

“SONSUZLUK VE BİR GÜN” FİLMİNDE ZAMANIN ONTOLOJİK SORGUSU

Perihan TAŞ ÖZ
İstanbul Kültür University, Turkey
p.tas@iku.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-4577-7898>

ÖZ

Daniel Frampton, *Filmozofi* isimli çalışmasında, sinema-felsefe ilişkisine yeni bir bakış açısı getirir. Bu bakış, geleneksel olarak filmleri felsefe üzerinden okumak yerine, filmin kendisinin başlı başına bir felsefi düşünüş biçimi olarak ele alınması gerektiğine işaret eder. Frampton bunu *filmozofi* olarak kavramsallaştırır. Theo Angelopoulos’un yönetmiş olduğu 1998 yılı yapımı, *Mia Aioniotita Kai Mia Mera (Sonsuzluk ve Bir Gün)* ölmek üzere olan Alexander isimli ana karakterin son gününü ele aldığı anlatısı ile yaşam ve ölüm kavramlarını derinlemesine sorgulatan bir öyküyü aktarmış, bu aktarım sırasında kendine özgü bir söylem geliştirmiştir. Filmin, bu yönü ile Frampton’un işaret ettiği felsefi düşünüşe önemli bir örnek olduğu düşünülmektedir. Diğer yandan bu felsefi düşünüşün, ontolojik bir sorgunun izi sürülerek “varlık” ve “zaman” kavramları üzerine yapılandırılmış olması, çalışmanın varoluş felsefesine başvurmasının sebebi olmuştur. Varlık felsefesinin merkezine aldığı “Varlık nedir?” ve “Varoluşumuzun anlamı nedir?” soruları, film boyunca ana karakterin temel çatışması olarak belirmiş ve bu çatışma zaman kavramına koşut bir bağlamda yapılandırılmıştır. Çalışma, felsefi eleştiri yöntemi ile filmi incelerken, kavramsal çerçevesini varoluş felsefesinin en önemli isimlerinden biri olan Martin Heidegger’in görüşlerine başvurarak çizmiştir. Anlatının merkezine aldığı varlık ve zaman kavramları, Heidegger felsefesinin temel yapıtaşlarıdır. Heidegger’in “*her türlü varlık anlayışının olası ufku*” olarak gördüğü zaman, filmde de ana karakterin sonsuzluk ve bir gün arasındaki anlam arayışının olası ufku olarak belirmiş, “*Yarın ne kadar sürecek?*” sorusuna dönüşmüştür. Çalışma, *filmozofi* kavramından yola çıkarak, filmin bu soruyu bir felsefi düşünüş biçimi olarak ele aldığını iddia etmekte ve bu felsefi düşünüşün sinemasal anlatıda nasıl yapılandırıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Filmozofi, Ontoloji, Varlık, Zaman, Sonsuzluk ve Bir Gün, Heidegger.*

THE ONTOLOGICAL INVESTIGATION OF TIME IN “ETERNITY AND A DAY”

ABSTRACT

Daniel Frampton brings a new perspective to the relationship between film and philosophy in his study entitled *Filmosophy*. According to this perspective, Frampton underlines that it is important to see films as philosophical thinkings in and of themselves as opposed to conducting a philosophical reading of the films. He conceptualizes this understanding through the term *filmosophy*. Theo Angelopoulos’s *Mia Aioniotita Kai Mia Mera (Eternity and a Day)* tells the story of Alexander’s last day alive; the film deeply questions the concepts of life and death through Angelopoulos’s original language. In this paper I argue that this film is an important example of Frampton’s idea of philosophy. Besides, this philosophical thinking is based on an ontological investigation of the concepts of “being” and “time”, and as a result, I also refer to existential philosophy which focuses on the questions of “what is existence?” and “what is the meaning of our existence?”. In the film, the character’s main conflict centers around these questions, which is conditioned by the concept of time. While I analyze the film through philosophy as a critical approach, I also establish the conceptual framework through Martin

Heidegger - one of the most important names of existential philosophy. The concepts of being and time are the main concepts of Heidegger. He sees time itself as “the horizon of being”; this understanding is seen in the film as a search for the meaning between eternity and a day by the main character, turning this horizon into the question of “how long will tomorrow last?”. In this study, I use the concept of filmosophy to suggest that the film takes this question as a philosophical way of thinking and will examine how it translates it into the structure of a cinematic narrative.

Keywords: *Filmosophy, Ontology, Being, Time, Eternity and a Day, Heidegger.*

GİRİŞ

Hakan Savaş, *Sinema ve Varoluşçuluk* isimli çalışmasında, film çözümlenmelerinde şimdiye kadar geliştirilmiş olan kuramsal yaklaşımlara bir eleştiri olarak, insanın neden ontik bir bütün olarak ele alınmadığı sorusunu sorar (2013: 28). Ona göre, “sinema bilimi”nin kendisine konu edinmesi gereken en temel kaynak insan iken, bu kuramsal yaklaşımların birçoğunun uygulanışında felsefi eleştiri boyutu dâhil edilememiş ve bu yolla “insan” iskanlanmıştır (Savaş, 2013: 26). Çalışmanın konu edindiği *Sonsuzluk ve Bir Gün* isimli film, anlatı yapısı ve temel çatışmanın kuruluşu bağlamında adeta bu yoksunluğu yeniden hatırlatır. Ana karakter, bir bütün olarak varlığını tamamlama çabasında, parçalanmış geçmişi, bugünü ve geleceği arasında benliğini aramaktadır. Karakterin varlık üzerinden seyirciye sorduğu sorular, filmin çözümlenmesi sırasında başvurulacak metodolojiye sunulan temel anahtarlardır. Bu bakış açısından hareketle, seçilen yöntemin ontolojik bir sorguyu esas alması gerektiği düşünülmüştür. Bu nedenle felsefi çözümlenme yöntemine başvurulmuş, filmin sorduğu sorular, varoluş felsefesinin kapılarını açmıştır.

