

# Modern Sınırların Gölgesinde “Kayıp” Bir Kimlik Arayışı: Ulis’in Bakışı (Ulysses' Gaze)

**Hülya AKAN ÇELİK**

Doktora Öğrencisi

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Radyo, TV ve Sinema Anabilim Dalı

hulya.akan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9818-0318

## Özet

Yönetmenliğini Theo Angelopoulos’un yaptığı Ulis’in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995) filmi, Balkanlar’da savaşın hüküm sürdüğü bir zamanda çekilmiştir. Ulis’in Bakışı hem Balkanlar’ın savaş tarihini hem de bu topraklardaki sinema tarihini konu almış “kayıp” bir kimlik arayışı filmidir. Film, bir zamanlar Balkanlar’da insanların bir arada barış içinde yaşamalarını sağlayan kayıp bir Balkan kimliği olduğuna inanmaktadır. Çalışmada Balkan kimliği, Stuart Hall’un “kültürel kimlik” kavramıyla ele alınmıştır. Bu kavramla ilişkili olarak Benedict Anderson’un “hayali cemaatler” kavramı ile ulusçuluk, ulus devlet, öteki, melankoli, nostalji kavramları tartışılmıştır. Çalışmada filmlerin kendi tarzında felsefe yaptığını söyleyen felsefe olarak film yaklaşımı (Frampton, 2013) temel alınarak filmdeki “kültürel kimlik” arayışı analiz edilmiştir. Hall’a göre (1990: 222-225) “kültürel kimlik” sürekli bir oluş içindedir ve sabit, muhafaza edilmiş bir kimlikten söz edilemez. Film ise bir yerlerde muhafaza edilmiş, tamamlanmış bir kültürel kimlik arayışındadır. Film analizi sonucunda bu kayıp kimlik arayışının imkânsızlığının, filmde derin bir nostalji ve melankoli duygusunu açığa çıkarttığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Theo Angelopoulos, kültürel kimlik, Balkan kimliği, nostalji, melankoli.

.....

Makale geliş tarihi: 29.12.2023 • Makale kabul tarihi: 31.01.2024

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi • © 2023 • 10 (2) • güz: 79-103

# The Search for a “Lost” Identity in the Shadow of the Modern Borders: Ulysses' Gaze

**Hülya AKAN ÇELİK**

PhD Candidate

Istanbul University

Institute of Social Sciences

Department of Radio, TV and Cinema

hulya.akan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9818-0318

## **Abstract**

*Ulysses' Gaze* (1995), directed by Theo Angelopoulos, was shot at a time when the war prevailed in the Balkans. It is a film in search of a “lost” identity, which addresses both the history of the wars and that of the cinema in the Balkans. The film believes the existence of a “lost” Balkan identity that once enabled people in the region to live together in peace. In this paper, I examine the Balkan identity drawing on Stuart Hall's concept of “cultural identity”. In connection with this concept, I also discuss the concepts of nationalism, nation state, Benedict Anderson's “imagined communities”, otherness, melancholia, and nostalgia. In this study, I have analyzed the search for “cultural identity” in the film adopting the approach of film as philosophy, which suggests that films philosophize in their own way (Frampton, 2013). According to Hall, “cultural identity” is always in the process of formation. Thus, it is not possible to refer to a fixed and preserved identity (1990: 222-225). However, *Ulysses' Gaze* is in search of a preserved accomplished cultural identity. The analysis of the film has led me to conclude that the impossibility of the search for a “lost” Balkan identity creates a deep feeling of nostalgia and melancholia.

**Keywords:** Theo Angelopoulos, cultural identity, Balkan identity, nostalgia, melancholia.

•••••

Submission date: 29.12.2023 • Acceptance date: 31.01.2024

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2023 • 10 (2) • fall: 79-103

## Giriş

Balkanlar'ın modern sınırlarla bölünmesi beraberinde uzun yıllara yayılan kimi dönemlerde şiddeti artan çatışmalara sebep olmuştur. Balkanlar on dokuzuncu yüzyılın başında 93 Harbi'ni yaşamış, 1912-13 yıllarında ise Balkan Savaşları gerçekleşmiştir. Balkanlar daha sonra İkinci Dünya Savaşı'nı da deneyimlemiştir. Yirminci yüzyılın sonunda Balkanlar, yeniden bir savaş coğrafyasına dönüşmüştür. 1989 sonrası Yugoslavya'nın çöküşüyle birlikte kendi "milli"liğini ötekilere karşı yeniden inşa eden yeni ulus devletler kurulmuştur (Şen, 2006: 225). Yugoslavya'nın parçalanmasıyla Balkan devletleri arasında yeniden çatışmalar yaşanmış ve Balkan coğrafyası ulusçuluk tartışmalarının odağında bulunmuştur.

Dünyada uluslaşma sürecini başlatan dinamiklere bakacak olursak Ernest Gellner 1983 yılında yayımlanan *Uluslar ve Ulusçuluk* eserinde sanayileşme ile ulusçuluk arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Gellner'e (1992: 80) göre "sanayileşmeye geçiş çağı beraberinde ulusçuluk çağını da getirmiştir." Gellner oluşan sanayi toplumunu şöyle tarif eder:

Yüksek enerji teknolojisi kullanan ve sürekli büyüme beklentisi içinde olan, bir yanda birbirine yabancı insanlar arasında standart bir konuşma dili ve gerektiğinde de yazı dili aracılığıyla aktarılan ortak ve açık anlamlara dayalı kesin ifadelerle sürekli kullanılan bir iletişim biçimini diğer yanda da hareketli bir işbölümünü gerektiren bir toplum oluşturmuştur (Gellner, 1992: 70).

Oluşan toplumdaki bireylerin uygun iş bulmalarını, manevi vatandaşlık haklarının tamamını etkin bir şekilde kullanabilmelerini sağlayacak okuryazarlık, teknik beceri ve standartlaşmış bir ortamda geçerli kavramlara hakimiyet düzeyi modern "ulusal" eğitime benzeyen bir piramit eğitim sistemi ile mümkün olabilir (Gellner, 1992: 71). Gellner aslında uluslaşma sürecinin kendisinin ulusları yarattığını düşünmektedir. Sanayileşme standart ortak bir dili ve bunu sağlamak için tek merkezden kontrol edilen ulusal bir eğitimi zorunlu hale getirmiştir. Eğitimin, dilin, kültürün tek merkezden kontrol edildiği modern bir devlet söz konusudur. Tek merkezden standart bir eğitimin verilmesi standart bir dili konuşan, ortak bir geçmişe sahip tek tipleşen toplulukları doğurmuştur. Özetle oluşan ulus devletler, uluslaşma hareketinin kaçınılmaz bir sonucudur.

E. J. Hobsbawm (2010) da Gellner gibi uluslaşma hareketi ile sanayileşme arasında doğrudan bir ilişki olduğunu düşünür. Hobsbawm'a göre;

Milletler, yalnızca özgül türde bir teritoryal devletin işlevleri ya da bir devlet (genel bir ifadeyle, Fransız Devrimi'nin yurttaş devleti) kurma özlemi olarak değil, bunun yanı sıra, teknolojik ve ekonomik gelişmenin belirli bir aşaması bağlamında vardır. Bugün çoğu araştırmacı, konuşulan ya da yazılan standart milli dillerin bu haliyle matbaa, kitlesel okuryazarlık ve dolayısıyla kitlesel eğitimden önce ortaya çıkamayacağına hemfikir (Hobsbawm, 2010: 24-25).

Sanayileşmeyle birlikte ulusçuluk çağında teknolojik ve ekonomik gelişmeler, standart bir dilin konuşulduğu, ortak bir geçmişe sahip, kültürel anlamda tektipleşen bir ulus yaratmıştır. Gellner'e göre sanayi toplumu bir anda ortaya çıkmamıştır. Belli bir tarım toplumuna özgü olan ve oldukça çalkantılı gelişmelerin ürünüdür. Sanayileşme dünyanın geri kalan kısmına da hâkim olmuştur ve hem bu küresel sömürgeleştirme hem de sanayileşme dalgasının liderliğini üstlenerek endüstriyel üstünlüğe sahip olduktan sonra bu tekeli kaçıranların imparatorluklarından vazgeçmesi barışçıl yollarla olmamıştır. Buna göre ulusçuluğun etkileri sanayileşmenin diğer sonuçlarıyla karışmaktadır. Ulusçuluk sanayi toplum örgütlenmesinin neden olduğu bir sonuçtur. Fakat sanayi toplumsal örgütlenmesi sadece ulusçuluk dışında başka gelişmelere de neden olmuştur. Bu bakımdan Gellner, ulusçuluğun diğer gelişmelerden ayrı bir şekilde ele alınması gerektiğini düşünmektedir (Gellner, 1992: 81).

Gellner ulusun icat edildiğini savunur. Ona göre ulusları doğal, tanrı vergisi olarak sınıflandırmak ve doğuştan gelen, uzunca bir zaman ertelenmiş bir siyasal kaderi olduğu iddiası bir efsaneden ibarettir (Gellner, 1992: 94). Gellner gibi, Hobsbawm da “milletlerin oluşumu alanına giren yapaylık, icat ve sosyal mühendislik unsurlarını” vurgular. Hobsbawm “millet”i asli ve değişmez bir toplumsal birim olarak görmez. Ona göre “millet” sadece özgül açıdan ve tarihsel anlamda yakın bir döneme aittir (Hobsbawm, 2010: 24). Gellner ulusçuluğun önceden var olan kültürlerle ilişkisini şöyle açıklar: “Bazen önceden varolan kültürleri alıp onları ulusa dönüştüren ulusçuluk, bazen de ulusları kendi yaratır ve çoğu kez de önceden varolan kültürleri yokeder. İyi de olsa kötü de olsa gerçek olan budur ve genellikle kaçınılmazdır” (Gellner, 1992: 94). Bu bakımdan Gellner ve Hobsbawm ulusun bir mühendislik ürünü olduğu görüşünü savunurlar. Ulus tarihsel anlamda yakın bir dönemde icat edilmiştir. Kısacası der Hobsbawm (2010: 24) “analitik düzlemde milliyetçilik milletlerden önce gelir. Milletler devletleri ve milliyetçilikleri yaratmaz, doğru olan bunun tam tersidir.”

