

İMGE, METAFOR, ALEGORİ ÜÇLÜ SARMALINDA BİR SİNE-ANTHROPOLOGUE: THEODOROS ANGELOPOULOS

Şebnem Pala Güzel*

PROLOG

...benim için film çekmek gözünüzle, kulağınızla, bedeninizle yazmaktır. Onun içine girmek- aynı anda görünmez olmak ve var olmaktır- geleneksel sinemada bunu yapamazsınız.

Jean Rouch**

*Sanat, bir kez daha insanmerkezci ve yanılardan çok soruları var.****

Angelopoulos

Türkiye ve Yunanistan'ın göç bağlamında yollarının yaklaşık bir yüzyıl sonra yeniden kesişmesi Balkanlar ve Akdeniz'in tarih boyunca kültürel ve politik açıdan istikrarsızlığının kaynaklarını yeniden sorgulamayı ve anlamlandırmayı gerekli kılıyor. Reel politiğin siyaseti güç temelinde şekillendirdiği, hegemonun siyaseti belirlediği, her türlü çıkarın etik değerlere galebe çaldığı bir ortamda sanat sığınılacak bir liman gibi görünüyor. Her gün onlarca göçmenin sınırları aşmaya çalıştığı, yasal korunaklı sınırları geçemediklerinde kendilerini doğal bir sınır olan denizle test ettikleri bu dönemde yönetmen Angelopoulos'un yeniden akla gelmesi kaçınılmaz.

* Doç.Dr., Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi,

** Rouch'un Tylor'la (2003:129) yaptığı söyleşiden

*** Angelopoulos'un Grodent'le söyleşisinden (Fainaru, 2001:49)

Bu yazının çıkış noktasını, Angelopoulos'un* geniş plan çekimleri ve uzun sekanslara sahip sinema metinleri oluşturuyor. Yönetmenin her bir metnindeki her bir sahne, özenle oluşturulmuş fotografik ve epik üsluba ve ona özgü bir biçimsel estetiğe kapı aralarken, parçaları oldukları metinlerden oluşan bütünü, içerisinde göçün olduğu antropolojik içerimleri de dâhil olmak üzere çokatmanlı bir okumanın olanaklı olduğu yazarısal metinlere dönüştürür. Yazının birinci savı Angelopoulos'un imge üzerine düşünen ve özgül bir poetika üretmiş, kitlesiyle imge dolayımıyla iletişim kuran bir göç anlatıcısı olduğudur. Angelopoulos, anlatılarını imge, metafor ve alegorinin üçlü sarmalıyla dokuyan bir anlatıcıdır. Yazının bir başka savı Angelopoulos'un anlatı poetikasının tözünde göçle sarıp sarmalanmış insan olduğudur. Bu durum onun metinlerine antropolojik bir ton, hatta derinlik eklemektedir. Angelopoulos'un ürettiği her metinde bir yerden başka bir yere dönüşü olmayan bir yolculuk vurgusu hâkimdir. Bu savlardan hareketle yazının temel iddiası ise Angelopoulos'un *cine-anthropologie* peşinde bir antropolog olup olmadığıdır. Yazı, bu soruya sinema temelli bir karşılığın izini sürerken göç kavramını ilişkin antropolojik açıdan daha derin bir anlama hedefini de sürdürmektedir.

Yazı bunu yaparken, daha çok inşacı bir ontoloji ile metinselci ve yorumsamacı bir epistemolojiye yaslanıyor. Bu haliyle çalışma, Angelopoulos'un kendi filmleri ve söyleşileri aracılığıyla kendisiyle söyleşmesi, Angelopoulos'un metinlerinden etkilendiği *auteur*lerle söyleşmesi ve bu metnin yazarının Angelopoulos'la söyleşmesi gibi kabul edilmelidir. Bu söyleşmeyi Yunan tragediyalarından esinle yapıtlarını ortaya koyan Angelopoulos'un sinema yolculuğunun *cine-anthropologie* yolculuğuna dönüşmesindeki kerterizler için buldurucu bir çerçeve çizdiğini düşündüğüm, Aristoteles'in olasılık ve zorunluluk yasalarına göre işleyen "eylemin taklidi (*mimesis of action*)" olarak tanımladığı tragedya bölümlenmeleri- olay örgüsü (*plot*) karakterler (*characters*), ifade (*diction*), fikir (*thought*), manzara (*spectacle*), şarkı (*Song*)** ekseninde dile getirmeyi hedefliyorum.

Olay Örgüsü

Angelopoulos'un *oeuvres*inin beslendiği kaynakları değerlendirirken antropolog ve sinemacı Rouch, Vertov, Godart, Tarkovski'yi kerteriz alıyorum. Kuşkusuz Rouch dışında adı anılan yönetmenlerin antropoloji ile doğrudan bir ilişkisi olmasa bile, söz konusu yönetmenleri antropolojiye farklı bir bakış açısı kazandırmak derin gizilleri olduğunu iddia etmek yanlış olmaz.

* Angelopoulos (1935-2012) genellikle üçlemeleriyle tanınmıştır: "Yunan Tarihi Üçlemesi" Meres Tou '36 (1972; '36 Günleri) O Thiasos (1975, Kumpanya); Oi Kynighoi (1977, Avcılar) "Sessizlik Üçlemesi" Taxidi sta Kythira (1984, Kitera'ya Yolculuk), O Melissokomos (1986, Arıcı) ; Topio stin Omichli (1988, Sisli Manzara) "Modern Yunanistan Üçlemesi" Trilogia I: To Livadi pou dakryzi (2004, Ağlayan Çayır) ; Trilogia II: I skoni tou Hronou (2009, Zamanın Tozu) ve tamamlanmayan L'altro mare (2012, Öteki Deniz). Bu filmlerinin müziklerini Eleni Karaindrou bestelemiş; görüntü yönetmenliğini Yorgos Arvanitis, senaryolarını da Tonino Guerra yazmıştır.

** "... olay örgüsü, tragedyanın ilkesidir, sanki ruhudur; karakterler ikinci sırada gelir. ... Düşünce, üçüncü sırada gelir. Bir durumun gerektirdiği sözleri, uygun sözleri bulma yetisidir. Karakter, bir seçimi gösteren şeydir; kararsız kaldığı durumlarda, yapılan ya da kaçınılan bir seçimi açığa vuran şeydir (bu nedenle konuşan kişinin yaptığı ya da kaçındığı bir seçimi açığa vurmaya sözlerde karakter dışavurumu yoktur). Düşünceyse, bir şeyin var olup olmadığını kanıtlamaya çalışan sözlerdir ya da ileri sürülen yerleşik bir kanıdır. Dille ilişkili dördüncü öge, ifadedir. İfadeden bir şeyin sözcükler aracılığıyla aktarılmasını anlaşılar. Öteki ögeler arasında şarkı, tragedyanın ön önemli çeşnisidir. Manzaraya gelince, işin çekici bir yanını oluştursa da aslında yabancıdır bu sanata; şiir sanatı için en az gerekli olanıdır. Tragedya, etkisini yarımsız, oyuncusuz da gösterebilir. Ve gösterinin düzenlenmesi, ozanın sanatından çok, dekorunun sanatını ilgilendirir." (Aristotle, 1902:27,29,32).