Fiziksel temelli anlamlandırılmaya çalışılan varlık olgusu, ancak varoluşunun fiziki koşulu ile zihinsel türden bir sorgulamaya konu olur. Çünkü fiziki konumu ile belirsiz ve bulanık olan varlığın, ortak bir kabulde varoluşunu kazanması için düşünme eylemi ile ele alınması gerekir. Düşünme edimi ile karşılaşan fiziki varlık, bu yolla artık zihinsel türden bir varlığa dönüşecektir. Böylece kendisini düşünen özne için tanımlanabilir olacak ve bir nevi bilinç kazanacaktır (Çotuksöken, 1994: 31). Felsefe tarihi boyunca bu bilincin yapılandırılmasına aracılık eden varlık felsefecileri temelde tek bir soruya odaklanmışlardır: “Varlık nedir?” Bu soru “Varlığın kökeni nedir?”, “Varlık nasıl kavranabilir?” gibi farklı biçimlerle ele alınmış olsa da, nihayetinde ilk ve en basit olanın yanıtlanması varlık felsefecilerinin temel problemi olmuştur. Bu sorunun farklı biçimlerde tezahür etmesinin en önemli nedeni her filozofun varlık ve düşünmeye ilişkin tasarımı ve benimsediği söylemin farklı olmasından kaynaklanmaktadır (Çotuksöken, 1994: 81). Felsefe tarihi boyunca başta Aristoteles, Platon, Kant, Hegel, Kierkegaard, Husserl olmak üzere çeşitli filozoflarca ele alınmış olan varlık felsefesi, Martin Heidegger özelinde, zaman sorunsalı etrafında irdelenmiş ve filozofun en önemli eseri olan *Varlık ve Zaman* isimli kitabı, bu çalışmanın kuramsal çerçevesinin biçimlendirilmesinde belirleyici olmuştur.¹ Kendisinden önceki filozofların varlığın anlamını yeterince aydınlatmadığını ve bunu temel görev olarak kavramadığını belirten Heidegger’in varlık sorusunun temel hedefi, Ökten’e göre, ontik bilimlerin temelini oluşturan ontolojilerin olanaklılık koşullarıdır (Ökten, 2004: 153). Heidegger’e göre -kendisinden önceki filozofların sıklıkla yaptığı gibi- ontik bir yaklaşımla varlığın ne olduğunu soruşturmak, varlığın anlamını soruşturmak demek değildir. Bu nedenle Heidegger, varlığın anlamını belirlemek için ontik tecrübe yerine fenomenolojik tecrübeyi önermiştir. Çünkü varlığın anlamını soruşturmak, fenomenolojik bir deneyimdir (Gözkan, 2014: 135). Çalışmanın Heidegger felsefesine başvurmasının en önemi nedeni, filmin felsefi düşünüş biçiminin filozofun yaklaşımı ile olan benzerliğidir. Filmin ana karakterinin varlık sorunsalını bir anlama deneyimi olarak, zaman bağlamında ele alması; Heidegger’in varlık ve zaman arasında kurduğu -birbirini var eden ve

¹ Heidegger’in *Zaman ve Varlık* isimli çalışmasının farklı Türkçe çevirileri mevcuttur. Bu çeviriler arasında büyük farklılıklar gözlemlenmiş, çalışmanın bütünlüğü ve kavramsal çerçevesinin tutarlılığı açısından, Kaan Ökten’in 2018 yılında yayınladığı, daha öncekilere göre gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş çevirisi kullanılmıştır.

ayrılmaz- ilişkiyi hatırlatmaktadır. Diğer yandan filmde varlık-dil ilişkisi üzerine geliştirilmiş olan düşünme biçimi, Heidegger üzerinden okunduğunda birçok benzerlik ortaya çıkmaktadır. Ana karakterin şiirini tamamlamak için yeni sözcüklere ihtiyaç duyması ve filmde bu sözcük arayışının onun varlığının anlamını bulmasında önemli yer bir teşkil etmesi “*Dil, varlığın evidir, onun meskeninde insan ikamet eder*” (Heidegger, 2013: 5) cümlesinin anlatsal karşılığı gibidir. Çalışma, filmozofi kavramını referans alarak ve Heidegger’in görüşlerine başvurarak, film anlatısını, varlık-zaman ve varlığın evi olarak adlandırılan dil ekseninde bir analize tabi tutmuştur. Frampton’un öngördüğü gibi film, başlı başına düşünen bir yapı olarak incelenmiş, filmin felsefi düşüncü varoluşsal bağlamda ve Heidegger’in görüşleri eşliğinde ele alınmıştır.

Yitirilmiş Zaman, Kayıp Özne: Alexander

Angelopoulos, *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmi üzerine kendisi ile yapılan bir söyleşide, “*Benim için her film bir yolculuktur, her şey bir yolculuk, bir arayıştır*” diye belirtir ve ekler “*Bilgi bana bu yolculuk sırasında gelir*” (Bachman, 1997: 131). Tıpkı yönetmen gibi filmin ana karakteri Alexander da bir arayışın, varlığının ne anlama geldiğinin peşindedir ve film, bu sorunun cevabını aramak için karakterin geçmişi ve bugün arasında yaptığı, nihayetinde sonsuzluğu deneyimlediği bir yolculuğa dönüşür. Bu yolculuk, Yvette Biro’nun ifadesiyle, bir yönüyle kapalı, diğer yanı ile dışsal özümsemek için kırılma ile açılan bir karakterin iç dünyasıdır (2011: 181). Film, ölmek üzere olan şair Alexander’ın bir gününe odaklanır. Ertesi gün hastaneye yatacağı ancak yaşayabileceğine dair bir ümidi yoktur. Önce yardımcısı Ourania ile vedalaşır ve evden ayrılır. Ardından kızı Katerina’yı ziyaret eder ve ona bir yolculuğa çıkacağını söyler. Kızından ayrıldıktan sonra yolda karşılaştığı, polisten kaçan bir mülteci çocuğu arabasına alır ve neredeyse tüm gününü onunla geçirir. Bu mülteci çocuk, şairin ölmeden önce tamamlamaya çalıştığı ve eksik sözcüklerini bulamadığı şiirini tamamlamasına yardım ederken, bir yandan da küçük çocuktan öğrendiği sözcükler, şairin geçmişi ve bugünü arasındaki yitirdiği zamanı anlamlandırmasına aracı olur.