Balkanlar ulusçuluk etkilerinin en sıcak yaşandığı yerlerdendir ve ulusçuluk rüzgârı sonrası birçok siyasal devlete bölünmüştür. Kemal H. Karpat ulusçuluğun siyasal devletlerin yaratılmasındaki etkin rolüne dikkat çeker:

Tarihsel Ulusçuluk, genellikle aslı olmayan öncüller üzerine kuruludur ve efsanelerle beslenir, fakat siyasal devletlerin yaratılmasında temel bir rol oynama ve insanlık tarihinin gidişini belirleyici bir biçimde etkileme kapasitesine sahip olağanüstü güçlü bir öğretilerdir. Bu savın doğruluğu Balkanlar'dan başka hiçbir yerde daha açık biçimde kanıtlanamaz (Karpat, 2004: 8).

Balkan coğrafyasında yaşanan bölünmeler literatüre “Balkanlaşma”<sup>1</sup> terimini kazandırmıştır. Balkanlaşma, “bir bölgeyi, bir grubu vb. daha küçük ve çoğunlukla düşman birimlere bölmek” (Merriam-Webster, 2023) anlamında kullanılmaktadır. Hobsbawm da bu terimin negatif anlamlar içerdiğine vurgu yapar: “Eskiden Türk imparatorluğunda bulunan toprakların çeşitli küçük bağımsız devletlere bölünmesinden türetilen “Balkanlaşma” sözcüğü hâlâ olumsuz bir çağrışım uyandırır” (Hobsbawm, 2010: 48).

Balkanlaşmanın altında yatan dinamikleri anlamak için Benedict Anderson’un “hayali cemaatler” (*imagined communities*) kavramından da söz etmek gerekir. Anderson’a göre,

Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur — kendisine aynı zamanda hem egemenine hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir... Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder (Anderson, 1991: 20).

Anderson, Gellner’in “Milliyetçilik ulusların kendi öz-bilinçlerine uyanma süreci değildir; ulusların varolmadığı yerde onları *icat eder*” (Gellner, 1964: 169, aktaran Anderson, 1991: 20) sözüyle kendi iddiasının benzerlikler taşıdığını belirtir. Ancak Gellner’le şu noktada ayrılır. Anderson’a göre Gellner’in “icat”ı, “hayal” ve “yaratım”la birlikte değil, “uydurma” ve “sahtekârlık”la birlikte düşünmesi” sakıncalıdır. Böyle bir düşünce aslında “hakiki” toplulukların var olduğunu ima etmiş olacaktır. Anderson, “yüz yüze temasın geçerli olduğu ilkel köyler dışındaki bütün cemaatler -ve hatta belki onlar da- hayal edilmiştir” der (Anderson, 1991: 21).

Anderson’a göre “ulus *sınırlı* olarak hayal edilir.” Buna göre çok büyük ulusların dahi esnek de olsa sonlu sınırları vardır. Anderson, “hiçbir ulus kendisini insanlığın tümü ile örtüşüyor olarak hayal etmez,” der. “Ulus *egemen* olarak hayal edilir.” Burada egemen devlet kastedilir (Anderson, 1991: 21). “Ulus, bir topluluk, bir *cemaat* olarak hayal edilir.” Çünkü der Anderson, “her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır. Son iki yüzyıl boyunca milyonlarca insanın, birbirlerini öldürmekten çok, böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeye razı olmalarını mümkün kılan şey, son kertede, bu kardeşlikti (Anderson, 1991: 22).

Ulus devletlerin kurulması, uğruna canlarını feda etmeye hazır insanların varlığı ile mümkün olmuştur. Anderson insanların nasıl olur da ölmeye razı olduklarını sorgular ve şu soruyu sorar: “Yakın tarihin (iki yüzyıldan azıcık uzun) daralmış hayallerinin bu kadar devasa

<sup>1</sup> Balkanlaşma (Balkanization, Balkanized) terimi ilk olarak 1922 yılında Arnold Toynbee tarafından 1918 Brest-Litovsk Antlaşması sürecinde kullanılmıştır (Todorova, 2003:79).

fedakârlıklara kaynaklık edebilmelerini sağlayan şey ne? Bir yanıtın ilk ipuçlarının milliyetçiliğin kültürel köklerinde bulunabileceğine inanıyorum” (Anderson, 1991: 22).

Buraya kadar ulusçuluk kavramının neliği ile ilgili literatürdeki temel bazı yaklaşımlar özetlenmiştir. Bu yaklaşımlar, genel olarak ulusun doğal olarak var olduğunu, sabit kalacağını ve tanrı vergisi olduğunu iddia eden ilk yaklaşımların aksine ulusun sonradan inşa edildiği görüşünü paylaşmaktadır. Ulusçuluk çağı genel olarak modernleşme sürecinin bir sonucudur. Kurulan ulus devletler ise birer modern devlettir

Yönetmenliğini Theo Angelopoulos’un yaptığı *Ulis’in Bakışı* (1995) filmi Balkanlar’da çatışmaların devam ettiği bir zamanda çekilmiştir ve “Balkanlar’daki çatışmalar nasıl son bulabilir?” sorusunun peşinden ilerler. Film, yıllardır Amerika’da yaşayan Yunan yönetmen A. (Harvey Keitel)’nın Balkanlar’daki yolculuğuna odaklanır. A., filminin gösterimi için ülkesine geri döner ve Manaki kardeşlerin yüzyılın başında çektikleri fakat henüz banyo edilmemiş üç bobin filmin olduğunu öğrenir. Bu üç kayıp bobini bulma amacı A.’nın Balkanlar’daki yolculuğunu başlatır. Angelopoulos bir röportajında, Balkanlar’da yaşanan çatışmaların çözümü için kültürel ortaklıklara işaret ederek şunları söyler: “Balkanlarla ilgili çelişkileri, anlaşmazlıkları aşmak için politikada bir yol bulmak zorundayız evet; ama kültürel temelde bu daha kolay” (Sönmez, 1999). *Ulis’in Bakışı* filmi de Balkanlar’da yaşanan anlaşmazlıkların çözümü için Balkan halklarının kültürel ortaklıklarının hatırlatılması gerektiğini düşünmektedir. Angelopoulos’un röportajında dile getirdiği gibi A. da Balkanlar’daki anlaşmazlıkların kültürel temelde daha kolay çözüleceğini düşünür ve bu topraklardaki kültürel benzerlikleri açığa çıkaracak bir kanıtı ihtiyaç duyar (Sönmez, 1999). Bu kanıt, yüzyılın başında, henüz savaşın kana bulamadığı mutlu günlerinde Manaki kardeşlerin çekmiş olduğu, banyo edilmemiş üç kayıp bobindedir. Dina Iordanova filmde A.’nın yolculuğunu başlatan temel motivasyonu şöyle açıklar:

Çok kültürlü mutlu bir beraberliğin hatıraları, muhtemelen kayıp makaralarda kayıtlıdır. A. bu kayıtları aramak üzere yola koyulur ve yavaş yavaş Balkanlar’daki çatışmaların üstesinden gelmenin anahtarının, o kaydı bulmak ve sahibine geri vermek olduğu inancına saplanır. Geçmişte uyumlu bir birlikteliğin mümkün olduğuna dair kanıt bulmanın, bugünkü düşman ve yabancılaşmış dünyayı sakinleştirmesine yardımcı olacağını umar. Manaki’lerin çektiği banyo edilmemiş kayıtların bulunduğu efsane makaralardan görüntüler, A.’nın zihninde, kadın ve erkeklerin masum ve barış dolu bir beraberlik içerisinde betimlendiği bir biçimde canlanır (Iordanova, 2007: 135).

A., bir arada yaşamanın artık mümkün olmadığı savaş ortamında, mutlu bir biraradalığın kanıtını arar. O kayıp bobinlerde, bir zamanlar yaşanmış mutlu günlerin hatırası

vardır. A, bu hatırayı gün yüzüne çıkararak savaşların unutturduğunu yeniden hatırlatmak ister.

Ulis'in Bakışı filminde Balkanlar'da yaşanan çatışmaların çözümü olabilecek kayıp bir Balkan kültürel kimliği arayışı vardır. Bu çalışmada, filmdeki Balkan kimliği Stuart Hall'un "kültürel kimlik" kavramıyla ele alınacaktır. Hall'a (1990: 225) göre "kültürel kimlik", sürekli bir oluş/değişim içindedir. Buna göre sabit bir kimlikten söz edilemez. Filmde ise üç kayıp bobinde muhafaza edildiği düşünülen "kültürel kimlik" olarak bir Balkan kimliği arayışı söz konusudur. Bu çalışmanın sorunsalı filmdeki bu arayışın arzu edilen sonuca ulaşmasının imkânsız olması üzerinedir. Stuart Hall (1990: 222), kültürel kimlik ile ilgili olarak onun aslında tamamlanmadığını, sürekli bir oluş içinde olduğunu vurgular. Buna göre kültürel kimlik geçmişle olduğu kadar şimdi ve gelecekle de ilgilidir ve hiç değişmeden muhafaza edilmiş olması mümkün değildir. Bu durumda sabit bir kimlikten söz edilemez. Film ise bir yerlerde muhafaza edilmiş bir "kültürel kimlik" arayışındadır. Bu kayıp kimlik arayışının nihayete ermesinin imkânsızlığı, filmde derin bir nostalji ve melankoli duygusunu açığa çıkartmaktadır. Iordanova filmdeki sabit bir kimlik arayışının boşuna olduğunu şöyle açıklar:

Ulysses'in Bakışı, özalgıların ve zaman ve mekânla sıkı sıkıya iç içe olduğuna inanılan kimliğin çözülmesidir. Ancak artık hiçbir şey kesin değildir ve sabit bir kimlik arayışının boşuna olduğu anlaşılır. İnsan koşullu bir kimlik edinmek istese bile, seçenek kolaylıkla hükümsüz kılınır. İnsanın kendi köklerine geri dönmesi gerçekleşebilir, ama hiçbir anlam ifade etmez; şehre varışına kadar geçmişte geçerli olan her şey sona ermiş olur ve işler bir daha asla aynı olmayacaktır. Nostalji anlamsızdır ve bütün geride kalan, erişilmesi imkânsız bir şeye karşı duyulan özlemdir (Iordanova, 2007: 140).