Angelopoulos, film çalışmalarının katmanlarında izler bırakan Fransız Yeni Dalga akımı* ile üniversiteyken karşılaşır. “Detektif öyküleri, müzikaller, toplumsal dram ve melodramlarla bunların farklı anlatı tarzları” özellikle Angelopoulos ve onu gibi savaş sonra kuşağı oldukça etkilemiştir. (O’Grady, 2001:67). 1950lerde patlak verdiğinde Yeni Dalga’nın kendisi için farklı bir seçeneğin keşif olduğu söyleyen Angelopoulos’u “gerçekten etkileyen film Godard’ın Soluksuz’u (Serseri Aşıklar” olmuştur (O’Grady, 2001:67). *Breathless* (A bout de souffle; 1960) Godart’ın *Yeni Dalga* akımına dayalı farklı anlatı tarzı ve atlamalı çekimleri denediği ilk uzun metrajlı filmidir. Film, günümüz izleyicisi için sıradan bir film gibi görünebilir. Otomobil çalmış ve bir polisi öldürmüş Michel Poiccard (Jean-Paul Belmando) ile Paris’te gazetecilik yapan Patricia (Jean Seberg) arasındaki tekinsiz ilişkiye odaklı film, kadının adamı polise ihbar etmesi ve polisin onu vurmalarıyla kapanır. Ancak Angelopoulos’un filme olan beğenisinin kaynağının, Godart’ın geleneksel montaj biçimini reddetmesi ve Brecht’in yaklaşımının sinemaya uygulanmasına duyduğu yakınlık olduğu açıktır.

Aslında Angelopoulos, Godart’ın Jean-Pierre Gorin ile birlikte başlattığı Dziga Vertov grubundan da etkilenmişse de bu arayüzde bir başka figür Jean Rouch daha belirgindir. Jean Rouch’un yaklaşımı, *Yeni Dalga* sonrasında Godart’ı da oldukça etkilemiş bir yönetmen olan Dziga Vertov’un *Kino-Pravda* kuramından ve Robert Flaherty’nin alan araştırması yöntemleriyle gerçekleştirdiği filmlerinden esinle ortaya koyduğu bir belgesel film yapımı biçimini içerir. Rouch küçük yaşta, Robert Flaherty’nin, Kanada’nın Kuzey Quebec bölgesinde yaşayan Inuit halkının özellikle Cunayou, Allakariallak, Nyla’nın aktif katılımıyla çektiği filmi Kuzeyli Nanook (Nanook of the North, 1922) filminden etkilenmiştir. Dziga Vertov’un teatral sahnelemenin karşısında gerçek yaşamın filmleştirilmesi, düşünömsellik ve filmsel hakikatin inşası konusundaki görüşlerinden etkilenerek bu bireşimi Edgar Morin’le birlikte *Cinema verite* (gerçek sinema) olarak adlandırmışsa da (Ruby, 2003:111); daha sonra Mario Ruspoli tarafından önerilen *cinéma-direct* (direkt/doğrudan sinema) adını benimsemiştir (Feld, 2005:14)

Vertov’un sinegöze atfettiği işlev, gerçek yaşamın canlı temsili ve yeni duygulanımların kaynağı olması gerektiğidir:

Artistik drama sinema salonlarındaki programlarda haber filmleri kadar yer kaplamalı, programın geri kalanı ise, bilimde, eğitimde ve gündelik yaşamdaki sinegöz işleriyle doldurulmalı. Sinema dramı sınırları gıdıklar; Sinegöz görmenizi sağlar. Sine dram gözü ve beyni tatlı bir sisle örter. Sinegöz gözleri açar, görüşü netleştirir. Sinedram boğazı düğümler, Sinegöz yüzünüze taze bir bahar esintisi, çayır ve ormanların serbestçe yayılmasını, yaşamın soluğunu getirir (Vertov,1984:48).

Sinemaya yönelik gerçekçi damarını Vertov’a borçlu olan Rouch’un amacı, “doğal durumdaki kamera ile olduğu haliyle insanları çekmek ve anı yakalamaktır (Rouch:2003:32). Rouch’a göre sinema, gerçek ve hayali dünya arasında düşünce sistemlerinin bilimi olan etnografi bir kavramsal evrenden diğerine kalıcı bir geçittir; “Etnograf ve film yapıcısı olarak belgesel ve kurmaca arasında sınır yoktur”(Stoller, 1996:77).

Dünyadaki belgesel literatüründe var olan en önemli isimlerden biri olan Rouch’un bilimle temellendirilmiş etnografiyle sanatsal anlatıyı kaynaştırma çabası içindeki belgeseller

* *Nouvelle Vague* (*Yeni Dalga*), Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol yönetmenlerin katılımıyla geleneksel sinemaya farklı bir biçim ve içerik getirmeye çalışan akımın adıdır Yeni Dalga sonrasında Godart Jean-Pierre Gorin ile, Dziga Vertov’dan esinle sınıf çatışmasını ekseninde farklı kurgu ve montaj tekniklerini işe koştukları Dziga Vertov grubunu kurmuştur.

olduğu; bu sanat ve bilim çevrimsel estetik bireşimin etno-kurmaca olarak hayata geçirildiği (Stoller, 2005:123) düşünülürken kendisinin Batı Afrika’da kabilenin tarihini ve soykürünü sözle müzikle anlatan ve kabilenin kültürel kimliğinin aktarılmasına önemli yere sahip *griot*lara benzetilmesi(Stoller, 1992) boşuna değildir.

Afrika’nın çeşitli bölgelerinde belgesel çeken Rouch, sömürgecilikten bağımsızlığa kadar giden süreçte kabile yaşamını ve hayal gücünü temsil eden, beden istilası, toplumsal yaşam ve göçle ilgili açılımlara sahip çok sayıda çalışmaya imza atmıştır. Özellikle *cinema direct* akımının köşe taşlarında sayılan Jaguar, Moi, un Noir ve Paris’de yazdan bir günü anlatan *Chronique d’un ete*, “gerçeklik ve kurmaca, gerçeklik ve rüya arasındaki çizgiyi belirsizleştirmektedir” (Stoller, 2005:128). Tıpkı Flaubert, Proust, Joyce gibi yazarların yapıtlarındaki “yeni bir gerçekçiliği”nden etkilenen Rouch gibi Angelopoluos da Sonsuzluk ve Bir Gün ve Ulysses’in Bakışı gibi metinlerinde Homeros’un Odyseia destanı ve Joyce’un Ulysses metinleriyle metinlerarası düzlemde bir bağ kurarak kahramanlarının içsesleriyle metinlerin içyapısındaki farklı gerçeklikler arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaktadır.

Rouch (1973/2003:46), kırk üç yıl önce günümüz teknolojisini öngörmüş, taşınabilir kamera, kurgu ve anlık geribildirimle yapılacak film sürecinin, şimdiye kadar kameranın arkasında olanların kamera önüne geçerek gerçekleştireceği bir sürece dönüşeceği öngörüsünden hareketle Vertov ve Flaherty’nin ortak rüyasının gerçekleşeceğini tahmin etmiştir. Bu durumda antropologların gözlemin denetimini tekellerine alamayacaklarını, belki de sıradan insanların, onların kendi kültürlerinin gözlemleyip kaydedileceğini ve bu yolla da etnografik filmin *antropolojiyi paylaşmamıza* yardım edeceğini söylemiştir. Dolayısıyla, Angelopoulos birlikte çalıştığı (Fainaru,2001:viii) Rouch’un öngörüsünü kendi özyaşamından unsurları ve deneyimleri filmlerine serpiştirerek tersine çevirerek yapmaktadır.

