

Köprü, M. (2025). Geçmiş, Kaybediş ve Özlem: Angelopoulos Sinemasında Politik Melankoli, *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 7(1), 59-78.

## Geçmiş, Kaybediş ve Özlem: Angelopoulos Sinemasında Politik Melankoli

*Past, Loss and Longing: Political Melancholy In Angelopoulos Cinema*

**Mehmet KÖPRÜ<sup>a</sup>**

**Doi: 10.53281/kritik.1657740**

<sup>a</sup>Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, 0000-0002-3528-8820

### MAKALE BİLGİLERİ

#### Makale:

Gönderim Tarihi: 14.03.2025

Ön Değerlendirme: 16.03.2025

Kabul Tarihi: 29.04.2025

#### Anahtar Kelimeler:

Theo Angelopoulos, Walter Benjamin, Melankoli, Politik Sinema, Zaman.

#### Key Words:

Theo Angelopoulos, Walter Benjamin, Melancholia, Political Cinema, Time.

### ÖZET

Çağdaş sinemanın en önemli isimlerinden biri olan Theo Angelopoulos, ilk dönem filmlerindeki yoğun politik vurguya rağmen son dönem filmlerinde genellikle daha kişisel ve duygu odaklı bir sinema yapmaya yönelmiştir. Yönetmen, ikinci dönem filmlerinde kaybedilmiş ideallerin yasını tutan melankolik bir tonu tercih eder. *Ulis'in Bakışı*, *Sonsuzluk ve Bir Gün* ve *Zamanın Tozu* gibi filmleri; geçmişe özlem, zamanın akışı, bellek ve kayıpla şekillenen bir anlatı çerçevesinde şekillenirken Walter Benjamin'in eleştirdiği sol melankoliye dair de önemli ipuçları içerirler. Benjamin'e göre, geçmişe gereğinden fazla bağlanan bazı sol entelektüeller, bugünün mücadelesini ıskalamaktadırlar. Ancak çalışma, Angelopoulos'un melankoliye tamamen teslim olmak yerine, geçmişin kırınlıklarına rağmen güncel politik konularda da çözüm sunmaya çalıştığını savunmaktadır. Yani burada nostaljik bir edilgenlik yerine politik melankolinin duygusal etkinliği söz konusudur. Bu sonuca, yönetmenin sinematografik tercihleri ve anlatsal stratejileri içeriksel ve biçimsel analiz yöntemleriyle ele alınarak ulaşılmaktadır.

### ABSTRACT

One of the most important figures of contemporary cinema, Theo Angelopoulos, despite the intense political emphasis in his early films, has generally tended to make a more personal and emotion-oriented cinema in his recent films. In his second-period films, the director prefers a melancholic tone that mourns lost ideals. While his films such as *Ulysses' Gaze*, *Eternity and a Day*, and *The Dust of Time* are shaped within a narrative framework shaped by longing for the past, the flow of time, memory, and loss, they also contain important clues about the leftist melancholy criticized by Walter Benjamin. According to Benjamin, some left intellectuals who are too attached to the past miss the struggle of the present. However, the study argues that Angelopoulos, instead of completely surrendering to melancholy, tries to offer solutions to contemporary political issues despite the resentments of the past. Instead of nostalgic passivity, there is the emotional activity of political melancholy. This conclusion is reached by analyzing the director's cinematographic choices and narrative strategies through content and formal analysis.

© 2018- e-ISSN 2667-6850

## GİRİŞ

İsmiyle özdeş kendi sinemasını kurabilmiş çoğu yönetmen, filmlerinde tekrar eden bir takım içeriksel, anlatısal ve estetik unsurlara sahiptirler. Auteur olarak adlandırabileceğimiz bu yönetmenlerin filmlerinde “aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçem ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkar” (Wollen, 2004, s. 73). Bu yönüyle bakıldığında Teodoros Angelopoulos, auteur sıfatını tam olarak hak eden isimlerden biridir. Çünkü Yunan sinemacı hem seçtiği konularla hem de bunları ele almak için kullandığı sinematik ve anlatısal tercihlerle her filminde özgün tarzının ipuçlarını verir.

Angelopoulos kendi kişisel geçmişiyle Balkanların ve Yunanistan’ın yakın tarihini harmanlayarak oluşturduğu politik meseleleri, Yunan tragedyelerinden da beslenerek, koreografik ve bazen de teatral mizansenlerle sahneye taşır. Bu sahnenin içerisinde dolaşan kamerası ise çoğunlukla mesafeli ve yavaştır. Yönetmenin üslupsal olarak farklı dönemleri olsa da ev, sürgün, hayal kırıklığı, zamanın götürdüğü ve arayış gibi temalar neredeyse her döneminde ortaktır. Temalardaki bu tekrar ediş, doğal olarak duyguda da bir ortaklığın önünü açar. Tercih ettiği sakin ama şiirsel sinematografi de bu duyguyu besler. Uzun çekimler yapan yavaş kameranın çoğunlukla bir kaybın peşinden gittiği bu duyguyu tanımlamak için en doğru kavramlardan biri melankolidir. Çünkü melankoli de çoğunlukla bir kayıp ya da eksiklikle ilgilidir.

Konu kapsamımızın dışında kalan ve klinik patoloji düzeyine varan ağır varyasyonlar bir yana bırakıldığında, dönemsel olarak birçok bireyde gözlemlenebilen melankolik ruh hâlinin sanatsal yaratım sürecinde itici bir güç işlevi gördüğü yaygın biçimde kabul edilmektedir. Örneğin sanat tarihçisi Erwin Panofsky (2007, s.193), farklı türlerinden bahsetmekle birlikte duygunun bu verimli versiyonunu “tefekfüre yol açan ya da sanatsal açıdan verimli melankolinin entelektüel değeri” olarak betimler. İlerde değineceğimiz “Sol Melankoli” makalesiyle söz konusu ruh halinin politik anlamdaki pasifize edici yönünü eleştiren Walter Benjamin bile “Charles Baudelaire üzerine çalışmasında melankoliyi yaratıcı bir kaynak olarak ele almıştı” (Brown, 2007, s. 268). Bu yaratıcı gücün sinemada en net karşılık bulduğu yönetmenlerden biri de, gerek tematik tercihleriyle gerekse de ince sinematografisiyle Angelopoulos olmuştur.

Aşağıdaki tartışmada melankolinin Angelopoulos sinemasındaki belirgin varlığı; yönetmenin politik tercihleriyle, kişisel düşünce dünyasıyla, Yunan Tragedyelerinden aldığı ilhamla, sanatsal yönelimleriyle ve en önemlisi de zaman hakkındaki düşünceleriyle bağlantı kurularak

anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Bu amaçla, anlatıdaki ve sinematografideki pratikler ve söylemsel stratejiler, eleştirel söylem analizi yardımıyla ele alınacaktır. Eleştirel söylem analizi, metinlerdeki söylemsel ve dilsel yapıların, toplumsal pratiklerle nasıl bağlantılı olduğunu anlamak için söylemleri, türleri (*genre*) ve tarzları (*style*) birlikte ele alarak analiz eden bir yöntemdir (Fairclough, 2001). Bu yöntemin uygulanacağı örnekler ise; yönetmenin politik heyecanının henüz canlı olduğu ve bu heyecanla da Brechtyen öğelere ve zaman zaman doğrudan mesajlara başvurduğu *Yeniden Canlandırma* (*Anaparastasi*, 1970), *1936 Günleri* (*Meres tou '36*, 1972) ya da *Kumpanya* (*O Thiasos*, 1975) gibi ilk dönem filmlerinden ziyade, kabul edilmiş kaybedişin, hüznün ve hayal kırıklığının hissedildiği ve belki de bu nedenle politik heyecandan ziyade ölüm, geçmiş ve gelecek, varoluş, sonsuzluk, arayış, yuva ve zaman gibi daha felsefi ya da kişisel soruların ve sorunların ön plan çıktığı *Puslu Manzaralar* (*Topio stin Omichli*, 1988), *Ulysses'in Bakışı* (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (*Mia Aioniotita kai Mia Mera*, 1998), *Ağlayan Çayır* (*Trilogia: To livadi pou dakryzei*, 2004) ya da *Zamanın Tozu* (*Trilogia II: Iskoni tou hronou*, 2008) gibi son dönem Angelopoulos filmleri olacaktır.

Amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen bu filmlerde, politik melankolinin nasıl temsil edildiği, bu temsillerin Benjamin'in (2007) tanımladığı "sol melankoli" ile nasıl bir ilişki içerisinde olduğu ve bu ilişkinin anlatısal boyutunda zaman ve hafıza kavramlarının nasıl bir işlevi olduğu çalışmanın cevaplamaya çalıştığı sorular olacaktır. Bu sorular üzerine inşa edilen tartışmalarda zaman bilinci, geçmiş, özlem, kayıp, yas, kaybediş, direnme ve tarihin temsili gibi olguların örnek yapımlardaki melankolik tona neler kattığı da araştırılacaktır. Psikanalizden, eleştirel teoriden ve kültürel kuramın farklı alanlarından referanslarla yapılacak bu tartışmaların sonunda test edilecek olan temel sav; Angelopoulos'un politik alandaki hayal kırıklıklarına rağmen Benjaminci anlamda bir sol melankoliye tamamen teslim olmadığı, bunun yerine mücadeleyi daha bireysel, duygusal ve etik bir alana taşıdığıdır. Bu tezi sağlıklı bir şekilde test edebilmek için ise öncelikle melankolinin sanatsal üretimdeki rolünü ve politik melankoliden ne kastedildiğini anlamamız faydalı olabilir.

## 1. Kara Safra'dan Freud'a Melankoli

Melankoliye yüklenen anlamlar tarih boyunca değişkenlik gösterir. Kavrama kaynaklık eden Antik Yunan'da melankolik hal, kara safranın fazlalığının neden olduğu bir tür vücut sıvı denge bozulmasının semptomu olarak görülür. Ama yine aynı dönemlerde bu anomalinin olumlu ve yaratıcı etkilerinden de bahsedilir. Örneğin Aristoteles'e göre kara safra ısısı ortalama bir düzeyde kaldığı sürece kişiyi deha seviyesine de yükseltebilir. Antik ikonografide karşımıza çıkan kafasını eline dayamış şekildeki figürlerin bazılarında bu optimum düzeydeki kara safralılığın düşüncelere daldırdığı insanlar

varken bir kısmında da hastalık derecesindeki kaygının ve ağır bunalımın izleri görülür. (Prigent, 2009, s. 13-30)

Bu duruş, hüznün, ölümün ya da kaybın baskın olduğu duyguları betimlemek için başka dönemlerin heykel ve resminde de karşımıza çıkar. Örneğin XII. Yüzyıl'a tarihlenen San Zeno Kilisesi'nin ana kapısının üzerinde bulunan elini ayasına dayamış şekilde resmedilen Adem rölyefinde de bir hüznün durumu hakim gibidir. Ama Ortaçağ'ın melankoli anlayışı Antik Yunan'a göre çok daha olumsuzdur. Batı Ortaçağ'ında, melankoli ve onun doğu kökenli yansıması *akedia*\*, Şeytan ve Satürn ile ilişkilendirilir ve bir kişinin başına gelebilecek en talihsiz şeylerden biri olarak görülür. (Prigent, 2009, s. 31-39)

Melankoliklerle ilgili bu dışlayıcı tutum dönemin kişilik sınıflandırmalarında ve pek de bilimsel temellere dayanmayan psikolojik çözümlerinde de kendini belli eder:

Ortaçağ boyunca egemenliğini sürdüren Galenos psikolojisine göre, bütün insanların sınıflandırılabilmesini sağlayan dört suyu ya da mizaç şunlardı: Kanlı canlı (sanguine), kolerik, flegmatik ve melankolik. Kanlı canlı insanlar aktif, iyimser, başarılı, dışa dönüktü; bu insanlardan iyi yöneticiler ve tüccarlar çıkardı. Kolerik insanlar kolay öfkelenen, kavga etmeye yatkın kimselerdi. Flegmatik insanlar sakin, bir ölçüde uyuşuk kimselerdi. Melankolik insanlar, üzgün, yoksul, başarısızdı, en kölece ve en hor görülen uğraşlara mahkûmlardı. (Yates, 2007, s. 172)

---

\* Yunanca karşılığı tinsel tembellik ya da isteksizlik olan *akedia*'nın genel özelliklerini Jean Starobinski şu şekilde özetler: “*Akedia*, bedensel bir ağırlık, yavaşlama, hiçbir şey yapmama, kurtuluşa dair tam bir umutsuzluktur. Bazıları bunu, tıpkı tinsel bir ses yitimi gibi, tam anlamıyla ruhun ‘sesinin sönmesi’ gibi, kişiyi dilsizleştiren bir üzüntü hali olarak betimler. *Akedia*, konuşma ve ibadet yetimizi yok eder. İçsel varlık dilsizleşir, içine kapanır ve dış dünyayla iletişimi reddeder (Kierkegaard bu duruma ‘hermetizm’ demiştir). Diğerleriyle ve Tanrıyla kurulan diyalog işte böyle daha kaynağında kurur, yok olur. *Akedia* kurbanının ağzını bıçak açmaz. Kişi adeta dilini yutmuştur: konuşma yetisi elinden alınmış gibidir. Ancak kişi bunu kabullenirse, ruhu da buna uyarsa, belki de fiziksel kaynaklı olan bu ağırlık hissine kötü irade boyun eğerse, işte o zaman bu, ölümcül bir günaha dönüşür”. (Starobinski, 2007, s. 224-225)



**Görsel 1: Melencolia I (Albrecht Dürer, 1514), gravür baskı, 24.45 x 19.37 cm, Minneapolis Sanat Enstitüsü.**

Ortaçağ'daki bu hor görü, Rönesansla birlikte tersine döner ve Antik Yunan'dakine benzer bir şekilde melankoli, dengede ve kararında olduğu sürece faydalı bir ruh hali olarak yaratıcılık ile ilişkilendirilir. Yeni Platoncular, “dehası çılgınlığa yakın olan melankolik kahraman kavramı”nı içselleştirirler (Yates, 2007, s. 173). Örneğin dönemin önemli düşün insanlarından biri olan Marsilio Ficino, melankoliye ve Arap yıldızbilimcilerin onunla bağdaştırdığı Satürn'e “yitirdiği itibarı iade ediyor, en üstün nitelikler olan zekayı, imgelemi, bilgeliği, belleği ona atfediyor” (Göle, 2007, s. 164). Nitekim dönemin Alman temsilcilerinden ressam Albrecht Dürer, melankoliyi elini yanağına koymuş şekilde düşünen kanatlı bir kadın olarak resmettiği 1514 tarihli Melencolia I isimli alegorik tablosunu (Görsel 1) geometrik şekillerle, kum saati ve terazi gibi ölçüm araçlarıyla, çekiç ve çivi benzeri inşaat malzemeleriyle donatarak melankolinin yaratıcılıkla, üretkenlikle, emekle, zamanla, bilimle, mimariyle, gelişmeyle ve akılla olan bağını görselleştirir. Ama alegorik figürün oldukça hüznü görünen yüz ifadesi ve hemen yanı başındaki bitap ve zayıf köpek, her türlü entelektüel kazancına rağmen melankolik halin yine de ıstırap verici bir ruhsal deneyim olduğu gerçeğini tekrar hatırlatır.

Dürer'in tablosundaki karmaşanın da gösterdiği gibi melankoli, modern zamanlara gelene kadar olumlu ya da olumsuz yönleriyle ve tam olarak anlaşılamayan ruhsal bir fenomen olarak gizemini korumayı başarır. Ama insan davranışlarındaki birçok gizemi aralayan psikanaliz, bu fenomenin üstündeki sis perdesini de kısmen aralar.