Bu çalışmanın amacı filmdeki kayıp kimlik arayışının imkânsızlığının nostaljiye ve melankoliye sebep olduğunu ortaya çıkarmak ve bu arayışın neden imkânsız olduğunu "kültürel kimlik" (Hall, 1990: 225) kavramıyla açıklamaya çalışmaktır. Angelopoulos kendisi ve çalışmaları hakkında konuşmayı seven bir yönetmendir. 2012 yılındaki ölümüne kadar birçok söyleşiye katılmış, röportajlar yapmıştır. Onun filmleri hakkında yapılan çalışmalarla çok geniş bir literatür oluşmuştur (Horton, 1997a; Horton, 1997b; Fainaru, 2006; Karalis, 2023). Bu çalışma ise filmdeki nostalji ve filmde seyirciye geçen melankoli duygusunu Stuart Hall'un "kültürel kimlik" (1990: 225) kavramıyla ilişkili ele alacaktır.

Çalışmada *felsefe olarak film* yaklaşımı temel alınarak betimsel yöntemle film analizi yapılacaktır. *Felsefe olarak film* yaklaşımı filmlerin de kendilerine has bir tarzda felsefe yaptıklarını iddia eder. Filmler de felsefe gibi, kavramlar arasında ilişki kurarak tüm

olanaklarıyla (kamera hareketi, kurgu, senaryo, çekim, ses, kadraj, müzik, oyunculuk vb.) düşünür (Frampton, 2013). Angelopoulos’un filmleri de yönetmenin kendine has sinema estetiği ile yarattığı imgeler ve müzikle birlikte düşünür. Bu sinema estetiği seyirciyi de filmin düşünüşüne ortak eder. Thomson’a göre Angelopoulos, “Yunan mitlerine referansla ve sekans sineması dediği şeyle –tek plan çekimleri, ayrıntılı kamera hareketleri, az sayıda yakın plan ve mesafeyi ve manzarayı mesken tutma girişimi– bu tarih üzerine derinlemesine düşünen filmler yaptı” (Thomson, 2015: 687).

Angelopoulos tarih, kimlik, sınır, kayıp gibi konular üzerine düşünen filmler yapmış, Balkanlar’da yaşanan çatışmaları, modern ülkeleri bölen sınırları kendine dert etmiştir. Angelopoulos’un “kayıp” arayışı teması *Puslu Manzaralar* (1988), *Leyleğin Geciken Adımı* (1991), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998) filmlerinde de vardır. *Ulis’in Bakışı* filmi ise kayıp bir kültürel kimlik arayışındadır ve Hall’un “kültürel kimlik” kavramını tartışmaya imkân vermektedir.

### **Ulus’un İnşası: Öteki Yoksa İcat Edilir**

Ulus kavramı ister icat edilmiş (Gellner, 1992) olsun ister hayal edilmiş (Anderson, 1991) olsun ya da hep var olduğu kabul edilsin, bir ulusun “biz” anlatısı kurabilmesi için her zaman bir “öteki”ye ihtiyacı vardır. Bir ulusun inşası ile Lacan’ın benliğin inşası ile ilgili düşünceleri ve geliştirdiği kavramlar “öteki”ye neden ihtiyaç duyulduğunu anlamamızı kolaylaştıracaktır. Lacan’a (2005: 76) göre bebeğin ilk olarak gördüğü öteki, aynada gördüğü kendi imgesidir. Lacan bu dönemi “ayna evresi” olarak nitelemiştir. Ayna evresinden önceki dönemde bebek kendisini annesiyle bir bütün olarak algılar. Annesini kendisi dışında bir varlık olarak algılamaz. Bebek için annesi onun bir uzantısı ya da o annesinin bir parçasıdır (Tuzgöl, 2018: 44). Ayna evresi öncesi dönemde anneye bir bağımlılık söz konusudur. Henüz “öteki” yoktur. Sadece “biz” vardır. Lacan’a göre, çocuk doğduktan sonraki ilk altı ay ile on sekizinci aylar arasında ayna evresini yaşar ve aynadaki görüntüsü aracılığıyla ilk kez *kendilik* kavramı ile tanışır. Ayna yardımıyla artık kendi bütünlüğünün yani benliğinin farkına varır. Bu kimlik inşasının ilk aşamasıdır. Çocuğun aynada gördüğü ve özdeşleştiği görüntü aslında çocuğun kendisi değil bir imgesidir. Lacan’a göre benliğin inşası bir yanılısamayla başlamaktadır (Türkoğlu, 2011: 145). Slavoj Žižek, Lacan’ın öznenin oluşumuna ilişkin yaklaşımını şu şekilde özetler:

Lacan'a göre öznenin oluşumu daima "öteki"yi varsayar. Ben'in ortaya çıkabilmesi için, çocuğun kendisini "öteki" olarak görebileceği bir ayna evresi zorunludur. Aynada görülen (ve bedensel bir bütünlük, tamlık yanılısaması yaratan) öteki, ben'in temelidir. Bu ilk "öteki", Lacan'a göre "küçük" öteki'dir (küçük "a" ile



yazılan *autre*). Zamanla çocuk başka küçük ötekiler de algılar; bu algılar bedensel tamlik yanılması bozduğu için de parçalanmaya, eksik'e saldırganlık tepkisiyle karşılık verir. Ancak tüm bu öteki'ler imgesel düzeyde varolurlar. Büyük "A" ile yazılan Öteki (*Autre*) ise, simgesel düzenin ta kendisidir. Bir muhatap değil, hitap edenin içinde varolduğu simgesel sistemin belirleyicilerinin toplamıdır (Žižek, 2005: 231).

Žižek, öznenin küçük öteki ile büyük Öteki arasındaki ilişkisini ise şu şekilde yorumlar:

Özne küçük öteki ile imgesel düzende karşılaşır bir ben inşa etmeye başladıktan sonra, kelimenin psişik ve gramatik anlamında bir "özne" olabilmesi için, simgesel düzende de büyük Öteki ile karşılaşmak zorundadır. Büyük Öteki, *oradan kendimize bakarak, kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konumdur*. Büyük Öteki, bir eksik'i olmadığı varsayılarak (eksik'i gizli tutularak), tüm arzunun mekânı olarak kurulur; bu mekânı Babanın-Adı, devlet, tanrı, yasa, kısacası özne için simgesel düzenin bütünlüğünü temsil eden herhangi bir şey doldurabilir. Psikanalitik terapi pratiğinde bu yer, psikanalist tarafından işgal edilir. Lacan formüllerinde büyük Öteki'yi üzeri çizili büyük "A" (A) olarak yazar (Žižek, 2005: 231).

Lacan iki tane "öteki" varsayar. İlk öteki<sup>2</sup> ayna evresinde bebeğin aynada gördüğü kendi imgesidir. Buradaki öteki imgesel anlamda olduğu için bu döneme imgesel dönem de denir. Çocuk için ikinci Öteki<sup>3</sup> simgesel düzendir. Çocuk simgesel dönemde dili öğrenerek kültür dünyasına girmeye başlar. Lacan'ın yaklaşımından çıkaracağımız sonuç, "özne"nin oluşumu için mutlaka "öteki"ye ihtiyaç duyulduğudur.

Ulus devletler de kendi kimliğinin inşası için önce "öteki"yi yaratır. Bayram Şen'e (2006: 223) göre, "ulusun kendi sınırlarını (coğrafi, siyasi, etnik, dini vb.) çizmesi, 'öteki'nin yaratılmasına bağlıdır." Hobsbawm (2010: 207), şayet bir "öteki" yoksa onun mutlaka icat edileceğini belirtir. Bunu şöyle açıklar:

Çoğumuzun yazılı tarihin insan yaşamının en hızlı ve derin altüst oluşlarının yaşandığı kırk yılından sonra hissettiğimiz bütün şikâyetler, belirsizlikler ve yönelimsizliklerden "onlar" sorumlu tutulabilir, tutulmalıdır. Ama "onlar" kimdir? Belli ki ve tanımlı gereği, "biz olmayanlar". Yabancı oldukları için düşman olan yabancılar; Bugünkü yabancılar, geçmişteki yabancılar, hatta Yahudi düşmanlığının hiç Yahudi olmadığı zaman dahi Polonya'nın hastalıklarını açıklamak için sürdürüldüğü Polonya'daki gibi salt kavramsal düzeydeki yabancılar. Eğer düzenbaz numaralarıyla yabancılar yoksa, onların icat edilmesi gerekir (Hobsbawm, 2010: 207).

Ulus devletler, varsayıları "öteki" olanlara (eğer yoksa da icat ederek) karşı kendi farklılıklarını ortaya koymuş ve bu farklılıklarına değerli anlamlar atfederek kendilerini "öteki" karşısında "biricik" özelliklere sahip "ulus" olarak tanımlamıştır. Şen'e (2006: 223) göre

<sup>2</sup> Lacan bu ötekiyi tanımlarken ilk harfi küçük harfle belirtir.

<sup>3</sup> Lacan bu Ötekiyi tanımlarken ilk harfi daima büyük harfle belirtir. Karışıklık olmaması için aynı şekilde kullanıyorum.

“ulus devletlerin 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başından itibaren oluşmasıyla birlikte her bir millet kendi ‘milli’liğini tanımlayarak ve diğerlerinden farklılaştırarak kendi özgüllüğünü, kimliğini ortaya koymaya çalışmıştır.” Balkanlar da bu kurguların sıkça yaşandığı bir yerdir. Ulus devletler homojen bir topluluk yaratma isteğindedir. Fakat bu isteği Balkanlar gibi farklı kimliklerin bir arada yaşadığı bölgelerde uygulamak uzun bir zamana yayılan ve uğrunda birçok insanın öldüğü savaflara neden olmuştur. Kenan Çayır’a (2012: 8) göre “ancak neticede sosyolojik olarak hiçbir devlet homojen bir ulusa sahip olamadı. Bugün gelinen noktada ulus-devlet yapısının ve vatandaşlık anlayışının tüm farklılıkları eşit bir şekilde barındırmak için yeterli olmadığı görülüyor.”