Karakterler

Angelopoulos’un filmlerinde farklı tarihsel bağlamlara iliştilenmiş kahramanların göç ek-seninde yaptıkları yolculuklarda yaşadıkları duygu durumları merkeze alır. Ancak bu karakterler, kendini bilen, kendi kendisiyle söyleşen ve hesaplaşan failer olmaktan çok, oluşmakta olan bir oluşun parçasıdır ve bu haliyle bütünlüklerini korumaya çalışmazlar. Dolayısıyla da bu süreçte daha belli belirsizdirler; sisler içinde ve hüzünlü bir yolculuğa çıkarlar. Bir bakıma Angelopoulos bir yönetmen olarak kendi geçmişinin açmazları ve düş kırıklıkları ve pişmanlıklarıyla örmektedir.

Angelopoulos için sinemanın kendisi bir yolculuk olduğu gibi, “onun özyaşamına ilişkin bütün yolculukları da içerir. Konu seçiminden karakter adlarına kadar birçok unsur filmle-rindeki anlatı katmanlarına yerleştirilmiştir. Bu durum “Sinema beni dünyamdır” tümcesini metaforik düzlemden alıp, gerçeklik düzlemine getirir. Angelopoulos filmlerinde tek bir sahnede görünmeyi tercih eden Hitchcock ve Godart gibi beğendiği diğer yönetmenlerden farklı olarak filmin içyapısındaki bir katmanda metonimik bir biçimde de olsa *in absentia* varoluşu tercih eder. Bu onun için hem kendi hem de yazar olarak ölümünü aşma girişimi sayılabilir. Bu kendi deyimiyle “ülkesinin tarihi bağlamında kişisel tarihin” (Grodent, 2001:49) anlatıldığı “kişisel” sinemaya giriştir.

“Filmlerimin benim üniversitelerim olduğunu her zaman söylerim. Filmlerimden çok şey öğrendim. Onlar benim kişisel bagajım. Psikanalitik seanslarım (Grodent, 2001:48).

Kitara’ya Yolculuk’un (1983) tekniği için Grodent, biri ana diğeri yan olan iki hikaye;

ikincisinin birinciyi desteklediği bazen de ona zıtlık oluşturduğu bir kontrpuan tekniği olarak tanımlar.

Angelopolos'un filmlerinin "...film hem gerçekçi hem gerçeküstücü (yaşlı adamın sistelik çaldığı sekans) bir hikaye olarak okunabilir, üstelik bir hayal oyunu haline gelmeden Ayrıca bu gerçeklik bazen kurmacadan daha tuhaftır. Spiros'la fiziksel ve ahlaki benzerliği sebebiyle yaşlı adam karakterini seçtiğim aktör olan Manos Katrakis, çekim bittikten sonra öldü. Tıpkı oynadığı karakter gibi devrimde hayatta kalmış ve siyasi görüşleri yüzünden hapse girmişti. Sanırım ölecek doğru yeri arıyordu ve film ona bu fırsatı verdi. Tuhaftır onun rakibini oynayan aktör de aynı sıralarda hayata veda etti. Gerçek hayatta ise tamamen karşı çizgideki siyasal partidendi. Sanki geçmişin iki yüzü gerçekten aynı zaman diliminde ortadan kayboluyormuş gibi" (Grodent,2001:51).

Yunan edebiyatı ve Yunan tragedyasının Angelopoulos'u etkilediği ve onu çağcıl bir epik türetmeye yönelttiği oldukça nettir:

Benim sinemam psikolojik değil epiktir. ;öyküdeki kişi, psikanalize tabi tutulmadan tarihsel bağlam yerleştirilir. Karakterlerim epik sinemanın unsurlarını benimserler. Homeros'da Odysseus kurnaz bir hilekardır, Achilleus yüreklidir, arkadaşlarına sadıktır ve bu karakterin özellikleri asla değişmez. Karakterleri hayattakinden daha büyük olan Brecht'de de böyledir; onlar tarihin ya da fikirlerin taşıyıcısıdır. Benim karakterlerim çözümlenmezler.. Bergman'ınkiler gibi acı da çekmezler. Çok daha insancıldır. Kayıp şeyleri ararlar, arzu ile gerçek arasındaki kopuşta kaybolmuş şeylerin peşindedirler. Çok eski olmayan bir zamanda dünya tarihi arzuya dayanıyordu.; dünyayı şöyle yada böyle değiştirme arzusuna. Şimdi yüz yılın sonuna geldiğimizde arzu edilenlerin hiç gerçekleşmediğini ve bunun benim açıklayamadığım sebeplerden kaynaklandığını anlıyoruz. Belki de zamanında kullanılan yöntemlerle temel değişiklikler gerçekleştirmek mümkün değildi; her ne olursa olsun bize kalan başarısızlıklarımız, hiç gerçekleşmeyen hayallerimizin düş kırıklığının külleri oldu. Benim son üç filmim bu küllerin tadını yansıtır, kovalanacak arzuları geleceğe bırakır. (O'Grady, 2001:69).

Otobiyografinin tür olarak yaşanan çağa ve gerçek deneyimlerine yönelmesi Angelopoulos'u belli açılardan belge değeri taşıyan bir hibrit bir türe yöneltir:

Angelopoulos dile getirdiği olaylar bazında Ulysses'in Bakışı filminin otobiyografik olduğunu reddetse de filmin ruhen otobiyografik olduğunu kabul eder. (Keitel filmin tanıtım kitapçığında A olarak adlandırılır). Filmlerim Balkanlar, sinema, insanlık durumuna ilişkin sorularım hakkındadır. İç savaşın ne olduğunu bilirim- Örneğin babam iç savaşta ölüme mahkum edildi, sonunda idam edilmedi ama ailemin birbirine düşmesine neden oldu- Ben siyasal analizci değilim.Şu tarafın iyi berikinin kötü olduğunu söyleyemem. Ben yalnızca hangi tarafta olsalar da savaşın çılgınlığının sonuçlarından muzdarip insanlar hakkında konuşurum. (Andrew,2001:91).

Ulis'in Bakışı'nda kahraman, belgesel damardan film çeken Manaki kardeşlerdir, belgesel Angelopoulos'un da ilgisini çeken bir türdür, çünkü 1900lerde Balkanları dolaşp gördükleri her şeyi filme çekerken, ulusal ideolojik farklılıkların altını çizen yeni ulus devletlerden farklı olarak kültürel benzerliklere odaklanmaktadırlar. "A, kayıp Manaki filmlerini bularak kendi sinema bakışına masumiyeti geri döndürebilecektir" (Andrew,2001:91).

Rouch, ana damar görsel antropolojinin dışarıdaki gerçekliği temsil ediyormuş gibi yapan etnografi olmaksızın, etnografik deneyimin aynı zamandallığını vurgulamayı, doğaçlamayı, yazarlık konumunu paylaşmayı ve kendi sinematografik gerçekliğini yaratmayı tercih

etmektedir (Colleyn,2005:114). Yine belgeselcinin tutumunun, varlığının veya yokluğunun estetik ve etik düzeylerde önemli içerimlerinin olduğunun farkındadır. Kendi tarzı etkileşimcidir; bu süreçte yapımcı ve ‘oyuncular’ hep birlikte orada olmanın sonucuna katlanırlar. Yansız gözlem geleneği ile karşılaştırıldığında etnografik film tarihinde Rouch’la birlikte ilk kez edimsel bir eyleme cüret edilmektedir (Colleyn,2005:114).

