

-Araştırma Makalesi-

**“Boşluk”un Ontolojisi Olarak Angelopoulos Sineması:**

**Sonsuzluk ve Bir Gün**

Dilek Tunalı\*

**Özet**

Doğudan esinlenildiği düşünülen ve evreni yorumlayabilmek için “boşluk”u bir varlık gibi tanımlayan Antik Yunan filozoflarından günümüze büyük değişimler olsa da, metafiziksel ve soyut bir damar bugüne kadar ulaşmıştır. Bu anlayış zaman ve mekan olgusuna ontolojik bir bakış kazandırır. Bir dönem rasyonalist etkiyle Batı sanatında “horror vacui” (boşluk korkusu) söz konusu iken, modernist düşünceyle birlikte resimde, müzikte ve nihayet sinemada, farklı coğrafya ve kültürlerin etkisiyle minimalist, soyut ve boşluklu eserler varlığa, zamana ve oluşa içkin bir yapıya bürünür. Deleuze’un “seyreltilmiş imge” olarak tanımladığı ve Pasolini’nin, Antonioni sineması için kullandığı “saplantılı kadraj”, modernist sinemanın günümüze kadar gelen yönetmenlerinin eğilimi olarak belirir: Bu eğilim mekanı uzama dönüştürmek, uzam üzerinden esneyen bir zaman algısına ulaşmak için felsefi bir alan yaratması bakımından boşluk felsefesiyle de ilişkilendirilebilir düzeydedir. Theo Angelopoulos’un filmleri de bu düşünceden bağımsız değildir. Ritmsizlik, sessizlik, boşluk, durağanlık sinemasının karakteristiğidir. Eski filozofların evrene ilişkin tanımlarını ve kavramlarını yönetmenin sinemaya bakışında ve filmlerine kazandırdığı biçimde görürüz. Evrenin yaratılışı anlamında önemli bir yere sahip olan; akışkan, belirsiz ve kutsal sayılan “su”, neredeyse tüm filmlerinde boşluk’a vurgu yapan önemli bir fenomendir. Durgun ve sisli bir deniz, belirsizlik, durağanlık üzerinden verilen sonsuzluk duygusu ontolojik bir anlam kazanır. Geniş planlar, sabit ve hareketsiz kamera, uzun plan-sekanslar ve kameranın dairesel hareketleri boşluk düşüncesini destekler niteliktedir. Bu aynı zamanda tüm filmlerinde olduğu gibi Sonsuzluk ve Bir Gün’de de görebileceğimiz yol, kaybolmak, sınır-sınırsızlık, yurt-yurtsuzluk, boş mekanlar ve varlık meselesini boşlukla ilişkilendirebileceğimiz alanlar olarak belirginleşir. Filmlerinde boşluğa özel ortaklıkların yanında, 1999 yapımı “Sonsuzluk ve Bir Gün” boşluğun ontolojisini antik Yunan felsefesinden yorumlamaya olanak tanır. Filmin hikayesi, geçmiş-gelecek-şimdiki zamanın bir aradalığı, geniş planları ve durağan ritmi, genişleyen evren ve akışkan zaman düşüncesini hatırlatarak boşluk-imge için bir alan yaratır.

**Anahtar Kelimeler:** Boşluk, Arkhe, Theo Angelopoulos, Sonsuzluk ve Bir Gün, Seyreltilmiş İmge, Saplantılı Kadraj

\* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü, İzmir Türkiye

E-mail: tunali.dilek@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0698-6099

DOI: 10.31122/sinefilozofi.863996

Tunalı, D. (2021). “Boşluk”un Ontolojisi Olarak Angelopoulos Sineması: Sonsuzluk ve Bir Gün. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 260-281 <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.863996>

Geliş Tarihi: 18.01.2021

Kabul Tarihi: 26.04.2021

-Research Article-

## The Cinema of Angelopoulos as an Ontology of the 'Void':

### *Eternity and a Day*

Dilek Tunali

#### **Abstract**

Despite immense changes since the Antique Greek philosophers' era, who described the 'void' -inspired by the East- as an entity to interpret the universe, a metaphysical and abstract vein has reached out to our day. This comprehension offers an ontological perspective on the norms of time and space. While 'horror vacui' (fear of emptiness) was considered in Western art as a rationalistic idea long years ago, the minimalist and abstract art pieces with empty spaces in the painting, music and cinema have brought an immanent form to the existence, time and being as a result of the influence of various geographies and cultures. 'Obsessive framing' that Pasolini names for Antonioni's cinema and that Deleuze calls as 'rarefied images' appears as the tendency of the modernist film directors who have come until today. This tendency is related to the philosophy of emptiness by creating a philosophical field to transform the space into an extension and reach out a sense of stretchy time by extending it. The films of Theo Angelopoulos are not independent of this idea. Irregular rhythm, quietness, emptiness and stagnation are characteristics of his cinema. We can observe the descriptions and conceptions of the ancient philosophers' universe from the director's cinematic perspective and the structure of his films. 'Water', which has an important meaning in the universe's creation and deemed fluid, uncertain and sacred, is an essential phenomenon emphasising the void almost in all of his films. The sense of eternity, which is conveyed by a calm and foggy sea, uncertainty and stagnation, brought in an ontological meaning. Extensive plans, the stationary camera, extended plan sequences, and the camera's circular moves seem to promote the idea of void. This attitude is crystallised as spaces connected to the road, getting lost, limiting-limitlessness, home-homelessness, empty spaces, and the problem of being, in the *Eternity and a Day* and all other his films. Next to the collaborations private to emptiness, 'The Eternity and a Day', dated back 1999, allows the interpretation of the void's ontology through the Greek philosophy. The film's story produces a space for the void-image by recalling the ideas of coexistence of past-present-future, extended plans, stagnant rhythm, widening universe and the concept of fluid time.

**Keywords:** Void-image, Arkhe Theo Angelopoulos, *Eternity and a Day*, Rarefied image, Obsessive framing

---

\*Assoc. Prof. Dr., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Film Design, İzmir, Turkey.

E-mail: tunali.dilek@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0698-6099

DOI: 10.31122/sinefilozofi.863996

Tunali, D. (2021). "Boşluk"un Ontolojisi Olarak Angelopoulos Sineması: Sonsuzluk ve Bir Gün. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 260-281 <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.863996>

Received: 18.01.2021

Accepted: 26.04.2021

## Extended Abstract

*The philosophy of void was interpreted as a gigantic essence by Antique Greek philosophers in a similar approach as in the Far East. Antique Greek philosophers' idea questioning the existence gradually develops a tangible sense of fullness confronting the void.*

*Water, accepted as the first archetype, has always existed, will exist and has replaced the void according to Thales. Following the archetypes such as eternity, fire, earth and sky, the Parmenides' interrogation on the being's existence continues with Plato. Plato's world of forms reaches to Khora, which he depicts as an interim, passage, room and a sort of womb. Aristo asks questions to understand the spirit, and the idea that the spirit can have parts evolves to a direction foreseeing the gradual filling up of the void.*

*With the 20th century's modernist perspectives, the designs about the fear of void and 'Horror Vacui' dating back to Renaissance regenerates the emptiness and thinning images. The thinning out is valid for the beginning and continuation of the modernist cinema because the image can only exist and makes sense in the void, in both plastic arts and cinema.*

*The films of Theo Angelopoulos, who is known as the last modernist film director, are in accord with the Antique Greek philosophers' conceptions of arche, khora, being, nihilism and, in short, the void. These conceptions cause a perspective in which the void is highlighted by technical features including the concepts like the thinned image, used by Gilles Deleuze and the obsessed frame, used by Paolo Pasolini for describing Antonioni films. At this point, Angelopoulos adapts to his cinema the camera usage of 'meandering' or 'outing', as called by Michelangelo Antonioni. The meandering technique in Antonioni films, which follows the character and introduces the viewer the surrounding, transforms into a new interpretation making the time and reality felt along with the alienation and reflexivity in Angelopoulos cinema.*

*The existence, absence and nihilism assume the muzziness, fuzziness and fluidity through visual regulations. Thales' water archetype repeatedly highlights the state of void and incompleteness passing from an eternal sea and sky image towards the snow, ice, vapour, fog and reflection.*

*The thought expressed by the director as 'nothing ends' addresses the sustainability, extension and winding of life, universe and time. Therefore, the transition between times or screening of different times within one extended timeframe stands out in his films. The void is always felt by the wide-angle, depth of field, extended plan sequences and physical conjunction. The slow rhythm, silence and scarcity of words also highlight the void.*

*In Angelopoulos cinema, the space is unoccupied and makes home for the dialectical reorganisation.*

*In his cinema, Pascal Auge's 'non-place' screens the individual within the borders, transition zones, roads, evacuated villages and houses. Therefore, khora which is between two worlds and represented by Platon as a location or a gap offers blurry, fluid and transitive spaces to Angelopoulos' characters. As a different kind of description of void, khora is the space between the real and fake world, an abstract and tangible transition, a hold and a sort of time extending and collapsing. Khora, a void expression in Angelopoulos cinema, crystallizes in time transitions which is described as a time-space accordion by the director. This reaches out to the thought of existence and fullness in Parmenides, Platon and Aristo through the analogies of Antique Age philosophers addressing the eternity such as the water, air and fire. The films of Angelopoulos adapt better to the visual response of the thought implying a space gaining existence.*

*In Eternity and a Day, Alexandros can meet with a poet from the 19th century and a refugee child in the same time frame. The borders, roads, foggy shore and lost lines of a poem highlight the emptiness. The void is both spacing and alienating and both unification and gathering.*

*Parmenides' lines indicating the delusion of temporal change is valid for Alexandros who wanders between times with uncut shooting. In the other films of the director including Eternity and a Day, the disappearances, exiles, uncertainties, losses and incompleteness can be examined through the ontology of void. The unification of Antique philosophers' thought of void with the aesthetics of Angelopoulos cinema enables a reinterpretation of being and reality through cinema's language.*

## Giriş

Evrenin yaratılışını anlamlandırma, ona bir hikâye bulma, bir anlatıya dönüştürme çabası çok eskilere uzanır. Yaratılış efsanelerinde biçimsiz, devasa boşluklardan her yere dağılabilen sonsuz ve soyut bir varlıktan söz edilir. İçine girdiği ya da boş bir alan olarak bıraktığı her yerden ve her şeyden bir kutsallık, spritüel bir oluş ya da maneviyat sahası devşiren, ağırlıklı olarak Uzakdoğu'ya ilişkin bir düşünüş biçiminin yanı sıra, Batı felsefesini farklı biçimlerde 20. yy.'a kadar şekillendiren "boşluk" diye bir kavramdan söz edilebilmektedir.

Antik Yunan filozofu Thales'in ilk arkhe olarak tanımladığı "su", her yere girebilen, her şeyin şeklini alabilen, her şeyi doğuran ve yaratan bir obje olarak Uzakdoğu'nun boşluk algısına çok benzer. Zamanla bu düşünce Batı felsefesinde "boşluk"tan, "doluluk"a doğru ivmelenir. Thales'in boşluk yerine koyduğu su "hep var olan ve hep var olacak olan"dır. Bu görüş zamanla "boşluk"u dolduran, yarı gölgeli varlığa, en sonunda da Aristoteles'in "doğa boş alanı sevmez" düşüncesine doğru ivmelenir. Bir ucu "horror vacui" denilen boşluk korkusuna ve Rönesans düşüncesine kadar giderken, Platoncu bir damar da modern anlayıştaki boşluk duygusuna, alan açmaya, seyrelmeye ve imgeyi yeniden bu boşluğun ortasına yerleştirmeye ilişkin bir düşüncenin izini sürer.

Uzakdoğu düşüncesinde boşluk ve doluluğun birbirini tamamlayan yumuşak geçişleri, daha ilkel denebilecek bir diyalektik anlayışını Hegel'in aufhebung kavramına kadar ulaştırıp varlığı hem bir töz hem bir özne kertesine ulaştırır.

