



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 27 Sayı: 54 (Year: 27 Issue: 54)

Eylül 2024 - Mart 2025 (September 2024 - March 2025)

E-ISSN: 2149-9098



2024, 27(2): 325-352

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1534366

****Araştırma Makalesi****

Ulysses'in Trajik ve Politik Bakışı*

Duygu TÜRK**

Öz

Bu çalışmada Theo Angelopoulos'un *Ulysses'in Bakışı* adlı 1995 yapımı filmine bir politik-felsefi metin gibi yaklaşıyor ve yönetmenin "bakış"ı, çalışmada trajik ve politik olarak adlandırılan iki eksen üzerine düşünmek üzere bir materyal olarak kullanılıyor. Diğer bir ifadeyle, sinematografik olarak son derece zengin ve esin verici olduğu şüphe götürmeyen Angelopoulos sinemasının bu yönüyle bir çözümlemesini sunmak hedeflenmiyor; bunun yerine yönetmenin sunduğu anlatının politik anlamları üzerine düşünmek, çağrışımlarını takip etmek ve özellikle de "Ulysses" figürü ile "bakış" temasından politik bir izlek türetmek deniyor.

Ulysses veya Yunanca orijinal adıyla Odysseus, iyi bilindiği üzere Homeros'un *Ilyada* destanının kilit figürlerinden biri ve *Odyseia*'nın baş kahramanıdır; fakat etkisi Homeros'u çok aşan biçimde, yüzyıllar boyu peşine düşülmüş, yeniden canlandırılmış ve dönüştürülmüş bir karakterdir aynı zamanda. Bu, Dante'den Kafka'ya ve başka çok sayıda yazara uzanan bir edebiyat yolculuğu değildir sadece; politik bir karakter olarak da Odysseus tragedya şairlerinden Horkheimer ile Adorno'nun aydınlanma eleştirisine varan tarih-üstü bir tartışma konusu olagelmıştır. İşte bu zengin literatür içinde Angelopoulos'un Odysseus'unun nereye oturduğu ve "bakış"ının nasıl bir anlamın taşıyıcısı kılındığı çalışmanın izleyeceği sorudur. Elbette bu sorunun gerisinde, günümüz trajedileri karşısında politik bir bakışın taşıdığı potansiyel ve sınırlılıkları ölçme çabası yatıyor; bu anlamda okuduğunuz çalışma, trajik gerçeklikler ile politik olanaklar arasındaki iç içe geçmiş ilişkiyi Angelopoulos'un Odysseus'unun peşine düşerek tartışmayı amaçlıyor.

Anahtar Sözcükler: Trajik, Politik, Odysseus, Angelopoulos, *Ulysses'in Bakışı*.

* Geliş tarihi: 16.08.2024. Kabul tarihi: 12.09.2024

** Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi

Orcid no: 0000-0002-2563-5577, duyguturk@gmail.com

****Research Article*******Ulysses' Tragic and Political Gaze****

Duygu TÜRK**

Abstract

This study approaches to Theo Angelopoulos' *Ulysses's Gaze* (1995) as a political-philosophical text and encompass Angelopoulos' gaze as a material to contemplate about two axes named as tragic and politic. In other words, the study does not aim to present a cinematographic analysis of Angelopoulos' cinema which is no doubt so prolific and full of inspirations; but tries to follow political meanings of the story and to develop a political path specifically following the figure of "Ulysses" and the theme of "gaze".

Ulysses or in his Greek origin Odysseus, as well known, is one of the key figures of Homer's *Ilyada* and the protagonist of *Odysseia*. Yet, his impact goes well beyond of the limits of those epics since the character has been the focus of interest by re-interpretations for centuries. It is not just a journey within the literature, from Dante to Kafka; it is also a debate on the political character of Odysseus beginning from tragedia tradition to Horkheimer and Adorno's critique of enlightenment. It is the question of this study that where we should locate Angelopoulos' Odysseus within this rich literature and what political meaning we can draw from his "gaze". Behind this question lies a certain endeavour to measure limits and capacities of a political gaze facing with today's tragedies. In this context, this study tries to discuss the inter-relation between tragic facts and political possibilities through following Angelopoulos' Odysseus.

Keywords: Tragic, Political, Odysseus, Angelopoulos, *Ulysses's Gaze*.