Tıpkı Rouch gibi Angelopoulos’da bu edimsel eylemi anlatı içinde anlatı, rüya içinde rüya yöntemi olan sonsuzluk çağrışımlarıyla *mise en abyme* yle anlatıyı çerçeveleyerek gerçekleştirilmekte; yaşamın gerçekliği ile anlatının gerçekliği, kendi yönetmenliği ile anlatıdaki yönetmen düzleminde kendi kendisinin film anlatısı içindeki varlığını vurguladığı sinematografik gerçekliği hayata geçirmektedir. Rouch’un evreninde rüyalar filme, filmler rüyaya dönüşmekte, düşünce eylem ve duygu iç içe geçmektedir (Stoller, 2005:126) Angelopoulos evreninde de sinemanın hayatın aynası olduğu ya da sinemanın bir rüyaya dalmak olduğu metaforunun izi sürülmektedir. Bu metaforların zeminde oluşan sonsuzluk çağrışımı hem adlandırma düzeyinde hem de anlam üretim sürecinde çok katmanlılığın üretimine katkıda bulunmaktadır.

İfade

Görsel antropolojinin bir damarı olan cine- anthropologie türü sayılan etnokurmaca belgeselmiş gibi görünse de Stoller’in(2005:128) deyişiyle doğaçlama ve kışkırtıcılık unsurlarını bir araya getirir. Nesnelliğin imkânsızlığının farkına varan Rouch, belgeselin mütemmim cüzü olan ciddiliği de terk ederek, filmin ilk izleyeni olarak önce kendini sonra da izleyiciyi büyülemek istemektedir (Ginsburg,2005:113). Buna koşut olarak izleyiciye tuhaf gelebilecek sahneler çekmektedir. Ancak bu sahnelerin muhtelif Afrika topluluklarının yaşam dünyalarına ilişkin bilgi taşıyan metaforlar olarak işlediğini anlayan izleyicinin karmaşık gereksinimlerini karşılayabilecektir (Ginsburg,2005:113). Bu haliyle Rouch, diyalogu metnin ötesine de uzatarak alandaki habercinin arkadaş, dost ve başlıca izleyici olarak tanıdığı “müşterek antropoloji” (*anthropologie partag’ee,*) fikrini yaratır (Ruby, 2005:112)

Tıpkı, yapımcı, konu, kurmaca ve gerçeklik, Afrika ve Avrupa, pratik ve poetik, dünyevi büyüsel, izleyici ve sosyal dünya arasındaki sınırları bulanıklaştıran (Ruby, 2005:111) Rouch gibi Angelopoulos da bir ifade biçimi olarak sinema anlatısını etnokurmacaya yaklaştırır. Özellikle Yunan kültürü ve tarihinde yaşayan kırılmalar eşliğinde sıradan insanların yaşamlarına odaklanır. Rouch’un Vertov’dan esinle, kameranın *sinegözünün* insanlarda *sine-transa* geçebilecekleri bir dönüşüme sebep olduğu iddiasındadır; öyle ki bu dönüşüm içinde izleyici filmin ya da yapımcının ulaşamadığı boşlukları dolduracak ve kamera kapandıktan sonra bilinçli bir biçimde *sine-insanları* oluşturacaklardır (Ruby,2005:112). Bu durumda hem alanda inceleme yapan hem de incelenen etnografik araştırmanın vazgeçilmez unsuru halini alacaktır (Ruby,2005:112). .

Bir kez sanatla bilimin, belgeselle kurmacanın sınırlarını esnettiğinizde sinema dili de olası tüm türlerle arayüz oluşturabilir; sineinsanları da her anlatı türünün hem faili hem de anlatıcısı haline getirebilir. Nitekim Angelopoulos’un sıradan insanları, arka planda kronolojik tarihin akışı içinde bir yerden başka bir yere sıklıkla zorunlu bir yolculuğa itilen, yaşama dair travma ve düş kırıklıkları içinde var olmaya var kalmaya çalışırlar. Farklı bağlamları oluşturan tarihsel katmanlarda- Antik çağdaki Yunanistan, diğeri de 20.yüzyıldaki Yunanistan-farklı dönemler için farklı türleri bir araya getirerek sine-insanları bunları aktif bir biçimde

okumaya davet eder. Antikçağ katmanının içine mitolojik içerimleriyle tür olarak tragedya, çağımızdaki katmanın içine de Brect'in epik tiyatrosu- dolayısıyla, filmin gerçekliği ile kendi gerçekliği arasında bir salınım gerçekleştirir.

Angelopoulos'un temel sorunu bu damara bir başka kılcal açmak ve "acıların yüzeyde görünen ve hissedilenden daha içsel ve derin katmanları"nı dile getirmenin bir yolunu bulmaktır. çünkü "gerçek fiziki sürgün kavramının yansıra bir de içsel bir sürgün kavramı da vardır (Grodent, 2001:44). Bu sürgün yalnızca filmin çevrenindeki karakterlerde değil, benzeri bir duyguyu özdeşünümsel olarak yaşantılayan sine-insanlarda da canlanacaktır. Bu arayış Angelopoulos'u belgesel değil antropolojik ve tarihsel derinlikleri olan filmlere yönlendirmiştir.

Fikir

Angelopoulos Yunanistan tarihini sürekli bir sürgün halinin tezahürü olan göçlerden oluştuğu fikrini metaforik bir dille anlatılarına taşırken bunu özellikle zaman mekanı esneterek yapar. Angelopoulos filmlerindeki kahramanlarıyla anlatı katmanları arasında yola çıkarken Yunanistan tarihindeki hemen hemen her göç uğrağında durup, yaşanan acı, öfke ve travmaya odaklanır. Kendi deyimiyle "mekânı açıp kapatan devingen bir zaman koreografisi" ona geçmiş, şimdi ve gelecek de ona "kendi soluğu olan" yaşayan kareler çekme fırsatı verir. Bir bakıma bu sürece müdahale etmemek için sekans çekimini tercih etmektedir. (O'Grady, 2001:72)

Angelopoulos, Ulis'in Bakış'ında zamansallığa ilişkin düzcizgisellik beklentilerini çok yönlü sarmallık ya da çetrefilli bir döngüsellik biçimlerine doğru esnetmektedir. Anlatının kahramanları "kendilerini yönsüz bir mekânda kısıtılmış bulurlar; kendilerini, karakterlerinin değişmezliğini ya da ve Aristotelesçi olmayan muammalı bir poetik güzellik içerisindeki duygularının merkezini kaybederler."; bu durum onların kendilerini tarihsel varlıklara dönüştürüyor, tam da kendi içinde var oldukları tarihi değılliyormuş izlenimini verebilir (Karralis,2006:255).

Angelopoulos, Ciment'in, Taviani Kardeşler, Denys Arcand gibi yönetmenlerin tarihsel anlatımlardan çok bireysel hikâyelere döndüğü ifadesine yönelik olarak şunları söylemektedir:

"Belki şimdi tarih sessiz olduğu için .Bizler de kendi içimize dalıp cevaplar arıyoruz., zira sessizlikte yaşamak çok güçtür. Tarihsel gelişme olmadı mı insan kendine döner; tarihsel devamlılığı kesintiye uğratan bu kriz bağlamında bu devamlılığı canlı tutmakta aktif rol alan bizim kuşağımız açısından bu çok hazindir, ifade etmesi çok güç bir düş kırıklığıdır (Ciment,2001:58)

Dolayısıyla göç, mültecilik ve her türlü sürgün hemen her filmde baskın duygu durumu- na eşlik eder. Nitekim yaptıkları söyleşide Grodent sorar "Yaşlı adam neden üçüncü sürgünden söz ediyor?" Angelopolulos, yanıtını tarihsel bir perspektiften özetler:

Birincisi Yunanlıların Mustafa Kemal karşısındaki yenilgilerinin ardından gelen 1922 felaketi (hasta yaşlı kadın filmde buna değiniyor. İkincisi iç savaştan sonraydı. Üçüncüsü de bu ağır ağır yaklaşan ölüm, ana müzik temasının ortasında trompetin çaldığı 'sessizlik çağrısı'. (Grodent,2001:51). Kitara'ya Yolculuk da yolculuk, son yolculuğun, ölümün metaforudur.