Film, karakterin geçmişi ile başlar. Çocukluğunu geçirdiği evin görüntüsünün üzerinde iki çocuğun (Alexander ve bir arkadaşının) diyalogları duyulur: Çocuklardan biri “*Zaman nedir ki?*” diye sorar ve diğeri yanıtlar “*Zaman deniz kenarında çakıl taşları ile oynayan bir çocuktur.*” Daha ilk sahnede sorulan bu soru aracılığıyla, hem karakterin, hem de anlatının zaman üzerine bir düşünüş geliştireceği ifşa edilir. Frampton, filmozofi kavramını temellendirme yolunda filmin felsefi düşünüşünü açıklarken, Heidegger’in görüşlerine başvurur. Heidegger’e göre iki türlü düşünüşten söz edilebilir: Bunlardan ilki hesaplayıcı düşünme, diğeri tefekküre dayalı düşünmedir. Hesaplayıcı düşünme, Frampton’un tabiri ile “sadece olasılıkları düşünen” bir düşünce tarzıdır, çabuk kavrar ve çabuk unuttur. Bunun film seyrindeki karşılığı ise dikkatin belirli imaj ve hareketlere odaklandığı, dolaysız bir düşünme biçimidir. Seçilmiş teknolojik imaj ve hareketlerin istilasına uğramış olan filmler, teknolojinin zihin üzerindeki egemenliğini sorgulatacak bir alan bırakmazlar (Frampton, 2013: 292-293). Günümüz tabiriyle “gişe filmleri” denilen ve kitle kültürü tüketimine dayalı birçok film seyrinin bu düşünüşe örnek olduğu söylenebilir. Belirli anlatsal formüllerle işleyen, karakter ve işlevlerinin ezberlenmiş kalıplara göre kurgulandığı, seyircinin düşünmekten çok duygulanmak ve bu duygulanım üzerinden -Aristoteles’in tabiri ile- katharsisini yaşayıp arınıp rahatlamak üzerine koşullandığı bir film evreni bunun en somut örneğidir.

Oysa tefekküre dayalı düşünme, zihinsel tartışmaya alan açan, derin bir dikkat doğrultusunda gelişen bir sezgisel biçimdir. Bu biçim filmi sorgulatar ve film seyri düşünme eylemine odaklıdır. Frampton’a göre filmin esas doğası tefekküre dayalıdır. Bu nedenle filmozofi kavramı, özünü bu doğadan alan ve film-düşünmeyi sinemanın tam kalbine yerleştirmeyi mümkün kılacak bir olanağa işaret eder (Frampton, 2006: 294). Görüldüğü gibi Frampton, film-düşünme ile seyircinin sorgulamaksızın kabul ettiği, imaj ve hareketlerden oluşmuş bir gerçekliğin kabulü yerine; filmin kendisine ait olanaklarla bir düşünüş biçimi yaratılabileceğini ve böylece bu gerçekliğin sorgulanabileceğini iddia eder. *Sinefilozofi* isimli çalışmasında, Frampton’a benzer biçimde filmin felsefe yapma olanaklarını derinlemesine

sorgulayan Serdar Öztürk de çalışmasında Heidegger'in görüşlerine sıklıkla başvurmuş ve tefekkür edici düşünmenin yaratacağı olanaklara önem vermiştir. Ona göre bu düşünme biçimi ile gerçekleşecek sinefilozofik deneyim, düşüncede düşünülme ortaya çıkaracak önemli bir potansiyele sahiptir. Böylece kitle sinemasındaki hesaplayıcı düşünme tarzı ve bu düşünme biçiminin mantığı daha kolay açığa çıkabilecektir. Bu bilinç, seyirciyi farklı bir safhaya sıçratacaktır (Öztürk, 2016: 53).

Sonsuzluk ve Bir Gün, Frampton ve Öztürk'ün vurguladığı bu bilinci oluşturmaya ve bu yolla kendi film-düşünüşünü gerçekleştirmeye çalışırken zaman kavramını merkeze almıştır. Filmin başlangıcındaki "Zaman nedir ki?" sorusu, filmin ilerleyen dakikaları içerisinde, sinemasal söylemle desteklenen özgün bir düşünüşe dönüşür ve seyirci de bu düşünüşe dâhil olur. Burada filmin kendine özgü en önemli yanı, zaman anlatımının geleneksel söylemden farklı bir biçimde yapılandırılmış olmasıdır. Filmin ilk dakikalarında kızı Katerina'yı ziyaret eden Alexander, ölen eşinin mektuplarını ona bırakmak istediğini söyler. Bu mektuplardan biri zarfa konulmamıştır ve kızı tarafından okunur. Bu mektup 30 sene önce yazılmıştır ve bu sahnede, mektubun okunmasına paralel olarak, mektubun yazıldığı güne dönülür. Ancak bu sahne, klasik sinemanın geleneksel *flashback* (zamanda geri sıçrayış) kurgusu ile değil, geçmişin bugüne misafir edilişi şeklinde gerçekleştirilir. Daha açık bir ifade ile normalde filmsel anlatı çizgisinde geçmişe ait bir sahne gösterildiğinde, mevcut sahne sonlandırılıp, yeni bir sahne ile geçmişe dönülürken filmde bu gerçekleşmez. Alexander, o anki fiziksel görünümü, kıyafetleri ve ruh hali ile geçmişe döner. Mektup okunurken, salondan balkona geçer ve balkonda karısını bulur. Mektupta yazılar yaşanmaya, geçmiş, "şimdileşmeye" başlar bir bakıma. Bu sahneden itibaren, film ve karakter zamanda bir yolculuğa başlar. Filmin anlatsal zamanının sınırlarının netliği bozulur, bulanıklaşır. Alexander, geçmişe bugünden bakar. Geçmiş bugününü işgal eder. Sık sık karısı ile konuşur. Ömrünü edebiyata ve şiire vermişken, ailesine ne kadar az zaman ayırdığının farkına varır. Karısı ve kızı ile ilgili yaşayamadıklarının pişmanlığı dile gelir. Yitirilmiş bir zamanın içinde, kayıp bir öznedir Alexander. Bu mektubun okunması, film boyunca sürer ve bu bir bakıma, anlatının zamanı ele alış biçiminin simgesel temsiline dönüşür. Tek bir plan sekans içerisinde sık sık geçmişten bir an ya da karakter gösterilir. Yvette Biro, Angelopoulos'un zamanı kendine özgü ele alış biçiminin hem karakterleri yeniden şekillendirmede hem de onların kökeninin dünyasını yeniden yontma bağlamında önemli bir etkisi olduğunu söyler. Ona göre yönetmenin filmlerindeki zaman kullanımı karakterlerin başkalaşmış kaderini yeni bir soru ile tefekkür ve sessiz bir feragate dayanan görkemli bir atmosfere yükseltmektedir (Biro, 2011: 181). Seyirci için ise bu anlatımın karşılığı oldukça derin ama bir o kadar da yalındır: Angelopoulos'un ifadesi ile "*Sanki her şey şimdide olmuş gibidir*" (Biro, 2011: 245).