Balkanlar günümüzde farklı kimliklerin bir arada yaşadığı bir coğrafya olmaya devam etmektedir. *Ulis’in Bakışı* filmi hiçbir kimliğin ötekini ayırtmadığı ortak bir Balkan kimliğinin imkânı üzerine düşünür. Aşağıdaki başlıkta filmin Balkan kimliği arayışı Stuart Hall’un (1990) “kültürel kimlik” kavramı üzerinden ele alınacaktır.

### **Kültürel Kimlik**

*Ulis’in Bakışı* filminde Balkanlar’da yaşanan çatışmaların çözümü olabilecek ve kaybolduğu düşünülen bir Balkan kimliği arayışı vardır. Bu kimlik, kaynağını Balkan coğrafyasından alan ve orada yaşayan insanları ortaklaştıran kültürel bir kimliktir. Stuart Hall’un (1990) “kültürel kimlik” kavramı, filmin arayışında olduğu Balkan kimliğini ele almak için iyi bir kuramsal destek sunmaktadır. Hall, sabit bir kimlik anlayışı yerine kimliğin hiçbir zaman tamamlanmayan bir olgu olarak düşünülmesi gerektiğini belirtir (1990: 222). Hall’a göre:

Kimlik düşündüğümüz gibi saydam ve sorunsuz değildir. Kimliği yeni kültürel pratiklerin temsil ettiği zaten tamamlanmış bir unsur olarak düşünmek yerine belki de asla tamamlanmayan, süreci sürekli devam eden ve temsiliyetin dışında değil de içinde daima oluşum halinde olan bir ‘ürün’ olarak düşünmeliyiz [...] (Hall, 1990: 222).

Balkan kültürel kimliği de hali hazırda tamamlanmış bir “ürün” değildir. Bu kültürel kimlik kaynağını ortak bir geçmişten alır. Fakat bu kültürel kimliğin hiç değişime uğramamış bir şekilde geçmişten bulup çıkartılması mümkün değildir. Çünkü Balkan kültürel kimliği de başka kültürel kimlikler gibi tarihsel akışta değişim yaratan etkilerden bağımsız değildir ve kaçınılmaz olarak değişmiştir. Bu bakımdan Hall “tek bir tecrübeden, tek bir kimlik”ten söz edemeyiz der ve tarihin müdahalesini şöyle açıklar:

[...] Benzerlik barındıran birçok noktayla birlikte, 'gerçekten ne olduğumuzu' ya da daha çok -tarihin müdahalesi nedeniyle- 'neye dönüştüğümüzü' oluşturan derin ve önemli *farklılıklara* ait kritik noktalar da vardır. Uzun bir süre boyunca diğer yanını- kopuklukları ve süreksizlikleri- göz ardı ederek sınırları keskin 'tek bir

tecrübeden, tek bir kimlikten' söz etmemiz mümkün değildir [...] (Hall, 1990: 225).

Hall (1990: 225), kültürel kimliğin özcu bir şekilde geçmişe sabitlenmediğini belirtir. Kültürel kimliğin şimdi ve gelecekle bağlantılı olarak sürekli içeride oluşturulan bir üretim olması, onun sabit olmasını engeller. Hall bunu şu şekilde açıklar:

Kültürel kimlik [...] 'olmak' la birlikte 'olunanın' da meseledir. Geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir. Yerin, zamanın, tarihin ve kültürün ötesinde halihazırda mevcut bir şey değildir. Kültürel kimlikler bir yerlerden gelirler ve onların kendi tarihleri vardır. Ancak, tarihi olan her şey gibi, onlar da sürekli bir dönüşümden geçerler. Özcu bir geçmişe sonsuza dek sabitlenmiş olmanın ötesinde, tarihin, kültürün ve iktidarın sürekli 'akışı'na maruz kalırlar. Sadece bulunmayı bekleyen bir geçmişin 'yeniden ortaya çıkarılması' ve bulunduğu zaman kendimiz olma algımızın sonsuza taşınmasının güvencesi şeklinde konumlandırılmış olmanın ötesinde, kimliklikler, bizi konumlandıran, içerisinde konumlandığımız geçmişin anlatılarına ait farklı biçimlere verdiğimiz isimlelerdir (Hall, 1990: 225).

### **Balkanlar'a Bakış: Nostalji ve Melankoli**

Hobsbawm, Balkanlar'da savaş sürerken 1992 yılında yazdığı *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik, Program, Mit ve Gerçeklik* adlı eserinde Balkanlar'da yaşayan insanların Sovyetler Birliğinin çöküşünden önceki günlere dair duydukları kederden bahseder:

Şimdi yeni bir istikrarsızlık, insanlık dışılık ve savaş çağıyla yüz yüzeyiz. Ayrılmış etnik-dilsel milliyetçilik etkili bir milletlerarası düzen yaratamadığından, sonunda bunun yerini başka bir istikrar ilkesi alacaktır. Bu değişimin gerçekleşmesi uzun sürebilir. Bu arada biz de, eski Habsburg İmparatorluğu sakinlerinin geçmişe baktıklarında imparatorluğun yok oluşunu kederle hatırlamaları gibi, Doğu Avrupa ile eski SSCB'de yaşayan insanların çöküşten önceki günleri kederle hatırladıklarını saptayabiliriz (Hobsbawm, 2010: 10).

Şen'e göre sürekli bir kimlik farklılaşmasının yaşandığı Balkanlar'da en toparlayıcı örnek Josip Broz Tito'nun yönetiminde olduğu Sosyalist Federal Yugoslavya Cumhuriyeti'dir. Bu dönemde her milletin etno-kültürel yapısı anayasal bir kararla (1974) kabul edilmiştir. Tito Yugoslavya'nın tüm halklarına karşı eşitlikçi, özgürlükçü bir tutum sergilemiştir. Doğu Avrupada'da ve Sovyetler Birliği'ndeki bürokratik rejimlerin çöküşüyle birlikte Balkanlar'da ve özellikle Yugoslavya'da milliyetçilik dönüşüme uğrayarak güçlenmiştir. 1980'de Tito'nun ölümünden sonra yaşanan ekonomik bunalım etnik anlaşmazlıklara sebep olmuştur. 1980'lerle başlayan yeni milliyetçi dalgaların etkisiyle 1990'lar ve 2000'lerde, baskın olan milliyetçiliklerin diğer ulus ve toplulukları sindirmeye çalıştıkları ve yaklaşık yirmi yıl süren kanlı bir süreç yaşanmıştır. Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti, yedi ayrı egemen ülkeye bölünmüştür. Son olarak Yugoslavya 2003'te

Sırbistan-Karadağ ismini almıştır. Karadağ da 2006’da bağımsızlığını ilan etmiştir (Şen, 2006: 225-226).

Freud’un “Yas ve Melankoli” (1917) adlı makalesi Hobsbawm’ın sözünü ettiği kederin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Freud’a göre yas bir kural olarak sevilen bir kimsenin ya da vatan, özgürlük, bir ideal vb. gibi onun yerini alan bir soyutlamanın kaybına karşı verilen tepkidir. Bazı insanlarda aynı etki, yas yerine melankoli yaratır ve buna bağlı olarak onlarda hastalandırıcı bir yatkinlikten kuşulanılır (Freud, 2011: 17). Hem yasta hem melankolide bir “kayıp” karşısında verilen tepki söz konusudur. Bu kayıp sevilen bir kimse, ülke, ya da bir ideal olabilir. Melankolide ruhsal olarak derin bir acı veren keyifsizlik ve dış dünyaya ilginin ortadan kalkışı söz konusudur (Freud, 2011: 17).

Çalışmada savaşın hüküm sürdüğü, acının esir aldığı Balkanlar’ın kanlı savaş ortamında yaşamış insanların duygu durumu *Ulis’in Bakışı* filmi özelinde melankoli ve nostalji kavramlarıyla ele alınmaktadır. Freud’a (2011) göre melankolide dış dünyaya karşı derin bir acı ve keyifsizlik durumu söz konusudur. Yaşanan kayıplar sonrası derin bir keder duygusunun açığa çıkması melankoliyi tanımlamaktadır. *Ulis’in Bakışı* filminde de hem A.’nın yaşadığı hem de genel olarak kullanılan imgeler ve müzik yoluyla filmin içine sızmış derin bir keder duygusu vardır.

*Ulis’in Bakışı* filmi kaybedilen şeylerin melankolisini yaşarken ayrıca bir zamanlar mutlu yaşandığı düşünülen günlere nostalji duyar. Nostalji sözcüğü Yunanca *nostos* (dönüş) ve *algos* (acı, eziyet) kelimelerinden oluşur. Nostalji, “geri dönüş acısıdır” (Cassin, 2018:16). “Artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir” (Boym, 2009:14). Pam Cook (2005: 2) nostaljiyi, “geri dönüşü olmadığı bilindiği ama yine de aranan bir şeye duyulan özlem” olarak tanımlar. Filmde artık geri dönüşü imkânsız olan, ilk masum bakışın kaydedildiği zamanlara bir özlem söz konusudur.

Film, Balkanlar’da savaşın devam ettiği 1995 yılında çekilmiştir. İnsanlar mutsuzluğun, acının, yıkımların esir aldığı zamanları deneyimlediklerinde geçmişe bir masumiyet yüklemek eğiliminde olurlar. İnsan bilinci yaşadığı zamanı acı ve kederle deneyimlediğinde “geçmişte ne kadar da mutluyduk” inancına sarılır. Geçmişin nostaljisi geçmişi kusursuzlaştırır. Nostaljide “geçmiş olduğu kadar daha fazla olumlu değerlerle anımsayacak biçimde kurmak” söz konusudur (Akbulut ve Akar-Vural, 2012: 252). Özgür Yaren’e göre yaşanan savaşlar ve etnik çatışmalar sonrası geçiş dönemi kargaşasının sona erdiği 2000’li yılların başlarına kadar

Doğu Avrupa'nın hemen hemen her ülkesinde birçok kişi geçmişi arzulamaya devam etti (Yaren, 2014: 10).