Bir tarih anlatıcısı titizliğiyle Angelopoulos, metinlerarası düzlemde kendi filmlerine göndermeler yaparak kendi anlatı dağarcığını bütünleştirirken, devamlılığını da korumaktadır:

“Ben geçmişin, benim sinema yönetmeni olarak işimin günümüze sürüklenmiş geçmişim olduğunu düşünürüm. Filmin sonundaki ağaç Kitara’ya yolculuktaki ağaçtır. Bu filmde çocuklar bir film görüntüsünden geçerler sonunda onlara bir umut vereceğine inandığım farklı bir görüntüye ulaşmak için. Sinema benim dünyamdır ve bütün seyahatlerimi kapsar. Ben hep beni büyüleyecek gizli küçük ütopyalar ararım. Filmlerim aracılığıyla çıktığım bu seyahatlerin gerekli olduğuna inanmak için elimden geleni yapmaktayım. (Toubiana& Strauss, 2001: 64).

Manzara

Filmlerinde çok uzun plân-sekanslar kullandığını, Paris’te okuduğu IDHEC sinema okulundan bu sebeple atıldığını (Fainaru,2001:128) söyleyen Angelopoulos, “kurgu sineması”na sıcak bakmadığını, duyguları çok öne çıkardığı ve ritmi bozduğu için araya sık sık yakın plânların eklendiği kurgu anlayışını “sinir bozucu” ve yapay bulduğunu söyleyecektir (Fainaru, 2001:32). Ona göre bu baş döndürücü hızlı tempolu kurguda “ölü zaman” denilen şey de ortadan kalkmaktadır. Oysa Angelopoulos’un “müzikal dinlenme” olarak adlandırdığı ve ancak uzun plânlarla elde edilebilecek bu “ölü zaman”, etki oluşturabilmek için çok gereklidir (Fainaru, 2001:32).

Bu ölü zamanlar kendine özgü bir sinema dili geliştirmesine fırsat vermektedir:

“Benim özel sinema dilimin zaman boyutunu genişletme temeline dayanmasının sebebi budur. Herhangi bir kareye girmeden aktör ile manzara arasındaki ilişkileri öğrenme zamanını vermelidir. Bu yüzden Tarkovsky’nin Stalker’ını severim, Nostaljisini daha az severim, Kurban’ıysa hiç sevmem. Bence Kutsal üçlü- yani aktör, manzara ve kamera –Stalker’de kusursuzdur (2001:64).

Ölü zamanlarda özellikle seyirci kendi kendine bırakılmakta ve özdüşünümsel bir periyodu kullanabilmektedir. Bir bakıma Rouch gibi Angelopoulos da hareketli imgenin zaman ve mekana özgü yaratıcı olanaklarını kendi sinematografisini farklılaştırmak için kullanmıştır:

Günümüz sinemasında ölü zaman denen şey –suskunluklar ve aralar- artık gereksizleşmiştir. Bir sahne ile diğeri arasındaki bu tanımlanamayan zaman ortadan kaybolmuştur. Bence sessizlik bile adeta müzikal olmalıdır, kesimle ya da ölü karelerle yapılmayıp karenin içinde yer almalıdır. Ben törensel bir unsuru yansıtmak için uzun çekimde hızlı ve yavaş iç ritimler kullandım. Megalexandros bu törensel unsuru belirli bir zamanlamayla tamamlaması gereken tiyatroya bir jest biçimi içeren bir Bizans ayini yapısındadır. Filmlerim için sık sık koreografi terimi kullanılmıştır. Doğrusu yüzlerin koreografisi olamayacağından ben bu adı veremem. Mekanı bir akordeon gibi açıp kapatan sürekli bir hareketle zaman koreografisi yapılabilir ancak. (O’Grady,2001:73)

Sinema metni içindeki unsurlarla mobilize edilen uzun sekanslarda zaman kipi genellikle manzara ile canlı hala getirilir. Bu süreçte iç dış karşıtlığı iç içe geçer.

“Ben doğal bir manzarayı hayalimde gördüğüm bir iç manzaraya dönüştürme ihtiyacı hissedirim hep. Evleri yeniden badanalarım, kimi zaman yerlerini bile değiştiririm. Daha önce hiç orada olmayan köprüler inşa ederim.”(Fainaru, 2001:xiii).

Filmlerdeki ölü zamanı müzikteki eslere benzeten Angelopoulos, (Casetti,2001:26) bunların izleyicinin tüm sekansı anlamlandırması için gerekli olduğunu düşünmektedir. Bu durumu şöyle açıklar:

Benim uzun çekimi, sekans çekimini tercih etmem genelde paralel montaj dediğim şeyi

reddetmemden kaynaklanır. Tarihsel sebeplerle ben Eisentein gibi bu tür montajı seçen insanların eserlerini makul karşılarım, ancak bu benim sinema anlayışıma uymaz. Benim gözümde herbir kare kendi soluğu olan canlı bir şeydir. (O'Grady,2001:72)

Ayrıca, yönetmenin filmografisinde sisin kullanılmadığı tek bir metin bile görmek olanaksızdır. Sis simgesel olarak göçle benzerlikler taşır. Göçün sınırları belirsizdir. Koşulları önceden belirlenmek istense bile sonuçlarını öngörmek o kadar kolay değildir. İster zorunlu ister gönüllü olsun göç asla eski duruma geri dönmemektir. Dolayısıyla belirsizlik ve tekinsizlik içerir. Sis de bu nitelikleri paylaşır. Sis de görmek bulanıklaşır, Uzaklık yakınlık algısı bozular. Aydınlık karanlık, gece gündüz ayrımı belirsizleşir. Sisde yalnız silüetler vardır. Sisin nereye hangi yoğunlukta yayılacağını öngöremezsiniz tıpkı göçün coğrafi yayılım ve yoğunluğunu tahmin edemeyeceğiniz gibi.

Angelopoulos'un poetikasında manzaranın önemi özellikle Sisli Manzaralar'la Ağlayan Çayırda belirgindir. Manzara ve alegori iç içe geçmiştir. Nitekim Ağlayan Çayırda kendisine sürekli seslenen filmin kahraman Eleni'ye kocasının bir II. Dünya Savaşı sırasında Pasifik'de bir çatışmada ölmeyeceği önce yazdığı mektup, anlatı içindeki kendi gerçekliklerini metaforik bir dille anlatırken, Odessa'dan sürülen Rumların sürgünlük hallerinin alegorisi olur:

Dün gece rüyamda birlikte nehrin kaynağını bulmak için yola çıktığımızı gördüm. Yaşlı bir adam yol gösteriyordu. İlerledikçe nehir küçüldü ve küçük derelere bölündü. Aniden çok yukarılarda karla kaplı dağların üstünde Yaşlı adam bize yaban otlarının bittiği gölgeli ve nemli bir toprağı işaret etti. Her çim yaprağı bir parça çiğ tutuyordu. Ve hepsi bir süre sonra çiğ damlasını yumuşak toprağı bırakıyordu. Bu çayır dedi yaşlı adam nehrin kaynağıdır. Sen uzandın ve ıslak çimlere dokundun, elini kaldırdığında birkaç damla yuvarlandı. Ve gözyaşları gibi toprağı düştü.