Geçmiş ile geleceğin iç içe geçmişliği, ana karakterin şair Dionysios Solomos ile karşılaştığı sahneler de gözlemlenir. Alexander, 1798-1857 yılları arasında yaşamış ve modern Yunan şiirinin babası olarak bilinen Solomos'un (Beaton, 1976: 161) yazdığı ancak eksik kalmış *Özgür Tutsak* isimli şiiri tamamlamaya çalışmaktadır. Anlatımın en önemli kırılma noktalarında Alexander kendi zamansallığı içerisinde şair Solomos ile karşılaşır, onunla konuşur. Bu karşılaşma, *flashback* (geriye sıçrayış), ya da *flashforward* (geleceğe sıçrayış), hayal vs. gibi anlatım biçimleri ile değil; tüm gerçekliği ile karakterin "şimdiki zaman"ında aktarılır. İki de aynı zamanda ve aynı mekandadır. Varlık zamansallaşmaya, geçmiş ile geleceğin sınırları bozulmaya başlamıştır. Filmozofinin de öngördüğü gibi, film düşünmekte ve alışlagelmişin dışındaki bu zaman anlatımı ile seyircisini de felsefi bir düşünüşe davet etmektedir.

Filmin, varlığa dair gerçekleştirdiği sorgulamayı, daha doğru tabirle felsefi düşünüşü anlamlandırmak için Heidegger'in görüşlerine başvurmak yerinde olacaktır. Heidegger, var olma olanağını "Dasein" kavramı ile açıklar ki bu kavram onun var oluş felsefesinin anahtar kavramıdır. Heidegger'in (2018: 274) "*fılen var olmak*" olarak tanımladığı Dasein'in varoluşsal belirlenimi ise "*dünya içinde var olmak*"tır (2018: 110). Daha önceki filozofların varlık kavramsallaştırmalarına karşın, onun

yaklaşımının en ayırt edici yanı, Dasein kavramının varlığın anlamını arama yolunda bir harita olarak yapılandırılmış olmasıdır. Heidegger bu bağlamda ısrarla “Varlık nedir?” sorusuna yanıt arayan ontolojik yaklaşımı eleştirmiş ve esas soruşturulması gerekenin varlığın anlamı olduğunu vurgulamıştır: “Öncelikle varlığın anlamı yeterince aydınlatılmadıkça ve bu aydınlatma işini temel görev olarak kavramadıkça, esasen öz amacını tersine çevirmiş olacak ve kör kalmış olacaktır”(Heidegger, 2018: 33). Filozofun *Varlık ve Zaman* isimli çalışmasında, Dasein bu nedenle, belirli bir tanıma sığdırılma çabası içinde değil, mevcut tanımların içindeki çelişkilerden ve boşluklardan ilerleyerek, varlığın deneyimlenmesinin olanaklarını sorgulayan bir anlama çabasının kendisi olarak kavramsallaştırılmıştır. *Sonsuzluk ve Bir Gün*’ün geliştirmiş olduğu film-düşünüş ile insan üzerinden varlığa dair yaklaşımı, Heidegger’in tutumuna benzer biçimde, var olabilmenin olanaklarını sorgulayan sorular üzerinden gerçekleştirilir ve bir anlama çabası olarak belirir.

Heidegger, insanın varoluşunu ise “dünyaya düşmüşlük” olarak betimler ve “hiçbir orada-oluş, kendisi olarak özgürce, ‘orada olmak’ isteyip istemediğine karar vermiş midir?” sorusu ile bu varoluşun iradeye bağlı olmaksızın gerçekleştiğini vurgular (Aktaran: Safranski, 2008: 25). Heidegger’in görüşüyle iradesinden bağımsız olarak dünyaya düşen insan huzursuzdur çünkü varlığını anlamlandırma çabasına girecektir. Bu anlamlandırma çabasını huzursuz kılan şey ise Dasein’in yabancılaştırıcı özünden kaynaklanmaktadır. Çünkü dünyada var olmak, kendini diğer var olanlarla kıyaslayıp anlamlandırma çabasına itecektir ve bu da doğası gereği yabancılaştırıcıdır. Ancak bu yabancılaşmanın nihai hedefi yine kendine varmak, varlığını anlamlandırmak olmalıdır (Heidegger, 2018: 273). Tıpkı Heidegger’in öngörmüş olduğu gibi Alexander da dünyaya düşmüşlüğüne değıştirilemez yazgısına karşı, varlığını anlamlandırma çabasıdır. Onun bu çabasında içinde olduğu yabancılaşmanın en somut örneği ısrarla peşinde olduğu “Yarın ne kadar sürecek?” sorusunda belirir. Bu sorunun, somut bir bilgi ihtiyacından dolayı belirmediği açıktır. Zira bilimsel olarak bunun karşılığı nettir. Alexander, anlam aradığı varoluşunun ipuçlarını zamanda bulmuştur. Geçmiş zaman, şimdiye taşınmış ve anıları ona bazı cevaplar vermiştir. Ancak hala cevaplayamadığı sorular için yarına ihtiyacı vardır. Yarın, simgesel bir zamandır. Bu nedenle “Yarın ne kadar sürecek?” sorusunun cevabı, “Sonsuzluk ve bir gün” dür. Yani Alexander, geçmişin sonluluğunu ve yarının sonsuzluğu deneyimleyebildiği kadar vardır.

Heidegger’de varlığın bütünlüğü zamansallık üzerine kuruludur ve zaman, “varlığın olası ufku” dur (2018: 639). Zaman kavramının Heidegger’deki önceliğinin nedeni ise ölüm ile ilgili görüşleri üzerinden açıklanabilir. “Bir insan yaşamaya başladığı an, ölmeye hazır yaşıdadır” (2018: 237) cümlesi ile de son derece net dile getirmiş olduğu gibi, ona göre insan ölüme yazgılıdır² ve varoluşunu anlamlandırma çabasının en temel nedeni de budur. Salman’a göre de insan ve varlık arasında özel bir bağ vardır. Sırrını zamanda açığa çıkaran bu bağın insan için karşılığı ölüme fırlatılmışlığı ve sonluluğudur. Bu da bir anlamda “varoluşun trajedisi”dir (Salman, 2017: 171). Varlığını ancak kendi zamansallığı üzerinden deneyimleyebilecek olan insan, ölümünü de yine zamansallığın idraki üzerinden anlamlandırabilecektir. Heidegger’in burada önem verdiği bir diğer kavram da kaygıdır. Kendisinden önceki felsefecilerden Kierkegaard’ın öne sürmüş olduğu korku kavramından farklı olarak, kaygı kavramını kullanır filozof. Bunun nedenini de korkudaki belirsizliğe karşı, kaygının kökeninin belirli oluşu üzerinden açıklar: “Kaygının nedeni bizatihi dünyanın kendisidir”(Heidegger, 2018: 286) cümlesi bunun en doğru izahıdır. Kaygı, ölümlü olduğunu anlayan insanın, yaşamını anlamlandırma çabasına karşılık gelir ki bu da zamansallığın idraki ile mümkün olacak ve ancak dünyada gerçekleşecektir. Heidegger’e göre kaygı, iradesinden bağımsız olarak dünyaya gelen insana özgürlük olanağı da sunacaktır çünkü yaşamına anlam verme çabası kendisini dünyadaki diğer varlıklardan daha farklı bir noktada konumlandırmasına imkan sağlayacaktır. Kendisi olabilecektir bir başka deyişle. *Sonsuzluk ve Bir Gün* üzerine yaptığı çalışmasında Terbaş da, ölümlülüğünün farkına varması ile Alexander’ın “Bu yaşamı başka nasıl yaşayabilirdim?” sorusuna yöneldiğini ve bunun da