Giorgio Agamben'in değimiyle 'melankoli mekanizmasını libidonun diline tercüme eden' (2007, s. 258) Freudcu analiz, bu duyguyu yas ve kayıpla birlikte ele alır. 1917 tarihli meşhur "Yas ve Melankoli" makalesinde Sigmund Freud, yas ile melankoli arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları tartışır. Her ikisi de bir kayıpla bağlantılı olsa da melankoli, tipik yas tutmadan farklı olarak psiko-patolojiye kayan bir seyir izler. Freud şöyle yazar:

Melankoli ve yas arasındaki bağıntı her iki durumun da ortaya koyduğu genel tabloda ortaya çıkar. Açık bir biçimde görüldüğü kadarıyla yaşam olaylarına bağlı ortaya çıkış vesileleri her ikisi için de aynıdır. Yas genellikle sevilen bir kişi ya da kaybedilen kişinin yerine konan soyut bir kavramın yitirilmesine verilen tepkidir; anayurt, özgürlük ya da bir ülkü gibi. Aynı etkiler bazı kişilerde ise yas yerine, hastalığa bir eğilim olduğuna dair bizi kuşkuya düşüren melankoliyi oluşturur. Şu da dikkat çekicidir ki, normal yaşamsal davranışlarda yasla birlikte ağır derecede sapmalar ortaya çıksa bile, hiçbir zaman onu hastalıklı bir durum olarak değerlendirmek ve kendimizi tedavi için doktora teslim etmek aklımıza gelmez. Kuşkusuz bir süre sonra geçeceğine inanırız ve sürecin kesintiye uğramasının gereksiz hatta zararlı olduğunu düşünürüz. (Freud, 2014, s. 18-19)

Bu açıdan bakıldığında melankoli için yasin atipik bir varyasyonu demek yanlış olmaz. Bu atipiklik sadece içe dönüklük ya da kalıcılık gibi semptomatik verilerde değil ama aynı zamanda süreci tetikleyen olayların ya da kayıplarının niteliğinde de yatmaktadır. Yas için genellikle somut ve belirgin bir kayıp söz konusu iken melankoli zamanın ve ölümlülüğün neden olduğu gelecekteki potansiyel ve hatta varsayımsal kayıplarla bile tetiklenebilmektedir. Bu da melankoliyi durumlardan ziyade genel mizaçla veya bir tür içselleştirmeye daha yakın hale getirir. Judith Butler'a göre (2007, s. 277) bu "içselleştirme kaybın psişede korunmasının bir yoludur".

Bilinçaltında tutulan diğer unsurlar gibi kayıplara ait bu psişik kayıtların da, bazen yıkıcı patlamalarla, bazen de buldukları küçük yarıklardan gelen sızıntılarla kendilerini ortaya çıkarttıkları düşünülebilir. Ortaya çıkıştaki bu farklılık, tıpkı baskılanmaya çalışılan korku ya da arzu gibi diğer bilinçaltı unsurlarda da olduğu gibi, melankolinin ağır depresyon benzeri psikopatolojik durumlara mı yoksa sanatsal yaratımı da besleyen daha yaygın ve hafif ruhsal durumlara mı dönüşeceğini de belirlemektedir. Bu yönüyle bakıldığında melankolinin, üretkenliği ve yaratıcılığı kamçılamanın faydalı bir

ruh hali mi yoksa insanı yıkıma götüren ciddi bir ruhsal rahatsızlık mı olduğuyla ilgili neredeyse iki bin yıllık muamma da, en azından psikanalitik düzlemde çözüme kavuşmuş gibi görünmektedir.

‘Azı karar çoğu zarar’ düsturuyla açıklanabilecek bu çözümün sanatsal yaratımdaki pozitif etkileri Aristoteles’ten beri onay almış gibi görünse de yirminci yüzyılın eleştirel teorisi, melankolinin bu ‘kararındaki’ formuna da şüpheyle yaklaşır. Üstelik bu şüpheyi egemen kapitalist iktidarlar üzerinden değil, kendilerinin de ait olduğu sol siyaset üzerinden kurar. Sol eleştiri ve siyaset içerisindeki bazı eğilimleri eleştirmek için “Sol Melankoli” kavramını ortaya atan Walter Benjamin’in aynı isimdeki makalesi bu konudaki ideal örneklerden biridir.

Benjamin’in derdi doğrudan melankoli değildir aslında. Onun karşı olduğu şey, geçmişin idealleriyle ve mücadeleleriyle fazlaca haşır neşir olmaktan bugünün mücadelesini ıskalayanlardır. Wendy Brown (2007, s.267-268) bununla ilgili şöyle yazar:

Benjamin ne üzüntünün değeri ve değerliğine ne de kayıplar üzerine düşünümünden elde edilebilecek potansiyel anlayışlara kategorik veya karakteristik olarak karşıydı. Aksine, *acedia*’nın, üzüntünün ve yasın siyasi ve kültürel çalışmalar için taşıdığı üretken değeri takdir eder. Charles Baudelaire üzerine çalışmasında melankoliyi yaratıcı bir kaynak olarak ele almıştı. Ama sol melankoli Benjamin’in devrimci ‘kalitesiz yazar’ için kullandığı gayet net yakıştırmadır. Bu kalitesiz yazar şimdinin radikal değişim olasılıklarını kucaklamak yerine özgül bir siyasi analize veya ideale -hatta bu idealin başarısızlığına- bağlı olan kişidir nihayetinde.

Benjamin, romancı ve şair Erich Kästner’in bazı yapıtlarından hareketle başladığı makalesinde eleştiri dozunu yavaş yavaş artırarak ve kapsamını genişleterek metnini neredeyse topyekûn bir solcu entelektüel eleştirisine dönüştürür. Bu kısa ama yoğun metinde Benjamin dönemin (yazının orijinali 1931 tarihlidir) entelektüellerini; eskinin kayıplarına fazla bağlı kalmakla, güncel mücadele alanlarını ıskalamakla, sorunları ve çözümleri soyutlaştırmakla, gereksiz bir nihilizmle, politik yenilgiyi estetize etmekle ve bundan çıkar sağlamakla suçlar. Ona (Benjamin, 2007) göre, “Kästner, Mehring ve Tucholsky cinsinden sol-radikal gazeteciler çürümüş burjuvanın proletarya taklididirler”. Çünkü bu gibi isimler “bütün entelektüel işlerin simsarı olmayı” sürdürmek pahasına devrimci refleksleri “dikkat dağıtıcı eğlence nesnelere yer değiştirmek” için kullanmışlardır.

Benjamin’in bu sert eleştirilerinden melankoli de fazlasıyla nasibini alır. Çünkü ona göre (Benjamin, 2007, s. 265-266) bu eleştirdiği isimlerin en büyük duygusal dayanaklarını melankoli oluşturur. “Eziyet gören aptallık: bu, melankolinin iki bin yıldır süren dönüşümünün son halidir” der ve şöyle devam eder:

Kästner’in şiirleri yüksek gelir grubuna dahil olanlar içindir, yollarındaki herkesi ve her şeyi çiğneyen o kederli, melankoli kuklaları için. Zırhlarının sertliği, ilerleyişlerinin yavaşlığı ve eylemlerinin körlüğüyle, insanların tankerlerle ve tahtakurularıyla randevularının müsebbibidirler. Bu şiirler, borsa kapandıktan sonra dolup taşan bir kent kahvesine benzeyen insanlarla doludur. İşlevlerinin böylesi insanların kendileriyle barışık olmasını sağlamak ve bu adamların, “insanlık”tan anladıkları şey olan profesyonel ve özel hayat özdeşliğini -ki bu hayat saf hayvani hayattır, çünkü, mevcut koşullar altında, sahipsiz insanlık ancak bu iki kutup arasındaki bir gerilimden doğabilir- kurmak olması şaşırtıcı mıdır? Bu gerilimden bilinç ve eylem doğar.

‘Bilinç ve eylem’ doğuran gerilimi yok ederek tüm olası dönüşüm fırsatlarını kaçıran ve bu yüzden de Benjamin’in eleştirisinin hedefi olan “sol melankoli”nin günümüz sanatındaki karşılığını bulmak zor değildir. Çünkü Sovyetler Birliği’nin ve Doğu Bloku’nun çökmesinden çok daha önce başlayan ama bu çöküşle beraber iyice belirginleşen ‘kaybediş’ duygusu, makalenin yazıldığı dönemdekine kıyasla çok daha nettir. Bu tür bir melankoliyi, bireysel ruh halinden ziyade kolektif bir duygu durumu ve toplumsal bir fenomen olarak değerlendirdiğimizde, yirminci yüzyılın son çeyreğindeki Doğu Avrupa ve Balkan coğrafyasının bu duygu rejimi için ideal bir ortam sunduğunu söyleyebiliriz.