Angelopoulos, Sonsuzluk ve Bir Gün'de tıpkı siste suyun havada asılı kalması gibi, sınır kapısında asılı kalan mülteciler arasında bir koşutluk kurarak, tarihin matlığında geleceğini öngöremeyen, mültecilikte asılı kalmış insanın ve mülteciliğin yarattığı travmanın alegorisini resmetmektedir. Öte yandan sis, sıcak ve soğuk havanın karşılaşmasının bir sonucudur. Sonsuzluk ve Bir Gün'de iki farklı kimliğin ve kuşağın karşılaşması söz konusudur. Bu karşılaşma sıcak soğuk gibi ben öteki biz onları karşı karşıya gelir. Sis bir sınır belki de bir araftalık imler. Uzun plan çekimlerinde ufku olmayan kapalı bir atmosfer dolayımıyla bir sınır oluşturur. Ağlayan Çayır'da güneş hiç görünmez; sürekli yağmur ve kasvetli bir atmosfer filmin her anına eşlik eder. Öyle ki anlatı karakterleri o mat atmosferin içinde sıkışıp kalmışlardır.

Ne ki Angelopoulos'un sineması dramatik eylemler içinde karakterler yaratmaya heveslenmez. Karakterleri, tarihsel vicdanlarıyla yüzleşen insanlardır; bu yüzden kendi varlıkları tarafından kuşatılmışlardır, ne oldukları ve ne olmuş oldukları arandaki sınır çizgisindedirler. Hep başka bir yerde ya da aksi bir durumdadır; yüzleri kendilerini buldukları gerçekten uzaklaştıklarını yansıtır. Şiddetli bir tarihsel rahatsızlık yaşarlar, patolojik bir yabancılaşma değildir; sanki Heraklitos'un nehrinin anlaşılmasız akışında yuvalarını arayan amfibi yaratıklar gibidirler.(Karalis,2006:255)

Sınır olarak sis alegorisi, sınırın metaforlarla dile getirilmesini olanaklı hale getirir; metafor ve alegori ise dile getirilmeyeni düşünmeyi kolaylaştırır. Ulus devletin metonimik tanımlayıcısı olarak sınır insanlık durumuna aykırıdır. Ulus devletin baskı, belirsizlik ve sa-

vaş ortamından kaçış ölümün göze alınabileceği bir yolculuktur. Göçmen için, mülteci için, yersizyurtsuz için doğanın engelleri siyasetin engellerinden daha kolay aşılabilir gelecektir ucunda ölüm bile olsa.

Sisin gerçekliği perdeleyen niteliği anlatımın gerçekliğini rüyaya dönüştürmeyi sağlayacak bir zemin de sağlar. Sis, rüya gibi belirsiz hale gelen zaman akışını ve imgeselliği temsil eder. Yine de sis sınırları aşmanın ihtimalinin de alegorisidir. Sis, acı ve sürgün sisin dağıldığı noktada bambaşka bir hava durumuyla karşılaşabilirsiniz. Bu haliyle Angelopoulos sisi bu amaçlı kullanır. Uzun fasılasız sis sahneleri hemen hemen her filminde onun kronotopunu belirleyen başat bir unsurdur tıpkı müzik gibi. Bu iki aracı Angelopoulos'un metinlerinden çıkarıldığında onun filmlerinin simgesel ve derin anlamını yakalamak oldukça güç olurdu.

Şarkı

Sıklıkla sinema ve müzik ilişkisi daha çok müziğin ikincil bir unsur olarak görülmesiyle özetlenebilir. Oysa özellikle Tarkovsky'nin görüşleri müzik ve sinema anlatısı arasındaki karşılıklı etkileşimin altını çizmesi bakımından önemlidir:

...müzik filme alınan malzemeye yazarın deneyiminden doğan lirik bir nota kazandırır. Otobiyografik bir ayna, örneğin müzik yaşamın ve yazarın ruhsal deneyiminin maddi bir parçası ve böylelikle filmin lirik kahramanının dünyasında hayati bir unsur olarak lanse edilir. (Tarkovsky,1983: 158). Yönetmenin müziği kullanarak izleyicinin duygularını belirli bir yöne sevketmesini, görsel imgeyi algılama yelpazelerini genişletmelerini olanaklı kılar. Nesnenin anlamı değişmemiştir, ancak nesnenin kendisi yeni bir görünüş kazanmıştır. İzleyici onu müziğin ayrılmaz olduğu yeni bir kendiliğin parçası olarak görür-en azından seyirciye böyle görebilme fırsatı verilir. Algı derinleşmiştir. (Tarkovsky,1983: 158).

“Sonsuzluk ve Birgün’ün basın tanıtım kitapçığında yer alan söyleşide “Bir dinletideki orkestra enstrümanları gibi saplantılarım da filmlerime girip çıkarlar. Yeniden girmek için sadece bir süreliğine sessiz kalırlar. Saplantılarımızla iş görmeye mahkûmuz. Biz sadece film yaparız. Sadece bir tek kitap yazarız. Bu aynı tema üzerine fûğ ve çeşitlemelerden ibarettir. (akt. Fainaru, 2001:VX))

Karaindrou, filmlerde ana duyguyu taşıyacak müzikal bri dil oluşturur. Bir müzik *auri* olarak Karaindrou, Rouc’un kameradan uzakta kalan *sine-gözü*, *sine transa* geçirip Angelopoulos’un poetikası eşliğinde yaratıcı bir edimselliğe sevkeden bir gizil taşımaktadır. Angelopoulos “Karaindrou beste yaparken benim filmimi çekerken konuştuğum dilin aynıını konuşur. Onun besteleri filmin ayrılmaz bir parçasıdır. Onun müziği olmasa film de var olmaz. (Fainaru, 2001: 139)

Asla ekranda olan bitenin sığ bir temsili olmadığını, izleyiciyi imgeyi benim istediğim gibi görmeye zorlamak için çevresinde gösterilen diğer şeyler arasında bir tür duygusal bir *aura* olarak hissedildiğini umut etmek istiyorum. Benim için sinemada müzik her durumda yankılanan dünyamızın doğal bir parçası insan hayatının bir parçasıdır. Enstrümental müzik artistik olarak o kadar özerktir ki,filmin içinde onun organik bir parçası haline gelecek kadar kaybolması çok zordur. Bu nedenle kullanımı sürekli bir uyuşma ölçüsü gerektirecektir çünkü her zaman örnekleyici/tanımlayıcıdır. Ayrıca elektronik müziğin tam da sesin içine girmek için gerekli kapasitesi var. Diğer seslerin ardına gizlenebilir. Ve belli belirsiz kalabilir,tıpkı doğanın sesi gibi, belli belirsiz ima gibi. Sanki biri nefes alıyormuş gibi olabilir. (Tarkovsky,1983:163)

Karaindrou'nun müziğinin poliritmiyle Angelopolulos'un anlatılarının polifonik yapısı sis ve göç alegorisyle iç içe geçerek üçlemelerin farklı anlatıları için yer yer yerel ezgilerin de karıştığı bir dizge oluşturur Karaindrou bunu üçlemelerin her bir metni için yapar. Angelopoulos ise bunu imge ve anlatı dolayısıyla yapar. Bu durum, her iki metnin polifonik ve çokkatmanlı olmasını sağlayan çokkatmanlı bir başka anlatıya dönüştürür. Her film birbirinden bağımsız ama birbirlerine bağlı olan bir dizge oluştursa da Karaindrou'nun müziği onları bütünlüklü bir poetikanın parçası haline getirmektedir.