² Heidegger, bunu Dasein’in bir özelliği olarak “ölüme doğru varlık” olması ile açıklar (2018: 396).

onun varlığını özgürleşmiş bir perspektife yerleştirdiğini dile getirerek, Heidegger'in görüşlerine benzer bir yaklaşım geliştirmiştir (Terbaş, 2015: 129). Yakın zamanda öleceğini öğrenmesi, Alexander'a bir yüzleşme özgürlüğü sunar. Varlığını anlamlandırması da bu noktada gerçekleşir. Deniz kenarında yalnız yürürken, ölümü sorgulamaya başlar: "*Hentüz hiçbir şeyi tamamlamadım*" der kendi kendine. Horton'a göre, Alexander'ın yaşamındaki yarım kalmışlıkları aktaran bu "erken monolog", onun kendi gerçekliğine erişememiş bir sürgün olma halinin kavranışıdır bir bakıma (Horton, 1999: 212). Daha uzun yıllar yaşayacağını zannederken, birdenbire ortaya çıkan hastalığı, onu aniden ölüm üzerine düşünmeye yöneltmiştir. Bu monolog sırasında, ölümü "*kıştan önce görünen, aldatici bir bahar*" olarak tanımlar. Oysa kış gelmiştir. Ölüm onu varlığının zamansallığı ile yüzleştirmiş, varlık, kaygıya düşmüştür. Önce "*Tek üzüntüm Anna*" der. Ardından kaygısı sorgular: "*Tek üzüntüm bu mu gerçekten? Planlarım öylece kaldı, kelimeler etrafa savruldu*"... Tıpkı Heidegger'in belirttiği gibi, ölüm kaygısı Alexander için bir özgürlük olanağına dönüşür ve varlığını sorgular. Bu sorgusu, onu, varlığını anlamlandırabileceği somut bir ifade arayışına, dile yöneltir. Bu arayış, Alexander'ın film boyunca küçük bir çocuk aracılığıyla kayıp sözcüklerinden peşinden giden yolculuğuna yön verir.

Dil ile Anamlanan Varlık, Sözcüklerle Tamamlanan Yolculuk

Heidegger'in varlık felsefesinde, ontolojik bir olanak olarak dilin önemi büyüktür. Daha önce de değinildiği gibi "varlığın evi" olarak betimlediği dil, bir varoluş konumu olarak belirir. Ona göre "*dünya-içinde-varolmanın, bir-hal-içinde-bulunan anlaşılabilirliği kendisini söz olarak dile getirir.*"³(2018: 250). Dil ise, sözün '*açıkça-dile-dökülüşü*'dür (2018: 250). Görüldüğü gibi Heidegger'in son derece somut bir bağlam içerisinde ele aldığı dil, söze dökülme üzerinden varlık kazanan bir olgu olarak ele alınmıştır. Bir başka okuma ile varlık ancak söze dökülünce zamansallığa erişebilecektir. *Sonsuzluk ve Bir Gün* filminde de kayıp sözcükler, ana karakterin varlığını anlamlandırma arzusunun simgesel temsili olarak anlatının merkezinde durur. Alexander'ın varlık arayışı dil üzerinden anlamlandırılır. Bu bağlamda film, Heidegger'in görüşleri eşliğinde okumaya açıktır.

Alexander, daha önce de aktarıldığı gibi Dionysios Solomos'un yarım bıraktığı *Özgür Tutsak* isimli şiiri tamamlamaya çalışmaktadır. Solomos, Yunanistan'da doğmuş, ancak dokuz yaşında eğitimi için İtalya'ya gitmiş ve çok uzun süre orada yaşamış bir şairdir. Tam İtalyanca'yı iyice öğrendiği ve artık o dilde şiir yazmaya başladığı sırada, ülkesi savaşa girer. Solomos da yurduna dönmek, ülkesinin içinde olduğu mücadeleye yazdığı kahramanlık şiirleriyle destek olmak ister. Ancak yıllar sonra ülkesine döndüğünde, artık ana diline yeterince hâkim olmadığını fark eder. Ülkeyi dolaşarak, bilmediği sözcükleri toplamaya, *Özgür Tutsak* isimli şiirini tamamlamaya çalışır. Ancak bunu başaramaz (Schulz, 2006: 143). Alexander'ın amacı Solomos'un şiirini tamamlamaya çalışmaktır. Hastalığını öğrenmesiyle -Heidegger'in betimlemesiyle varlığının "ölüme-doğru" olduğunu kavramasıyla birlikte-varlık kaygısı, onda bu şiiri tamamlama çabası olarak belirir. Çünkü tıpkı Solomos gibi Alexander için de bu yarım kalmışlık, varlığını anlamlandırmasına engel olan koca bir boşluktur. Filmdeki küçük çocuk, Heidegger'in görüşüne göre varlığın, "dile-dökülme" çabasını temsil eden simgesel bir karakterdir. Bu küçük çocuktan öğrendiği kelimeler onun varlığını anlamlandırmasının, bir başka ifade ile zamansallaştırmasının tek yolu olarak belirir.

Küçük çocuktan öğrendiği ilk sözcük, *korfulamu*'dur. Tam kelime karşılığı, "bir çiçeğin kalbi" olan bu sözcük, Angelopoulos'a göre annesinin kolları arasında uyuyan çocuğu ifade etmek için kullanılır (Bachmann, 2006: 130). Bu kelime, hem Alexander hem de küçük çocuk için yitirdiği aidiyete karşılık gelir. Anne kucağı şefkatinden uzaklaşmanın yalnızlığı ve bir daha geri dönülemeyecek olmanın imkânsızlığına tekabül eder. Bu nedenle film boyunca, sık sık Alexander çocukluğuna döner, annesinin ona "Alexander" diye seslendiğini duyar. Film, bu seslenişle de sona erer. Bu sözcük,

³ Heidegger, "Bir-hal-içinde-bulunma" yı ise duygu durumu, ruh hali olarak tanımlar (2018: 211).

varlığın arayışında nasıl gidileceği bilinmeyen, ama nihayetinde varılmak istenen bir yol olarak betimlenir.