*Ulis'in Bakışı* filmi de Balkan coğrafyasında bir zamanlar yaşanmış barış dolu günlerin nostaljisidir. Filmde Balkanlar'ın parçalanmış kimliklerine yer verilmiştir. Özlem duyulan ise o eski huzurlu günlerde birlikte barış içinde yaşamayı mümkün kılan Balkan kimliğidir. Filmde sosyalist rejimin çökmüş olması ve sonuç olarak Balkanlar'ın parçalanmış olmasından kaynaklı bir melankoli vardır. Nostalji duyulan dönem ise Tito dönemine dair değildir. A., 20. yüzyılın başında Manaki kardeşler tarafından çekilen ilk masum bakışın arayışındadır. Özlem duyulan dönem de bu bakışa ait zamandır. Nostaljisi yaşanan şey farklı Balkan kimliklerinin birlikte barış içinde yaşadıkları ruhsal bütünlükleridir.

### **Angelopoulos'un Bakışı**

*Ulis'in Bakışı* filminde değişik yönleriyle ilk saf bakışın arayışı vardır. Filmin kahramanı A., ona rahmiyle ilk yurt olmuş anneye, vatan olmuş topraklara, çocukluğuna ve bu topraklarda kaydedilmiş ilk saf bakışa yolculuk gerçekleştirir. A. kendi kimliğini şekillendiren ilksel olan şeylerin peşindedir. Bunun için öncelikle kendi çocukluğunun saf bakışının peşine düşer. Doğarken anne karnındaki ilk yuvayı sonsuza kadar terk ederiz. Doğar doğmaz huzurlu bir evin arayışına gireriz ama ilk yuvamıza geri dönmemiz imkânsızdır. Bu bakımdan da bu yolculuk artık ulaşılması mümkün olmayan ilksel şeylere yapılan bir yolculuktur. A. sık sık belleğinde gezinir. Bir daha yaşaması imkânsız çocukluk anlarını zihninde yeniden yaşar. A. sadece kendi belleğinde değil, yüzyılın başında kaydettikleri ilk bakışa sahip olmak için hayalinde Manaki kardeşlerin belleğinde de gezinir. Onların yaşadıklarını gerçeklikten kopuk bir uzamda deneyimlemeye çalışır.

Kaybedilmiş huzurlu bir yuva arayışı Angelopoulos'un başka filmlerinde de tekrarlanan bir temadır. Onun "tüm kahramanları bir 'ev'in arayışındadırlar. Bu 'ev' bazen kayıp babanın yanısıdır (Puslu Manzaralar), bazen sınırların kalktığı bir dünyadır (Leyleğin Geciken Adımı), bazen geliştirilmemiş üç bobin filmidir (*Ulis'in Bakışı*) ve bazen de yaşanmayan geçmiştir (Sonsuzluk ve Bir Gün)" (Görücü, 2000: 27). *Ulis'in Bakışı* filminde A.'nın huzurlu bir ev arayışının gizi sanki kaybolmuş o üç kayıp bobindedir. Angelopoulos, filmlerinde kendi çocukluğundan izler olduğunu söyler ve çocukluğunun duygusunun eserlerine olan etkisini şöyle açıklar:

Ben şöyle ya da böyle, hep kendi anı depomuza girip gerçek hayatta başımıza gelen bazı olayları yeniden yaşadığımıza inanırım. Eserlerim çocukluğumun ve

yeniyetmeliğimin o özel anıları, o zamanın duygu ve hayalleriyle doludur. Bence yaptığımız her şeyin tek kaynağı ka[ü]çüklüğümüzde yatar (Fainaru, 2006: 147).

A. yıllardır yurdundan uzak yaşamıştır. Onun kendi köklerine ve geçmişine yapacağı yolculuk kendi kimliğini de yeniden inşa etmesini sağlayacaktır. Film eleştirmeni David Thomson’a göre:

Angelopoulos bir Yunandı ve Nazi işgalini, Komünistler hükümeti devirmeye çalışırken iç savaşı, albaylar cuntası dönemini ve sonra kuzeydeki Balkan dehşetini görüp geçirmiş bir radikaldi. Bir defasında yirminci yüzyılın Saraybosna ile başlayıp bittiğini- ve her zaman, uyarılmayı Arşidük ’ten daha çok hak eden insanlar olduğunu söyledi (Thomson, 2015: 687).

Angelopoulos, “plan-sekansları izleyicinin tüketici olması için değil, paylaşımcı, sorgulayan ve katılımcı olmalarını sağlamak için” kullanır (Güven, 2000). Angelopoulos’un sinema estetiği (uzak çekimler, uzun plan-sekanslar, “sahte geri dönüşler”) seyir deneyimini yavaşlatarak seyircinin imgeler üzerine derinlemesine düşünmesine imkân verir. Kullanılan müzik de seyircinin, yönetmenin vermek istediği duyguya kolaylıkla eşlik etmesini sağlar. Iordanova’ya (2007:140) göre “incelikle manipüle edilmiş uzun çekimlerin dikkat çekici bir çoğunlukta kullanımı, yönetmenin karmaşık incelikleri nakletmesini mümkün kılmıştır”. Angelopoulos’un sinema estetiğinde puslu manzaralar, soğuk kış, gri tonlar, terkedilmiş evler, tek başına dolaşan yalnız insanlar gibi unsurlar çok sık kullanılır. “Pus içinde tek başına dolaşmak şeklindeki tipik Angelopoulos atmosferi, evrensel olarak bozulan uyum, iyileştirilmesi mümkün olmayan kimlikler ve *fin-de-siècle* (yüzyıl sonu) mutsuzluk konularına eğilen bütün filmlerinde yer alır” (Iordanova, 2007: 141). *Ulis’in Bakışı* filmi de yüzyılın sonunda huzurlu olduğu düşünülen bir geçmişin nostaljisini yaşar. Filmin, kaybedilmiş şeyler için duyduğu melankoli duygusu Angelopoulos’un tipik sinema atmosferi ile seyirciye de geçer. Seyircinin, filmin melankolisine eşlik etmesini sağlayan bir de film müzikleridir. *Ulis’in Bakışı* filminde müzik ve imgeler birlikte nefes alır.

## Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi kullanılacaktır. Yıldırım ve Şimşek (2021), betimsel analizi tümdengelimci analiz olarak nitelerler ve tümdengelimci analizin, “analiz için bir çevre oluşturma”, “verilerin kodlanması”, “bulguların tanımlanması” ve “bulguların yorumlanması” şeklinde dört aşamadan oluştuğunu belirtirler. Dey (1993) ise nitel veri analiz sürecini üç aşamada inceler. Bunlar sırasıyla: “betimleme”, “sınıflama” ve “ilişkilendirme” aşamalarıdır. Buna göre ilk olarak araştırmacı elde ettiği verileri kapsamlı bir şekilde betimler. Sınıflandırma aşamasında belirli temalar çerçevesinde veriler sınıflandırılır. İlişkilendirme aşamasında ise veriler ilişkilendirilerek

ortaya çıkan bulgular yorumlanır. Yıldırım ve Şimşek'e göre betimsel analiz, “daha çok araştırmancının kavramsal yapısının önceden açık biçimde belirlendiği araştırmalarda kullanılır” (Yıldırım ve Şimşek, 2021: 243).

*Ulis'in Bakışı* filmi tarih, kimlik, sınır, kayıp, nostalji, melankoli kavramları arasında ilişki kurarak bunlar üzerine düşünen bir filmidir. Çalışmada ilk olarak filmin “kültürel kimlik” (Hall, 1990: 225) kavramını nasıl düşündüğü sorusu sorulmuştur. Sorunun cevabı için “kültürel kimlik” ile bu kavramı tartışmaya imkân veren ulusçuluk, ulus devlet, hayali cemaatler (Anderson, 1991), öteki, melankoli, nostalji gibi tematik kavramlar belirlenmiştir. Betimsel analiz yönteminde araştırma sonucunda elde edilen veriler önceden belirlenmiş temalara göre çözümlenerek yorumlanır. Bu çalışmada da *felsefe olarak film* yaklaşımı temel alınarak filmdeki “kültürel kimlik” arayışı ve bunun imkânsızlığı belirlenen temalara göre analiz edilecektir.

## Bulgular

Film, Balkanlar'da 1905'te Manaki kardeşlerin çektiği ilk film olan *Dokumacılar* ile başlar. Angelopoulos bu filmle farklı Balkan kimliklerinin kültürel benzerliklerine vurgu yapmak istemektedir. A. Amerika'da geçirdiği otuz beş yıllık sürgün hayatının ardından son filminin gösterimi için ülkesi Yunanistan'ın Florina kasabasına geri dönmüştür. Filmin gösterimi tepkilerden dolayı salon bulunamadığından açık havada yapılmıştır. Gösterilen film Angelopoulos'un *Leyleğin Geciken Adımı* (1991) filmidir.

Filmi yağmura rağmen elinde siyah şemsiyelerle birçok kişi izlemeye gelmiştir. Fakat elinde meşale taşıyan ve ilahiler söyleyen bir grup filmin gösterimine tepki göstermektedir. Gösterim bittiğinde polisler iki grup arasında bir sınır oluşturur. Balkanlar'ı bölen sınırlar gibi aynı ülkenin vatandaşları arasında da bölünmüşlüğü vurgulayan sınırlar vardır. Gösterilen filmde duyduğumuz “Sınırı geçtik ama hâlâ buradayız. Kaç sınır geçmesi gerek insanın evine ulaşması için” sözleri ise A'nın yolculuğunun habercisidir.

Yunan mitolojisinde Homeros'un *Odyseia* destanında Truva Savaşı'ndan sonra on yıl boyunca Odysseus'un (Ulysses) başından geçenler anlatılır. Ulysses'in evine (İthaka) ve karısı Penelope'ye dönüş yolculuğu, deniz tanrısı Poseidon tarafından lanetlendiği için on yıl sürmüştür. *Ulis'in Bakışı* filminin çıkış noktası da Odysseus'un (Ulysses) başından geçenlerdir. Fakat Angelopoulos, bu çıkış noktasını Homeros'un metninden değil efsaneden aldığına işaret eder. Efsaneye göre Ulysses, İthaka'ya döner ama orada kalmaz. Bir süre sonra yeni bir yolculuğa çıkar. Bu yönüyle film, A. olarak bildiğimiz sinemacının kişisel

yolculuğudur (Fainaru, 2006). A. da sonunda ülkesine dönmüştür ama Yunanistan yolculuğunun sonu değil başlangıcıdır. Atina Film Arşivi, A.'ya Manaki kardeşler hakkında bir belgesel hazırlamasını teklif etmiştir. A., bu belgeselin hazırlığı sırasında Manaki kardeşlerin çektiği, henüz banyo edilmemiş üç bobin filmin olduğunu öğrenmiştir.