1967’den 1974 yılına kadar iktidarı gasp eden cunta rejimin yarattığı politik baskı iklimindeki Yunanistan ise, devrimci ideallere sahip Angelopoulos gibi Yunan sanatçılar için hayal kırıklıklarının ve kaybedişin coğrafyası haline gelmiştir. Çünkü arkasında benzersiz travmalar ve acılar bırakan cuntanın gidişinden sonra geriye ne uğruna savaşılacak devrimci idealler ne de yuva olarak görülen bir ülke kalmıştır. Zaten Sovyetlerdeki ve onun kontrolünde bulunan Doğu Bloku ülkelerindeki sosyalist tecrübenin düşlenen ütopyadan çok uzak kalması bir hayal kırıklığı yaratmıştı. Cunta sonrası Yunanistan’daki travmatik atmosfer de buna eklenince Angelopoulos gibi idealist sanatçılar, eskinin canlı sloganlarını bırakıp yeni durumun getirdiği matem havasını eserlerine taşımaya başlarlar. İlk filmlerinde belirgin bir devrimci motivasyonun hissedildiği yönetmenin sonraki filmlerinde ‘eski güzel ve heyecanlı günler’in yasını tutması bu nedenle şaşırtıcı değildir.

### **Jacob’un ‘Zamansız’ Vedası**

Angelopoulos, tamamlayamadığı filminin çekimleri sırasında bir trafik kazasında hayatını kaybetmeden önce gösterime sunduğu son kişisel uzun metraj filmi olan *Zamanın Tozu*’nun (*Trilogia II: I skoni tou hronou*, 2008) finaline doğru, yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki neredeyse tüm büyük olaylara tanıklık eden üç yaşlı karakterini, milenyumun arifesinde bir Avrupa şehrinde tekrar bir araya



getirdiğinde karakterlerden biri olan Jacob (Bruno Ganz) arkadaşlarından ayrılıp kendini nehrin soğuk sularına bırakmadan önce şu tiradı yapar:

Bir yıl daha... Bu gece bir asır sona ermek üzere ama biz neredeyse farkında bile değiliz. ... Başka bir dünyanın hayalini kurmuştuk. Her şey nasıl da yitip gitti! Yine de her şey çok farklı başlamıştı. Rüzgâr yukarılardan esip gelmişti. Bazılarımız gökleri kuşattığımızı bile inanmıştı ama... Birinin dediği gibi “tarih bizleri savurup attı”.

Diegetik (üç karakterin çalkantılı geçmişi, yeni bir bin yıla giriş, Jacob’un intiharı vb.) ve diegetik olmayan (yönetmenin beklenmedik ölümü) planlı ve plansız bağlamların yanında, sahnedeki sinematografik (yağmurlu bir akşamüstünün soğuk ışığı) tercihler ve tiradın şiirselliği yoğun ve samimi bir melankoli yaratır. O nedenle burada Benjamin’in eleştirel tutumunu takınmak oldukça güçtür. Diğer taraftan, binyıl biterken yakılan bu hüznü ağıt, Angelopoulos sinemasında giderek artan bir eğilimin de neredeyse zirve noktasıdır. Bu tam da, Benjamin’in deşimiyle (2007, s. 264), “artık bir siyasi eylemin tekabül etmediği tutumun ta kendisi”dir.

Yönetmenin, *Zamanın Tozu* ile beraber bir üçleme olarak tasarladığı ama üçüncüsünü tamamlayamadığı serinin ilk filmi olan *Ağlayan Çayır*’da da (*Trilogia: To livadi pou dakryzei*, 2004) bu tutumun izleri kısmen görülebilir. Burada da, tıpkı *Zamanın Tozu*’nda olduğu gibi, kişisel öyküler ile dünya tarihi iç içe geçer. Ama serinin bu ilk filmi, ikinci filme göre daha sınırlı bir coğrafyaya odaklanır. Bu, yönetmenin önceki filmlerinde de sıklıkla odaklandığı Balkan coğrafyasıdır. Odesa’dan Yunanistan’a irtica eden sığınmacı bir ailenin evlatlığı olan Eleni (Alexandra Aidini) ile üvey kardeşi Alexis (Nikos Poursanidis) arasındaki aşk ilişkisi, yirminci yüzyılın ilk yarısındaki Balkanların savaşlarla, ayrılıklarla, sert mücadelelerle, mübadelelerle ve yerinden edilmelerle yüklü tarihinin neredeyse alegorik bir temsilidir. Eleni ve Alexis arasındaki babaları tarafından engellenmeye çalışılan ilişkileri, Balkan halklarının baltalanan kardeşlikleriyle paralellikler gösterir.

Tarihi olayların hüznü bir aşk hikayesi üzerinden aktarılması Angelopoulos’un son dönem filmlerindeki melankolik tonun bir yansımasıdır. Terk ediş, yersiz yurtsuzluk ve evden uzak olma gibi diğer tematik öğeler de bu tonu besler. Diğer Angelopoulos filmlerinden aşına olduğumuz uzun şiirsel planlar ve Eleni Karaindru’nun içli besteleri gibi görsel işitsel unsurlar da melankolik tonu güçlendirir. Ama hem *Zamanın Tozu*’nda hem *Ağlayan Çayır*’da hem de yönetmenin önceki iki filmi olan *Sonsuzluk ve Bir Gün* (*Mia Aioniotita kai Mia Mera*, 1998) ile *Ulis’in Bakışı*’nda (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995) melankolinin asıl kaynağı, her türlü sinematik ya da anlatısal unsurdan daha çok, bu unsurların zamanla kurdukları ilişkidir.

## 2. Geçmiş, Sonsuzluk ve Melankoli

Zamanın durdurulamaz ilerleyişi, bireyin yaşadığı ve ilerde yaşayacağı kayıplarla doğrudan bağlantılıdır. Çünkü zamanı ve onun yarattığı entropik tahribatı geriye almak imkansızdır. Diğer taraftan, geçmişte kalana, en azından hatırlanıldığı şekliyle bir daha dönmek de imkansızdır. Zamanın “ele avuca gelmez bir şey olduğu” (Aristoteles, 1996, s. 11) konusundaki farkındalığın zirveye çıktığı özel anlarda (yıl dönümleri, ekinokslar, gün batımları, doğum günleri vb.) oluşan ani melankoli hali bu nedenle şaşırtıcı değildir. Ama zamanın geçişinin farkında olmak sadece akut melankoliden değil, fazlaca içselleştirilmiş ölümlük ve geçicilik duygusuyla bağlantılı olan kronik melankoliden de sorumludur. Kronik melankolikler; “işbaşındaki zamanı, yıkıcı zamanı içselleştirerek, her varlık ve nesnede yaklaşan sonu görür” (Prigent, 2009, s. 142). O nedenle edebiyattaki ya da sinemadaki melankolik karakterlerin ve onların yaratıcılarının hep zamanla bir problemleri vardır. Özellikle de karakterin geçmişte bıraktığı günler, tıpkı Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* külliyyatında olduğu gibi, şimdiki zamana göre daha güzelse ya da geçmiş başarısızlıklarla ya da kaçırılan fırsatlarla doluyorsa bu kronik melankoli hali daha da güçlenmektedir.

Şimdiye uyum sağlamak ya da geleceğe dönük planlar yapmak yerine geçmişe takılıp kalan veya geleceği sadece kaçınılmaz bir son olarak gören ve bu nedenle de zamanla sorunlu bir ilişki içerisinde olan kronik melankoliklerin sinemadaki en ideal örneklerini Angelopoulos’un anlatılarında görebiliriz. Yönetmenin yukarıda adı geçen son dönem filmlerinin neredeyse tamamında bu karakterler öykünün merkezindedir. Örneğin *Ulis’in Bakışı*’nın düşünceli ve arayış içerisindeki yönetmeni A. (Harvey Keitel), o sıralarda gösterimde olan ve politik içeriklerinden dolayı da oldukça tartışma yaratan kendi filmleriyle uğraşmak yerine, varlığı bile meçhul olan Manaki Kardeşler’in eski kayıp filmlerinin peşine düşmüştür.