* Received: 16.08.2024. Accepted: 12.09.2024

** Ankara Universty, Faculty of Political Sciences

Orcid no: 0000-0002-2563-5577, duyguturk@gmail.com

Ulysses'in Trajik ve Politik Bakışı

Giriş: "Tanrının Yarattığı İlk Şey Yolculuktu"

"Sana bir hikaye anlatayım. İki yıl önce, yaz ortası, Delos'taydım, bir film araştırmamda. Harabelerin üzerine vuran parlak ışıktaki kırık mermerin etrafında dolanıyordum, yıkık sütunlar arasında." ¹ Korkmuş bir kertenkeleden ve ağustosböceğinden başka kimse yoktur ortalıkta, adeta terk edilmiş, boş bir alandır. Yönetmen A. Derken tepede antik bir zeytin ağacı görür -ölüyormuşçasına, yere doğru akan dev ve yalnız bir ağaç- dallarıyla Apollon büstünü işaret ediyor gibidir. Yönetmen yürür, Apollon'un doğduğuna inanılan yere varır ve bir fotoğraf çeker. Sonuç şaşırtıcıdır: Boşluk -fotoğrafta hiçbir şey yoktur, sadece boş bir kare. Tekrar tekrar dener, tek gördüğü boş kareler, siyah deliklerdir; "*Sanki bakışı işe yaramıyor gibidir*". Sonra güneş sahneyi terk edencesine denizde kaybolur ve Yönetmen A karanlığa gömüldüğünü hisseder. Ta ki yüzyılın başında, Manakis Kardeşler tarafından Balkanlarda çekilmiş fakat hiç günyüzü görmemiş üç makara filmin varlığını keşfedene kadar. Yönetmen bu unutulmuş bilgiyle sarsılır ve içinde ne olduğunu bilemediği üç makaranın peşine düşer: Bu bir ilk film, "ilk bakış"tır; kayıptır ve belki de yönetmenin kendi kaybedilmiş bakışıyla yeniden karşılaşmasının tek olanağıdır. Theo Angelopoulos'un *Ulysses'in Bakışı* adını verdiği film, bu arayışın, Yönetmen A'nın peşinde Bosna Savaşının tam ortasına düşen ve izleyicisine aranan şeyin gerçekte ne olduğunu sorduran bir uzun yolculuğun öyküsüdür.

Bu, Yunanistan'dan Arnavutluk'a, Romanya'dan Bulgaristan'a, ardından Belgrad ve Saraybosna'ya uzanan, mekansal olduğu kadar zamansal, tarihsel olduğu kadar kişisel bir yolculuk elbette, öyle ki Balkan tarihi, Manakis Kardeşlerin öyküsü ve yönetmenin kendi ailesinin, çocukluğunun hikayesi iç içe geçer. Fakat ne sadece Balkanların tarihi veya Balkanlarda çekilmiş "ilk film" vurgusunun düşündürebileceği gibi sinemanın tarihi, ne de sadece yaratıcılık buhranına düşmüş bir sanatçının kişisel tarihi burada söz konusu olan. Aslında film, peşine düşülen "kaybedilmiş masumiyet" in insanlık durumuyla yakından ilişkili olduğunu, Yönetmen A'nın artık "işe yaramayan bakışı"nda konu edilenin bir bütün olarak çağdaş insanın şeyleri berrak

¹ *Ulysses'in Bakışı*'nden bu ve diğer tüm alıntıların yapıldığı senaryo metni için bkz. https://subslikescript.com/movie/Ulysses_Gaze-114863 (Erişim Tarihi: 01.06.2024)

görme yetisi olduğunu izleyicisine açıkça hissettirir. Öte yandan Angelopoulos gibi kendi ülkesinin tarihiyle yakından ilgili, Antik Yunan kültürünün mitlerine, destanlarına, tragedyelerine sıkça başvuran bir yönetmenin filmine Odysseus'un (Latince'den diğer dillere geçen versiyonuyla Ulysses'in) adını verişinin, kritik bir diyalogda Delos'tan ve Apollon'dan söz edişinin veya filmi bir Platon alıntısıyla açışının da tesadüf olması beklenemez. Tüm bunları anlamlandırmayı denemek anlatıyı da derinleştirir ve denebilir ki Angelopoulos'un bir bütün olarak *Ulysses'in Bakışı*'nda yaptığı, yirminci yüzyılın politik açmazlarının, insanlığın hala ve hep aynı savaşın içinde debelendiği hissini veren *trajik gerçekliğinin* vaatsizliği karşısında, izleyicisine tablonun yakıcılığı kadar bu gerçeklikle baş edebilmenin yolunu da işaret etmektir -fakat sadece destansı bir filmin sağaltıcı estetiğine başvurarak değil, aynı zamanda başlangıcın vaadini, yani trajik olana yöneltilmiş *politik itirazı* da hatırlatarak.