Nüvesini bu tözden alan varlık/özne, görünür-görünmez bir varlık, objelere ya da doğaya (deniz, su, gökyüzü ve düz sathlar) sirayet eden, akışkan bir tasavvurdur. Boşluğun ortasında bir tür "gölge" gibi düşünülebilecek olan bu varlığa, yani "ruh"a sorular soran Aristoteles, bir yandan onu hala spritüel bir pozisyonda tutarak "ruhun soluma yoluyla evrenden gelip rüzgârla taşınarak içeri girdiğinden" (Aristoteles, 2019, p. 79) söz eder. Bugün hala hakikati yorumlamak ve anlamlandırmak açısından düşünüldüğünde boşluğun diğer yanını doldurmaya çalışan "varlık" kavrayışı, sanatsal ve sinemasal formlarda bu hakikati görüntüsel yoldan ileterek yeni bir anlam alanı açmaktadır.

Modernist sinemanın son temsilcilerinden biri olan ve filmografisindeki her filmin, hakikatin birer parçasını tamamladığını düşündüğümüz Yunan yönetmen Theo Angelopoulos'un sineması, bu makalede ele aldığımız Antik Yunan filozoflarının boşluk düşüncesinden yola çıkarak evreni ve varlığı anlamlandırma biçimi ile analiz edilebilir. Oluş, döngüsel zaman, khōra, arkhe, ruh, karşıtlık, gölge, aralık, gibi felsefi yaklaşımlar; yok-yer (non-place), seyreltilmiş imge, saplantılı kadraj ve yönetmenin özel olarak kullandığı tekniklerle filmlerinde bütünleşir. Bu kavramlar ve yaklaşımlar birbirlerini tamamlayan, birbirlerine dönüşen akışlardır ve felsefi anlamda ele aldığımız "boşluk" kavramı ile sinemasal açıdan Angelopoulos'un filmlerinde karşılığını bulur. Özellikle Leyleğin Geciken Adımı (*To Meteoro Vima tou Pelargou*, Theo Angelopoulos, 1991), Ağlayan Çayır (*The Weeping Meadow*, Theo Angelopoulos, 2004), Puslu Manzaralar (*Landscape in the Mist*, Theo Angelopoulos, 1988), Ulis'in Bakışı (*Ulysses' Gaze*, Theo Angelopoulos, 1995) ve Sonsuzluk ve Bir Gün (*Eternity and a Day*, Theo Angelopoulos, 1998)'de boşluk felsefesine ilişkin anlam ve imge yaratımı, çerçeveleme ve gölgeleme kompozisyonu, ağır ritim, kesmesiz kurgu ve sonsuzluk algısı fazlasıyla hissedilir ve boşluk



felsefesi açısından değerlendirme yapabilmeyi olanaklı kılar. Filmlerinin sonunda “the end” yazısı yoktur *çünkü Angelopoulos’a göre hiçbir şey bitmez*. Bu yüzden her bir filmi aynı filmin hiç bitmeyecek olan farklı bölümleri gibidir. “*Çünkü hiçbir şey hakkında son söz söylenmez*” (Fainaru, 1999, p.158). Yönetmenin filmografisindeki bu daimi oluş hali de boşluğu refere eder.

Bu çalışmada antikçağ filozoflarının boşluğa ilişkin düşünceleri, kavramları ile Angelopoulos filmlerinde bu düşünceyi vurgulayan temel özelliklerin yanında *Sonsuzluk ve Bir Gün* üzerinden bir analiz yapılacaktır.

### **Antik Yunan Felsefesinde Boşluk ve Doluluk**

Boşluğun yuvarlak olup olmadığı bilinmiyor ancak her yere yayılan, her şeyi doğuran ve her yere sızabilen bir töz olduğu Uzakdoğu felsefesi ve Antikçağ düşünüşü aracılığıyla biliniyor. Boşluk ve yuvarlak (buna dairesellik, spirallik) gibi özellikleri de katarsak boşluğun aynı zamanda dölüyağı algısını da pekiştirdiğini anlayabiliriz. Dişil, doğurgan, koruyan, kavrayan, bir bakıma Platon’un khōra’sını andırır türden.

Boşluk düşüncesinin Antik Yunan felsefesindeki karşılığı, ana bir töz olarak Thales’in “su” fenomeninden, Anaksimandros’un “sonsuzluk” arkhe’sine ulaşır ve Anaksimenes’in “hava”, Heraklet’in “ateş” arkhesi (Russell, 1983, p. 31-35) ile yer değiştirir. Temelde bu düşünce her yeri kaplayan, bütünsel ve evrensel olanı işaret eder.

Platon’un etkilendiği Parmenides ise, “var olan” ve “var olmayan”ı tartışır. Parmenides şöyle der; “[O] vardır, olmaması olanaksızdır; [O] yoktur, var olmaması zorunludur” (Platon, 2018, p. 8). Bu durumda “boşluk” devasa bir töz olamaz düşüncesi ortaya atılır fakat hala devasa bir tözdür: “O, doğmamış, değişmeyecek ve son bulmayacak olandır” (Platon, 2018, p. 8). Fakat varlık varsa, yokluk da vardır ve bu görüş evreni temellendiren bir düşünce olup var olmayanı vurgular. Bu varlık Parmenides’e göre boş ve hareketsizdir hala. O, tek ve bütün halindeki varlığın doğasını anlamaya çalışır. Var olanı temellendirirken, var olmayandan yararlanır; “(...) var olmayandan söz etmek, hareket ve değişimin bir sonucu olacağı için, varlığın olduğu yerde böyle bir sonuç ve bu sonuca neden olacak koşullar söz konusu olamaz” (Atış, 2009, p. 108).

Parmenides varlığın neden var olduğunu ya da neden yok olduğunu sorar. Böylece ortaya bir düşünce çıkar ve kendinden sonraki filozoflara bu düşünce alanını açmış olur. Bu fikir Atomcuların “hareket için boşluk gerekir” düşüncesine, “bölünmez” olana kadar gider.

Parmenides’te, diğer filozofların bir karşıtlık fikri çıkarmalarına yarayan “varlık”ın sorgulanması söz konusudur artık. Demokritos “hareket için boşluk gerekir” derken, Platon “khōra” kavramı ile yaratılış, oluş ve varlık için bir mekân sağlanması görüşünü (hatta bu görüş Heidegger’in çerçevelerine ve Das Ein kavramına kadar götürülebilir)<sup>1</sup> benimser. Platon’un khōra’sı bir mekân, bir aralık, soyut ve somut arası bir ifadedir. Bu dünyaya ve kopya dünyaya ait bir aralık, bir geçiş gibidir. Diyalektiğin en ilkel halini bulduğumuz Heraklites’in “her şey akar” ifadesinin, Platon’daki karşılığı “hareket etmek, değişmek, farklılaşmak anlamlarına gelen khoerin’dir” (Karaman, 2019, p. 25).

Platon, khōra kavramıyla, varlığa bir mekân sağlar. Bu anlamıyla bir konaklama, koruma, sarıp sarmalama ve idealar evreni açısından da evren ve düşsel evrendir. Hala bitimsiz, sınırsız, kapsayıcı ve karşıtlıkları bulunmayandır. Metnin ilerleyen bölümünde bir yanı sıra Angelopoulos’un filmlerindeki boşluk vurgusuna yönelik olarak ou-topos ve non-place üzerinden yapacağımız analizle ulaştığımız köken khōra olacaktır. Çünkü Platon’un Timaios’unda khōra, “doğan varlıkların tuttıkları yer (Arslan, 2019)” anlamına gelir.

<sup>1</sup> Heidegger için boşluk bir ortaya çıkarmadır=Das Ein

Uzakdoğu düşüncesindeki devasa töz, Antik Yunan'da tanımlanamayan genişliği, varlığı, mekânı, soyuttan somuta doğru bir hareketi içerir. İmge bulunmayan boş alan Parmenides'te boşluk-varlık düşüncesine, Platon'da gölgeli bir aralığa ve mekâna, Aristo'da ise doğanın doldurulması gerektiği görüşüne doğru hareketlenir. Antik Yunan'da bir yanı sıra akışkan, geniş ve her yeri kaplayan boşluk, sorgulanmayan zamanı olduğu kadar, doldurulması gereken bir tözü de imler. Böylece varlık kendisine dolu alanların dışında bir yer edinir.

Antik Yunan'da "boşluk" başlangıçta sonsuz bir töz iken, zamanla Varlık ve Ruh üzerinden "Ruh Nedir?" sorusunu sorar. "Doluluk"u başlatan ruh'a ilişkin özellikler; Ruh'un Üç Hali (hareket, duyum, cismani olmama) ile Dört Hareketi (Yerdeğiştirme, Başkalaşma, Azalma, Çoğalma) (Aristo, 2019, p.49-51), bir bakıma Batı felsefesinde boşluğun artık boşluk olmaktan çıkışını hazırlar. Böylece maddenin kendi hareketiyle boş alanı doldurmaya çalışması, varlık düşüncesiyle birlikte, hareket/karşı hareket ve atomcuların "boş alan kalmamalı" fikrini yaratarak Ortaçağ düşünürleri ve teologlarını en fazla meşgul eden "horror vacui"<sup>2</sup> ya uzanır.

19. yy.'da var olan klasik anlayışın kırılmaya başlamasıyla sıklığın aralanması, seyrelme, imgenin bu seyrekliğin ortasında yer alması, minimalizm, sadeleşme gibi unsurlar, empresyonizm ve 20. yy. düşüncesi ile birlikte boşluk yeni bir boyut almaya başlar. Rodin, sanat için boşluğun elzem olduğunu söylerken, Zizek, "hakikat boş bir yerdir" der. Sonuç olarak sanatta sadeleşmenin ve seyrelmenin yeni görüntüleri, edebi özelliklerin indirgenmesi, belirsizleşme ve bitmemişlik hissi, arketipsel izlek, lekeler, Ortadoğu ve Uzakdoğu'ya açılma, yabancılaştırma ve hiçlik, modernist sanatta olduğu kadar sinema anlayışında da belirginlik kazanmaya başlar.

### Modernist Sinemada Boşluk'un Anlamı

Modern film "sinemanın zamanı ifade etmeye dair içsel gücünün evriminin sonucudur" (Deleuze'den akt. Kovács, 2010, p. 43). Buna göre; "Algılamalar eylemin mantığı tarafından değil, daha çok zihinsel süreçler tarafından kontrol edilir (...) modern sinemada zaman zihinsel oluşumları aracılığıyla en saf haliyle önümüzde durur (...) Modern sinema fiziksel bir dünyayı değil, ama bunun var olan bir dünya olduğu inancı temelinde dünyanın zihinsel bir imgesini temsil eder." (Kovács, 2010, p.44)

Zamandizinsel düzenin bozulup imge ve öznellik konusunun daha bir vurgulanır hale gelmesi, zamanın kronolojik akışının zihinsel bir algılamayla yer değiştirmesi kısacası Deleuze'un ifadesiyle sensor-motor'un kırılması üzerine temellendirilen, o güne dek gelen kuramların dışında seyreden bir anlayıştır.

Sinemada boşluk felsefesini vurgulayan zaman-uzam sürekliliğinin yokluğu, geçmiş olaylar, rüyalar ve anılar gibi konu dışı durumlarla bir araya gelebilir. Zaman genişleyip, kıvrılabilir. Bunu teknik olarak farklı şekillerde anlatabilmek olasıdır. Bu metinde ele alınacak olan Angelopoulos filmlerinde de zaman durur, durgunlaşır, kıvrılır, genişler. Boşluk, modernist sanat ve sinemada varlığı hissedebilmeyi sağlayan bir imge ve felsefi bir düşünüm olarak belirginleşir. Yönetmen bunu gerçekleştirme konusunda özgün üslubunu oluşturduğu teknik yöntemler ile boşluğu bir anlam alanı haline getirir. Ortaya çıkan görüntü boşluğun ontolojisini filmsel düzeyde olanaklı kılar. Modernist sinemada *Dairesel* ve *Spiral Anlatı Yörüngeleri* de boşluğun vurgulanması ve zamana ilişkin felsefi bir alan açar.