Çoğu filmine Antik Yunan mitlerinden, özellikle de bu mitlerdeki eve dönüş temasından esinler serpiştiren yönetmen, bazı filmlerinin isminde de doğrudan mitolojik atıflar kullanarak bu konudaki kararlılığını daha net ortaya koyar. 1984 tarihli *Kitara’ya Yolculuk (Taxidi sta Kythira)* ve 1995 tarihli *Ulis’in Bakışı* mitsel göndermelerin isimden itibaren yapıtı şekillendirdiği en önemli Angelopoulos filmleridir. Her iki film de Homeros’un *Odyseia* destanına göndermeler içerir. Ayrıca sürgün, dönüş ve bellek teması her iki filmin de merkezindedir. Ama yaklaşık 10 yıl arayla çekilen bu iki film arasında temel bir fark vardır. *Kitara’ya Yolculuk*’un politik sürgünü Spyros (Manos Katrakis) için mücadele ve hayal kırıklıkları ile dolu serüven neredeyse sona gelmiş ve karakter evine dönmüştür. Oysa *Ulis’in*

*Bakışı*'nın sinemacı karakteri için Balkanlara dönüş yeni bir serüveni daha başlatır. Bu nedenle *Ulis'in Bakışı*, geçmiş ve geleceğin iç içe geçtiği zamansal denemeler için daha verimli bir anlatısal zemin sunar.

Prolog bölümünde filmlerinden bir parça gördüğümüz Manaki kardeşlerin banyo edilmemiş üç ruloluk kayıp çalışmaları, bu yolculuğun temel motivasyonudur. Kayıp filmleri kendi melankolik yolculuğu için bir araç haline getiren Angelopoulos, Balkan coğrafyasının dünüyle bugünü arasındaki sınırları kaldırır. Öyle ki, bazen tek bir çekim içerisinde geçmiş ve şimdi birlikte yer alır. Manaki Kardeşler'den birini çalışırken gördüğümüz bir pan hareketinin devamında bugünde yaşayan karakterler kadraja girer. Böylece kamera, zamanın ve mekânın sınırlarını aşarak dünle bugünü ve orayla burasını birbirine bağlar. Anlatı iskeletini oluşturan Homeros esinli yolculuk ve arayış şeması da bu bağlantıyı güçlendirir. Angelopoulos bir röportajda, filmdeki kurmaca yönetmen A. ile kendi öyküsünü birbirine bağlarken şöyle der:

Film bir kişinin, A. olarak bildiğimiz bir sinemacının kişisel yolculuğudur. Sadece kendisini değil, aynı zamanda bütün bir kuşağı saran krizden çıkış yolu aramaktadır. Çevresinde olup bitenleri hala net olarak görüp göremediğini sorar kendine. Hala yaratabiliyor mudur, keşfedeceği bir şey var mıdır, icat edeceği yeni bir şey olabilir mi? Onun krizi büyük ölçüde benim de krizimdir. Film aynı zamanda yirminci yüzyılın Balkanlar ve Avrupa tarihi içinde bir yolculuktur; özgün Manaki filmlerinin kayıp üç rulosu aranmaktadır. Bu arayış bizi sinema tarihinden geçirir ki, bu da aynı zamanda yüzyılımızın tarihidir. İki Manaki kardeş, roman kahramanı değillerdir; onlar Auguste ve Louis Lumiere gibi iki kardeşiler ve Balkanlar'da film çeken ilk kişilerdi. Bu arayış sadece rulolar için değil, bir kameranın çektiği ilk karenin saflığının, sonsuza kadar kaybetmiş olduğumuz türde bir heyecanın arayışıdır. (Fainaru, 2006, s. 112)

'Kaybolup giden heyecanın arayışı' yönetmenin filmlerindeki zaman ve mekankoli ilişkisinin de açıklaması gibidir. Zaten filmlerindeki karakterler de çoğunlukla benzer ifadeler kullanırlar. *Ulis'in Bakışı*'nda A.'yı Arnavutluk'a götüren taksici Yunanistan'a dair azalan umutlarını anlatırken "bizim devrimiz kapandı" der. Eski bir dostuyla hasret giderirken "yok olup giden bütün umutlara" diye kadeh kaldıran A. da benzer bir dertten mustarıptır. Geçip giden zamana ve onun geçmişte bıraktıklarına dair yapılan bu tür sohbetler, sinematografik unsurlarla da desteklenerek yoğun bir melankoli yaratırlar. Balkanların sisli iklimi, yıkık dökük sokaklar, metruk yapılar, özellikle Saraybosna'daki savaş atmosferi, acelesi olmayan koreografik sahneleme, ağır şiirsel planlar ve Eleni Karaindru'nun hüznünlü besteleri A.'nın zaman ve mekân içerisinde yaptığı bu melankolik yolculuğa eşlik ederler. Yolculuğun sinema tarihiyle ilgili olması da işleri kolaylaştırır. Çünkü hareketli doğası gereği sadece anı değil zamanı da kaydedip koruyabilen bir araca ait eski materyaller, geçmişi bugüne getirmenin en pratik yolunu sunmuştur.

Zamanın anlaşılmaz doğası, yaşamın faniliği, ölüm, hatıralar ve geçmişte kalanlar üzerine olan tefekkür ve bunların yarattığı melankolik ruh hali yönetmenin bir sonraki filmi olan *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de daha belirgin bir şekilde hissedilir. Çünkü bu kez öyküsel motivasyonun kaynağı sinema tarihi ya da Odiseus'un yolculuğu değil, sağlık sorunlarından dolayı hastaneye yatmak zorunda olan ve dışarıdaki yaşama belki de son kez dahil olan hasta bir adamın şehirdeki veda turudur. Ölüme yakın olmanın yarattığı sınır durum, hem karakter hem de seyirci için zaman, sonluluk ve sonsuzluk üzerine düşünmek için uygun bir zemin yaratır. Yönetmen sınır kavramının kendisi için ne ifade ettiğine ve bu durumun *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün anlatısını nasıl şekillendirdiğine bir röportajında şu sözlerle değinir:

Benim gözümde, sınırlar coğrafi kavramlar değildir ve sanatın sınırları olması anlamında sınırlar vardır demek istemiyorum ... Sınırlar, burası ile orası, şimdi ile sonra arasında bölünmelerdir. Bu, filmde hayat ile ölüm arasındaki bölünme sorunudur. Bir sınır çizgisi: ölmek üzere olan bir adam, son günü. Son gününü nasıl geçirirsin? Bize hala ne olabilir? Kalan saatlerle ne yaparsın? Yaşadığın hayatı mı düşünürsün? Yoksa kendini başıboş, bütün rastlantılara açık mı bırakırsın, birini mi izlersin, bir pencere mi açarsın, yeni bir kişiyle mi tanışırsın, kendini birbirlerine bağlı olmayanların beklenmedik birleşmelerine mi bırakırsın? (Bachmann, 2006, s. 127)

Filmin karakteri için bu soruların hepsinin cevabı evettir. Yazar karakter Alexandros (Bruno Ganz), son gününe, ona maizi hatırlatan eski eşyaları ve mektupları kurcalayarak ve dinledikleri ortak müzik üzerinden empatik bir bağ kurduğu karşı komşusu üzerine fikirler yürüterek başlar. Zihninde bunlar yankılanırken köpeğini de yanına alarak Selanik kıyılarında tura çıkar. Köpeğini emanet etmek istediği kızıyla olan buluşmasında ise iki karakterin duygusal ve ahlaki olarak birbirlerine ne kadar zıt olduklarını anlatır. Baba, eskinin 'modası geçmiş' değerlerine neredeyse şiirsel bir bağlılık taşıırken kızı tam anlamıyla pragmatist bir tutum içerisindedir. Eski kuşak Alexandros'un yaşama dair takındığı bu şiirsel ve ahlaki tavrı en iyi biçimde, trafik ışıklarında karşısına çıkan yasa dışı göçmen bir Arnavut çocuk sayesinde anlatır. Çünkü polisten kaçan çocuğu bir an bile tereddüt etmeden arabasına almıştır.