Filmde yapılan “sahte geri dönüşlerle<sup>4</sup>” doğrusal zamanın ve gerçek mekânın dışına çıkarılır. A. bu geri dönüşlerle hem Manaki kardeşlerin yaşadığı zamanda hem de kendi çocukluk zamanında gezinir. Bazen de Manaki kardeşler yaşadıkları zamanın anlatıcısı konumunda olurlar. Manaki kardeşler Birinci Dünya Savaşı patlak vermeden önce film çekmeye başlamışlardır. Filmin çekildiği yirminci yüzyılın sonunda olduğu gibi 20. yüzyılın başlarında Balkanlar'da yine savaş vardır. Henüz banyo edilmemiş bu üç bobin film belki de Balkanlar'da çekilmiş ilk masum bakıştır. Savaş öncesi mutlu bir birlikteliğin yansıtılmış olduğu bu ilk bakış Balkanlar'daki anlamsız savaşın çözümüdür sanki. A. kayıp bobinlerin izini Manaki kardeşlerin Balkan coğrafyasında ayak bastığı yerlerde, yeniden çizilmiş sınırların gölgesinde arar. Sınırlar öyle sık değişmiştir ki aynı yerlere farklı isimler verildiği için sürekli bir adlandırma kargaşası vardır. “Makedonya'nın Monastır'ı bugün Bitola, Bulgaristan'ın Philipopolis'i Plovdiv ve Arnavutluk'taki Koritsa, Korçë olmuştur” (Iordanova, 2007:136). A. Yunanistan'dan Arnavutluk'a, Makedonya'ya, Bulgaristan'a, Romanya'ya, Sırbistan'a ve son olarak Saraybosna'ya gider.



**Görsel 1** Lenin Heykeli

<sup>4</sup> Angelopoulos filmlerinde “sahte geri dönüşler” vardır (Parman, 2013: 40). Jacques Gerstenkorn, Angelopoulos için şunları söylemektedir: “Tarih sinemacıya iki ana temasını dikte eder: Zaman ve bellek. Zaman tarihin bedeni ve mekânıdır; bellek ise zamanın insani biçimidir. Onun filmleri geçmişten söz etse de, geçmişte geçse de şimdiki zamanda anlatılır” (Parman, 2013: 39).



Doğu Avrupa’da komünizmin çöküşü ve Tito döneminin bitmiş olması filmde Lenin heykeli (Resim 1) metaforuyla verilmiştir. Tito sonrası parçalanmış Balkan coğrafyası gibi başı gövdesinden ayrılmış Lenin heykeli, Bükreş limanında bir gemiye yüklenir. Bu esnada akordeon sesi duyulur. Akordeon, Balkarlarda kullanımı çok yaygın, Balkan kültürel kimliğiyle bütünleşmiş bir çalgıdır. Dev Lenin heykeli Balkan ülkeleri arasında sınır görevi gören Tuna Nehri üzerinden Almanya’ya gidecektir. Sosyalizm çökmüş, sınırlar savaş arenasına dönüşmüştür. Lenin, bir cenaze töreni havasında nehrin kenarındaki insanlarca istavroz çıkarılarak uğurlanır. “Yüce” gördükleri bir şeyi kaybetmişlerdir. Lenin heykelinin Balkanları terk edişi sekansı Eleni Karaindrou’nun bestelemiş olduğu müzik eşliğinde yaklaşık dört dakika sürer. Bu sekansta Lenin heykeli, onu taşıyan gemiye karşı nehrin üzerindeki devasa büyüklüğü ile estetik anlamda “yüce” bir görüntü verir. Kullanılan müzik de bu sekanstaki imgelerle (kameranın pan hareketiyle verdiği dev bir heykelin ağır ağır nehri geçmesi, nehrin kenarındaki insanların koşuşturması, A.’nın geminin en önündeki sabit duruşu) birlikte derin bir keder duygusu verir. Bu kayıp karşısındaki keder duygusu melankolidir. Gemiyle taşınan Lenin heykelinin simgeleştirdiği durum aslında sosyalizmdir ve uğurlanan da bitmiş bir rüyadır. Filmde Tito dönemine duyulan bir nostalji yoktur fakat bu dönemin bitmiş olması ve sosyalizmin çökmüş olmasından kaynaklanan melankoli vardır. Sosyalizm çökmüş, Balkanlar parçalanmıştır. Bu kayıp karşısında duyulan melankoli bu sekansla verilir.

Daha iyi bir dünya hayali kurmuş A. için sosyalizmin çökmüş olması bu hayallerinin yıkımına sebep olmuş ve bu “kayıp”, melankoliyi doğurmuştur. Buradaki “kayıp” bir zamanlar dünyayı değiştirmeye olan inanç, barış içinde yaşanılacak bir dünya idealidir. Angelopoulos’un hemen hemen tüm filmleri kışın çekilmiştir. Karanlık gök, soğuk kış, puslu manzaralar, kar, yağmur, grinin tüm tonları, sis içinde tek başına dolaşan insanlar, terkedilmiş evler ve bu imgelerle birlikte acı hissi veren müzik Angelopoulos sinemasının tipik özelliklerindedir. *Ulis’in Bakışı* filmde kurulan bu atmosfer filmdeki melankoliyi ortaya çıkaracak niteliktedir. A., uzun plan sekanslarda tek başına puslu bir manzaranın içinde dolanır. Bu imgeyle A. kasvetli bir ruh halinin taşıyıcısı, melankolik bir kişi görünümündedir.

Theo Angelopoulos Paris’te gençlik yıllarını yaşamış, 1968’teki öğrenci eylemlerine katılmış ve bir zamanlar dünyayı değiştirmenin hayalini kurmuştur. Angelopoulos, yönetmen A.’nın kişiliğinde aslında kendi deneyimlerini yansıtmıştır. A., Lenin heykeliyle birlikte yaptığı gemi yolculuğunun sonunda Belgrad’a gelir. Onu, öğrencilik yıllarından arkadaşı Nico karşılar. Birlikte Belgrad’taki film arşivine giderler. Manaki kardeşlerden Yanakis öldükten

sonra Miltos bütün malzemeleri buraya getirmiştir. Arşiv müdürü, üç bobini banyo etmeye uğraşsalar da bunu başaramadıklarını, birkaç yıl önce de Saraybosnalı bir arkadaşının filmi banyo etmek için kendisinden aldığını belirtir. Sonrasında ise savaş çıkmıştır.

İki arkadaş oturdukları barda “*Paris*”teki yıllarına, tüm kaybettikleri dostlarına ve kurdukları tüm hayallere rağmen hiç değişmeyen dünyaya”, tren yolunda Che Guevara’ya, Orson Welles’e, Eisenstein’a, 1968 Mayıs’ına, kayıp üç bobin filme kadeh kaldırırılar. A.’nın bir zamanlar dünyanın daha güzel bir yer olacağına olan inancı gerçekleşmemiş, yerini melankoli almıştır.

Bu yolculuk aynı zamanda A.’nın (efsanedeki Ulysses olarak) uzun monologlarından anladığımız üzere düşünedeki Penelope’ye geri dönüş yolculuğudur. Filmdeki tüm kadınları aynı oyuncu (Maia Morgenstern) oynar. Angelopoulos bunu şöyle açıklar: “Yönetmenin [A.] sevgi nesnesi dört kere değişir ama yüz hep aynı kalır, bir aktris dört rolü oynar. Her yeni yönetmenin kendi romantik ideali olarak hayal ettiği ideal kadın, ideal yüzdür o” (Fainaru, 2006: 112). Angelopoulos filmdeki kadınlar için şunları söyler:

Odysseia’nın birçok karakterinden oluştu. Kirke, Kalypso, Nausikaa, Penelopeia [...] Penelopeia, kalan ve onun dönüşünü bekleyen ebedi kadın. Kirke, onu hep yanında istiyor ama, Ulysse gitmekte kararlı. Kalypso da onun yanında kalmasını istiyor ama o, filmde de olduğu gibi denize karşı ağlıyor çünkü Kalypso’yu sevemiyor. Nausikaa’ya gelince, ona bağlandığını hissediyor Ulysse, ama Penelopeia’ya dönmek zorunda (Ciment, 1995).

Penelope, filmine başında Florina’da sokakta yürüyen gizemli kadındır. A.’nın dönmek istediği kişidir. Fakat A. için yolculuk yeni başlıyordur. A. uzun monoloğunda “*Keşke sana döndüm diyebilsem. Ama bana engel olan bir şey var. Yolculuk bitmedi. Henüz bitmedi...*” der.

Kalipso, Makedonya’nın Monastır şehrinde müze görevlisidir. A. kayıp bobinlerin Üsküp Film Arşivi’nde olup olmadığını öğrenmek için buradadır. A. Kalipso’dan kayıp bobinlerin Üsküp’te olmadığını öğrenir. Kalipso A.’ya duygusal bir yakınlık hissetmiştir. Onunla Romanya’ya kadar gidip Bükreş limanında Lenin heykelinin gemiye yüklenmesini birlikte izler. A., Kalipso’yla vedalaştığında ikisi de ağlar. A. kadına “*Seni sevemediğim için ağlıyorum*” der. Burada Homeros’un Odysseus’una gönderme yapılır: “Ulysses, Kalipso’nun adasında 7 yıldır kalmıştır. Sık sık deniz kıyısına gidip ağlardı, Kalipso’yu sevmek istediği halde onu sevemiyor, Penelope’yi düşünüp ağlardı” (Fainaru, 2006: 115). Kirke, bir Bulgar köylüsü olarak A.’nın Belgrad’tan Saraybosna’ya doğru olan yolculuğunda yine “sahte geri dönüşlerle” karşısına çıkar. Tarih 1915’tir. A., Yannakis’e dönüşmüştür. Kadın A.’yı

(Yannakis) uyarmaya gelmiştir. Filibe polisi her yerde onu aramaktadır. Birlikte bir kayıkla kaçarlar. Geldikleri nehrin kenarındaki evde kadının haykırışı duyulur. Kocasını savaştan yüzünden ölmüş dul bir kadındır artık. Kirke, A.'ya kocasının kıyafetlerini giydirir. A.'yı kocasıyla özdeşleştirerek sevişir onunla. Kirke A.'nın gitmesini hiç istemez. Ama A. yolculuğuna devam etmek zorundadır. Nausikaa, İvo Levi'nin kızı olarak Saraybosna'da çıkar A.'nın karşısına. A. Nausikaa ile sisin içinde dans eder. A. Nausikaa'ya bağlanmıştır ama Penelope'ye dönmek zorundadır.