İkinci sözcük, *xenitis*'tir. "Yabancı" anlamına gelir (Bachmann, 2006: 130). Bu kelimenin, Heidegger'in görüşü ile varlığın anlamını aramanın yabancılaştırıcı doğasına karşılık geldiği öne sürülebilir. Alexander, varlığını anlamlandırma arayışına girdikçe kendisini bir yabancı gibi hissedecektir. Bu duygu aynı zamanda, Heidegger'in "bir-hal-içinde-bulunma" durumuna da tekabül eder. Bu yabancılaşma, anlatının hâkim duygularından biri olmakla birlikte özellikle iki sahnede belirgin bir biçimde betimlenir. Bunlardan ilki, küçük çocukla birlikte Arnavutluk sınırına gittikleri sahnedir. Alexander, daha önce kendisine Arnavutluk'ta büyükannesi olduğunu söyleyen çocuğa yardım etmek, onu evine göndermek ister. Birlikte sınıra giderler. Sınıra vardıklarında, küçük çocuk neden ve nasıl Yunanistan'a kaçtığını anlatır. Arnavutluk'un 1991 yılında rejim değişikliği geçirmesinin ardından yaşanan iç karışıklığın en büyük mağduru çocuklardır. Çoğu ailesini kaybetmiş olan bu çocuklar için tek kurtuluş, en yakın sınır olan Yunanistan'a kaçmaktır. Küçük çocuk silahlı çetelerin sokakları bastığını söyler. Köyler boşaltılmıştır. Bir şekilde kaçmayı başarabilen büyükler, ağaçlara plastik poşetler bağlayarak işaretler bırakmıştır. Bu işaretleri takip ederek arkadaşı Selim ile kaçtığını anlatır. Ellerine bir taş alıp atarak, mayınları kontrol etmiş ve güçlkle, adım adım geçmişlerdir sınırı. Küçük çocuğun anlatımı sırasında, iki ülke arasındaki sınır, seyirciyi ezberden uzaklaştırıp yabancılaştıran bir hal alır. Sınırdaki tellere asılı insanlar gösterilir seyirciye Alexander'ın gözünden. Oldukça etkili bir sinematografik betimleme ile aktarılan bu sahnede sınırlar meselesi yabancılaştırıcı bir bakış açısı ile sunulur seyirciye. Burada belirtilmesi gereken önemli bir husus, *Sonsuzluk ve Bir Gün* filminin, Angelopoulos'un "sınırlar üçlemesi"nin son filmi oluşudur. İlk film, *To Meteoro Vima Tou Pelargou (Leyleğin Geciken Adımı)* coğrafi sınırları ele alır ve ülkeleri ve insanları birbirinden ayıran sınırlara odaklanır. İkinci film, *To Vlemma Tou Odyssea (Ulis'in Bakışı)*, insan görüşünü kısıtlayan sınırlara değinir. Üçlemenin son filmi olarak, *Sonsuzluk ve Bir Gün* ise, daha soyut bir bağlamda, yaşam ve ölüm arasındaki sınıra odaklanır (Andrew, 2006: 140). Dolayısı ile aslında sözü edilen sınır coğrafi bir betimlemeden çok, hem küçük çocuk hem de Alexander için yaşam ve ölüm arasındaki sınırı temsil eden simgesel bir uğraktır. Küçük çocuk için Arnavutluk ölüm, Yunanistan yaşama umududur. Alexander için ise halihazırda yaşam ve ölüm arasında yaptığı yolculuk sırasında ona insanlığın varoluş amacını sorgulatan bir sınırdır. Herkesin ölümlü olduğu bir dünyada, zorbalık ve savaşlarla kazanılmış toprak parçalarının ve bunu meşrulaştırmak için çizilmiş sınırların ne anlamı vardır ki?

Balkan Sineması: Alevler İçinde Sinema isimli kitabında, Balkan sinemasını üzerinde yapılandığı coğrafi haritadaki toplumsal parçalanmışlıklar ekseninde inceleyen Dina Iordanova, bu coğrafyaya dair yapılan filmler arasında Angelopoulos'un filmlerinin özel bir yerde durduğunu dile getirir. Ona göre yönetmenin tüm filmleri, Balkanlara bakarken, diğer yönetmenlerin filmlerinde yer alan coğrafi karışıklıkların ötesine geçmiş, parçalanmış kimlikler üzerinden evrensel uyumun bozulmasını sorgulamıştır (2007: 141). Bu duruşu, yönetmenin, zihinsel ve iç gözlemsel bakışı ile açıklar Iordanova (2007: 134). *Sonsuzluk ve Bir Gün* filminde de, durmaksızın geçmiş ile şimdiki zaman arasında gidip gelen ve kendine bir son arayan karakterin arayışına aynı bakışın hâkim olduğunu belirtir (2007: 133). Bu bakış, çalışmada sözü edilen film-düşünüşün karşılığıdır. *Sonsuzluk ve Bir Gün*, Balkanlardaki karmaşayı, film düşünüşün derinliği ve sessizliğiyle betimlenmiş bir felsefi anlatıya dönüştürmüştür.

Filmde, varlığın anlamını dil üzerinden sorgulatan ve bunu da Heidegger'in tanımladığı yabancılaşma olgusu üzerinden aktaran bir diğer sahne ise, Alexander'ın hastanede yatan annesini ziyaret ettiği andır. Bu ziyaret sırasında annesi ile arasında geçen konuşmada Alexander, "Neden hiçbir şey beklediğimiz gibi olmuyor, neden çaresizce çürümek zorundayız acı ve arzularla ikiye bölünerek" cümleleriyle ölüm karşısındaki kaygısını yansıtır. Ardından devam eder: "Neden hayatımı bir sürgün gibi geçirdim", "Neden sadece kendi ana dilimi konuşma lütfu bulunca kendimi evimde hissettim?..."

Bu sorular, Heidegger'in varlığın evi olarak tanımladığı dilin, Alexander için taşıdığı anlamı özetler niteliktedir. Görüldüğü gibi Alexander için de dil, sürgün olmadığı ve kendisini evinde hissettiği tek varlık alanıdır.