Çocuğun anlatıya dahil olması bir taraftan yönetmenin göçmen politikalarıyla ilgili politik angajmanını ortaya çıkartırken diğer taraftan Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'de yaptığına benzer karşıtlıklar (yaşlılık/gençlik, ölüm/yaşam, hastalık/sağlık, eski/yeni, son/başlangıç, geçmiş/gelecek) yaratarak insanın, doğumdan ölüme giden kaçınılmaz kaderinin altını çizer. Birbirinden çok uzak görünseler de yersiz yurtsuzluk, kimsesizlik ve 'yarınsızlık' paydalarında birleşen bu iki karakterin diyalogları da, yönetmenin zamanın çelişkilerine dair ortaya koymak istediği düşüncelerine aracılık eder. Adam çocuğa "yarın ne kadar sürer?" diye sorduğunda çocuk da ona "sonsuz dek" diye cevap verir.

Alexandros çocuğun yaşından beklenmeyecek olgunluktaki bu yanıtına “o halde yarın tekrar buluşacağız” karşılığını verir.

*Sonsuzluk ve Bir Gün*'de, geçmiş ve gelecek ya da sonluluk ve sonsuzluk arasındaki sınırlar sadece diyaloglarla bulandırılmaz. Kullanılan garip kamera hareketleri, mizansen tercihleri ve sıra dışı plan-sekans çekimleri de bunu destekler. Özellikle geçmişin yoklandığı anlarda, Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri*'nde (*Smultronstället*, 1957) yaptığı gibi, diğer tüm sahne unsurları geçmişe aitken bu düşüncelerin sahibi olan karakter şimdiki haliyle oradadır. Bu tür akrononik anomaliler sadece geçmişle sınırlı değildir. Geçmişin bazı karakterleri de bugüne sızarak anomiliye destek olurlar.

Alexandros'un yeni küçük arkadaşıyla dahil olduğu alegorik temsillerle yüklü yarı düş yarı gerçek otobüs yolculuğu bu anların en önemlilerinden biridir. Gece gerçekleşen yolculuk, hem iki karakterin durumlarının yarattığı öyküsel bağlamdan hem de buğulu camlı eski otobüsün içindeki dokunaklı atmosferden dolayı oldukça melankoliktir. Hareket halindeki araca, farklı duraklardan binen karakterler, burayı bir tür eşik ve sınır mekâna çevirirler. Ama bu eşik sadece dışarıyla içeriyi değil, geçmişle bugünü de birbirine bağlar. Bir kostüm partisinden çıkmışçasına araca binen bir adam, sıradan bir yolcudan ziyade bir zaman seyyahı gibidir. Adamın geçmişe mi yoksa bugüne mi ait olduğu muamması Angelopoulos'un başka filmlerinden aşına olduğumuz zamansal muğlaklığın bir tezahürü gibidir.

Benzer bir muamma, yolculuğun başlarında gördüğümüz kırmızı bayraklı genç için de söz konusudur. Bir tür eylem ya da mitingden döndüğünü düşündüğümüz genç adamın gerçekten oradan binen bir yolcu mu yoksa Alexandros'un gençliğine dair bir anımsama mı olduğu tam olarak kestirilemez. Filmin başından beri iç içe geçen şimdi ve geçmiş imgeleri bu genç adam için de kesin bir yargıya varmamızı engeller. Diğer taraftan Alexandros modası geçmiş kıyafetler içerisindeki bu genç adama baktığında bir yabancıya değil de geçmişten tanıdığı bir yakınına bakar gibidir. Ancak bu belirsizlik ve muammalar onun temsil ettiği düşüncelerle ilgili alegorik okumalar yapmamıza engel değildir. Çünkü genç adamın elindeki kırmızı bayrağın Avrupa politik tarihinde sosyalist devrimci düşünceyle özdeşleşmiş olması ve otobüse bindikten sonraki yorgun, mutsuz ve bitkin hali, son dönem Angelopoulos sinemasının tematik tercihleriyle oldukça uyumludur. Bu, sönmüş devrimci ateşin, hayal kırıklığına dönüşen ideallerin, kaybedişin ve sonuca vardırılamayan mücadelelerin vücut bulmuş hali gibidir. Yönetmenin, filmdeki düşünsel temsilcisi gibi yorumlayabileceğimiz Alexandros'un söz konusu gence yorgun bir yoldaşına bakar gibi bakması da bu düşünceleri güçlendirir. O nedenle bu sahne, Angelopoulos sinemasındaki devrimci yasin ve politik melankolinin en net örneklerinden birini sergiler.

Yönetmenin, *Kitara'ya Yolculuk*'tan itibaren neredeyse her filminde karşımıza çıkan yorgun devrimci temsili böylece tüm sembolleriyle burada da karşılığını bulmuştur. Devrim temsilleri üzerinden yapılan bundan daha net olan tek gönderme ise *Ulis'in Bakışı*'ndadır.

### 3. Semboller Yıkılsa da Mücadele Devam Ediyor

Vinçe asılmış durumdaki devasa bir Lenin kafası yönetmen A.'nın ve arkadaşının şaşkın bakışları eşliğinde dikkatlice taşınır ve diğer gövde parçalarının arasına eklenir. Arkasından A.'nın da bindiği büyük bir mavna, devasa Lenin heykelini Tuna nehri boyunca ağır ağır taşımaya başlar. Çoğunlukla genel planda izlediğimiz bu sakin ve hüzünlü yolculuğa Eleni Karaindru'nun müziği de yine eşlik eder. Yolculuğun hedefi ise Balkanların aktif savaş yaşanan karmaşık bölgeleridir. (Görsel 2)



Görsel 2: *Ulis'in Bakışı* filminden ekran görüntüsü

*Ulis'in Bakışı*'ndaki bu ikonik sahnenin bir benzeri *Puslu Manzaralar*'da da (1988) vardır. Orada da bir helikopter, işaret parmağı kırılmış devasa bir heykel elini yine karakterlerin bakışı eşliğinde ağır ağır taşır (Görsel 3). Ancak bu örnek *Ulis'in Bakışı*'ndaki sahne kadar tartışmalı değildir. Çünkü burada elin sahibi tam olarak belli değildir. Filmlerin ve film içindeki olayların kronolojik sırası (önce el, sonra kafa ve en sonda da tamamen gövde) düşünüldüğünde, yönetmen sanki bir yapbozun eksik parçalarını toplayarak adım adım *Ulis'in Bakışı*'ndaki bu ikonik sahneye takipçilerini hazırlar gibidir. Çünkü önceki filmdeki muğlaklığa rağmen bu sahne oldukça kesindir. Bu parçalanmış Lenin heykeli doğrudan komünizmin kendisini temsil eder (Traverso, 2017, s. 98). O nedenle, Angelopoulos sineması içerisinde Benjaminsci anlamda bir sol melankoli eleştirisi getirilebilecek en net imgedir. Mavnanın arkasında uzanmış yatan ve bir belirsizliğe doğru yol alan heykelin çağrıştırdığı anlamlar, Avrupa'daki komünist mücadelenin yenilgisiyle doğrudan bağlantılıdır. Hatta Enzo Traverso bu sahneyi, Sovyet yönetmen

Sergey Ayzenştayn'ın *Ekim (Oktyabr, 1927)* filmindeki çar heykelinin yıkılışının tersine çevrimi olarak yorumlar ve Angelopoulos'un komünizmin hatırasını bir yas çalışması gibi tasvir ettiğini söyler (Traverso, 2017). Sahnedeki şiirsel sinematografi ise bu yası melankolik bir hüzne dönüştürmüştür.



