci yüzyıl orada, yaşandı mı? Ağzımızdaki bu tat, bilincimizdeki bu çarpıcı dağılmanın kaynağı, bir tini (ruh) var mı? Bir annemiz, bir sevgilimiz, bir hayatımız var mı, oldu mu ve şimdi nerededir? Biz geçmişte, orada görüldüğümüz gibi olduk mu? Bu ne anlama gelir? İnsanlık durumu, bir veda, bir ayrılık durumu mudur? Yaşamın gerçeği, özü ayrılmak (veda), bırakmak (terk), yola çıkmak (göç) midir?

Daha ilginç film kendi içindeki filme bakışının bile bir *gestusu* taşıyor olması, bunun filmdeki duyguyu, kederi, *meloyu* yoğunlaştırmasıdır. Bunun nasıl yapılabildiğinin yöntemini, Füzuran'ın nasıl yazdığını çözümleyerek belki öğrenebiliriz. Zamanın içine anarşistçe dalıp onu dağıtmak, sonra sabırla, alçakgönüllülükle, bazen orada kalmış bir bakışı, burada bir sesi, ötede bir deviniyi beriye getirmek, çağırmak, avuntulu bir özenle, incitmeden görünür kılmak, arkasındaki o büyük eksikliğin, boşluğun, yitiğin ağırlığını duyumsatmak, bunun için kipsel bir düzeneğe (düzensizliğe) başvurmak, karmaşayı (kaosu) anlatım aracına dönüştürmek, bana bu kederin dili gibi geliyor.

Anlatmak düz bir çizgide olanaksızdır, hele yüzyılsa (20.) anlatılan... Filmdeki yönetmen; (Dafoe) kızları, babaannesini Eleni gibi, bir yazgıyı taşıyamamanın özkıyımını denerken, boşandığı eşiyile zorunlu buluşmalarında, *Ün peşindeydim*, diyen eski karısını şöyle yanıtlat: *ama öykülemek, öyküleri anlatmak zorundaydım*. Angelopoulos da aynı şeyi söyleyeceğinden benzer bir durumda, bu filimleri, bu öyküleri anlatmak zorunda olduğu için yapmakta, anlatmaktadır ve bu anlatmaktan ibarettir yaşamı (adanmış). Hiçbir şey bu anlatmadan daha önemli değildir, bu anlatma ile yitirmek üzere olan kızları belki geri gelecektir. Film (*Zamanın Tozu*), anlattığı için kızlarını onlara geri verecek, getirecektir. Anlatılan şey, burada, kazanılmış yitiktir (kayıp). Yitirilen şeyin adının konulma çabasında, burukluk var ama, kurtuluşun (kazanılan) biricik olanağı da (imkânı) da var. Yönetmenin karısının belki değerlendiremediği, onca sevgisine rağmen anlayamadığı şey de, bu anlatmak için kıvranıyor olma durumudur (hâl). Yönetmen bu yalın, zorunlu gerçeği kimseye anlatamayacaktır. Ama anlatmaktan da vazgeçmeyecektir. O zaman karısını ve kızını da öyküsünün içine koyar, bunu da tartışmaya, önümüze getirebilir. Sanatın varsa anlamı bu olmalı: Kendimizi kendimizin önüne getirmek...

Yönetmen Angelopoulos mu?

Gönlüm kuşkusuz Angelopoulos'u *veda konformizmine*, bir tür *postmodern oportünizme* sıkıştırmaya elvermiyor. Anlatısının popülaritesi yeryüzü ölçeğinde buradan geliyor olsa gerek. Batı (Yunanistan da içinde sanırım) Angelopoulos'da, yenilgiyi kavrayıp gizli ve karmaşık bileşenli bir duyguyu, sevinci belki de, hazla yaşıyor olmalı.

Ben bu algı biçimi ve yapısına *budalalık* diyorum, burada.

Angelopoulos'un böyle algılanmasının yanlış algılama olduğunu, ilk elde görünüşe kapılmak olduğunu, ki bilgisunar (internet), medya yayıcı yaygaralarında dağıtılan synopsis kepezelikleri gerçekte bunun kanıtıdır, ileri süreceğim. Onun ağrısı, derdi başkadır ve daha anlamlıdır. O öyküyü önüne getirildiği gibi okumamakta direniyor. Durumu aktarmıyor, olayı yapıyor (Badiou).