Thales'in her yeri kaplayan ve her şeyin nedeni olan su düşüncesi, Anaksimandros'un bütün şeylerin tek bir tözden meydana geldiğini varsaydığı ve bütün dünyayı kucakladığını

<sup>2</sup> Horror Vacui boşluk korkusuna ve oradan da Rönesans'a uzanır. Horror Vacui, Boşluğun bir eksiklik ve bir tür günah olduğu düşüncesini doğurur. Rönesans resminde görülen bu doluluk, çok fazla eşyayla doldurulan evler gibi, "resim yüzeyinde boş yer bırakmama çabasıyla karşılığını bulur (...) bir figür, desen ya da renklerin yardımcıyla tüm sanat uzamını doldurma tavrıyla ayırt edilebilir" (Taburoğlu, 2016, p. 165).

düşündüğü sonsuzluk arkhesi, Parmenides'in boşluktan bir varlık gibi söz ettiği yoklukla eşanlamlı olan oluş düşüncesi, Platon'un khōra'sı ve Aristo'nun ruh anlayışı antik çağdaki boşluk felsefesinin ana hatlarıdır. Boşluk felsefesi devasa bir töz ya da varlığın boşluğu kısmen doldurmasına ait bir düşünce olarak sinemada görüntü ve imge üzerinden yeni bir anlam kazanır. Töz, varlık ve ruh düşüncesi sinemada ise teknik özellikler aracılığıyla daha da vurgulanır hale gelerek, modernist bir bakışla sorgulayan yeni bir estetik ve felsefi alan yaratır.

Pier Paolo Pasolini'nin cinéme (sinebirimler) adını verdiği imgeye benzer alan "kadrain içinde parçalara ayrılabilir olandır, öyleyse bunlar birer imgedir/imgedendir" (Deleuze, 2014, p. 25). Deleuze için zaten ekranın kendisi bir imgedir ve çerçevenin seyrelmeye yönelik eğiliminden söz eder. Büyük ekranın alan derinliği sağlaması, bütün vurgunun tek bir nesne üzerinde toplanmasıyla özellikle modernist sinemada seyreltilmiş imgelere ulaşılır: "Örneğin; Hitchcock'ta Şüphede içeriden aydınlatılmış süt bardağında olduğu oranda Antonioni'nin ıssız manzaraları, Ozu'nun boş iç mekanları kümenin, kimi alt kümelerden arındırılmasıyla gerçekleşir" (Deleuze, 2014, p. 26). Buna göre; "seyrelmenin en uç noktasına ekranın tamamen siyaha ya da beyaza dönüşmesiyle ulaşıyor görünmektedir" (Deleuze, 2014, p. 26). Deleuze seyrelme halinde de doyma halinde de imgenin bize sadece çerçeve içinde görülmek için verilmediğini, imgenin görülebilir olduğu kadar okunabilir de olduğunu söylemektedir. Sinemada sadece sahne geçişleri işlevini yerine getiren bir teknik olarak değil fakat düşünceye içkin bir imgeselliği vurgulamak adına fade-in, fade-out (açılma ve kararma) kullanma biçimleri de "boşluk" vurgusunu farklı tekniklerle hissettiren ve düşünümsele alan açan noktalama ötesi yöntemlerdir. Rudolph Arnheim da farklı bir açıdan "Görülebilir Boşluklar"dan söz eder. Görsel bir bilginin, bir şeyin yokluğunun, bir algı-verisinin etkin bir bileşeni gibi işlev gördüğü pek çok örnekte rol oynadığını söyler. Buna göre; "Boşluğu görmek, oraya ait olan, ama orada olmayan bir şeyi bir algı verisine yerleştirmek ve onun yokluğunu şimdinin bir özelliği olarak fark etmek" (2007, p. 107) anlamındadır.

Deleuze'un Seyreltilmiş İmgeleri, zamanın sinemadaki algılanmasına ve bu algının yine antik Yunan filozoflarının zamanı yorumlama biçimine uyum sağlar. Buna göre zaman da tıpkı her yere girebilen, her şeyi kaplayabilen bir arkhe, bir su imgesi gibidir: "Zaman bir art arda geliş değildir (...) bu bağlamda uzay da 'birlikte varoluşla' (coexistence) tanımlanamayacaktır (...) Zaman bir 'biçim'dir; fakat değişim ve hareket halinde olan 'her şeyin bir biçimi'dir (...) 'değişmeye uğramayan değişmez bir 'biçim'dir. Sonrasız olmayanın, değişimin değişmeyen biçimidir. " (Sütçü, 2015, p. 130).

Zaman, boşluk ve düşünüm Pasolini'nin özellikle Antonioni filmleri için kullandığı "saplantılı kadraj" (cadrage obsédant)<sup>3</sup>; tanımı için de geçerlidir: "Çerçevenin kimi zaman geometrik bir mekânsal kompozisyon olarak düzenlenerek, imgenin kitle ve çizgilerinin bir denge ve bunların hareketinin bir değişmez bulacağı bir haznenin oluşturulması olarak anlaşılır" (Deleuze, 2014, p. 26). Dreyer ve Antonioni için bu örnekler geçerli olmakla birlikte Angelopoulos sinemasında da görebileceğimiz düzenlemeler içerir. Boşluğa vurgu yapan seyreltilmiş imgeler özellikle *Ullis'in Bakış*'ında Lenin heykelinin uzun uzun çerçevede kalması, *Puslu Manzaralar*'da da denizden helikopter yardımıyla çıkarılan devasa el heykelinin

<sup>3</sup> Gilles Deleuze'un Hareket-imge'sinde (2014) söz ettiği saplantılı kadraj (cadrage obsédant) için L'expérience hérétique metnine bakılabilir. Kameranın bir karakterin kareye girmesini, bir şeyler yapmasını ve konuşmasını beklemesinin ardından boş alanı çerçevelemeye devam ederken çıkmasına neden olan ısrarlı, takıntılı çerçevedir. Resmin saf ve mutlak anlamına yeniden aynı görüntü üzerinden giderek farklı hedeflerin değişimidir. Bu, Pasolini'yle karakterize edilen karakterlerinin imgesini, algısını ya da nevrozunu bir yandan en sefil bir içerikle yansıtırken diğer yandan da kutsal bir şiirselliğin farkındalığına sahiptir. Efsanevi ve kutsal unsur tarafından saf bir şiirin bilinçte canlandırılmasıdır. Sıradanın soylu olana dönüşmesidir. Pasolini onu hem bir zerafet hem de korku uyandırabilecek bir forma dönüştürmeyi başarır. Pier Paolo Pasolini [www.cineclub.decaen.com/realisat/pasolini.htm](http://www.cineclub.decaen.com/realisat/pasolini.htm). (e.t. 20.06.2020)

boşlukta uzun süre asılı kalması biçiminde tezahür eder. Son iki örnek, seyreltilmiş imge kadar saplantılı kadraj tanımını boşluğun vurgulanması, refleksivite ve kameranın ağır ritmiyle bir arada karşılamaktadır.<sup>4</sup>

### Angelopoulos Sinemasında Boşluk

Theo Angelopoulos'un filmografisi hakikatin coğrafyasına ait parçalar gibidir. Biri olmadan diğerinin tamamlanamayacağı, birbirine dönüşebilen, örtüşebilen, flu hatlarla birbirinden ayrı gibi görünmelerine rağmen iç içe geçebilen, birbirine akan ve bazen birbirinin yerine geçen filmlerdir. Bu filmlerde mekân, yer ve coğrafya belli belirsiz, rüyaya benzer, varlıkla yokluk arasında gibidir. Tamamlanmamışlık, bitmemişlik hissi evrenin oluş haline bir vurgudur. Binalar boştur, eksiktir, yarım ya da inşaat halindedir. Ne tamamlanır ne de tamamen yok olur. Diğer tasarımlarda olduğu gibi mekânda da bu bitmemişlik, belirsizlik ve rüya atmosferi hissini veren su, gökyüzü, pus, kar, buz ve buğunun yarattığı soyut, geçişli, akışkan ve varlıkla-yokluk duygusunu boşluğa iliştiiren görsel bir düzenleme söz konusudur. Sonsuzluğu, dinginliği, sessizliği ve eylemsizliği imleyen devasa töz, Antik Yunan felsefesinde Thales'ten, Parmenides'e ve Platon'a uzanan yolda bir varlık anlayışına evrilir. Platon'un khōra'sı, Özgür Taburoğlu'nun ifade ettiği gibi en fazla Tao'cu kozmoloji içindeki tasvire benzer ancak ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla anlaşılabilir bir şeydir: "Khōra, içine katılan temel unsurlara yer açarken bir yandan da onların içine girer, şekil verdiğiyle şekil alır. Kullanışlı bir boşluk gibi genişleyip büzülerek, her nesnenin şeklini alırken bir yandan da onlara biçim verir" (Taburoğlu, 2020 ,p. 265). Khōra'ya ait bu tanımlama Angelopoulos'un filmlerindeki "zaman mekan akerdeonu"na benzer.<sup>5</sup> Örneğin üç ayrı zamanı Angelopoulos'un filmlerinde tek mekanda görebiliriz. "Zaman-mekan akerdeonu"nu örneklemek gerekirse; *Gezgin Oyuncular*'da bir aktör 1940'da trende Anadolu'dan söz etmekteyken, tren durduğunda 1922 Anadolu savaşını anlatır. Yönetmen; "bunu söyleyip kameraya bakarken şimdiki andayız ve şimdiki an her seferinde insanın filmi gördüğü andır" (O'Grady, 2006, pp. 85-86) der. Birinci sahneyi izlerken sinema dilinin sağladığı ikinci duygu birincisine eklenir. Zaman ve mekâna ilişkin vurguyu elbette sinemanın teknik olanaklarından yararlanarak gerçekleştirir. Bunlar özgün ve felsefi bir alan açar ve yönetmenin dünya, evren, insan ve varlık algısıyla yakından bağ kurarak boşluğu refere eder.

Filmlerde antik Yunan felsefesine ilişkin boşluk vurgusu, örneğin Thales'in ilk arkhe olarak saydığı "su" imgesinde iyice belirginleşir. Deniz, nehir, yansıma ya da su imgesini sıklıkla hatırlatan gökyüzü ve pus gibi belirsiz, geçişli ve zaman kavramı gibi her yere girebilen, girdiği her yeri değiştiren, anlamlandıran bir fenomen halini alır.

<sup>4</sup> Pasolini'nin sinemada gerçekçiliği şiirsel sinema ile özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve sonrasındaki sinemacılar üzerinden açıkladığı metni *L'expérience hérétique*, sinema-dil ve edebiyat olarak ayırdığı ve sinematografik dilin özgüllüğünü araştırdığı, analiz ettiği önemli bir metindir. Ona göre dil başka bir yapıya ulaşmak ister, bir metamorfoz ihtiyacındadır (ayr. İçin bkz. D. Wehrli, *L'Expérience hérétique de Pier Paolo Pasolini: Accotone Comme clé de voûte d'une théorie et esthétique du cinéma*, Faculté des Lettres, Université de Lausanne, 2020, p.17)

<sup>5</sup> Angelopoulos filmlerinde "zaman-mekan akerdeonu" olarak adlandırılan konuyu, kişisel bellekten ziyade kolektif tarihsel bellek olduğu yönünde tanımlar. Bunu yaparken, zamanı aynı mekân içine karıştırır, bir insana değil de kolektif bir anıya ilişkin geri dönüşle değiştirir ve bunu hiç kesmeye gitmeden yapar.(ayr. İçin bkz. O'Grady, 1990, p. 86) Zamanın döngüsellığı, keskin sınırların olmaması bir nevi boşluğun yuvarlaklığı, genişliği ve geçmiş-şimdi-gelecek bütünlüğünü içinde barındırması ile ilgili olarak bir yandan khōra'ya benzer bir oluşumu diğer yandan su ve sonsuzluk arkhesine benzeyen bir zamanı film aracılığıyla yeniden yorumlamamızı sağlar.