Bu perspektiften bakarsak *Ulysses'in Bakışı* tarih-üstü bir ikiliği yeniden sahneye çıkarır ve böylece anlatı sadece yirminci yüzyılın öyküsü olmanın ötesinde başka bir tarihsel anda, bambaşka bir coğrafyada da kendisini yineleyebilecek evrensel bir karakter kazanır. Öte yandan bugünün dünyasının insanlığın yaratıcı kapasitesinin sınırları zorlayan gelişkinliği kadar, giderek artan oranda savaş, katliam, yıkım olgularına da sahne olduğu düşünülürse; filmin itiraz yönelttiği "tarihin sonu" iddiasının yerini bugün çoğalarak yaşamın bütününe yayılmış bir "son" duygusuna bıraktığı hesap edilirse, *Ulysses'in Bakışı*'nın hem içine düşülen trajik gerçeklik hem politik ihtiyaçlar açısından her zamankinden güncel olduğu da öne sürülebilir. İşte okuduğunuz çalışma, *Ulysses'in Bakışı*'nı bu iki ekseninde, yani trajik ve politik olanın, bu iki "bakış"ın karşılaştığı, kesiştiği ve çatıştığı bir düzlemde anlamlandırmayı deniyor. Bu amaçla önce trajik olana dair bir perspektif sunmak, bunu politik olanla karşılıklı düşünmek ve Angelopoulos'un eserleri bağlamında bu iki izleği genel hatlarıyla işaret etmek amaçlanıyor. Ardından filme adını veren Odysseus figürüne dönülüyor ve "bakış"ın neden Odysseus ile ilişkilendirilmiş olabileceği üzerine bir akıl yürütme çabası sunuluyor. Fakat bu, Odysseus'un cisimleştirdiği çifte karakter gereğince, insanın trajik sonuçlar yaratma *mahareti* ile trajik açmazlarla baş etme becerisinin iç içe geçtiği bir sarmalı hesap etmeyi ve bakışın *masumiyetini* sorgulamayı da gerektiriyor. Bizzat Angelopoulos'un bakışının bu sorgulamayı da hakkıyla üstlendiği ve nihai olarak politik itirazı sahiplendiği fikri, bir sonraki bölümde

temellendirilmeye çalışılıyor. Çalışma trajik, politik ve estetik ilişkisi üzerine *Ulysses'in Bakışı* bağlamında kimi sonuçlar çıkararak tamamlanıyor.

Elbette bu çalışma, usta yönetmenin bir politik teorisyen olduğunu değil, *Ulysses'in Bakışı*'nda trajik gerçeklikle politik bir perspektiften ilişkilenebilir. Güçlü bir eğilim olduğunu, aslında karakterini bu iki eksenin kesişiminde bulan *Odysseus* figürünün de bu anlamda tesadüfi bir tercih olmadığını öne sürüyor. Şu şerhi de baştan düşmekte fayda var: Angelopoulos gibi kendi sinema dilini yaratmış, ürettiği imaj ve çektiği planlarla ayrıksılaşmış "sinema şairi" bir yönetmenin *bakışını* politik teorinin çerçevesi içine sıkıştırmak, kuşkusuz sanatçının özgünlüğünü de kaçınılmaz biçimde sınırlandırarak değerlendirmek anlamına geliyor. Fakat neyse ki Angelopoulos'un izleyicisine kendi rotasını çizme olanağı sunan bir yönetmen olduğu da tartışılmaz ve bu çalışma da sanatçının izleyicisine tanıdığı bu hakkı kullanıyor.² Öyleyse önce trajik olanı Angelopoulos'un bağlamında anlamlandırmaya girişelim.

Trajik İzlek ve Politik Bakış: "Kaç sınır geçmemiz gerek eve varabilmemiz için?"