**Görsel 3: Puslu Manzaralar filminden ekran görüntüsü**

Bu imgelere Sovyet Devriminin bir kontrpuanı olarak yaklaşmak ve kaybedilmiş bir mücadelenin ve kabul edilmiş bir yenilginin anlamsız melankolikliğini taşımakla suçlamak, her türlü açık gösterene rağmen yine de kolaycı bir çözüm olabilir. Bu filmler için “siyasi eylemin tekabül etmediği tutum” (Benjamin, 2007, s. 264) suçlamasını yapmak kolay olsa da onların “olumsuzlayıcı bir sessizliğin” (Benjamin, 2007, s. 264) keyfine baktığını söylemek haksızlık olur. Angelopoulos bu filmlerinde bir taraftan eskinin melankolik yasını tutsa da ve bundan bir tür sinematik ve şiirsel malzeme çıkarsa da karakterlerini güncel ve politik meselelere karşı tamamen kayıtsız bırakmaz. Neredeyse her filminde, ülkesiyle ya da bölgesiyle ilgili mevcut bir sorunu masaya yatırır. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de Arnavut bir mülteci çocuk üzerinden Balkanlardaki siyasi karmaşaları ve bu karmaşaların insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini gündeme getirmiştir. Benzer konuları *Ulis'in Bakışı*'nda bu kez kayıp filmlerin peşindeki bir yönetmenin yolculuğu üzerinden aktarmıştır. *Ağlayan Çayır*'da ve *Leyleğin Geciken Adımı*'nda da (*To meteoro vima tou pelargou, 1991*) yine sınır sorunlarını ve mültecilerin dramını ele almıştır. *Puslu Manzaralar*'da yersiz yurtsuzluğun ekonomi-politik gerekçelerini ve ahlaki sonuçlarını babalarını bulmaya çalışan iki küçük çocuğun arayış dramları üzerinden anlatmıştır. Bu filmdeki aranan babanın çoktan ölmüş olduğu gerçeğinin çocuklar tarafından kabul edilmemesi ve onların arayışlarına devam etmesi ise başka bir şeyi tekrar hatırlatır: Savaş çoktan kaybedilmiştir ama direniş bir şekilde

devam etmektedir. Ama direnişin kollektif bir bilinçle ve motivasyonla değil de yenilgiyi kabul etmeyen bir grup çocuk ruhlu eski idealist tarafından yapılıyor olması ise son dönem Angelopoulos sinemasının politik tavrının genel bir özeti gibidir.

## SONUÇ

Yapıtlarını, kendi kişisel geçmişinden bağımsız düşünemeyeceğimiz çoğu büyük sanatçıda olduğu gibi Angelopoulos'ta da, toplumsal ya da bireysel yaşanmışlıklar ile filmlerdeki öyküler ve karakterler iç içe geçmiştir. Dünyanın son elli yıldaki değişimi, doğu blokuyla çöken devrimci idealler, tek kutuplaşan dünyanın yarattığı sorunlar ve bunların Balkan coğrafyasındaki iz düşümleri ister istemez yönetmenin sinemasını da şekillendirmiştir. Arka plandaki bu siyasi ve toplumsal gelişmelere sanatçının kendi olgunlaşma süreci de eklenebilir. Politik ya da devrimci coşkunun yerini, geçmiş ya da zaman üzerine bir tür tefekküre ya da melankoliye bırakmış olması bu bilgiler ışığında açıklanabilir görünmektedir.

Yönetmenin, kayıplar ve mazide kalan idealler üzerine inşa ettiği anlatılarını sinematik anlamda da hüznü bir şiirsellikte sunması ister istemez melankoliyi ve bununla bağlantılı olarak da Walter Benjamin'in "sol melankoli" eleştirisini akla getirmektedir. Çünkü Benjamin bu eleştirisinde, geçmişteki kayıplarla çok fazla uğraşmanın, bugüne ve geleceğe dönük devrimci ve dönüştürücü enerjiyi azalttığını ve hatta yok ettiğini varsaymaktadır. Bu bağlamda, Angelopoulos'un geçmişe duyduğu özlemin son dönem filmlerinde fazlaca yer bulmasının politik anlamda bir tür kayıtsızlığa neden olduğu eleştirisi Benjaminci perspektiften makul görünmektedir. Zaten çalışmanın çıkış noktasında da büyük oranda bu düşünce yer almaktadır.

Ancak yukarıda yapılan örnek film analizleri bu varsayımın, Angelopoulos özelinde çok da doğru olmadığını ortaya koymaktadır. Çünkü yönetmen, şiirsel ve melankolik dozu en yüksek filmlerinde bile güncel sorunlara ve politik gelişmelere duyarsız kalmamıştır. Örneğin *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de Alexandros'un, Arnavut göçmen çocuğa yardımcı olma çabası, tüm yorgunluğuna ve geçmişe olan güçlü özlemine rağmen onun günümüzün mevcut sorunlarından da tamamen kopmadığını göstermektedir. Mücadelesi devam etmektedir ama tonu ve şekli değişmiştir. Son dönem diğer filmlerinde olduğu gibi burada da dünyayı dönüştürmeye dönük heyecanlı sloganlar yerini, duygunun ve hüznün ön planda olduğu daha kişisel ve daha mütevazı bir varoluş kavgasına bırakmıştır.

Bu açılardan bakıldığında Angelopoulos sinemasının sadece bireysel bir hüznün hikayesi anlatmadığını, bunlarla birlikte Avrupa'nın ve Balkanların politik tarihine dair bir okuma yapmamıza da



olanak tanıdığını söyleyebiliriz. Kaybedilmiş devrimler, sürgünler ve yarım kalmış hikâyeler, onun filmlerinde melankolik bir tonda tekrar gün yüzüne çıkar. O nedenle yönetmenin politik konuları bırakmadığını ama ifade ediş tarzını ve duygusal tonunu değiştirdiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda yönetmen, politik sinemayı bir ajitasyon ve slogan aracı olarak değil, bunun yerine tarihsel hafızayı canlı tutan ve onu şiirsel bir form içinde yeniden yorumlayan bir alan olarak yaşatmaktadır. O nedenle Angelopoulos sineması için amaçsız bir sol melankoli eleştirisi yapmak kolaycı bir tutumdur. Bunun yerine, işlevselliğini halen korumaya çalıştığı ama duygusal ve hüzünlü tonundan da taviz vermediği için onun yaptığını ‘politik melankoli’ olarak tanımlamak daha doğru olacaktır.

Tamamlayamadığı üçlemesi dahil filmlerinin neredeyse tamamında yaşadığı coğrafyanın geçmişiyle ve şimdisiyle güçlü, kişisel ve duygusal bir bağ kurmuş olan yönetmenin ölümüne yakın bir zamanda ortaya çıkan ve “Yunan Yeni Dalgası” ya da daha yakışan ismiyle “Yunan Tuhaf Dalgası” olarak bilinen ‘tuhaf’ filmlerin bir karşılaştırılması yapılırsa eğer, Angelopoulos’un toplumsal ve politik duyarlılıklar noktasında ne kadar değerli işler yaptığı daha net anlaşılacaktır. Bu dalgaya ait filmlerden biri olan *Attenberg*’de (Athina Rachel Tsangari, 2010) şöyle bir diyalog geçer: “Yirminci yüzyılı protesto ediyorum. Fazla abartıldı. Onu bıraktığım için de üzülüyorum”. Kendi dönemlerinin bittiğini farklı şekillerde dile getiren yaşlı Angelopoulos karakterleri sanki bu diyaloga önceden cevap vermişlerdir. Daha güçlü bir ihtimale Tsangari’nin, sürekli yirminci yüzyılın yasını tutan Angelopoulos’a bir cevap vermiş olduğudur. Bu ihtimaller dışında gerçek olan şey ise, sinemadaki genel konjonktürel dönüşümün Yunanistan sineması özelinde de karşılık bulmuş olduğudur. Gerek özgün sahne tercihleriyle gerek şiirsel, duygusal, sakin ve mütevazı sinematografisiyle ve gerekse de toplumsal ve politik içerikleriyle Angelopoulos elli ve altmışlardan beri devam eden ama doksanlardan itibaren iyice kaybolmaya yüz tutan modernist bir geleneğin son temsilcisi olarak öldüğü güne kadar film yapmaya devam etmiştir. Zamanın geçişine olan sitemin yarattığı melankolik ve hüzünlü tonda da bu son temsilci olma bilinci fazlasıyla hissedilir zaten. Avrupa’daki sinema hareketleriyle, yazarın kendi kişisel ve sanatsal yolculuğuyla ve Balkan coğrafyasının özgün tarihsel koşullarıyla ortaya çıkan özgün bir tondur bu. O nedenle, çıkış noktası olarak ilham verici olsa da Benjamin’in “sol melankoli” kavramının, Angelopoulos sinemasındaki sanatsal pratiği ve politik derinliği anlamlandırma noktasında, en azından tek başına kullanıldığında yetersiz kaldığı sonucuna ulaşabiliriz.