Görsel 1: Ağlayan Çayır (2004)



Görsel 2: Ulis'in Bakışı (1995)

Yönetmenin filmlerinde boşluğa vurgu, antik felsefedeki arkhe, khōra ve ruh kavramlarına yakın varlıksal duyum, çeşitli yöntemlerle görünür hale gelir. Angelopoulos'un filmlerinde ölü zaman, puslu atmosfer, dedramatik zaman, uzun çekimler, uzun plan-sekanslar, kamera ve figürlerin ritmi, sessizlik, sözsüzlük, durağanlık ve seyircinin boşluğa odaklanması, mesafeli bakışlar, boş çerçeveler, sınırlar-sınırsızlıklar, kaybolma, arayış, daimi bir sürgün hali, manzaraya ilgi, ölü zamanın uzatılmasında ısrar etme, yeni bir ütopya (ou-topos) ve Yok-Yer (non-Place) vurgusu hemen hemen her filminde tekrarlanır. Figür-manzara-kamera adeta bir kutsal üçlü oluşturularak kimi çerçevelemelerde hiyeroglifi andıran bir boşluk ve leke kompozisyonuna dönüşebilir. *Ağlayan Çayır*'da, sandallarla gelen göçmenlerin suda yansıması ve filmin ilerleyen bölümünde bir tekerrüre dönüşen sürgünlük, yabancılık ve göçün tekrar, farklı bir şekilde vuku bulması üzerine benzer bir görüntü bir tür zaman kıvrılmasıyla yinelenir. Bu yineleme bile Angelopoulos Sineması'ndaki boşluk, döngüsellik, zaman (ancak diyalektik bir zaman) yaklaşımıyla yansır.



Görsel 3: Ağlayan Çayır (2004)

Boşluk, varlık, khōra ve ruh düşünümüne ilişkin izler Angelopoulos'un zaman-mekan, evren, tarih, bellek, insan ve varlık/varoluş algısıyla görsel ve imgesel bir bütünlük sağlar. Yönetmenin hiçbir şeyin bitmeyeceğine ilişkin anlayışı, filmlerinde mizansen, kompozisyon ve çekim teknikleriyle birleştirilir. Filmde son yerine sürüklenen bir zamanla, çerçevenin dışına taşan görüntü ya da "fiziksel bitişme"yle her varlığın bir diğeri için var olduğu ya da her şeyin birbirine dönüştüğü algısının teknik düzeyde yaratılmasına olanak sağlar. Kesmesiz kurgu, tek mekânda farklı zamanlar ve uzun plan-sekanslar, uzun dolanmalar<sup>6</sup> bunun örneğidir.

Angelopoulos'un her sahne için tek açı kullanması, seyreltilmiş imge, saplantılı kadraj ve boşluğu daimi olarak vurgulayan mizansenle başka bir düşünce boyutu açar. Bu da çerçevenin içinde bitmeyip dışında da devam eden bir resme benzer. Angelopoulos bu durumu, "düşüncesini yönetmenin hayallerine ekleyen seyircinin artık pasif durumda değil dinamik olarak devrede" (O'Grady, 1990, p. 87) olduğu yönünde belirtir.

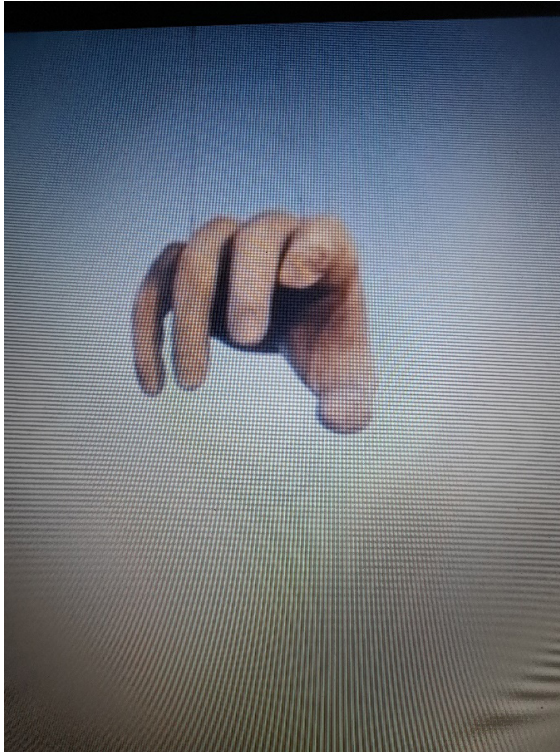
Boşluklar bir bakıma felsefenin a priori zaman ve mekân tasavvuruna yakındır. Platon'un "ne olmadığını" önceleyen khōra'sı, Parmenides'in boşluktan varlık gibi söz etmesi ve Aristo'nun bu devasa tözü yavaş yavaş dolduran sorular sorması, Angelopoulos'un filmlerinde metafizik ve diyalektik arasında gidip gelen görsel bir düzenleme oluşturur. İdea'dan, bilmenin ve bilincin konusunu oluşturan başlıklara kadar geniş bir alanda yer alan, mekânda bir yer dolduran ve Latince "objectum" olarak yani; "karşıya koymak" deyiimiyle karşılanan obje, sinemada anlamın yüklendiği bir tözdür. Çünkü boşluk, varlıkla ilişkilidir ve "var olanın yokluğudur, bu noktada boşluğun sınırı da var olanla/dolu olanla birleştiği yerdir" (Atış, 2009, p. 109). Jean Mitry, nesnelere bir anlama sahip olmak durumunda olduklarını ve yönlendirilmiş bir gerçeklik içinde olduklarını söyler; "Filmsel imge nesnenin altını çizmektedir oysa gerçeklikte böyle bir şey yoktur" (1989, p. 115).

Angelopoulos filmlerindeki temel ortak özellik boşluğa vurgu yapan bir çerçevedir. Bu çerçevede çoğu kez belli belirsiz, flu, anlamı ve biçimi her an değişmeye hazır ve bu değişimin ağır bir ritim ve farklı açılardan detay çekimlerle desteklenerek kadrajda uzun süre tutulduğu objeler yer alır. Akılda en fazla yer eden, objenin birer filmsel imgeye dönüştüğü sahneler ise *Ullis'in Bakış*'ında Lenin heykeli, *Puslu Manzaralar*'da denizden helikopter yardımıyla çıkarılan, işaret parmağı kırılmış, devasa bir heykele ait olduğu düşünülen el, *Leyleğin Geciken Adımı*'nda telefon direkleri ve sarı yağmurluklu adamlardır (bu adamları *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de görürüz). Yine *Puslu Manzaralar*'da bir leit-motive haline gelen ağaç, *Ağlayan Çayır*'da bir deniz, nehir ya da gökyüzü misali, düz bir satıh oluşturan, boşluk hissi yaratan asılı çarşaf bu etkiyi yaratır. Savaş nedeniyle, afet nedeniyle, politik gözaltılar veya tutuklamalar nedeniyle boşaltılan hayaletimsi evler, köyler ve binalar ise hemen her filmde boşluk'a farklı bir şekilde vurgu yapar. Thales'in sonsuzluğu işaret ettiği su arkhesiyle, Demokritos'un söylediği "bir şey dolu olduğu anda varlık kazandığı için artık yokluğundan söz edilemez" (akt. Arıç, 2015, pp. 5-6) ifadesinde olduğu gibi her şey varla yok arasındadır.

<sup>6</sup> Angelopoulos sinema hayatında belki de en fazla etkilendiği yönetmen olan Antonioni'nin dolanma, gezinti ya da yolculuk denilen kamera hareketini ödünç alır ve yeniden yorumlar. Antonioni'nin dolanma diye tabir edilen bu yoğunluklu takip çekimi bir anlamda modernist sinemada, çoğu kez karakterin bir yola çıkması anlamındadır. Antonioni'nin İletişimsizlik Üçlemesi'nde yabancılaşma, hiçlik, bireyin kendisini anlamsız ve yalnız hissetmesi ve modern dünyanın kişiliği parçalayan dış görüntüsüne bir bahane gibidir.



**Görsel 4:** Ulis'in Bakışı (1995)



**Görsel 5:** Puslu Manzaralar (1988)



**Görsel 6:** Leyleğin Geciken Adımı (1991)

*Ulis'in Bakışı'*nda, Lenin heykelinin bir nehir boyunca parçalara ayrılmış bir halde gittiği sahnede olduğu gibi, objektifin filme alınan nesnelere yakınlığına bağlı olarak mekânın genişlemesi ya da daralması söz konusudur. "Kamera ve filme alınan nesne akan bir su gibi karenin içine inanılmaz bir esneklik getiren sürekli bir akım halindedir" (O'Grady, 1990, p. 87).



Batı Felsefesinde objenin, boşluğun ortasındaiken daha tanımlı, anlamlı ve imgesel hale gelmesi düşüncesinde olduğu gibi Angelopoulos'un filmlerinde de boşluğa tezat bir şekilde ağır ağır ortaya çıkan görüntü, objeyi kavramsallaştırır. Çünkü "var olanın işlevini, anlamını, yararlılığını, sebebini veren eksik olan varlıktır, yani boşluktur" (Arıg, 2015, p. 3).

*Ulis'in Bakışı*'nda parçalar halinde bir mavnaya yüklenen devasa Lenin heykeli, boşluğun ortasında hem seyreltilmiş imge hem de saplantılı kadraj kavramlarına eşlik ederek ağır bir hareketle ilerler. Bu sahnedeki en önemli paradoks artık ortada olmayan bir Lenin imgesinin varlığı ve nehir boyunca giden bir heykele insanların dua etmesidir. "Sessizlik Üçlemesi"nin bir filmi olan *Puslu Manzaralar*'da da devasa bir heykelin işaret parmağı kırılmış olan eline ait bir parçanın ağır ağır denizden çıkarılması da benzer bir duygu uyandırır. Buradaki sessizlik, tanrının sessizliğidir. Michelangelo'nun "Tanrının Eli" tablosunun bir alegorisi gibidir. Bir "yokluk" üzerinden şekillenen "varlık"ın uzun uzun gösterilmesini içerir. Düşünümü gerektirecek kadar uzun kalan sahnelerdir bunlar. Bu bir bakıma Jarmo Valkova'nın "slow disclouser"(1988, p. 225) olarak tabir ettiği "ağır ifşa"dır. Üçüncüsü ise, diğerlerine göre daha özel bir yerde duran ancak yine yoklukla şekillenmiş bir varlığın görüntüsü olarak benzer bir paradoksu bu kez daha toplumsal ve ideolojik bir yerden, bir insanlık dramı üzerinden kavrar. *Leyleğin Geciken Adımı*'nda, sınıra yakın bir yerde bir mülteci kampında yaşayanlar vardır. Genelde boşluğun karşısı bir şekilde yükselen bir vinç birkaç kez gösterilir. İnsanlar vincin önünden gelip geçer. Mültecilerin sınırdaki tutulmaları ve belirsiz durumlarıyla ilgili bir askıda kalma hali yine belirsiz bir geçişle, sabah ile gece aralığındaki bir zaman diliminde, bir mültecinin kendini vince astığı görüntüye odaklanır. Yine yokluk üzerinden varlığı analiz etme, ona uzun uzun odaklanma, uzun uzun seyrettirme söz konusudur. Üç görüntü de var görünen yokluklar üzerine kurulur. Bu bakımdan objenin boşlukla ilintisi bu kez fiziksel anlamda hem çerçeveye yerleştirme ve düzenlemeye hem de içsel/zihinsel bir yokluğa işaret eder.

Ne var ne de yok olan, varlığın hissedildiği anda yok olmaya başlayan, rüyaya benzer, belirsiz, daha çok varlığa ilişki kurulabilecek bir düzlemde metafiziksel olarak anlaşılabilir, farklı zaman ve yerde olandır khōra (Taburoğlu, 2020). Khōra aynı zamanda bir mekân sağlar. Platon'un evren tasavvurunda (gerçek ve kopya evren) üçüncü bir bağdaştırıcı olarak kurguladığı khōra iki evrene açılan bir aralık gibi düşünülmelidir. Açıklanması en zor olan Timaios'daki üç özelliğe "doğan varlıkların tuttukları yer"(Arslan, 2019) olarak başlar. Buna göre;

I-Her doğan varlık bir yer sahibidir ("topos" mekan anlamı)

II-Varlıklar tutunurlar, yer tutarlar (yer, yuva "hedra" anlamı)

III-Varlığın varlığa koşut olmakla beraber varlığa gelme ihtimalini saklar, doğuma teşnedir kendince ayrı bir varlığı yoktur, kendinden menkul bir alan tariflemeyiz ("triton genos") (Arslan, 2019)

Angelopoulos'un filmlerinde karakterlerde, çerçevede ve zamanda olduğu gibi mekânda da bir yersizyurtsuzlaşma, sınırlar, sürgün, göç, bir yerden bir yere sürüklenen insan, sınırların anlamsızlığı, yola, sınırlara ve sınır ötesindeki mekânlara ilişkin belirsizlik, bitmemişlik ile vurgulanır.