Kuşkusuz "trajik olan nedir" sorusunun tek bir yanıtı yok; trajik kavramının türetildiği tragedya geleneği içerisinde birbirinden çok farklı perspektifleri destekleyecek unsurlara odaklanmak ve bu yolla baskın trajik öğenin ne olduğuna dair farklı fikirlere ulaşmak olasıdır. Günümüze ulaşmış tragedyalara bu gözle bakmak yeterince delil sunar: Euripides'in *Bakkhalar*'ını model olarak alan bir bakış, trajik olanı rasyonel düzende alt edilemez bir sarsıntı ve yıkım yaratma kapasitesine sahip, anlamlandırılması güç bir irrasyonel kopuşla özdeşleştirebilir; oysa Sophokles'in *Antigone*'sine odaklanan bir başka bakış, trajik olanı toplumsal-siyasal düzlem ile kişisel-tekil düzlem arasında bertaraf edilemez çelişkiye özgüleyerek de aynı oranda meşru bir yorum sunabilir. Aristoteles belki de bu çeşitliliği kapsamaya mahir tek

² Aynı hakkı başka bağlamlarda kullanan çalışmalar da mevcut elbette: Angelopoulos'un sinemasını Yunanistan tarihiyle iç içe geçiren bir örnek için bkz. Koutsourakis ve Steven, 2015; erken ve geç dönem filmlerindeki Brecht etkisini mercek altına alan bir değerlendirme için bkz. Koutsourakis, 2015; filmlerinde başvurduğu "zaman ve mekanı birbirine dönüştüren" tekniği Deleuze'ün Bergsoncu zaman anlayışına ilişkin yorumlarıyla anlamlandıran bir çalışma için bkz. Makriyannakis, 2005. Daha ayrıntılı ve Angelopoulos sinemasını öznellik, hafıza, kayıp, zaman gibi temalar izleğinde farklı filozoflarla ilişkilendirerek okuyan bir metin için bkz. Karalis, 2023. Angelopoulos'un tema ve karakter adlarında klasik Yunan tragedyalarına açık referanslar da içeren farklı filmlerinde bu benzerliklere odaklanan - fakat ilişkilendirmeyi okuduğunuz çalışmadan oldukça farklı biçimde yapan- bir çalışma için bkz. Sohi ve Khojastehpour, 2010.

tutumun türün biçimsel özelliklerine odaklanmak olduğunu düşünerek bu yönde bir çözümleme sunmuş, *Poetika*'sında izleyicide yaratılan *acıma ve korku* etkisini, bu duygulanımlarla yaşanan *katharsis*'i ve öykünün biçim unsurları olarak *tanıma* ve *talihin tersine dönüşünü* öne çıkarmıştır (Aristoteles, 2005: 42-3, 25). Bununla birlikte sadece biçimde değil, öykülerin içeriğinde de ortaklıklar söz konusudur elbette: Tragedyalarda kaderin, kötü talihin ve/veya ilahi güçlerin insanların başına sardıkları belalar *ile* insanların bizzat kendi eylemlerinde saptıkları aşırılıkların yarattığı açmazlar, değişen oranlarda iç içedir örneğin; veya insanın kendi eylemlerinin aynı anda *faili* ve *kurbanı* oluşu, bu yolla yaşamını tepetaklak eden bir yıkıma uğrayışı ortak bir motiftir.³ Dahası bunun, *hiç doğmamış olmayı* diletecek denli acı veren bir yıkım olarak yaşanması da trajik deneyimin ortaklaştırıcı unsuru olarak sabitlenebilir. Tragedya türü üzerine geliştirilen literatür tam da bu ortak temalardan neyin soyutlanacağına dair kuramsal yorumların çeşitliliğiyle şekillenir; aynı öyküdeki aynı eylem, insanın yıkım getirmesi kaçınılmaz hadsizliği kadar zorunluluk düzlemi karşısında insan özgürlüğünün edimselleşmesi olarak da ele alınabilir. Dolayısıyla tragedyalarda tam olarak neyin trajik olanı işaret ettiği bir türetmeye, kuramsal bir yoruma denk düşer kaçınılmaz biçimde.⁴ Öyleyse Angelopoulos'ta trajik olanın nasıl yorumlandığını da izleyicileri olarak bizlerin türetmesi gerekecektir ki Steiner'ın zihin açıcı yorumu bu konuda bize yardımcı olabilir.