Yitik, yitirme duygusu neden yenilmişlik olsun. Bu yaygın bir koşullanma, önyargı, kanı. Bir yanılısana... Angelopoulos bu çizgisel özdeşlemeyi kırıp aşıyor ve yapmak istediği de budur bana kalırsa. Evet yitiriyoruz ve bu bizi kendi insan kavrayışımızda deriştirip dönüştürüyor. Öte yandan yeniliyoruz ve her yenilgi bir yitirme değildir ve *vice versa*. Bazen öyle olması, yitirmeyle (kayıp) yenilmenin çakışması evrensel yanılıgımızın da belki özünü oluşturmaktadır. Ağıt, yas duygusunun bunca büyük ve etkileyici olması, içimizi titretiyor olması, bu özdeşlikten kaynaklanmıyor. Bunu Angelopoulos özelinde kabul etmiyorum. Bu yas, epiğe dayalı, evrensel bir göçerlikle, göçmenlikle ilgilidir ve eğer göç kesintisiz bir aşkın insanlık durumu, bir *olay* değilse başka da bir şey değildir. Göçerlik, duramamaktır, durmak değil. Yas, değişimin altyazısı, dibi, köküdür. Sezgilerim beni bu noktada Bachelard'a, Deleuz/Guattari'ye sürüklüyor, ama kanmayacağım.

Bütün veda imgeleri, biliyorum, bu ve diğer filimlerinde vardır. Birer küçük kadeh votka, fondip: *elveda!* Bunun neye elveda olduğunu çözümlmeden, anlamadan, kolayca yargı vermemeliyiz. İçimizden ilk gelen bu olsa da, çünkü içimizin içinden gelen daha sinsisi, daha kötü bir şeydir: artık özgürüz, aşkla yitirmeyecek, dünyanın Atlas'ı olmayacağız.

Yükümüzden, tüm bağlarımızdan kurtulduk. Şimdi aşkın değil sevişmenin, şimdi ütopyaların değil gerçeğin zamanı. Rahatladık, gerilimsiz (stressiz), sorumsuz, kurtuluşsuz, çağrısız, yanıt

verme zorunluluğundan uzak, üç maymunun üçü birarada kendisiyiz. Duyguların kara, ağır tını irak olsun! Aşkın ölümcül sadakati daha irak olsun! Seçebileceğimizi, seçmek zorunda olduğumuzu bilmeyelim!

Ben Angelopoulos'un bana tersini verdiğini düşünüyor, biliyorum. Böyle olsaydı geriye ondan bir şey kalmazdı. Bu uzun bakışın, bakışta ısrarın anlamı kalmazdı. Bu bakışta, büyü, manyetik güç, baktığı yeri kıvıltıyor, olayı başlatıyor, görmüyor musunuz? Koltuğumuzda, birçok nedenle kıvraniyor oluşumuzun başka bir nedeni olabilir mi? Bu bakış bizi fena halde yoruyor.

Angelopoulos filmi izlemek, göze almaktır.

Yasın yiten şeyle yaratıcı, devrimci diyebileceğim ilgisini kurmaya, anıştırmaya, anımsatmaya çalıştım. Sevgili okurum için (kimmiş o?) buncasının yeteceğini düşünmek hoşuma gidiyor, gerisini o yazacak zaten.

Yönetmen işte bu seçeneği koyuyor finale. Aşk halkası, yaşlı (birinci kuşak) Spyro'yu gencecik (üçüncü kuşak) Eleni'yle elele koşturur parkta. Siz bunu yetersiz, eğreti buldunuz, görüyorum. Angelopoulos ayırımında merak etmeyin. Size bir alan açıyor bunu böyle yapmakla. Buyrun, yasınızı kendinizce tutup yaşama kendinizce ilintilendirin. Sizi tutan yok!

Sesin anlattığı

Artık yazımı iki konuya da değinerek sonlandırmak istiyorum. Çünkü bu büyük anlatıcı (öykücü) ile ilgili saptamalarımı kendimce kalıcılaştırmak istiyorum.

Birinci konu, sinemada sesin görüntüden koparılışının gücü, şiddeti... İmgenin görüntü boyutuyla sessel boyutunun bu düzeyde koparılması benim için yeni ve esinle dolu.

Angelopoulos bizim algı yapımızı bir kez daha silkeleyip, imgeyi kırarak, sinematografik görselliği sessellikle değiştirerek anlatımı üzerinde yeniden düşünmemizi sağlıyor. Ses sahnenin dışında yaşamı biçimleyen imge olarak öne çıkarılıyor.