Bu bakımdan boşluğun ortasındaki insanın (*Ulis'in Bakışı*'nda yönetmen A., *Puslu Manzaralar*'da iki kardeş, *Ağlayan Çayır*'da Eleni, Sypros ve Alexis, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de mülteci çocuk ve Alexandros) bu varoluşsal yurtsuzluğu anlamsal olarak üstlendikleri yerler hep geniş mekanlar, ara mekanlar ve aralıklardır. Otoyollar, trenler, sınır kapıları, sınır kapılarına yakın konaklama-dinlenme mekânları, mülteci kampları, otobanlardaki kafe ve lokantalardır. Karakter kendi evinde de, dışarıda da bir gidiş, oluş, akış halindedir. Hiçbir



yere ait değildir, her yere aitmiş gibidir. Sınırlar, sınırlılıklar hep bir belirsizlik atmosferinde kalır. Bu anlamıyla her yere sızan ama hiçbir yere ait olmayan khōra gibidir.

Bu geçiş mekânları ayrıca boşluğa vurgu yapacak nitelikte Pascal Auge'un "Non-place" (Yok-Yer) kavramıyla örtüşür. Auge'ye göre; non-place'deki odak noktası "oradan geçen biri olarak bir yabancıнын, bilmediği bir ülkede kaybolması, kendini sadece otoyollarda, benzin istasyonlarında, otel zincirlerinin mağazalarında evinde hissetmesi" (Auge'den akt. Roberts, 2005, p. 339)'ni anlatır. Örneğin *Ağlayan Çayır*'da Sypros, içinden geçtiği manzaradan ayrıldığında "şimdinin boş mekânına ulaşarak bunun farkına varır ve bir kimlik kazanmaya başlar" (Roberts, 2005, p. 339). Non-Place bu anlamda metaforik bir haritalandırma, metafiziksel bir coğrafyadır. Aslında Non-Place, *Puslu Manzaralar*'da ütöplast bir mekan olarak filmin sonunda yine ağır bir ifşayla (slow-disclouser) belirir. Mekân tam anlamıyla görünür-görünmez (presence-absence), yer ve yok-yer (place and non-place) ile geçmiş ve şimdiki zaman (past and present) arasında bir yerde kalır.

### ***Sonsuzluk ve Bir Gün'de Boşluk***

Angelopoulos'un diğer filmlerinde olduğu gibi *Sonsuzluk ve Bir Gün'de* daha bariz bir şekilde görülen iç içe geçmiş zaman halkaları ölümcül bir hastalığa yakalanan ve hastaneye yatmadan önceki son gününde geçmişi, şimdiyi ve geleceği bir arada yaşayan tanınmış şair Alexandros'a odaklanır. Filmin bir cümleyle özetlenebilecek öyküsü ölmekte olan bir şairin geçmişle, şimdiyle ve oluş halindeki yaşamıyla (yani gelecekle de) yeniden karşılaşmasını anlatır. Alexandros'un kendisiyle yeniden karşılaşmasını içeren bu öykü, Angelopoulos sinemasına ait tüm vurguları boşluk felsefesiyle ilişkilendirebileceğimiz zaman (yani zamanın genişmesi, su gibi her yere sirayet edebilmesi, zamanın kesintisiz ve akış halinde olması gibi) üzerinden yapar. Zamana, varlığa, boşluğa ve hiçliğe gönderme içeren bu görsel düzenleme ve kavramsallaştırma uzun çekimler, boşluğu gösterecek ölçüde modern geniş açı, plan-sekanslar, ağır ritim, takip çekim, serbest çekim, en uzaktaki nokta dâhil olmak üzere klasik orta ölçekli açı mesafesi, çerçevenin dışına taşma, figür ve manzaranın birleşmesi (fiziksel birleşme diye de tabir edilen metonimik biçim), seyreltilmiş imge, saplantılı kadraj, kompozisyonlarda boşluğu vurgulayacak ölçüde leke-gölge kombinasyonları olarak belirginleşir. Teknik bakımdan olduğu kadar düşünsel anlamda da bu üslup karakteristiktir.

Film geçmişin sesiyle açılır. Kıyıda oynayan çocuklardan biri kahramanımız Alexandros'un çocukluğudur. Burada yine deniz ve gökyüzü ana karakter gibidir. Filmin bu şekilde başlıyor olması, denizin boşlukla ilişkilendirilebileceği sonsuzluk duygusunu filmin her aşamasında görebilmeyi sağlar. Filmde geçmişin sesi: "Asırlardır denizin dibinde uyuyan bir şehir, arada sırada denizden çıkıp sabahyıldızını seyredermiş, sonra her şey durmuş, zaman durmuş" biçiminde duyulur. Denizin, zamanla ilişkilendirildiği tek konuşma burada geçmez. Doğrudan antikçağ felsefesinin evren ve zaman algısına ilişkin kavramsallaştırmaları Heraklitos'un zamana ve tarihe gönderme yaptığı sözcüklerle Alexandros'un geçmiş ve şimdiki zamanı iç içe geçirdiği zaman halkalarında belirginleşir. "Zaman dediğin nedir?" "Büyükbabam onun plajda çakıl taşlarıyla oynayan bir çocuk olduğunu söyledi". Böylece film Thales'i hatırlatan su imgesiyle hem de Heraklitos'a gönderme yapılan zaman düşüncesiyle açılmış olur.

Antik Yunan felsefesinde her şeye hayat veren "su" arkhesi, Angelopoulos sinemasında "su"yun ya da "su"ya benzer olanın verdiği sonsuzluk duygusuyla birlikte yorumlanır ve anlam kazanır. Angelopoulos sinemasında boşluk düşüncesinin zaman-süre bakımından vurgusu; ölü-zaman, durağanlık, akışkanlık, dairesel ve döngüsel zaman, spiral-katmanlı zaman ve sonsuzluk üzerinden verilir. Yönetmen, filmlerinde esas olanın zaman olduğunu belirtir (Bachman, 1997, p. 121). Filmlerinde zaman, sürüklenmiş bir geçmiştir ve sonsuzdur.

Katlanır, kıvrılır ve her yere sızabilir. Bu aynı şekilde *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de film boyunca görülebilen bir özelliktir. Gerek karakterin ve objelerin, gerekse zamanın ve belleğin bu varla yok arasındaki hali Aristo'nun boşluk ve gerçeklik algısına biraz daha yaklaşır. Aristo; "Boşluk cisimden yoksun yer demektir ve buna göre Khaos da ilk nesnedir" (2001, p. 137) der. Yani; "boşluk bir gerçeklik ise var olandan farklı değildir, gerçeklik değilse de nesnelere arasında herhangi bir boşluk olmadığı kanıtıdır" (akt. Arıç, 2015, p. 5). Filmde de mekanın, denizin, sınırın ve yolların, evin ve diğer mekanların boşluğu bu bağlamda bir varlık gibi düşünülebilir. Zamanı bir boşluk gibi düşünmek Deleuze'un zaman-imgesi ve Bergson'un süre'sini hatırlatır<sup>7</sup>. Bergson iç ve dış süreden bahseder, bu peş peşe gelen anlardan değildir, sayısal değildir. Bu anlamda içimizdeki ve dışımızdaki zaman, dayatılan zamanın dışında seyrederek:

"Bilinçte, ayırt edilmeksizin birbirini izleyen durumlar söz konusudur. Bu birbirini izleme, iç dünyamızda bir zamandaşlık yaratırken, dış dünyamızdaki değişim de art arda gelme anlamında olmayan kendi zamandaşlığına sahiptir. Bu durumda bilincimiz dışaldaki zamandaşlığın yerine bir başka zamandaşlığı, kendi zamandaşlığını koyar." (Deleuze'dan akt. Sütçü, 2015, p. 131)

Bellek, zaman ve mekân bir sonsuzluktur ve bitmemektir. İç içe geçen zamanlar boşluğun ve zamanın genişleyen, kıvrılan Bergsonyan anlamına vurgu yaparken, Alexandros çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemleri arasında geçişler yaşar. Bellek böylece bir zaman akerdeonuna dönüşür. Bunlar sadece Alexandros'un kendi özel tarihine ilişkin iç içe geçen halkalar değildir. Son gününde tesadüfen tanıştığı Arnavut mülteci çocuğun ve "Özgür Tutsak" isimli şiirini bitirmeye çalıştığı 19. yy.'da yaşamış olan şair Solomos'un varlığıyla da gerçekleşen birleşmelerdir. Bu bir araya gelişler boşluğu, döngüsellik ve sonsuzluğu imleyen bir tür metempsychosis (ruh göçü)'tir. Zamanı, belleği, varlığı, evreni, tarihi, arayışı, kaybolmayı, sınırları, sınırsızlıkları, sonsuzluğu ve bir günü devasa bir töz olarak içinde barındıran boşluk bu ruh göçü ve ruh geçişleri anlamında da bir akış oluşturur. Uzakdoğu düşüncesinde başka birine yer açma ve başka bir varlığa dönüşme anlamına gelen ölüm düşüncesi de boşlukla ilişkilendirilir. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de ise herkes ve her şey birbirinin nedenidir, birbiri için vardır ve birbirine vesiledir cümlesini önerir tarzdadır. İşte bu nedenle yönetmen 19. yy. şairi Solomos'u yine 19. yy. romantik ressamı Caspar David Friedrich'in resimlerinden tasarlanmış bir atmosferde mülteci çocuk ve Alexandros'la buluşturur. Filmin yönetmeni Angelopoulos da dahil olmak üzere Alexandros, mülteci çocuk, 19. yy. şairi Solomos, Angelopoulos'un mekan ve atmosfer yaratımında esinlendiği 19. yy. Romantik dönem ressamı Caspar David Friedrich'in tabloları arasında yapılan sürekli geçişler de zamanın döngüsellik ve tüm zamanların "şimdi"de buluşması nedeniyle boşluk felsefesiyle ilişkilidir. Platon'un İdealar felsefesindeki anımsama (anamnesis) ve metempsychosis (ruh göçü) "ruhun bedenle birleşmeden önce bu dünyaya aşkın başka bir dünyada olması" (Platon, 2018, p. 9) düşüncesini hatırlatır tarzda farklı tarihsel dönemlerden olan kişileri bir araya getirir. Yönetmenin zaman-mekan akerdeonu diye adlandırdığı durum Alexandros'un Anna'yla geçmişini yaşadığında ve mülteci çocukla belediye otobüsünde oldukları sahnede, otobüse inenler ve binenlerin farklı tarihsel dönemlerden kişiler olmasında da belirgin bir hal alır ve boşluğu, zamanı, döngüsellik ve kişisel bir tarih yerine toplumsal-tarihsel-kolektif belleği işaret eder.

"Sinemada Zaman" da Yvet Bıro şimdiki zamanın üç tür çelişik doğasından bahseder; "Geçmiş gittiği için artık yoktur; gelecek yalnızca kendi gelişini vaat ettiği için henüz olmamıştır;

<sup>7</sup> Deleuze, Kant'ın zaman anlayışına göre zamanı sergiledikten sonra hareket ve zaman imgesi hakkında kendisine hareket noktası olarak kabul ettiği Bergson'un zaman anlayışını ele alır. Buna göre; Bergson'un antikçağ zaman anlayışı ile Kantçı zaman anlayışı arasındaki karşıtlığı aşmak için süre kavramına başvurur. Bergson'a göre, iki tür süre vardır; içimizdeki ve dışımızdaki süre: içimizdeki süre; sayıyla hiçbir uygunluk göstermeyen nitel bir çokluktur, henüz artan bir nicelik olmayan organik bir evrim, içinde açık seçik aynı nitelikler barındırmayan ayrı bir ayrırlılıktır. İç sürenin anları birbirinin dışında değildir. (Deleuze'den akt. Sütçü, ayr. İçin bkz. Özcan Yılmaz Sütçü (2015) s. 131)

şimdi ise başladığı anda, hızla geçmiş haline gelmiş, var oluşunu bitirmiştir” (2011, p. 29). Büro, zamanın bütünüleyici kısımlarının hiçbirinin var olmadığı bir yerde, zamanın bağımsız bir varlığa sahip olup olmadığını sorar. Zaman bağımsız, kendince bir varoluşa sahiptir modernist filmlerde. Elbette Angelopoulos filmlerinde ve *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de böyledir.