George Steiner trajik olanı, bahsedilen çeşitliliği de açıklayıcı olmaya aday bir perspektifle, şöyle tanımlar: Tragedyaların tamamına damgasını vurmadığı için kafa karışıklıklarına neden olsa da trajik olanın özü, insanın varoluşuna dair acı verici kavrayışta yatar; insan bu dünyanın "evi" olmadığını, aksine yaşamını kendisine karşı dönmüş, nedensellik bağına sığmayan düşmanca güçlerin şekillendirici etkisi altında sürdürdüğünü fark etmiştir. Trajik duygu insanın dünyanın "istenmeyen misafir"i

³ Günümüze kalan tragedyaaların hemen hepsinde tespit edilebilir olan bu ortak motifleri Sophokles'in *Aias*'ıyla örneklendirebiliriz: Troya'da Akhalar'ın en önemli savaşçılarından olan Aias, ordu içi bir anlaşmazlık karşısında duyduğu *aşırı* öfkeyle, birlikte savaştığı dostlarını öldürmeye niyetlenir. Ne var ki daha önce küçük görmüş olduğu tanrıça Athena Aias'ın zihnini bulandırır ve düşman bellediklerinin yerine bir hayvan sürüsünü katletmesini sağlar. Aias kendine geldiğinde duyduğu utançla intihara sürüklenecektir. Böylece oyun, kahramanın aşırılaştırmış duygusu ile tanrısal müdahaleyi, eylemin çifte kökeni olarak iç içe geçirir. Öte yandan tıpkı Oedipus'un kaçınmaya çalıştığı kehanete yakalanışı ve eylemlerinin aynı anda faili ve kurbanı oluşu gibi, Aias da kendi eyleminin hem bizzat yaratıcısıdır hem de aynı eylemin kontrol edemediği sonuçları nedeniyle geri dönüşsüz bir yıkıma uğrayan kişidir.

⁴Tragedyalarla estetik içinden ilişkilenen çağdaş sanatçıların da benzer biçimde türün farklılaşmış yönlerini takip etmeleri ve trajik olana dair bambaşka vurgular taşıyan öyküler anlatabilmeleri bu anlamda şaşırtıcı değildir. Bu çeşitliliği iki çağdaş yönetmenin filmlerini tragedya geleneğiyle iki farklı ilişkilendirme biçimi olarak yorumlayıp örneklendiren ortak bir çalışma için bkz. Birler ve Türk, 2022.

olduğunu hissetmesidir; bir yolcudur insan fakat ne öngörülebilir ne de telafisi mümkün olan felaketlere doğru yol alan ümitsiz bir yolculuktur bu. Başına gelen ve "en iyisi hiç doğmamış olmaktır" dedirten bela, kimi zaman tümüyle nedensizdir, kimi zaman da kendi kusurunun adil olmayan, orantısız sonucudur: "Gizli veya kötü niyetli bir tanrı, makus talih, cehennemın çağrısı veya içimizdeki hayvanın vahşi öfkesi... pusuya yatmış bizi bekler... alay eder ve yok eder" (Steiner, 2011: X-XI, 4-6). Yani trajik olan, adeta acımasız cezası baştan kararlaştırılmış bir yargılama gibi, insanın kusuruna koşut olmayan bir adaletsizlikle karakterizedir. Steiner'ı izleyerek gerçekten de Homeros'un (örneğin, 2014a: 467, 538, 69-70) dizelerinde sıkça rastlanan kimi motiflerde, yani tanrıların insan yaşamını "bir yaprak gibi savuruşu"nda, yaşamın kötü talihten pay almaksızın olanaksız olduğu vurgusunda, insanın gücünü aşan tanrısal güçlerin anlamlandırılması her zaman mümkün olmayan kindarlıklarında ve salt güç gösterisi olarak somutlaşan düşmanlıklarında bu kavrayışı rahatlıkla tespit edebiliriz. Veya Hesiodos (2016: 51-2) şiirlerinin çarpıcılığını bu bilincin dışı vuruluşuna borçlu olduğunu da görebiliriz: İnsan, bir kez ihlal ettiği tanrısal yasağın bedelini ölümlü olmakla ve hastalıklara, kötü talihe, çalışma zorunluluğuna tabi kılınmakla ödemektedir. Yani gerçekten de dostça desteklenen bir yaşam değildir insanınki - aksine tuzaklarla, öngörülemez alt üst oluşlarla, kaçınılmaz acılarla doludur. İnsan kendi aşırılık eğilimlerini -yani aslında *sınırı geçme* arzusunu- gemleyerek ölçülü bir yaşam sürebilir ve bunun tanrıların öfkesine, talihin kaprislerine karşı etkili bir önlem olmasını *umabilir*, ne var ki yaşamdan adalet beklemenin boşunalığı, en mutlu yaşamların dahi bir anda en büyük felaketlere uğrayabilir oluşunda kendisini yine gösterecektir. Dolayısıyla Steiner trajik olanın özünün yaşama içkin ve telafisiz bir adaletsizlik olduğu yönünde oldukça güçlü bir yorum sunar; en çok iz bırakmış tragediyaların bu derin adaletsizlik duygusunu uyandıran öykülere sahip olması da böylece açıklık kazanır. Nitekim Aristoteles'in (2005: 45) altını çizdiği trajik duygulanımlar, yani korku ve acıma, "hak edilmemiş" yıkımların izleyicide bıraktığı derin etkiye borçludurlar güçlerini.