Tramvaydaki sevişmeyi sesle izleriz. Birçok sahnede (yıllar sonra bulunan Eleni için Spyro'nun eşini terk ettiği sahne: kırılan şeylerin sesi, vb.) bu uygulamayı, tekniği kullanır Angelopoulos. Yitirilenin anımsanışında anımsatıcı imgenin belli bir niteliğinin öne çıkması ilginç ve doğrudur. Kimi kez tat duyusu, kimi kez bir görüntü, sıkça sestir bu. Dokunuşu anımsayan var mı bilmiyorum, ben dokunmayı anımsamak, geçmişi ten üzerinde dokunuşlarım üzerinden anımsamayı isterdim sanırım. Ama yönetmen ses üzerinden bunu yapmayı seçiyor. Bu ses, geriye kalan, havada hep dolanıp kulağımızda yankılanan bu ses, taşıdığı çağrışım gücüyle yitirileni ve yası pekiştirip keskinleştiriyor. Seçikleştirilmiş, öne çıkarılmış ses, kanıksanmış görüntünün örtücü, yatıştırıcı, uysallaştırıcı işlevini tersliyor. Sesi tek başına, insan(soyu) direnişinin diklenmesi olarak algılıyoruz. O görüntüsüz sevişme sesleri, tüm sevişmelerimizi, sevişmenin kendini, içeriğini, özünü getiriyor önümüze. Yasımız daha derinleşiyor, büyüyor.

Bir kez daha anlıyoruz ki, ses sözcüklerden, davranışlardan (jest), bakışlardan (gözün bakışı) güçlü, etkili olabilir. Yası aktarabilir, sahici bir biçimde yaşatabilir bize.

İkinci konu ise, seçimin felsefesidir. Angelopoulos daha önceki hiçbir filminde, seçimi ve doğrurabileceği sonuçları bu düzeyde tartışmamıştır. Ama diğer trajik seçimlerde (Örneğin, iki çocuğu arasında *Sophie'nin Seçimi*, *Alan Pakula*) olduğundan belki daha az acı, daha bilgece ama, daha yaşımsal bir seçim felsefesi, sorgusudur onunki.

İnsanın yirminci yüzyılda iki ölümcül özleminden biri aşk, diğeri yurttur. İnsanlar aşksız ve yurtsuz oradan oraya sürüklenmektedirler. İnsanlık durumu, *Balkanlık durumu*dur bir bakıma. En temel seçimlerimizi bu ikisi önünde yapmak zorunda kaldık. Ama hiç kimse aşkın bir yurtsama, yurdun bir aşk durumu olduğunu doğru dürüst anlatamadı bizlere. Jacob için yol savaşın hemen ertesinde ikiye ayrılır. Küçük dallanmaları bir yana bırakıyorum burada. Aşk ve (yeni)yurt, İsrail arasında, Jacob'un (Bruno Ganz) sonradan anladığımız seçimi aşktan (Eleni) yana olur ve daha bu seçimi yaptığında aşksız ve yurtsuzdur (göçmenliği Yahudiliğine eklenir ve süregider).

Anlıyoruz ki bu seçim, yirminci yüzyılın seçimi olanaksızdır. Neyi seçersek seçelim, aslında vazgeçtiğimiz şeyi seçeriz. Asıl anlatı, yitirmenin, yitiriyor olmanın, ölülerimizle giden, bizi terk edenin anlatısıdır. O annemizin yedi yaşı, 13 yaşı, 22 yaşı, 35 yaşı, 50 yaşı, 65 yaşındır ve o sevdiğimizizin (kadın ya da erkek) 7, 13, 22, 35, 50, 65 yaşındır. Bunları ayrı ayrı çağırarak, onları Füzûzan'ca bir araya getirmek, konuşturmak, onlarla konuşmak, zamanı buraya taşımak, bunu yaparken onun içinde savrulmak (zamanın içinde bir toz gibi uçmak), zamana acıyla batmak ve zamanın keskin bir bıçakla çizmesi tenimizi. Öykü(müz) bu. Olanaksızın yaşlı şarkısı budur. Olanaksız, olanaksızlığını bilerek seçmek, kucaklaşmak için ölülerimize koşmak, onlarla buluşmaktır buruk, hüznle dolu şarkımız.

Neyi yitirdiğimizi bilemeyeceğiz, yalnızca anımsayacağız, yalnızca anımsamaya çalışabiliriz. Aşkla ölüm arasında mı öyleyse kaçınılmaz seçim. Yaşamın ön kapısıyla arka kapısı arasında mı? (Faulkner, *Aşk ve Ölüm*).

Angelopoulos iki kapıyı yan yana koyuyor ve yaptığımız seçimi bize gösteriyor. Hayır hayır, aslında kendine gösteriyor.