İç içe geçen zaman halkalarının kesmesiz, kurgusuz bir “şimdi”de yaşanması filmi yine boşluk felsefesi ve sonsuzluk arkhesiyle ilişkilendirir. Parmenides doğmamış, değişmeyecek olan, son bulmayacak olanı “O” ile kavramsallaştırmıştı. Elea Okulu düşünürleri “Bir”i varlıkla özdeş sayarken ‘hiçbir şey’ diye bir şeyin var olmasına karşı çıkarken oluşu, yok oluşu, parçalanmayı, başlangıcı, sonu, hareketi yadsımışlardır”(Platon, 2018, p. 8). Bu bakış açısı halihazırda Angelopoulos’un benimsediği, filmlerine, öykülerine ve karakterlerine uyguladığı bir yaklaşımdır. Zamanın genişmesi, boşluk ve dairesel-döngüsel anlayış diğer filmlerinde de sonsuz “Bir” olanın içindeki hareket olasılığı gibi durur. Bu nedenle filmlerinde “son” yazmaz. Çünkü hiçbir şey bitmemektedir. Boşluğun daireselliğine veya Gaston Bachelard’ın deyişiyle varlığın “yuvarlaklığına”<sup>8</sup> ilişkin bir görüşü destekler. 19. yy. şairi Solomos da Alexandros gibi hiçbir şeyi bitirememiştir. Ki bu düşünce Angelopoulos’un “hiçbir şey bitmez” önermesini karşılayan daimi oluşla ilişkilendirilebilecek şekilde “boşluk” a vurgudur. Çağlar, tarihler ve kişiler arası bu ruh geçişleri sadece şair Solomos’la, Alexandros’u birleştiren bir geçiş değil, Solomos’un 19. yy.’daki sürgünlüğü, Arnavut çocuğun mülteciliği ve Alexandros’un ölüm ile yaşam arasında kalma halini imleyen kavramsal bir metempsychosistir.

*Ulis’in Bakışı*’nda Yönetmen A.’nın acılı bir coğrafyada sınırları aşarak “kayıp bir bakış”ın peşine düşmesi, özel tarihi ile siyasal tarihi iç içe geçirerek devam eder. Bu ve buna benzer iç içe geçişler *Sonsuzluk ve Bir Gün*’de olduğu gibi, *Puslu Manzaralar*, *Ağlayan Çayır* ve *Leyleğin Geciken Adımı*’nda da vardır. Zaman, yönetmenin “kolektif bellek” diye tanımladığı kesmesiz geri dönüşleri veya ileri sıçramalarıyla gerçekleşir.



Görsel 7: Sonsuzluk ve Bir Gün (1998)



Görsel 8: Sonsuzluk ve Bir Gün (1998)

Antik çağ düşünürlerinin boşluk felsefesini refere eden, varlık felsefesiyle de yakından ilişkilendirilebilecek olan bir estetik yönetmenin sinemasını ve kullandığı tekniği felsefi bir

<sup>8</sup> Gaston Bachelard, Jaspers’in “her varlık kendinde yuvarlaktır sanki” (2017, p. 277) yargısıyla “yuvarlağın fenomenolojisi”ne girişip, “dasein” a yani, “varlık yuvarlaktır” (2017, p. 279) ifadesine ulaşıyor.



düşünüme çevirir. Angelopoulos sinema hayatında belki de en fazla etkilendiği yönetmen olan Antonioni'nin *dolanma*, *gezinti* ya da *yolculuk* diye tabir edilen kamera hareketini ödünç alır ve yeniden yorumlar. Antonioni'nin *dolanma* diye tabir edilen bu yoğunluklu takip çekimi modernist sinemada, çoğu kez karakterin bir yola çıkması anlamındadır.<sup>9</sup> Karakterin ortadan kaybolması dramatik bir nedenden dolayı değil bir dizi olumsal, önemsiz, saçma, çılgın sapmalarla ilgilidir. "Latince'deki Ad-ve-nire, modern İtalyanca'da 'avventura'nın köküdür: Başa gelecek olan, bilinmeyen anlamında" (Bíro, 2011, p. 88). *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de Alexandros başına ne geleceğini bilmeden doğaçlama bir şekilde yolculuk yapar. Angelopoulos'un Antonioni'den aldığı *dolanma* ya da *gezinti* denilen ve daha çok yolculuk üzerinden gelişen teknik Alexandros'un bir günlük ve bir ömürlük yolculuğuna eşlik eder. Diğer yandan Antonioni'vari *dolanma*, ağır ritim ve sabitlik bir bakıma seyirciyi insan eliyle yapılmış olsun ya da olmasın çevrenin farkına varmasını ister. Uzun uzun seyrettirir. Çoğunlukla seyrettirdiği, boşluk içerisindeki imgedir. Düşünümü gerektirecek kadar uzun kalan sahnelerdir bunlar. Bir yanıyla Valkova'nın "slow disclouser" (1988, p. 225) olarak tabir ettiği "ağır ifşa"dır. Bu bakımdan "Boşluklar mesajdır, derin düşünme, yoklayan, yumuşak bir dinginlikle hiçliğin kendisini inceler" (Bíro, 2011, p. 94). Bu düşünce Jarmo Valkova'nın Angelopoulos'un tarzının Avrupai resimselliğin ve montaj anlayışının bir sonucu olduğunu söylemesi gibidir. Modern görüş, açı lensinin mekânın boşluğunu görmeye elverdiğini, öte uzamı ve insanların arasındaki mesafeyi gösterir; "Böylece zamanın genişliğinin insanlar için çerçeve haline gelmesi ve bunun ötesine yavaşça geçip gitmeleri (yani kamera çekimi bitirse bile) tarzında bir Avrupai resimselliğin ve montaj düşüncesinin deneyidir" (1988, p.225-226). Ancak bunu sadece teknik bir özelliğe indirgemek filmin iç ritmi ve zaman duygusunun hissedilmesi bağlamında eksik kalacaktır.

Angelopoulos'un objeyi kullanma biçimi yine khōra'da olduğu gibi "ne olmadığı" üzerinden tanımlanan, idealardaki gibi asıl gerçekliğin zihinde yaratılmış olduğu düşüncesinden ve Parmenides'in "varlık vardır ve yoktur" önermesine kadar gidebilecek bir "oluş" içinde olduğu söylenebilir. Objenin görünür olması aynı zamanda onun artık ortada olmamasına ilişkin bir ontolojidir. Bu aynı zamanda diyalektiktir. Jarmo Valkova; "algısal objelerin belirli objelerden, kavramsal objelerin ise soyut objelerden oluştuğunu" (1988, p. 122) söyler. "Algısal objelerin uzamsal hacimlerine göre algılanmaları zaman içinde değişebilirken, kavramsal objelerin hissedilememeleri ve muhtemelen değişmez ve zamansız olmaları (uçsuz-bucaksızlığı)" (Valkova, 1988, p. 122) söz konusudur. Angelopoulos'un diğer filmlerinde ve *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de obje rejimi algısal olandan kavramsal olana doğru değişim gösteren, tıpkı zamanın, mekânın, karakterlerin bir oluş halinde olmaları gibi belirsiz, değişken ve akışkan türdendir. Alexandros'un mülteci çocukla sınıra gittiği sırada, çocuk ona savaşı ve mayınlara basmadan diğer tarafa nasıl da zor bir şekilde geçtiklerini anlatır. Sınır görüntüsü sis, pus ve kar nedeniyle varla yok arasındadır. Bu sisli görüntü içinde yine tellere tırmanmış olan insanlar belli belirsizdir. Bu imge ölüm ile yaşam arasında olduğu gibi asılı kalmıştır ve *Leyleğin Geciken Adımı*'nda kendini vince asan mülteciyi, *Ullis'in Bakışı*'nda sis nedeniyle kim tarafından vurulduğu anlaşılmayan insanlarla düşünsel bir bitişme oluşturur.

Filmde boşluk hem bir mesafe bırakma ve yabancılaştırma hem de birleştirme, bir araya getirme işlevi görür. Alexandros'un Anna'yla olan anıları, bir türlü Anna'yı sevememesi (ya da Anna'ya istediği karşılığı verememesi) biçiminde tezahür ederken, Anna'nın sesinden dizelerle zamanlar arasında birleşir:

<sup>9</sup> Antonioni'nin İletişimsizlik Üçlemesi'nde yabancılaşma, hiçlik, bireyin kendisini anlamsız ve yalnız hissetmesi ve modern dünyanın kişiliği parçalayan dış görüntüsüne bir bahane gibidir: "Çoğu durumda yolculuğun nedeni bir yere varmak ya da bir şeyleri bulmak değildir (...) bu türdeki başlıca anlatı amacı karakterin bir yerlere gitmesini değil, karakterin dünyasında sürekli değişen çevrenin yardımıyla araştırılmasıdır" (Kovács, 2010, p. 108).



“Sana deniz kenarından yazıyorum  
Tekrar tekrar  
Sana yazıyorum, seninle konuşuyorum  
Sen  
Sen bugünü hatırladığında  
Hatırla  
Ona gözden ibaretmişim gibi baktım  
Ona elden ibaretmişim gibi dokundum  
Burada durup seni bekledim titreyerek  
Övgünü bana hediye et.”

Alexandros bunları hatırlarken, Anna’yı onun istediği gibi sevememesinin hüznü yüzünü kaplar. *Ullis’in Bakışı*’ndaki yönetmen A.’nın da “seni neden sevemiyorum” cümlesinin döküldüğü acı ve hüznü dolu ruh haliyle birleşir. Bu anlamda sadece filmin içindeki, filme konu olan kişi ve karakterlerle değil, Angelopoulos’un diğer filmlerindeki karakterlerle de yaşanan bir ruh göçü ve yer değiştirme söz konusudur. Bitmeyen şiirler gibi, Solomos’un sözleriyle “varolmanın sonsuz tanımsızlığı”dır. Bu aynı zamanda Alexandros’un (ve tabii ki diğer filmlerindeki başat karakterlerin de içinde buldukları) yabancılaşma ve hiçlik duygusudur. Bir varlık meselesi olarak hiçlik de boşlukla ilişkilidir ve insanoğlu varlığın hiçleştirilmesinden başka bir şey değildir. Varlık olmayan bir bilinçtir ve “ne değilse odur, ne ise o değildir” (Cevizci, 1999, p. 416) Bireyin tanımlanmasındaki düşünce olarak Sartre’cı Hiçlik modern sinemada boşlukla ilişkilendirebileceğimiz başka bir alandır. Bir bakıma Parmenides-Platon izleğinde, boşluk-varlık-hiçlik durumunun “varlık içindeki hiçlik” düşüncesi olarak belirirken, sadece var olmak değildir; “Hiçlik varlık içerisinde onunla birlikte aynı anda vardır” (Kovács, 2010, p. 97)<sup>10</sup>. *Sonsuzluk ve Bir Gün*’de ve Angelopoulos’un diğer filmlerinde tragedyalardan gelen izleğin, melodramın kırılmış ve deforme olmuş parçalarına eklenmesi, bireysel melankolinin (hüznü ve hayal kırıklıklarının) tarihsel, toplumsal düzlemdeki estetik karşılığı, Sartre’cı hiçlik duygusunu belirginleştirir ve bu hiçlik duygusu da yine boşluğa ilişkin “varlık içindeki hiçlik” düşüncesiyle birleşir. Karakterlerin dramatik karşıtlıklar yerine boşluk kavramındaki gibi akışkan, geçişli, ne iyi ne kötü olmaları fiziki anlamda olduğu kadar duygusal anlamda da bir yersizyurtsuzlaşmayı içerir.