Öyleyse trajik olanın adaletsiz yıkımla derinden bir bağı vardır; insana bu dünyada evsiz, yurtsuz, dayanaksız hissettiren de öncelikle ve özellikle budur. Fakat bu trajik kavrayış, neredeyse sanatın teması olduğu andan itibaren, politik itiraza da konu olmuştur: Aynı adaletsizliği dönüştürmeye dönük Platon'un *Politeia*'sında (yani bizim *Devlet* adıyla bildiğimiz diyalogunda) cisimleşen cüretkar girişim, tragedya

şairlerine yöneltilmiş tartışmalı reddiye *ile* yeni bir politik birlik kurma çağrısını aynı anda üstlenir. Politik felsefenin başlangıcını oluşturan bu hamle, trajik duyguyu karşısına alır ve adaleti politik birliktelikte hayata geçirmenin hem zorunlu hem de mümkün olduğunu iddia eder. Tekil bir insan ölçüğünde bunun tercümesi, insanın trajik duyguların girdabından çıkıp "ruhunu iyiye yükseltmesi" gerektiğidir; yani başına gelen felaketler karşısında azmetmek, kedere ve yılgınlığa teslim olmamak bir nevi önkoşul gibidir. Fakat bu önkoşul her durumda kolektif ölçüğe, yani politik düzleme muhtaçtır; zira Platon topluluk düzeyinde kolektif olarak deneyimlenen adaletsizliğin, en sağlam ruhları dahi çürüteceği kabulünde nettir -aklını yitirmiş bir topluluğun içinde tekil insanların da zamanla bakışlarını kaybetmeleri kaçınılmazdır, diye okuyalım biz. Yani insanın salt kendi ruhu için bile trajik etkiler yaratan "bozuk" rejimlere karşı durması, kolektif ölçekte politik ideali hedeflemesi gerekir. Aynı gerekliliğin bir olanağın da altını çizdiğini görmek zor değil: Demek ki kolektif ölçekte trajik olan artık makus talihin, kaderin veya kötücül ilahi güçlerin bir "oyunu" olarak yorumlanmaktan çıkarılmış, bizzat insan eliyle yaratılan toplumsal-politik düzenin bozuk işleyişiyle ilişkilendirilmiştir ve bu, aynı anda, insanın politik eylemciliğine güven duyulabileceği anlamına da gelir. Zira insan yarattığı düzenle trajik açmazlar ve yıkımlara sebep olmaya mahir ise, aynı düzeni dönüştürmeye de mahir olsa gerektir. Böylece tragediyaların gözde teması, yani insan-üstü kötücül güçlerin yıkıcı cezalarına adeta davetiye çıkaran cüretkar, *sınır* tanımayan, kibir yüklü insan eylemleri de yeni bir anlama bürünür: Politik eylem, mevcudun sınırlarını zorlarken insanı sınırsız güç sahibi bir tanrı kılmaya değil, ölçülü ve adil bir politik birlikteliği kurmaya yönelebilir. Dolayısıyla adaletsiz gerçekliğe teslimiyete itiraz etmek ve adil olan yeni bir kolektifi hayal etmeye, tasarlamaya ve inşa etmeye girişmek politika üzerine geliştirilmiş sistematik düşüncenin kurucu hamlesi olarak adlandırılmaya müsaittir pekala.