## KAYNAKÇA

Agamben, G. (2007). Kayıp Nesne. (Çev.: Şeyda Öztürk). *Cogito*, 258-261.

Angelopoulos, T. (Yöneten). (1988). *Puslu Manzaralar (Topio stin omihli)* [Sinema Filmi].

- Angelopoulos, T. (Yöneten). (1991). *Leyleğin Geciken Adımı (To meteoro vima tou pelargou)* [Sinema Filmi].
- Angelopoulos, T. (Yöneten). (1995). *Ulis'in Bakışı (To vlemma tou Odyssea)* [Sinema Filmi].
- Angelopoulos, T. (Yöneten). (1998). *Sonsuzluk ve Bir gün (Mia aioniotita kai mia mera)* [Sinema Filmi].
- Angelopoulos, T. (Yöneten). (2004). *Ağlayan Çayır (Trilogia: To livadi pou dakryzei)* [Sinema Filmi].
- Angelopoulos, T. (Yöneten). (2008). *Zamanın tozu (Trilogia II: I skoni tou hronou)* [Sinema Filmi].
- Aristoteles. (1996). Fizik. (Çev.: S. Babür), S. Babür (Editör), *Zaman Kavramı* içinde (ss. 9-42). Ankara: İmge.
- Bachmann, G. (2006). Akıp Giden Zaman: Sonsuzluk ve Bir Gün (Angelopoulos ile Röportaj) (Çev.: M. Harmancı). D. Fainaru (Editör), *Theo Angelopoulos* içinde (ss. 121-134). İstanbul: Agora.
- Benjamin, W. (2007). Sol Melankoli (Çev.: Şeyda Öztürk). *Cogito* (51), 262-266.
- Brown, W. (2007). Sol Melankoliye Direnmek (Çev. Şeyda Öztürk). *Cogito* (51), 267-274.
- Butler, J. (2007). Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet - Reddedilmiş Özdeşleşme (Çev.: Zeynep Direk). *Cogito* (51), 275-291.
- Fainaru, D. (2006). Bir Bakışta İnsanlık Deneyimi: Ulysses'in Bakışı (Theo Angelopoulos ile Röportaj) (Çev.: M. Harmancı). D. Fainaru (Editör), *Theo Angelopoulos* içinde (ss. 111-120). İstanbul: Agora.
- Fairclough, N. (2001). Critical Discourse Analysis as a Method in Social Scientific Research. R. Wodak & M. Meyer (Editörler), *Methods of Critical Discourse Analysis* içinde (ss. 32-62). London: SAGE Publications.
- Freud, S. (2014). Yas ve Melankoli. (Çev.: A. Emirsoy) İstanbul: Telos Yayınevi.
- Göle, M. (2007). Aşk Melankolisi Diye. *Cogito* (51), 163-169.
- Panofsky, E. (2007). Satürn ve Melankoli. (Çev.: Cem İleri). *Cogito* (51), 192-211.
- Prigent, H. (2009). *Melankoli: Batı'da Deha ve Delilik*. (Çev.: O. Türkay) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Starobinski, J. (2007). Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı. (Çev.: Serap B. Öztürk). *Cogito* (51), 224-232.
- Traverso, E. (2017). *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. New York: Columbia University Press.
- Tsangari, A. R. (Yöneten). (2010). *Attenberg* [Sinema Filmi].
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev.: Z. Aracagök, & D. Bülent). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yates, F. A. (2007). Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa (Çev.: Kemal Atakay). *Cogito* (51), 170-180.

## EXTENDED ABSTRACT

In Theo Angelopoulos's cinema, melancholy is neither a decorative mood nor a psychological disposition attached to his characters. It is, instead, a structural presence that infiltrates time, memory, space, and the political imagination itself. This study takes up the problem of political melancholy through Angelopoulos' films, with particular attention to how loss, historical rupture, and unfulfilled collective desires become visible, not only through narrative content but within the very texture of his

cinematic language. The melancholic quality of his cinema resists quick definitions and avoids being reduced to an aestheticized grief. Instead, it moves along the fractures of Greek history, where personal and national memories bleed into one another.

The conceptual ground of this research is shaped by Walter Benjamin's idea of *Left Melancholy*. Benjamin's critique is directed not at grief but at a particular attitude that clings to past political ideals while refusing to transform these losses into a politically productive relationship with the present. In Angelopoulos' cinema, one often encounters this ambiguous position: a longing for what has been lost and the impossibility of its return. His protagonists drift through barren landscapes, ruined towns, and borders that have become nothing more than empty thresholds. Their journeys are not heroic searches for resolution but prolonged encounters with absence — historical, personal, and political.

While Angelopoulos' earlier films are often read about overt political allegory and collective memory, his later works shift toward a deeper confrontation with what could be described as the remnants of lost revolutions. *Ulysses' Gaze*, *Eternity and a Day*, *The Weeping Meadow*, and *The Dust of Time* do not simply recount the aftermath of political events; they create cinematic spaces in which history lingers as an unresolved, even unrepresentable, force. These films question what it means to remember politically during ideological failure. They do not offer clear positions or redemptive visions; instead, they trace the silhouettes of defeated hopes and displaced subjects.

This article approaches Angelopoulos' work through a conceptual frame that treats melancholy as a political, rather than merely emotional, category. Here, melancholy does not indicate sadness but a historically grounded attachment to what no longer exists. Following thinkers like Freud, Traverso, Kristeva, and Agamben, melancholy is understood as a space where memory, loss, and political defeat intertwine, producing a condition that is neither pure mourning nor simple nostalgia. In Angelopoulos' cinema, this manifests through formal strategies such as long takes, stillness, and ellipses — techniques that defer resolution and suspend narrative closure.

The selection of these four films from Angelopoulos' later period is not incidental. In these works, the melancholic tone deepens, shifting from the revolutionary idealism of his earlier period into a more reflective, disillusioned meditation on history. Characters such as A., the unnamed poet in *Eternity and a Day*, and Eleni in *The Weeping Meadow* embody different modes of melancholic subjectivity, oscillating between personal loss and collective memory. They are marked by the impossibility of return, the fragmentation of identity, and the collapse of temporal and spatial continuity. These figures do not

simply experience melancholy — they become figures through which melancholy becomes historically legible.

The methodological strategy of this research combines formal film analysis with conceptual discourse. Rather than treating films as vessels carrying predefined political messages, this approach reads form and content together, locating meaning within *mise-en-scène*, temporality, and the handling of off-screen space. Particular attention is paid to how Angelopoulos stages the absence of history: political traumas, wars, displacements, and betrayals are rarely shown directly. Instead, they are felt in what is withheld — in what remains off-screen, in silences, in the slow, almost ritualistic, passage of time.

What emerges from this reading is not a singular diagnosis of political melancholy but a layered constellation of effects and historical remains. Angelopoulos' films do not mourn a specific loss but register a more pervasive sense of historical exhaustion, a recurring inability to reconcile past hopes with present realities. Through this, they address Greek political history and the broader European experience of lost revolutionary promises. His cinema refuses to forget, but it also resists easy commemorations.

In conclusion, this article argues that Angelopoulos' work does not simply aestheticize melancholy but uses it as a critical lens to interrogate the afterlives of political histories. His films open a melancholic space where unspoken traumas and displaced narratives persist, offering neither closure nor consolation. In this sense, Angelopoulos' cinema constitutes a melancholic archive in which history remains suspended, never fully past, and always on the verge of reappearing.