Filmdeki üçüncü sözcük ise *argathini*'dir. "Geç vakit" anlamına gelir. (Bachmann, 2006: 130). Bu sözcük, Heidegger'in varlığın ölümlü olmasını anlamlandırılmasının ardından hissettiği en temel duygu olarak tanımladığı kaygıyla ilişkilendirilebilir. Alexander, kendisini bekleyen ölümü karşısında kaygılıdır. Varlığını zaman üzerinden anlamlandırma çabası, nihayetinde bir kaygı olarak belirir, çünkü artık çok geçtir. Ölüm çok yakındır. Argathini, küçük çocuktan öğrendiği son sözcüktür. Bu sözcüğü öğrenmesinin hemen ardından vedalaşmalar birbirleri ile. Vedalaşmadan önceki son sahne ise, anlatının odaklandığı yaşam ve ölüm kavramlarına dair film-düşünüşü temsil eden oldukça simgesel bir sahnedir. Angelopoulos, bu sahnenin senaryoda çok farklı yaratıldığını, ancak çekilirken doğaçlama elde edilen görüntülerin zamanın durduğunu betimlemesi bakımından daha fazla olanak sağladığı için, özgün sahneyi değiştirdiğini belirtmiştir (Bachmann, 2006: 144). Bu da tam olarak film düşünüşün, yönetmenin tasarruf ve iradesinden farklı bir olanak sunduğunun da ispatıdır bir bakıma. Alexander ayrılmadan önce biraz daha kalmasını ister küçük çocuktan ve bir otobüse binerler. Otobüsün hemen ardında arkalarından gelen, yağın yağmur altında bisikletleri ile ilerleyen üç adam görülür. Alexander, yolculuk sırasında otobüs camından bakarken yeniden görür bu adamları. Uzun uzun izler onları. Ve nihayet yolculuk sona erdiğinde, son bir kez daha geçerler Alexander'ın yanından. Film üzerine yapılan bir değerlendirme yazısında bu üç bisikletli adam, kader tanrıçaları olarak yorumlanmıştır (Silsüpür: 2017). Yunan mitolojisinde Zeus'un kızları olan ve "Fatalar" olarak da bilinen Klotho, Lakheisis ve Atropos, insanların yaşam sürelerinden sorumlu kader tanrıçalarıdır. Klotho yaşam ipini eğirmekte yani zamanı sarmakta, Lakheisis ölçmekte, Atropos da zamanı gelince ipi kesmekte, yani kaçınılmaz ve geri dönüşü olmayan ölümü temsil etmektedir (Graves, 2010: 56). Film-düşünüşün kendine özgü potansiyeli dikkate alındığında, otobüs sahnesinde beliren bu üç bisikletli adamın, Alexander'ın son yolculuğunda beliren, yaşamı ve ölümü temsil eden mitolojik bir simge olduğu düşünülebilir. Bu yolculuğun taşıdığı simgesel anlam, otobüse binen yolcular üzerinden de okunabilir. Diriliş durağında elinde kızıl bayrakla bir protestocu biner otobüse ve uykuya dalar. Bir sonraki Akademi durağında, ellerinde müzik aletleri ile bir müzik gurubu biner otobüse ve adeta bir konser verirler. Alexander ve küçük çocuk uzun uzun, sessiz sessiz onları dinlerler. Horton'a göre bu yolculuk ve içinde buldukları otobüs, karakterleri dışarının baskısından kurtaran korunaklı bir alanın temsili gibidir ve karnavalesk bir biçimde vaktin geçtiği hissiyatı vardır: "*Savaşsız, kavgasız ve uyumlu...*" (Horton, 1999: 218). Nihayet yolculuk sona ererken şair Solomos biner otobüse. *Özgür Tutsak* isimli şiirini okur, ancak yine sonu gelmez şiirin. Son dizelere gelince, "*Hayat tatlı ve...*" der ve duraksar Solomos, yine tamamlayamaz şiiri, otobüsten iner. Alexander arkasından seslenir: "*Söyle bana, yarın ne kadar sürecek?*" Şiir tamamlanamadığı gibi, sorusu da yanıtız kalır. Otobüs yolculuğu sona erer. Küçük çocuktan öğrendiği son sözcük olan *argathini*'nin, bu sahneden hemen sonra dile gelmesi de tesadüf değildir. Varlık, yaşamdan ölüme doğru yolculuğunu tamamlamak üzeredir. *Argathini*, yani artık çok geçtir.

Filmin finalinde, Alexander yaşamının büyük bölümünü geçirmiş olduğu deniz kenarındaki eve gelir. Mektup hala okunmaktadır. Karısı "*Bana bugünü hediye et, bugünü hatırla ve bu mektubu unutma. Ona gözlerim değdi, ona ellerim değdi*" der. Bu dokunaklı ve güçlü aktarım, geçmişin hala şimdinin içinde tutunmak için gösterdiği direniştir bir bakıma. Alexander son kez karısı ile yan yana gelir, yolculuğunun anlamı olan soruyu yineler: "*Yarın ne kadar sürecek?*" ve nihayet yanıtını alır: "*Sonsuzluk ve bir gün kadar*". Film, bu yanıtın hemen ardından, Alexander'ın öğrendiği üç sözcüğü arka arkaya tekrarlaması ile sona erer. *Korfulamu, xenitis, argathini...* Yaşam ve ölüm arasındaki yolculuğunun sonuna geldiğinde, varlık kendini dil üzerinden anlamlandırmıştır. Heidegger'in görüşüne uygun biçimde, varlık söze dökülen üzerinden zamansallığıyla karşılaşmıştır.

SONUÇ

Zaman, bilimin sonsuz uğraş ve formüllerle somut bir tanıma sığdırmaya çalıştığı bir kavram iken, edebiyat ve sanatta bir arayışın kendisine, kimi kez de bir yol haritasına dönüşür. En genel kabul ile temel derdi insanı anlamak ya da anlatmak olan sanat eserleri; bu anlamlandırma çabasında zamanı, kapalı kapıları açan bir anahtar olarak kullanırlar. *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmi de anlatısının merkezine aldığı ana karakteri üzerinden, insan varlığının anlamını sorgulayan bir öykü aktarırken, zaman kavramına odaklanmıştır. Bu odaklanma biçimi geleneksel anlatım biçimlerinden farklı olarak, bir felsefi düşünüş biçiminde gerçekleşmiş, çalışma bu düşünüşü analiz etmek için filmozofi kavramına başvurmuştur. Daniel Frampton'un öne sürmüştüğü bu kavram ile film-zihin yapısından hareketle, filmin kendisinin bir düşünüş geliştirdiği iddia edilmiş ve sinema-felsefe ilişkisine yeni bir bakış açısı kazandırılmıştır. Bu bakış açısı, geleneksel olarak filmlerin felsefeye katkısını analiz etmek yerine, filmin kendisini başlı başına bir felsefi alan olarak görür. Çalışma, *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmini çözümlerken bu yorumu önemsemiş ve felsefi eleştiri yolu ile filmin düşünüşünü analiz etmiştir. Ölmek üzere olan bir adamın yaşam ve ölüm arasındaki simgesel yolculuğunu aktaran film, geçmiş, gelecek ve şimdinin ontolojik bir sorgusuna dönüşmüş; zaman üzerinden varlığın anlamlandırılmasının olanağı sorgulanmıştır.