O halde bu kurucu fikrin farklı geleneklerden gelen çağdaş politika teorisyenlerini ortaklaştıran bir öge olmasına da şaşmamak gerekir: Platon'a sahip çıkan Alain Badiou'nun da radikal bir Platon eleştirisi sunan Hannah Arendt'in de, politik olanı "mucizevari görünen yenilikler yaratabilme" ve ortak bir dünya inşa edebilme kapasitesiyle tanımlamaları örneğin, bu anlamda politik bakışın ayırt edici yönünü koruyup takip ettiklerinin göstergesidir: Politik olan, "başlangıç yapma" (Arendt, 2006: 229-31), "icatçı olma" arzusunun adıdır ki sanatta politik eğilimi tespit etmek için de bu arzunun izini sürmek gerekir (Badiou, 2010: 161). Öyleyse politik

bakışın, insanın cüretkar eylemliliğinin kaçınılmaz biçimde trajik sonuçlar doğuracağını konu edinen tragedyalara mesafelenip estetik ile politikanın kesiştiği bir diğer türe, *ütopyaya* yakınlaşması, *Politeia*'nın bu türün adı konmamış ilk örneklerinden biri olması da şaşırtıcı değildir. Politik itirazın verili gerçekliğe sığdırılmayan icatçılığı kadar "iyi, güzel, adil" bir politik birlik kurmaya dönük inancı da kaçınılmaz biçimde ütopyik bir boyut taşır. Yani bu yakınlaşmaya bir soru işareti koymak yerine, politik alanda ütopyik sıfatının sıklıkla küçümsenici biçimde telaffuz edilmesini politik bakışın kaybıyla ilişkilendirmek daha açıklayıcı olacaktır.⁵ Bağlamımıza şöyle tercüme edelim öyleyse: Trajik *sonu* kabul etmeksizin verili durumun sınırlarını aşma, yeni başlangıçların inisiyatifini üstlenme ve adil bir yaşamı kurma olanağından yana akıl yürütmek, bu yolla da dünyayı kolektif olarak insanın *evine dönüştürme* çabasına girişmek, politik perspektifin tanımlayıcı unsuru, yani Angelopoulos'un aradığı "ilk bakış"ın politik versiyonudur.

Gerçekten de Angelopoulos'u bu bağlama yerleştirmek -trajik olana bakışını *evsizlik* izleğinde, politik müdahaleyi sahiplenişini ise icatçı başlangıçlara yaptığı vurgu zemininde değerlendirmek- için sağlam gerekçelerimiz var. Her şeyden önce yönetmen filmlerinde sıklıkla "sınır" kavramı etrafında topladığı bir dizi olguyu odağa yerleştirir. Aslında *Leyleğin Geciken Adımı* (1991), *Ulysses'in Bakışı* (1995), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998) filmlerinin "sınır üçlemesi" olarak adlandırıldığını da biliyoruz. Fakat bu üçlemenin de ötesinde politik sürgün, göçmen, mülteci, yersiz yurtsuz, kimliksiz olmak ve bu yolla hiçleştirilmek, yönetmenin hemen her filminde izi sürülebilir temalar olarak karşımıza çıkar. Tümünün birden bir tür ev-sizliği, bu dünyada istenmeyen olmayı imlediği açık. Aslında yönetmen bunu açıkça ifade de eder; kendi sözleriyle yerinden edilmişler, göçmenler ve sığınmacılar, eski ideallerini ve ilkelerini kaybetmiş günümüz dünyasının kanayan yarasıdır (Angelopoulos ve Fainaru, [1991] 2001: 76-7). Öte yandan Angelopoulos bu temaları tarihsel büyük nüfus hareketleriyle olduğu kadar kendi yaşamına yabancılaşmış bireyin kişisel-içsel yaşantısı olarak da kullanıp katmanları çoğaltır. Anlatısında hep bir yolculuğa başvurması, ülke sınırlarını kat eden yol hikayelerine karakterlerin kendi içsel ve zamansal yolculuklarının da eşlik edişi bu anlamda tesadüf değildir. Yani yönetmen insana bu dünyada ev-siz ve istenmeyen hissettiren toplumsal-siyasal olguların