Müzik ve dans direnmenin alegorisidir. Ağlayan Çayır'da beyaz çarşafar arasında bir akordeoncu/buzukici/ ana temayı çalmaktadır. Akordeon, gitarist, klarnetçi, trompetçi, sonra darbukacı tüm orkestra bu temayı çalar, en son kemancı çalar ve tüm orkestra denizin kıyısında bir ara gelirler. Ufuk yine yoktur ama yüzleri gülmektedir. Aniden müzisyenler kaçırlar. Beyaz çarşafar arasından kemancı Nikos belirir. Bir komünist olan Nikos vurulmuştur. Geleceğe yönelik umudun, özgürlüğün barışın metaforik düzlemdeki tek göstergesi sayılabilecek olan beyaz çarşafara Nikos'un kanı bulaşır. Bir bakıma müziğin ve dansın direnişiyle birlikte özgürlük ve barış olanağı da sona ermiştir.

Başka bir deyişle, alegorik katmanlaşmanın taşıyıcısı anlam kavram düzleminde yolculuk metaforu ve imgesel olarak sistir. Sis göç kadar yarattığı acılar ve travmanın görünmezliğinin de alegorisidir. Angelopoulos'un öznel deneyimi bu katmanlaşma içinde yerini müzik ve sis ile alır. Angelopoulos bir yönetmen olarak çokkatmanlı çoksesli anlatılarında tıpkı kendi sesi gibi özerk olan diğer seslere okurun sesi de dâhil olmak üzere hükmetmemiş metinlerini yaratıcı okumaya yatkın metinler haline getirmiştir. Her metinde *in absentia* Angelopoulos'un öznelliği müzik ve ses dolayısıyla oradadır. Gerçekliği katmanlaştırmayı sağlayan sis ve müziği kullanılması sayesinde Angelopoulos, kendi metaforlarıyla donattığı dilin gerçekliğine/evrenine girmemizi sağlar. Birbiri arasında geçişin ani olduğu zaman katmanları ve birbirinden kopuk diyaloglar arasındaki geometrik ilişkiyi yer yer ölü zamanlarla birlikte müzik sağlar. Anlatılarda geçmiş bugün ve gelecek birbirine bağlıdır, insanlar yaptıkları eylemlerle kendilerine kâh iyi kâh kötü bir gelecek oluşturlar.

EPILOG

Angelopoulos, yaşadığı sürece belki de kendi metinleri hakkında çok şey söyleme fırsatı bulmuş yönetmenlerden biridir. Bu durum metinlerini bu pozisyondan değerlendirmeyi belki de kolaylaştırmıyor, zorlaştırıyor. Angelopoulos'un söyleşilerindeki Angelopoulos ile filmlelerinde Angelopoulos birbirine karışıyor. Okur, 'yazar ölmeden önce' metinlerarası dağarcığı da okuma süreçlerine katmak zorunda kalıyor.

Fainaru'ya göre (2001:xii) "Sessizlik Üçlemesi" Kitera'ya Yolculuk (1984), Arıcı (1986), Sisli Manzaralar (1988) üçlemesinde sırasıyla tarihin sessizliği, sevginin sessizliği, Tanrının sessizliğini anşatır, Angelopoulos'un en çarpıcı yönü görsel üslubuysa tema seçimleri ya da kendi adlandırmasıyla "saplantıları" da kolayca ayırt edilebilir. Bir baba figürü arayışı, babanın varlığı ya da yokluğunun önemi, metaforik bir kavram olarak ve bir referans noktası olarak baba; Yakın Yunan ve Balkan tarihinin baskın önemi ve bu tarihin dünyanın o bölgesinde yaşayanlar üzerinde bıraktığı etki; önemli tarihsel olayları yansıtan küçük hikaye kırıntıları, kişisel ve tarihsel hakikat yeniden yaratma girişimi, karakterlerinin tümünün giriştiği yolculuklar, sınırlar, sürgün kavramı, yuva diyebilecekleri bir yer arayan yerinden yurdundan edilmiş kişiler ve ebedi dönüşün travması (Fainaru,2001:xiv).

Filmlerinin ana teması sıklıkla bir sürgünün yurda dönüşü ve ülkeyi yeniden keşfetmesi üzerinedir. “Nostos bizim kültürel geleneğimizin bir parçasıdır. Tabiatları gereği seyyahırlar ve ayak bastıkları her yerde bir koloni kurarlar. (Groden,2001:43). Bir bakıma, hem karakter hem de izleyici olanlar her zaman ve yerde kendilerini mülteci olarak gördükleri bir hikâyenin oyuncusudurlar.

Rouch’un postmodernite tartışmalarından çok önce bilim, sanat, teknoloji ve şiiri geleneksel inançlar, bilimsel yöntem ve önsezileri birleştirme çabası nasıl bir meydan okumaysa (Wanono,2005:117), Angelopoulos’un tarih ve mitoloji katmanlarına yerleştiği epik anlatıları ve trajik kahramanlarıyla bir yerli (native) antropolog edasıyla kendi ülkesi hakkında kendi yarattığı simge ve imge dili türetme çabası da aynı ölçüde bir meydan okumadır. Kameranın önü ve arkasındaki yaratılan temsil ve hakikat iddialarının yerine gerçek ve hayali dünya arasındaki sınırı yeni bir dil türeterek aşmak ve sanatla bu alanı doldurmak daha derinlikli bir anlamaya yönelik belki de ilk adım sayılabilir. Ancak, yaratıcı ve edimsel eylemi Rouch’un terimiyle yapımcıdan, Anagelopoulos’un terimiyle yönetmenden, izleyici genişleterek okuru çokyönlü okumaya teşvik edecek böylesi her türlü açık metni ethnokurmaca pratiğine dâhil etmek, tarafların “müşterek antropoloji” pratiğine gönüllü katılımlarıyla mümkündür.

Dünyada imgelem ve onun yaratıcı eylemi yeni bir siyaset türetilmesi arzusunu dile getiren Angeopoulos, “yeni bir iletişim biçimi” kurulmasında yanadır (Horton,2001:83). Ancak Angelopoulos için “Tarih şimdi suskun. Suskunluk içinde yaşamak zor geldiğinde hepimiz cevapları kendi içimizde arıyoruz” (Fainaru:2001:xii). Bu nedenle tıpkı Rouch gibi Angelopoulos’un soruşturma zeminini ve araçlarını sanatta araması boşuna değildir. Çünkü ona göre “çürüten dünyaya belkide en son direniş formudur sinema (...) sınırlar, dil ve kültürlerin karışması, yurtsuz istenmeyen mültecilerle uğraşarak den yeni bir hümanizma yeni bir yol” (Horton, 2001:86) bulunmalıdır. Bu durumda Rouch gibi Angelopoulos da yaratıcı imgelemin türettiği bir soykütüğü üzerine söyleşebilecek bir Yunanistan *griotu* giziline sahip olduğu açıktır.