Sonsuzluk ve Bir Gün'ün film düşünüşü, varoluş felsefesinin en önemli filozoflarından Heidegger'in görüşlerine paralel bir bağlam içermektedir. Heidegger, kendisinden önceki filozoflardan farklı olarak "Varlık nedir?" sorusundan daha çok, "Varlığın anlamı nedir?" sorusuna yönelmiş ve bu arayışı onu zaman kavramına yöneltmiştir. Heidegger'de "varlığın olası ufku" olarak tanımlanan zaman, filmde de ana karakterin varlığını anlamlandırmak için çıktığı yolculuğun kendisine dönüşmüş ve bu yolculuk geçmiş ile geleceğin, film düşünüşü ile şimdide deneyimlenmesi yoluyla gerçekleşmiştir. Ana karakter için şimdi, geçmişin pişmanlıklarının ve geleceğin yaşanmamışlıklarının kaygısını taşıyan kaotik bir sancıyı, anlam bulma çabasını temsil etmiştir. Zamanın aktarımı ise klasik sinemanın geleneksel biçimi ile değil, sarmal bir anlatım ile gerçekleşmiş, sıklıkla tek plan içerisinde geçmiş ve şimdi bir araya getirilmiştir. Alışlagelmişin dışındaki bu anlatım biçimi, seyircisine zamanı sorgulatacak bir alan açmış, bu da Heidegger'in vurguladığı tefekkür edici düşünüşün film-düşünüşteki karşılığına dönüşmüştür.

Filmde ana karakterin kendisine doğru yaptığı bu yolculuğun nihai hedefi, varlığını anlamlandırabilmesi ve zamansallığa erişebilmesi olarak belirlemiştir. Heidegger'e göre bu olanağa kavuşabilmenin en önemli yolu dil ve sözcüklerden geçmektedir. Film de bu görüşe uygun bir biçimde, karakterinin yolculuğunu dil üzerinden anlamlandırmış, Alexander'ın kayıp sözcükleri bulma arayışı, onun varlığını anlamlandırmasının simgesel temsili olmuştur. *Korfulamu*, *xenitis* ve *argathini* olarak dile gelen bu kayıp sözcükler, geçmişe duyulan özlem, şimdiki anın içinde bir bütün olarak var olamamanın yabancılığı ve yarına erişememe kaygısını aktarmıştır.

Albert Camus, "*Her yolculuk bizi kendimize geri getirir*" (Aktaran: Schwartz, 2009: 7) der. Filmin sonunda bulduğu kayıp sözcükleri arka arka tekrar ederek yaşama veda eden Alexander'ın varlığının anlam arayışı yanıtlanmış, yaptığı yolculuk onu kendisine geri getirmiştir. Film-düşünüş ise, akıllarda önemli bir soruyu bırakır: "Yarın ne kadar sürecek?". Açıktır ki Alexander'ın yanıtını "*Sonsuzluk ve bir gün kadar*" olarak aldığı bu soru, seyirci için yeni bir başlangıç, onu felsefi düşünüşe davet eden filmozofik bir yolculuk çağrısıdır.

KAYNAKÇA

- Andrew, G. (2006). "*Onun Hayatının Çağı: Sonsuzluk ve Bir Gün*", (Çev: Mehmet Harmancı), *Theo Angelopoulos*, (Der: Dan Fainaru), s.135-138. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bachmann, G.(2006). "*Akıp Giden Zaman: Sonsuzluk ve Bir Gün*", (Çev: Mehmet Harmancı), *Theo Angelopoulos*, (Der: Dan Fainaru), s.111-120. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Beaton, R.(1976). "Dionysios Solomos: The Tree of Poetry", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 2:1,s.161-182. DOI:10.1179/030701376790206216.
- Biro, Y. (2011). "Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım, Türbülans ve Akış", (Çev: Anıl Ceren Altunkanat), İstanbul: Doruk Yay.
- Çotuksöken, B.(1994). "Felsefi Söylem Nedir?", İstanbul: Kabalcı Yay.
- Frampton, D. (2013). "Filmzofisi", (Çev: Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yay.
- Gözkan, H.B.(2014). "Kant'tan Heidegger'e Varlığın Anlamı Meselesi", *Cogito*, 64, s.133-152.
- Graves, R.(2010). "Yunan Mitleri", (Çev: Uğur Akpur). İstanbul: Say Yay.
- Heidegger, M.(2013). "Hümanizm Üzerine", (Çev: Yusuf Örnek), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heidegger, M. (2018). "Varlık ve Zaman", (Çev: Kaan Ökten), İstanbul: Alfa Bas.Yay.
- Horton, A.(1999). "The Films Of Theo Angelopoulos", United Kingdom: Princeton University Press.
- Jordanova, D. (2007). "Balkan Sineması: Alevler İçinde Sinema", (Çev: Burcu Erdoğan), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ökten, K.H.(2004). "Heidegger Kitabı", İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, S.(2016). "Sinefilozofi", Ankara: Heretik Yay.
- Safranski, R.(2008). "Bir Alman Üstat Heidegger", (Çev: Ali Nalbant), İstanbul: Kabalcı Yay.
- Salman, S.(2017). "Heidegger'in Kant Okuması: Hayalgücü, Zaman ve Sonluluk", *Felsefi Düşün*, 8, s.153-177.
- Savaş, H.(2013). "Sinema ve Varoluşçuluk", İstanbul: Sözcükler Yay.
- Schulz, G.(2006). "Soluk Alıp Verir Gibi Çekerim: Sonsuzluk ve Bir Gün", (Çev: Mehmet Harmancı), Theo Angelopoulos, (Der: Dan Fainaru), s.139-144. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Schwartz, L. S.(2009). "Not Now, Voyager", Berkeley: Counterpoint Press.
- Silsüpür, G.(2017). "Angelopoulos'la Melankolik Bir Yolculuk", <https://dunyalilar.org/angelopoulosla-melankolik-bir-yolculuk.html/>, Erişim Tarihi: 01.01.2019.
- Terbaş, Ö.(2015). "Angelopoulos Sinemasında Zamanın Biçimlenişi", *Sinema ve Psikanaliz 2 Kayıp Zaman*,(Der: Özden Terbaş), s.123-130. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.