Angelopoulos, A.'nın hem sinema tarihine hem Balkan tarihine hem de kendi kişisel tarihine yolculuğunu gerçekleştirebilmesi için zaman ve mekânı birleştiren sinema estetiğini kullanarak seyircinin aynı mekânda tarihin farklı zamanlarını deneyimlemesine imkân verir. A. hayalinde annesiyle tren istasyonunda yeniden karşılaşır. Çocukluğunda oturdukları Bükreş yakınında, evinde geçen bir olay, birkaç dakika süren bir sahneyi kaplar. Bir konuk odasının köşesine yerleştirilen sabit kamera, 1945'ten 1950'lerin ortalarına kadar süren kargaşa içindeki savaş sonrası yıllarında geçen uzun süreli bir Noel kutlamasını gösterir. A. hem kenarda duran bir yetişkin izleyici olarak hem de ailenin çocuğu olarak oradadır. Bu sahnede “sivil giyimli polislerin içeri dalıp babalarını götürmelerini seyrediyoruz; sonra da aile üyelerinin Yunanistan'a yeniden göç etmek üzere tartışmalarını, hizmetçilerin iş bırakmalarını ve [haciz için gelen] askerlerin piyanoyu götürmelerini görürüz. Sahne süresinin her dakikası bir yıla eşdeğer gibi gözükmektedir” (Jordanova, 2007: 136). “Kısa bir vals sırasında beş yıl, bir ailenin tarihçesinde, Romanya'nın ve toplama kamplarından Stalinizme kadar Avrupa'nın beş yılı geçer” (Andrew, 2006: 110).

A.'nın düşündeki ideal kadın Penelope, anneye duyduğu özlemin yansıması da olabilir. A. kendi köklerine, doğuşa, kendi ilk saf, masum bakışına da içsel bir yolculuk gerçekleştirmektedir. Bu durum Jung'un “anne” arketipiyle açıklanabilir. Jung, etnolojideki anne figürünün evrensel olsa da bu imgenin bireysel deneyimle değişime uğradığını anneye yansıtılan arketipin anneye mitolojik bir arka plan vererek ona otorite hatta tanrısallık kattığını söyler (Jung, 2005: 23). “Yetişkinlerin en dokunaklı, en unutulmaz anılarından biri, her türlü oluşum ve gelişimin gizemli kaynağı, eve dönüşün, her türlü başlangıç ve sonun sessiz temeli olan anne sevgisidir” (Jung 2005: 30). A. kayıp bobinlerin peşinde yaptığı yolculukta öncelikle kendi içsel yolculuğunu gerçekleştirmiştir.

A.'nın yolculuğunun son durağı Saraybosna'dır. Savaşın gölgesinde yıkılmış binalar, yanan arabalar, kaçışan insanlar görülmekte, silah ve bomba sesleri duyulmaktadır. A. nereye

gideceğini bilemeden, bobinlerin onda olduğu söylenen İvo Levi’yi aramaktadır. Savaş Saraybosna’yı enkaza çevirerek tanınmaz hale getirmiştir.<sup>5</sup>

İvo, filmleri banyo edecek solüsyonları üretmek için çok uğraşmış fakat savaşın patlak vermesiyle bundan vazgeçerek, tek derdi film arşivini kurtarmak olmuştur. Saraybosna’da insanlar yeraltındaki sığınaklarda yaşamaktadır. Yerde yatan ölümler, okunan ezan sesleri, kiliseden yükselen çan sesleri, farklı dinden insanların cenazeleri Saraybosna gerçeğini haykırmaktadır. A. İvo’yu filmleri banyo etmesi için ikna eder. İvo sonunda üç kayıp bobini banyo etmeyi başarır. Bunun müjdesini verdiği sırada yerin üstünde hareketlilik başlar. Bosnalılar sevinçle dışarı koşuşturmaktadır. Çünkü sis çökmüştür. İvo bu durumu, “*Bu şehirde insanın en iyi dostu sistir. Size garip geldi değil mi? Neden biliyor musunuz, çünkü şehirde hayatın normale döndüğü tek an, budur. Eski haline döndüğüne inanır insan neredeyse. Çünkü, sis çökünce keskin nişancılar işlerine ara verirler. Burada sisli günler bayram gibidir*” şeklinde açıklar. A. ve İvo hem sisi hem de yüzyılın başından beri hapsedilmiş bakışın özgürlüğünü kutlamak için dışarı çıkarlar.

Sis, Saraybosna’nın normale döndüğü tek andır. Çünkü sis çökünce doğanın hilesiyle savaşa ara verilir. Sisin içinde gençlik orkestrasının sesi duyulur. İvo, “*Bu ülkenin çocukları, Sırp lar...Hırvatlar... Müslümanlar. Ateşkes oldu mu hep birlikte sokaklara çıkarlar. Şehrin bir ucundan bir ucuna dolaşıp müzik yaparlar.*” Orkestra Balkan müziğini duyurur, bir tiyatro oyunu oynanır ve müzik eşliğinde Balkan halkları dans eder. Tüm bu etkinlikler Balkan kültürel kimliğine aittir. Savaş olmadığı takdirde Saraybosna’daki tüm kimliklerin birlikte mutlu yaşadığına vurgu yapılmaktadır. Orkestra farklılıkları bir arada barındır ve ancak uyum içinde olduğunda anlam kazanır. Orkestra Balkan kültürel kimliğini yansıtmaktadır ve arzulanan da Balkan kimliği şemsiyesi altında tüm farklılıklarla birlikte mutlu bir yaşamdır.

Sisin içinde insanlar yürümeye başlar. “*Yaratıcımız her şeyi karmakarışık etti bayım. Düzene sokma işi de bize kaldı tabii*” sesinden sonra silah sesleri işitilir. A, seslerin geldiği yöne doğru yürür. Burada İvo ve kızının cesedi ile karşılaşır.

A., Manaki kardeşlerin ayak bastıkları yerlere gitmiş, filmin sonunda Manakiler’le özdeşleşerek onların bakışına sahip olmuş ve savaşın tanınmaz hale getirdiği Balkanlar’a ilk bakışını gerçekleştirmiştir. A., kayıp filmde ne olduğuna baktığında seyirci sadece A.’nın bakışını görür. Angelopoulos bunu, “filmde ne olduğu önemli değildi. Bugün Saraybosna’da,

---

<sup>5</sup> A.’nın yolculuğunun başında arabasına aldığı ve iç savaştan beri 47 yıldır görmediği kız kardeşini görmeye Kuruçi’ye (Arnavutluk) giden yaşlı kadın arabadan indiğinde nereye gideceğini bilemeden kalakalır. A. da aynı şekilde Saraybosna’da nereye gideceğini bilmez. Savaşlar, değişen sınırlar Balkan coğrafyasını tanınmaz hale getirmiştir.

onları keşfine götüren yolculuktan önemli olan” şeklinde açıklamıştır (Fainaru, 2006: 118). A.’nın en yakın çekimi kendi ilk bakışı sonrası ağladığı sahnedir (Resim 2). Yolculuk boyunca yaşanan ölümler, sınırlar ve anlamsız savaş Balkanlar’a ait kendi iç bakışını oluşturmuştur.

Efsane ile bağını koparmayan filmin sonunda Ulysses’in Penelope’a söyledikleri duyulur:

*“Döndüğümde üzerimde bir başkasının giysileri olacak. Bir başkasının adıyla çağrılacağım. Dönüşüm beklenmedik olacak. Ve sen o tereddütlü gözlerle bana bakıp "Sen o değilsin." diyeceksin. Sana öyle işaretler göndereceğim ki bana inanacaksın...”*



Görsel 2 A.’nın bakışı

A. da tıpkı Ulysses gibi yaptığı yolculuk sonrası değişmiştir. O artık hem mutlu günlerde Balkanlar’a ilk bakışı kaydetmiş Manaki kardeşlerin bakışına sahiptir hem de savaşın perişan ettiği Balkan topraklarına kendi bakışını atmıştır.

Filmde huzurlu bir ev arayışının cevabı da sanki o üç kayıp bobindedir. A., evinden uzağa fırlamıştır. Film A.’nın artık geri dönüşü mümkün olmayan çocukluk evi arayışındır aynı zamanda. Bu yüzden A. annesine, çocukluk evine kavuşmak için belleğinde gezinir. A.’nın geçmişine yolculuk yapması bir anlamda kendi kimliğinin inşasıdır. A. kendi benliğini anlamak için “öteki”ye bir yolculuk gerçekleştirmiş ve kendi kimliğinin sınırlarını terk etmiştir (Genç, 2013: 61). Çünkü kişinin kendi kimliğini inşa edebilmesi için öncelikli olarak “öteki”yi tanıması gerekir. A., kimliğinin inşasında rol oynayan ve “öteki” olarak ele alınabilecek koşulların hikâyesine bu yolculukla vâkıf olmuştur. Filmde anne arketipi, mitolojik hikâye, Balkan savaşları, göç, sınır, ilk film görüntüleri gibi tüm anlam katmanları A.’nın yolculuğunda kesişir. A. tüm bu anlam katmanlarına bağlı olarak bir kimlik inşası için kişisel, toplumsal, tarihsel, coğrafi, mitolojik düzeylerde bir yolculuk gerçekleştirmiştir.