“Siyaset geçmiş taahhütlerine sırt dönmüş sinik bir oyun. Bu kelimenin ilkel anlamıyla kahramana geri dönmek değil, en azından insanı merkeze oturtan bir hikâyeye dönmemiz gerekir. Bu psikolojiye dönüş değil, epiğin genellemelerinden sinemacının kendisini ve sanatını sorguladığı çok daha kişisel bir sinemaya geçiştir.(Groden,2001:49)

Sonuçta, Angelopoulos Benjamin’in izinden giderek “geçmişini tarihsel olarak dile getirmek o geçmişini ‘gerçekte nasıl olduysa öyle’ bilmek değil”, tehlike anında parıldayıverdiği konumuyla, bir anıyı ele geçirmek” (Benjamin,1995:35) üzere yola koyulmaktadır. Onun filmleri de mülteci ve göç anlatıları gibi “geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider”ken,. “geçmiş ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere bir an için parıldadığında bir görüntü olarak (Benjamin, 1995:35) yakalama çabasıdır. Sonuç olarak “bir kez olmuş bir şeyin tarih açısından yitip gitmiş sayılamayacağı gerçeği”nden (Benjamin, 1995: 35) hareketle, hem kendi yaşamı hem de metinleriyle Angelopoulos bize geçmişin acıları travmalarının ona özgü sinematografik temsili dolayısıyla *burada ve şimdi* ve gelecekteki travmalarla yüzleşebilme fırsatı sunan, “müşterek antropoloji”nin pratiğine dâhil olabilecek önemli bir soruşturma tarzı miras bırakmıştır. Müşterek antropoloji perspektifinden yapılacak bilim ve sanatla bütünleşik *sineantropoloji* yeni bir estetik ve etik dili mobilize eden olanaklar dünyasını keşfedecek *sinegöze* sahip *sine-insanların* söyleşebilecekleri bir zemini de olanaklı hale getirecektir.

KAYNAKÇA

- Andrew, Geoff. 2001. The Time of His Life: Eternity and a Day (Angelopoulos: Interviews8ed. Dan Fainaru içinde: 113-116) Jackson: University of Mississippi.
- Aristotle (Ed. S.H. Butcher). 1902. The Poetics of Aristotle. London.:Macmillan.
- Benjamin, Walter.1995. Pasajlar (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ciment, Michel. 2001. Talking about The Beekeeper(Angelopoulos: Interviews8ed.Dan Fainaru içinde:53-59) Jackson: University of Mississippi.
- Colleyn Jean Paul 2005 Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time American Anthropologist, Vol. 107, No. 1:112-115.
- Fainaru, Dan.2001. Angelopoulos: Interviews. Jackson: University of Mississippi.
- Feld Steven. 2003. Editor's Introduction. Cine- Ethnography. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Feld Steven 2005Remembering Rouch American Anthropologist • Vol. 107, No. 1:126-127
- Ginsburg Faye. 2005*Dans le bain avec Rouch: A Reminiscence* American Anthropologist, Vol. 107, No. 1:109-111
- Grodent, Michel. 2001. A Withered Apple: Voyage to Cythera (Angelopoulos: Interviews8ed. Dan Fainaru içinde:39-52) Jackson: University of Mississippi.
- Karalis Vrasidas. 2006.Disjunctive Aesthetics of Myth and Empathy in Theo Angelopoulos' Ulysses Gaze. Literature and Aesthetics 16(2): 252-268.
- O'grady. 2001. Angelopoulos's Philosophy of Film (Angelopoulos: Interviews8ed.Dan Fainaru içinde: 66-74) Jackson: University of Mississippi.
- Rouch, Jean. 1973/2003. The Camera and Man. Cine-Ethnography (ed. Steven Feld içinde syf. 29-46) Minneapolis: Minnesota University Press
- Ruby Jay 2005 Jean Rouch: Hidden and Revealed American Anthropologist • Vol. 107, No. 1 • March 2005
- Stoller, Paul 1992 The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch. Chicago: University of Chicago Press
- Stoller, Paul. 1996. Regarding Rouch: The Recasting of West African Colonial Culture (Cinema, Colonialism and Postcolonialism, Perspectives from the French and Francophone World(ed. Dina Sherzer) içinde: 65-76)). Austin: The University of Texas Press.
- Stoller, Paul. 2005 The Work Must Go On: A Tribute to Jean Rouch. American Anthropologist • Vol. 107, No. 1:122-126
- Tarkovsky, Andrei. 1989. Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. (Trans. by Kitty Hunter- Blair) Austin: University of Texas Pres
- Toubiana Serge& Frederic STRAUSS. .2001./. Angelopoulos: Interviews8ed.Dan Fainaru içinde: 59-65) Jackson: University of Mississippi.
- Tylor, Lucien. 2003. A life on the Edge of Film and Anthropology (Interview with Jean Rouch, Cine-Ethnography (ed. Steven Feld içinde: 129-146) Minneapolis: Minnesota University Press.
- Vertov. Dziga .1984. Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov (ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien) Berkeley: University of California Press.
- Wanono Nadine 2005. *Au vent de l'e' ventuel*: Following the Winds of Chance American Anthropologist, Vol. 107, No. 1: 116-117.

Öz

**İmge, Metafor, Alegori Üçlü Sarmalında Bir *Sine-Anthropologue*:
Theodors Angelopoulos**

Antroposen döneminin zor zamanlardan geçiyoruz Her gün onlarca göçmen sınırları yasal olmayan yollardan aşmaya çalışıyor, yasal korunaklı sınırları geçemediklerinde kendilerini doğal bir sınır olan denizle test ediyorlar. Yunanistan ve Türkiye'nin göç bağlamında yollarının yeniden kesiştiği bu dönemde Angelopoulos'un yeniden akla gelmesi kaçınılmaz. Reel politiğin siyaseti güç temelinde şekillendirdiği, hegemonun iç ve dış siyaseti kendi çıkarlarına göre belirlediği; her türlü çıkarın etik değerleri galebe çaldığı bir ortamda sanat sığınılacak bir liman gibi görünüyor. Bu yazının çıkış noktasını Angelopoulos'un sinema metinleri oluşturuyor. Yönetmenin metinlerindeki her sahne, her sekans özenle oluşturulmuş fotoğrafik ve simgesel üslubunun ve ona özgü sinematografik estetiğin habercisidir; bu onun metinlerini çokatmanlı bir okumanın olanaklı olduğu yazınsal metinlere dönüştürür. Yazının savlarından biri Angelopoulos'un otobiyografik göndermeleri olan özgül bir imge poetikasına sahip olduğudur. Angelopoulos, sinemanın olanaklarını, tarih ve göçle harmanladığı kendi özgül poetikasını birleştirerek, simgesel, metaforik ve alegorik yeni bir soruşturma kipliğinin öncüsü olmuştur. Dolayısıyla yazı, Angelopoulos göç, sis ve alegori üçlü sarmalındaki poetikasını özdüşünümsel ve epik bir *cine-anthropologie*'ye tercüme ettiği iddiasının izini sürmektedir.

Anahtar Kelimeler:Göç, sinema Angelopoulos, sine-antropoloji, Rouch.

Abstract

**A *Cine-Anthropologue* Within The triple helix of İmage,
Metaphor and Allegory: Theodors Angelopoulos**

We are passing through rough times in the Anthropocene epoc. Everyday thousands of migrants are trying to cross the border illegally; if they fail to cross the legally protected borders, later they test themselves with the natural borders especially with the sea. As within the context of migration the paths of Turkey and Greece has crossed once again, indispensably Angelopoulos' name springs to mind. In such a situation where *Realpolitik* has shaped the politics on the power basis; the hegemon determines both internal, external and public policy according to its own interests; the ethical values are circumvented by all kinds of interest, art is still a safe harbor. The paper takes its starting point in the narratives of Angelopoulos' cinema. Each sequence in the scenes in his narratives heralds conscientious and elevated photographic and symbolic style and cinematographic aesthetics and thus transforms into a writerly texts where multilayered reception becomes possible. Angelopoulos fuses the possibilities of cinema with his idiosyncratic poetics immingled with history and migration and becomes the vanguard of a modality of symbolic and metaphoric and allegoric interrogation. Accordingly the paper traces the claim that Angelopoulos translated his idiosyncratic poetics within the triple helix of image, metaphor and allegory into a self-reflexive and epic *cine-anthropologie*.

Keywords: Migration, cinema Angelopoulos, cine-antropology, Rouch.