Bu durum Alexandros’un belleğin bu genişleyen ve akışkan zamanın içinde sonsuzluğu ve bir günü yakalamasını, “şimdi” var olmasını sağlar. Film tanınmış bir şair olan Alexandros’un öleceğini öğrenmesi ve hastaneye yatmadan bir gün öncesindeki yolculuğunu (dolanmalarını) anlatır. Angelopoulos’un diğer filmlerindeki gibi uzun erimli bir yolculuk değildir bu. Dairesel ve spiral, karşıtlıkları ve katmanları olan, içte ve dışta yer alan bir yolculuktur. Parmenides’in durağan zaman anlayışını destekleyen “zamansal değişim bir yanılgıdır” meseli, Alexandros’un belleğine ilişkin bir zamanı uzama dönüştürür. Alexandros bulunduğu şehrin sınırları içindeyken de lineer olan veya olmayan, akışı bozan zihinsel gezintiler yapar. Angelopoulos “zamana mekân, mekâna zaman katarım” diye açıklar bunu. Buna bağlı olarak yönetmenin “peripatetic” yani “Antik Yunandaki gibi etrafta gezinerek,

<sup>10</sup> Sartre’a göre hiçlik, varlığın özüdür; “Hiçliği doğuran insandır. Hiçlik bir insani istek ya da beklenti gerçekleşmediğinde ortaya çıkar (...) genel bir var olmayış değildir, aksine bir şeyin ya da olması gereken bir şeyin var olmayışıdır (...) hiçlik, insan beklentisi, insanın hayal kırıklığı ya da insanın belleğidir” (Kovács, 2010: 97).

gördüklerinden argümanlar yaratan düşünürler gibi çalışmayı seven biri olması” (Roberts, 2005, p. 335) aynı zamanda daimi bir yolculuk halindeki karakterlerinin de Heidegger’in “varoluşsal yurtsuzluk” (existential homelessness) (Roberts, 2005, p. 335) kavramıyla yakınlaştırır. Sınırsızlık, yurtsuzluk, sürgün hali, yolda olmak, kaybolmak, hiçlik, yok-yer, belirsizlik, fluluk ve birçok durum ve kavram boşluğa gönderme yapar. Filmde antik Yunan düşüncesinden, çağdaş felsefeye kadar varlık meseli hiçlik, kaybolma, yokluk ve dolayısıyla boşluk üzerinden ilerler.

Filmlerinin başat ögesi olan sessizlik, sözsüzlük ve suskunluk da yine boşlukla ilgilidir. Suskunluk üçlemesi; *Kitara’ya Yolculuk-Tarihin suskunluğu*; *Arıcı-Sevginin suskunluğu*, *Puslu Manzaralar-Tanrının suskunluğu* ile *Sınırlar Üçlemesi’nden*; *Leyleğin Geciken Adımı-Ülkeleri* ve insanları ayıran coğrafi sınırlar; *Ullis’in Bakışı* insan vizyonunun sınırları ve kısıtlamaları; *Sonsuzluk ve Bir Gün* ise hayat ile ölüm arasındaki sınırları tartışır (Schulz, 1998, p. 140).

Sınırlarla ilgili olan üçlemede de, suskunluk üçlemesinde de, Angelopoulos boşluğun estetiğini ve felsefesini sürekli hissettirecek tarzda görsel düzenlemeler yapar. Sınırlar, çerçeveler, otobanlar ve sonsuzluğu imleyen her şey (deniz ve gökyüzü) belirsizleşir ve akışkan malzemelerle bu vurgu gerçekleştirilir. Bu anlamda, *Sonsuzluk ve Bir Gün’de* ölüm ve yaşam arasındaki sınır da son derece flu ve belirsizdir. Örneğin; Alexandros mülteci çocuğun gidişinden sonra, puslu deniz kıyısında otururken doktoruyla karşılaşır; “hastalık daha da ilerliyor, bedene söz geçmiyor, beden bilinen hatları bulanıklaşıp kayboluyor ve gölgeye dönüşüyor” der. Varlığın boşluk içindeki belirsiz hali gibidir. Filmin (ya da tüm bir filmografinin) görsel dokusu da aslında bu antik dönem filozoflarının varlık ve boşluk anlayışı gibi doğaya özgü ve organik bir seyir gösterir.

Anna’nın “bugünü bana hediye et, son günümüzmüş gibi cümlesi, Alexandros’un hastane ziyaretinde demans hastası annesinin zihinsel melekelerinin güçsüzleşip farklı zamanları birbirine karıştırdığı zaman geçişleriyle buluşur. Annesi pencereyi açıp geçmişe, Alexandros’un çocukluğuna seslenir. Anne dünü, bugün gibi anar. Alexandros sorar: “Yarın nedir Anne? Sana bir keresinde yarın ne kadar uzun diye sordum. Ve sen de bana sonsuzluk ve bir gün kadar dedin.” Filmin kurgusuna hayat veren ve Alexandros nezdinde bu farklı zamanları aynı dairede görme durumu ile Alexandros’un annesinin zihinsel rahatsızlığı benzeşir. Annesi daha kişisel düzeyde kalmakla birlikte farklı zamanları birbirine karıştıran bir düşünsel imge yaratılmasına neden olur ki bu da boşluk ve varlık düşüncesiyle bağlantılıdır.

Boşluk, diğer filmlerde olduğu gibi *Sonsuzluk ve Bir Gün’de* de kayıp olan, ortada olmayan yolculuklar üzerinden de anlam kazanır. Solomos, 19. yy.’da dilini bilmediği Yunanistan’a sürgünden dönüp geldiğinde şiir yazmak için kelimelere ihtiyaç duyar ve bilmediği kelimeleri satın alır. Yarım bıraktığı şiir “Özgür Tutsak” üzerine çalışan Alexandros da şiirlerini tamamlayamamış bir şairdir. Solomos’un satın alamadığı (ya da bulamadığı) kelimeler nedeniyle yarım kalan şiiri, Alexandros ve mülteci çocuk yoluyla bulunacaktır. Kayıp üç kelime; “bir çiçeğin kalbi, annesinin kollarında uyuyan çocuk anlamına gelen Korfulamu; yabancılık, kaybolma ya da sürgünlük anlamındaki Xenitis ve gece geç vakit anlamına gelen Argathini”dir. Mülteci çocuğun Alexandros’a bıraktığı sözcükler boşluk, ruh göçü ve zamana ilişkin halkaların iç içe geçmesi olmakla birlikte bir tür armağandır. Boşluk, eksiklik ve eksikliği doldurma gibidir.

## Sonuç

Antikçağ felsefesinde “boşluk” başlangıçta Uzakdoğu’nun boşluk kavrayışına benzese de farklı düşünsel aşamalardan sonra devasa, sonsuz ve hareketsiz bir töz olarak tanımlanan anlayıştan, kısmi bir doluluğa doğru ivmelenir. Batı’daki ilk düşünür sayılan Thales’in “su” arkhesi kendinden sonraki tezlerin ve akıl yürütmelerin başlangıcını oluşturur. Su her şeyi doğurandır, hayat verendir, sonsuzdur, kavrar, sarar ve her biçimi alabilir ama hareketsizdir, tektir ve bütündür. Bu teklilik, bütünlük anlayışı aslında Anaksimandros’un sonsuzluk, Anaksimenes’in hava arkhesinden geçerken bazı farklarla ilerler fakat bu devasa sonsuzluğa atılan ufak çentikler yeni soruların önünü açmaya başlar. İlk kez boşluğa bir varlık gibi bakılması Parmenides’ledir. Ona göre boşluk vardır ve yoktur ama hala tektir. Boşluğun var olması aslında boşluğun yok olduğuna dair bir önermeyi de getirir, o halde boşluğun olmadığı yerde “varlık” da olabilir. Platon kısmen de olsa bu izlekten ilerleyerek asıl dünya ve kopya dünya üzerinden ve tabii ki idea kuramı doğrultusunda boşluğu “khōra” kavramıyla karşılar. Khōra iki evren arasında bir aralık, bir geçiştir, vardır ve yoktur, genişleyip büzülen kullanışlı bir boşluktur, bir mekan sağlar, nesnelere biçim verir, biçimlerini alır ve doğanların tutundukları bir yer olarak tanımlanır. Ama hala bir yanıyla sonsuzluğu işaret eder. Aristo ise “ruh” kavramıyla bu kez gerçek anlamda “doluluk” felsefesinin kapısını aralayan sorular sormaya başlar.

Boşluğun, doluluğa evrildiği bir aşamadan sonra sanatta empresyonizm ile başlayıp objeye alan açmak ve antikçağ felsefesinde boşluğun ortasındaki varlık anlayışını yani “varlığı ortaya çıkarma” anlamında boşluğa ihtiyaç olduğu felsefi düzlemde Heidegger’ci bakışla ya da sanat cephesinden Rodin’in “sanat için boşluk elzemdir” sözüyle desteklenen yeni bir anlayışa dönüşür. Ağırlıklı olarak plastik sanatlarda gelişen bu tarz doğaldır ki modernist sinemada da bir süre sonra boşluk felsefesine referans yapan kimi teknik özelliklerle yeni bir görsel anlayışı yaratır. Bu yeni anlayış Deleuze’ün zamandizinsel kavrayış yerine zihinsel kavrayışı önerdiği sensor-motorun kırılması ile Bergsonyan zaman ve bellek anlayışının yeni sinema algısında etkili olmasıdır. Sinemada boşluğun ontolojisi farklı teknik yollarla ortaya çıkarılır. Örneğin Deleuze’ün seyretilmiş imgesi ya da Pasolini’nin daha çok Antonioni için kullandığı saplantılı kadraj tanımı sinemanın boşluk imgesini görsel alandan, zihinsel ve felsefi alana çevirerek gerçekleştirir. Ozu, Dreyer, Antonioni ve Tarkovski kadar Angelopoulos’ta da fazlasıyla görebildiğimiz boşluklar filmlerini antikçağ felsefesindeki boşluk yaklaşımıyla incelemeye olanak tanır.

Modern sinemanın son temsilcisi olarak adlandırılan Angelopoulos, filmlerinde fiziksel anlamda boşluğu en fazla gördüğümüz ve hissettiğimiz yönetmendir. Çerçeveleme ve kompozisyonlarındaki boşluk tüm filmografisine yayılan bir özellik olarak ortaya çıkar. Çünkü bu özellik, onun filmlerini antikçağ felsefesindeki boşluk düşüncesiyle analiz etmeye elverdiği kadar aynı zamanda yönetmenin de felsefesidir ve dünyayı, insanı, evreni yorumlama biçimiyle yakından ilgilidir. Angelopoulos’un “hiçbir şeyin bitmeyeceğine ilişkin düşüncesi bir yanıyla filmlerinde de hissedilen ve tamamen boşluk felsefesiyle ilişkilendirilebilecek bir “oluş” halidir. Bu oluş halinin Deleuze’cü ve Bergson’cu zaman algısı onun filmlerinde seyretilmiş imge, saplantılı kadraj ve Antonioni’dan alarak yeniden yorumladığı “dolanma” ile gerçekleşir. Bunun yanısıra bu biçimi destekleyen teknikler olarak uzun plan sekanslar, ritimsizlik, durağanlık, sözsüzlük, sessizlik, kesmesiz kurgu, dairesel ve spiral anlatı yörüngesi, slow-disclosure denilen ağır ifşa, objenin boşlukta varlık kazanmasına ilişkin yöntemler filmlerinde tekniği felsefeye ve düşünceye çeviren bir alan haline gelir.