A., kayıp üç bobinin arayışında Balkan tarihine, sinema tarihine, kendi kökenlerine ve düşündeki Penelope’ye yolculuğunu gerçekleştirmiştir. A. modern sınırların böldüğü Balkan coğrafyasında bir ülkeden diğerine geçerken savaşın neden olduğu acılara, ölüme tanıklık eder. A. üç kayıp bobini, Balkan coğrafyasında kültürel benzerlikleri hatırlatacak, çatışmalara son verecek bir kanıt olarak görür. Çünkü filmde A.’nın monoloğunda söylediği gibi Manaki kardeşler manzaraları, düğünleri, yerel âdetleri, köyleri, olayları, resmi kutlama törenleri gibi Balkan kültürel kimliğine ait her şeyi kaydetmişlerdir. Film, yüzyılın sonunda huzurlu olduğu düşünülen bir geçmişe özlem duymaktadır. Nostaljisi duyulan, Balkan halklarının kültürel benzerlikleriyle bir arada, barış içinde olmalarını sağlayacak Balkan kültürel kimliğidir. Filmdeki melankoli ise sosyalizmin çöküşü sonrası, bir zamanlar dünyayı değiştirme hayallerinin yıkılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

### **Sonuç**

*Ulis’in Bakışı* filmi, Balkan kimliğinin parçalanmışlığına, kayboluşuna dikkat çekmektedir ve Balkanlar’daki savaşın son bulması için “kayıp” Balkan kültürel kimliğinin tekrar diriltilmesi gerektiğini düşünmektedir. Filmin Saraybosna’da bitmesi özellikle tercih edilmiştir. Savaşın sıcak yaşandığı yer burasıdır. Son sahnede kullanılan sis metaforuyla aslında savaşların Balkan halklarını ayırdığı ortaya konmakta, orkestrada bir araya gelmiş Sırp, Hırvatlar, Müslümanlar ve kısacası tüm kimliklerin uyum içinde yaptıkları müzikte olduğu gibi mutlu bir biraradallığın imkânı sorgulanmaktadır. A. kayıp üç bobinde muhafaza edilmiş bir Balkan kültürel kimliği olduğuna inanır. Fakat Stuart Hall’a (1990, 222) göre “kültürel kimlik” sürekli bir oluş içindedir. Balkan kimliği de sürekli bir oluş içinde olduğundan bu kimliğin bir yerlerde muhafaza edilmiş olması mümkün değildir. Balkan kimliği geçmişten kurulmuş bir kimliktir. Fakat geçmişe sabitlenmemiştir. Balkan kimliği için tarihin müdahalesi nedeniyle de kopukluklar, süreksizlikler gibi durumlar da göz önüne alındığında tek bir tecrübe ya da tek bir kimlik söz konusu değildir. Çünkü kültürel kimlik Hall’un (1990: 225) de belirttiği gibi özcü bir geçmişe sabitlenmemiştir. Kültürel kimlik, sürekli bir oluş içinde gelecekle de bağlantılıdır ve tarihin, kültürün, iktidarın sürekli akışına bağlı olarak dönüşümler geçirir. Kültürel kimlik bulunmayı bekleyen bir geçmişin yeniden ortaya çıkarılması değildir. Hall’un bu düşünceleri göz önüne alındığında bulunmayı bekleyen, geçmişe sabitlenmiş, özcü, hiç değişmeden muhafaza edilmiş bir Balkan kültürel kimliği söz konusu değildir. Bu bakımdan *Ulis’in Bakışı* filmindeki kayıp kimlik arayışı imkânsızdır. Betimsel yöntemle yapılan film analizi sonucu bu imkânsızlığın filmde derin bir nostalji ve melankoli duygusuna sebep olduğu ortaya çıkartılmıştır. Bulunması mümkün olmayan arayış, filmde kederi hissettiren

imgeler ve müzikle verilmiştir. Filmin kaybedilmiş şeyler için duyduğu melankoli, puslu manzara, uzak çekim, uzun plan sekans, A.'nın sisin içinde tek başına dolaşması, seyirciyi filmin hüznüne ortak eden müzik gibi Angelopoulos'un tipik sinema atmosferi ile yaratılmıştır. Film kendi tarzında felsefe yaparak birlikte nefes alan imgeler ve müzikle Balkan tarihi üzerine düşünmekte ve bir yerlerde muhafaza edilmiş bir "kültürel kimlik" arayışının imkânsızlığını nostalji ve melankoli duygusuyla vermektedir.

Bu çalışmada, *Ulis'in Bakışı* filmi Hall'un "kültürel kimlik" kavramını tartışmaya imkân verdiği için incelenmiştir. Bu kavramın film analizlerinde kullanılması, yerleşik kimlik tanımlarını altüst etmesi ve özcü kimlik yaklaşımının ötesinde zengin bir bakış açısı sunması nedeniyle önerilmektedir. Bu bakış açısıyla yapılan analizlerden elde edilecek bulgu ve sonuçlar film çalışmalarına önemli katkılar sağlayacaktır.

### Kaynakça

Akbulut, Hasan ve Akar Vural, Ruken (2012) "Çocukluğun Anımsanışı: Masumiyet Arayışında Uzak/ Yakın Geçmiş Nostaljisi", *Milli Folklor*, Sayı:95, s. 249-262.

Anderson, Benedict (1993) *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İskender Savaşır (Çev.), İstanbul, Metis Yayınları.

Andrew, Geoff (2006) "Homeros Kalbin Olduğu Yerdedir: *Ulysses'in Bakışı*", *Theo Angelopoulos*, Dan Fainaru (Der.), Mehmet Harmancı (Çev.), İstanbul, Agora Kitaplığı.

Angelopoulos, Theo (Yönetmen). (1995) *Ulis'in Bakışı* [Film], Basic Cinematografica.

Boym, Svetlana (2009) *Nostaljinin Geleceği*, (F. Burak Aydar, Çev.), İstanbul, Metis Yayınları.

Cassin, Barbara (2018) *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*, Seçil Kıvrak (Çev.), İstanbul, Kolektif Kitap.

Ciment, Michel (1995) "Theo Angelopoulos ile Söyleşi: 'Kayıp, Hapsedilmiş ve Özgür Olmaya Çabalayan Bakış'" (Çevrimiçi), *Yeni Film*, <http://yenifilm.net/2000/12/theo-angelopoulos-ile-soylesi-kayip-hapsedilmis-ve-ozgur-olmaya-cabalayan-bakis/> (Erişim Tarihi: 10.10.2023).

Cook, Pam (2005) *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, London and New York: Routledge.

Dey, Ian (1993) *Qualitative Data Analysis: A User-Friendly Guide for Social Scientists*, London: Routledge Publications.

- Fainaru, Dan (2006) “Bir Bakıştaki İnsanlık Deneyimi: *Ulysses’in Bakışı*”, *Theo Angelopoulos*, Dan Fainaru (Der.), Mehmet Harmancı (Çev.), İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Frampton, Daniel (2013) *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, Cem Soydemir (Çev.), İstanbul, Metis Yayınları.
- Gellner, Ernest (1992) *Uluslar ve Ulusçuluk*, B.Ersanlı Behar ve G.Göksu Özdoğan (Çev.), İstanbul, İnsan Yayınları.
- Genç, Seray (2013) “Angelopoulos'un Ardından Sınırları Geçmek”, *Sanatçı ile Buluşma Theo Angelopoulos*, A.Gürdal Küey (Yay. Haz.), İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Görücü, Bülent (2000) “Sonsuzluk ve Bir Gün”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı:7, s. 25-30.
- Gustav, Jung Carl (2005) *Dört Arketip*, Z. Aksu Yılmaz, (Çev.), İstanbul, Metis Yayınları.
- Güven, Yusuf (2000) “Ulysse’in Bakışı”, (Çevrimiçi), *Yeni Film*, <http://yenifilm.net/2000/12/ulyssesin-bakisi/> Erişim Tarihi: 10.10.2023
- Hall, Stuart (1990) “Cultural Identity and Diaspora”, *Identity: Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford (Ed.), London, Lawrence & Wishart.
- Horton, Andrew (Ed.) (1997a) *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Wiltshire, Flicks Books.
- Horton, Andrew (1997b) *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, New Jersey, Princeton University Press.
- Iordanova, Dina (2007) *Balkan Sineması: Alevler İçinde Sinema*, Burcu Erdoğan (Çev.), İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Karalis, Vrasidas (2023) *Theo Angelopoulos: Filmmaker and Philosopher*, London, Bloomsbury Publishing.
- Karpat, Kemal H. (2004) *Balkanlar'da Osmanlı Mirası ve Ulusçuluk*, Recep, Boztemur (Çev.), Ankara, İmge Kitapevi.
- Lacan, Jacques (2005) *Écrits*, Bruce Fink (Çev.), New York, W.W. Norton & Company.
- Merriam-Webster (t.y.) Balkanlaşma, (Çevrimiçi), *Merriam-Webster*, [https://www.merriam-webster.com/dictionary/balkanized\\_](https://www.merriam-webster.com/dictionary/balkanized_)(Erişim Tarihi: 18 Eylül 2023).
- Parman, Talat (2013) “Zamanın Filmini Çekmek”, *Sanatçı ile Buluşma Theo Angelopoulos*, A.Gürdal Küey (Yay. Haz.), İstanbul, Bağlam Yayıncılık.



Sigmund, Freud (2011) *Metapsikoloji 3: Yas ve Melankoli, Haz İlkesinin Ötesinde*, Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul, İdea Yayınevi.

Sönmez, Necati (1999, 19 Aralık), “Yitik Zamanın Peşinde”, *Radikal Gazetesi*.

Şen, Bayram (2006), “Değişen Balkan Kimlikleri”, *Toplum ve Bilim*, Sayı:106, s. 23-234.

Todorova, Maria (2003) *Balkanlar'ı Tahayyül Etmek*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Tuzgöl, Kamil (2018) “Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu”, *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, C. 1, No:1, s. 41-53.

Türkoğlu, Nurçay (2011) “Psikanaliz ve Sinema Üzerine”, içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, Murat İri (Der.), İstanbul, Derin Yayınları.

Yaren, Özgür (2014) “Doğu Avrupa Sinemasında Post-Komünist Nostalji”, *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, C.5, Sayı:1, s.9-25.

Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2021) *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara, Seçkin Yayıncılık.

Zizek, Slavoj (2005) *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, Tuncay Birkan (Çev.), İstanbul, Metis Yayınları.