Antikçağ felsefesinde Thales’in her şeyi doğuran ve her şeye hayat veren su arkhesi, zaman gibi her yere sızar ve her şeyin şeklini alır. Angelopoulos’un filmlerinde en fazla su ve suyu çağrıştıran imgeleri görürüz. Bu Thales’in su arketipiyle de, sonsuzluk ve hava imgesiyle

de, Platon'un elverişli bir boşluk olarak tanımladığı khōra kavramıyla da karşılanabilir. Angelopoulos filmlerinde ve bu metin bağlamında analiz edilen *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de su hayati bir öneme sahiptir; zamandır, bellektir, döngüsellik arz eden geçişlerdir ve tarihtir. Filmin başlangıcından son sahnesine kadar su, deniz, pus, sis, kar ve buğuyla ilişkilendiriliriz. Çünkü su ve suyu çağrıştıran bu materyallerin tümü (diğer filmlerinde de olduğu gibi) boşluğu, oluşu, varlığın gölgeli halini, khōra gibi soyut ve somut aralığı imlemek için son derece uygundur. Çünkü hiçbir şey belirli değildir, hiçbir şey sonlu değildir ve hiçbir şey bitmez. Her şey bir oluş halindedir ve *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de bu bitmemişliği ve belirsizliği kullandığı materyal antikçağ felsefesi doğrultusunda analize olanak tanır. Dolayısıyla filmler Platon'cu bir aralık ve bir gölgeden Aristo'cu anlamda boşluğu dolduran bir ruha evriliyor gibi görünse de hala Thales'in su gibi sonsuzluğunu veya Parmenides'ci varlık ve yokluğu yeniden boşluk çerçevesinde okumayı sağlar.

Sadece biçimi oluşturan materyaller değil filmlerindeki karakterler ve hikayeler de boşluğu destekleyen ve buna gönderme yapan unsurlar barındırır. Diğer filmlerinde olduğu gibi *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de sınırlar, boş mekanlar, boşaltılmış evler ya da yarısı bitmiş yapılar daima oluş ve boşluk haline bir gönderme barındırır. Şair Alexandros hastaneye yatmadan önceki son gününde, sınıra kadar gitse de dairesel bir dolanma gerçekleştirir. Bir mülteci çocukla tanışması filmin sınırlar, geçişler, yurt ve yurtsuzluk, mekanlar, hatıralar ve daha bir çok konuda sonsuzluğu, bitmemişliği, oluş halini ve dolayısıyla boşluğu işaret eden spiral, katmanlı ve modern bir anlatı sunar. Çünkü Parmenides ve Platon'dan beri söylenegelen, varlığın kendisini boşluk içinde tanımlı hale getirmesi, gerek filmde boşluğu imleyen materyalle gerekse anlatıya ve kurguya ilişkin hususlarla varlığın yarı belirli halini görselleştirir.

*Sonsuzluk ve Bir Gün*'de Alexandros ölmeden önce belki de dışarıdaki son gününü yaşamaktadır. Bu bir gün, bütün bir ömrü hatta bütün bir tarihi içeren bir sonsuzluk haline gelir. Alexandros gittiği her mekanda, her yerde geçmişleriyle karşılaşır. Kaybettiği karısı Anna'yla, annesiyle, çocukluğuyla hatta sevgisizliğiyle yüzleşir. Angelopoulos'un diğer filmlerinden de bildiğimiz yöntemdir. Filmdeki karakterin geçmiş dönemlerine ilişkin geçişlerini kesmesiz bir kurguyla hatta uzun bir plan sekansla verir. Böylece boşluğa ilişkin bir sonsuzluk, döngüsellik, dairesellik hatta Gaston Bachelard'ın deyimiyle yuvarlaklık elde edilir. Angelopolus filmde Alexandros'un çocukluğunu, Anna'yla olan anılarını, daha erken dönem anılarını hatta bir çağ öncesinden şair Solomos'la buluşmasını ileri ve geri sıçramaları kesme kullanmadan aynı mekan içinde gerçekleştirir. Varlığın boşluk içinde ortaya çıkmasının başka bir anlamı da budur. Zamanın art arda gelmeyen, uzayla birlikte hareket eden bir şey olması belleğin de bu şekilde yorumlanmasına olanak tanır. Bellek geçmişi ve geleceği şimdide birleştirebilir. Alexandros'un belleği de bu şekilde geçmiş ve gelecek birlikteliğindedir. Bu iç içe geçen halkalar Bergsoncu zaman anlayışıyla uyumludur ve boşlukla ilgilidir. Çünkü Platon'un da bahsettiği gibi anımsama ve ruh göçü Parmenides'in sonsuzluk ve bir olan içinde varlığı sorgulamasına benzer bir algıyı Alexandros'un döngüsel zamanında yaşatır. Alexandros, mülteci çocuk ve şair Solomos'u aynı düzlemde yaşatarak, ruh geçişleri ve anımsatmalarla bu soyut ve somut aralığı görselleştirir.

*Sonsuzluk ve Bir Gün*'de sınırların, mekanların, ruhun, varlığın yersizyurtsuzluğu yine boşluk felsefesiyle ve varlığın bu yolla ortaya çıkarılmasıyla ilişkilidir. Bu durum bir bakıma Heidegger'in "varoluşsal yurtsuzluk" kavramıyla da özdeşleşir çünkü insan hiçbir yere ait değildir. Alexandros ölecektir, doktoruyla yaptığı konuşmada "insan yaşamının son bulurken vücudun belirgin tüm hatlarının ortadan kaybolmasına ilişkin" düşüncesini açıklar. Hiç kimse, insanın kendi bedeni bile bir yere ait değildir, bir oluş'a tabidir, bu döngünün ve sonsuzluğun içinde eriyip gidecektir. Angelopoulos'un belki de insana ilişkin en iyimser yanı yok olarak varlık bulma düşüncesidir. Çünkü diğer filmlerinde olduğu gibi *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de daima bu bakış etrafında dolanır. Angelopoulos'un sineması hakikatin coğrafyasına



ilişkin farklı parçalar gibidir. Boşluğun bir hakikat olması Angelopoulos filmlerinde varlığı ortaya çıkarmayı teknik yöntemler aracılığıyla bir felsefe oluşturarak gerçekleştirir. Böylece aynı coğrafyalara ait, aralarında çağlar bulunan iki ayrı düşünce sinemada bir estetik olarak yeniden ortaya çıkmış ve yeni düşünüm alanları yaratmıştır.

### **Çıkar Çatışması Beyanı:**

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### **Kaynakça**

Arıç, T. (2015). *Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeniden İfade Olanakları*, Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Çalışma Raporu: Ankara

Aristoteles, (2001). *Fizik*, (S. Babür), İstanbul: Yapı Kredi

Aristoteles (2019). *Ruh Üzerine*, (Ö. Aygün, G.Sev) İstanbul: Pinhan

Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme* (R.Öğdül) İstanbul: Metis:

Arslan, P. Y. (2019). Özgürleştirilmiş Bir Mekansal Düşün İmkkanı: Khōra, 20 Ekim 2020 tarihinde <https://www.sosyalbilimler.org/wp-content/uploads/2019/09/P%C4%B1nar-Yurdadon-Aslan-Khora-Sosyal-Bilimler.pdf> adresinden alındı.

Atış, N. (2009). Parmenides Felsefesinde Varlığı Temellendirme Tarzının Kendinden Sonraki Felsefeye Etkileri, *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 7

Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin) İstanbul: İthaki

Bachman, G. (1997). Akıp Giden Zaman: Sonsuzluk ve Bir Gün, D.Fainaru, *Theo Angelopoulos* içinde ss: 121-134 (M.Harmancı) (2006) İstanbul: Agora Kitaplığı

Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman* (A.C. Altunkanat) İstanbul: Doruk

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları

Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*, (S. Özdemir) İstanbul: Norgunk

Fainaru, D. (1999). Ve Her Şey Hakkında, D. Fainaru, *Theo Angelopoulos* (2006) içinde, ss.145-172, (M. Harmancı) İstanbul: Agora Kitaplığı

Karaman, Y. (2019). *Ontolojinin Sınırları, Platon'un Khōra Kavramı*, Doktora Tezi, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı

Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*, (E.Yılmaz) Ankara: Deki

Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi* (O.Adanır) İzmir: G.S.F.

O'Grady, G. (2006). Angelopoulos'un Sinema Felsefesi, D. Fainaru, *Theo Angelopoulos* (2006) içinde, ss.79-88 (M. Harmancı) İstanbul: Agora Kitaplığı

Platon (2018). *Parmenides* (S.Babür) İstanbul: İmge

Roberts, L. (2005), *Non-Places in the Mist: Mapping the Spatial Turn in the Theo Angelopoulos Peripatetic Modernism*, W.E. Everett, A. Goodboy (ed), *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema* içinde, ss: 325-344, Vol. 2, Peter Lang: Bern

Russell, B. (1983). *Batı Felsefesi Tarihi* (M. Sencer), İstanbul: Say:

Schulz, G. (1998). *Suluk Alıp Verir Gibi Çekerim: Sonsuzluk ve Bir Gün*, D. Fainaru *Theo Angelopoulos* içinde, ss: 139-144, (M. Harmancı), (2006), İstanbul: Agora Kitaplığı

Sütçü, Ö.Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Bursa: Sentez

Taburoğlu, Ö. (2016). *Boşluk, Aşırılık, Keyfilik*. Ankara: Doğu-Batı

Taburoğlu, Ö. (2020). *Yavaşlık Felsefesi Khōra, Tao ve Aralıklar*, Ankara: Doğu-Batı

Valkova, J. (1998). *Visual Thinking and Various European Cinematic Landscapes, Examples From Peter Greenaway, Theo Angelopoulos, Béla Tarr and Andrei Tarkovsky*, *Hungarologische Beiträge* 11. Jyväskylä 1998, ss.211-238, [http://epa.niif.hu/01300/01368/00017/pdf/EPA01368\\_Hungarologische\\_Beitrage\\_11\\_1998\\_211-238.pdf](http://epa.niif.hu/01300/01368/00017/pdf/EPA01368_Hungarologische_Beitrage_11_1998_211-238.pdf) 15 Eylül 2020'de alındı.

Wehrli, D. (2010). *L'expérience hérétique de Pier Paolo Pasolini: Accottone Comme clé de voûte d'une théorie esthétique du cinéma* Faculté des Lettres, Université de Lausanne

*Pier Paolo Pasolini*, 20 Haziran 2020'de [www.cineclub.decaen.com/realisat/pasolini/pasolini.htm](http://www.cineclub.decaen.com/realisat/pasolini/pasolini.htm)'den alındı 2

## Filmler

Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Center, Greek Television (ERT1), Basinetomatografica (Roma) (Yapımcı), & Theo Angelopoulos (Yönetmen), (1998), *Puslu Manzaralar/Topio Stin Omichli/Landscape in the Mist*

Greek Film Center, Theo Angelopoulos Productions, Arena Films (Fransa), Vega Films (İsviçre), Erre Productions (İtalya), Angelopoulos & Bruno Pesery (Yapımcı) & Theo Angelopoulos (Yönetmen), (1991), *Leyleğin Geciken Adımı/To Meteoro Vima Tou Pelargou/ The Suspended Step of the Stork*

Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Center, MEGA Channel, Paradis Film, La Générale d'Images, La Sept Cinéma with Canal +, Basicinetomatografica, Institutu Luce, RAI, Tele Muenchen, Condorde Films, Herbert Kloider, Channel 4, Girogio Silvagni, Eric Heumann, Dragan Ivanovic-Hevi, Ivan Milavanovic (Yapımcı) & Theo Angelopoulos (Yönetmen) (1995), *Ullis'in Bakışı/ Tou Vlema Tou Odyssea/Ulysses' Gaze*

Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Center, Greek Television (ERT 1), Paradis Films, SRL, Intermedia SA, La Sept Cinéma with Canal +, Classic SRL, Instituto Luce, WDR, ARTE (Yapımcı) & Theo Angelopoulos (Yönetmen) (1998), *Sonsuzluk ve Bir Gün/Mia Eoniotita Ke Mia Mera/Eternity and a Day*

Theo Angelopoulos, Greek Film Center, Hellenic Broadcasting Corp., Attica Art Prods., BAC Films, Intermedia, Arte Francais, Pheobe Economopoulos (Yapımcı) & Theo Angelopoulos (Yönetmen) (2004), *Ağlayan Çayır/ To Livadi Pou Dakryze/ The Weeping Meadow*