⁵ Politika ve ütopya bağlantısı kadar sözü edilen politik bakışı da -başka düşünürlerin yanı sıra özellikle Nietzsche ve Adorno ile tartışarak- zenginleştiren derinlikli bir çalışma için bkz. Esgün, 2024.

doğurduğu somut durumlara, daha varoluşsal bir evsizlik hissini de ekleyerek meseleyi derinleştirir. *Kitera'ya Yolculuk*'ta (1984) yıllar sonra ailesine ve yurduna dönen bir politik sürgünün yeniden sürgün edilmesini; *Arıcı*'da (1986) arzusunun peşinde evinden ayrılıp yollara düşen bir adamın öyküsünü; *Puslu Manzaralar*'da (1988) aidiyet arayışıyla evden kaçan iki küçük çocuğun yolculuğunu veya *Ağlayan Çayır*'da (2004) bir nüfus hareketini, savaştan kaçan bir Yunan topluluğunun göçünü izleriz örneğin. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de (1998) küçük bir 'kaçak' göçmen çocuk ile yolu kesişen yaşlı bir yazarın aynı anda kendi geçmiş yaşamındaki kaçaklığı, yabancılığı, aidiyetsizliği ile yüzleşmesine seyirci oluruz. *Leyleğin Geciken Adımı*'nda (1991) bir politikacının ortadan kayboluşunu ve "tanrının unuttuğu yerde" yani bir sığınmacı kampında belli belirsiz, artık kim olduğu tespit edilemez halde yeniden ortaya çıkışının şaşırtıcı öyküsünü takip ederiz. Aynı politikacının *Ulysses'in Bakışı*'nda da kullanılan repliği Angelopoulos'un meselesinin en iyi özeti olsa gerek: "Kaç sınır geçmemiz gerek eve varabilmemiz için?" Yani evsizlik, Angelopoulos'un elinde, istenmeyen nüfus olmanın veya insanın kendi ülkesinde yabancı gibi hissetmesinin politik yalnızlığı ile hiçbir yerde evinde hissedememenin varoluşsal sancısını paralel anlatılara dönüştürmenin ortak metaforu olarak işler.

Öte yandan ev, Angelopoulos için, kuşkusuz bir mekandan ibaret değildir; her şeyden önce, insanın aidiyet duyabileceği bir inancın, bir fikrin ve hatta bir ütopyanın varlığı da ev demektir (Angelopoulos ve Andrew, [1996] 2001: 90). Öyleyse *Ulysses'in Bakışı*'nda trajik duygunun bir kat daha derinleştiğini görmemiz gerek: Angelopoulos, günümüz dünyasında trajik olanı en temelde bağ kurduğumuz ve bağlılık hissettiğimiz fikirlerin, ideallerin, ilkelerin kayboluşuyla ilişkilendirir. *Ulysses'in Bakışı*'nın meşhur sahnesi olan Lenin heykelinin Tuna boyunca taşınışı, sadece insanlığa farklı bir politik birlikteliğin umudunu taşımış bir politik liderin "cenazesi"nin sembolü değildir kuşkusuz; bu, yirminci yüzyılın sonunda insanlığın politik anlamda umutsuz kalışının da görselidir aynı zamanda. Yüzyıl daha iyi, daha adil bir dünya umuduyla başlamış, yüzyılın sonundaki dünya ise her zamankinden daha çok "sınır ve engelle" şekillenen bir hale bürünmüştür (Angelopoulos ve Fainaru, [1999] 2001: 147). Aynı yılların "tarihin sonu" nun ilan edilmesine denk düştüğünü unutmayalım (Karalis, 2023: 99, 105-6) ki bu, mevcut haliyle dünyanın insanlığın varıp varabileceği uygarlık seviyesinin nihai biçimi olduğu kabulüdür aynı zamanda -demek ki tüm adaletsizlikleri, savaştan yakasını kurtaramayışı, insanları gereksiz yığınlara

dönüştüren yıkıcılığıyla bu dünya, insanlığın aşamayacağı *sınırdır*. Yani yirminci yüzyılda tarihin sonunu ilan etmek, insanın yabancılaşmasının, her anlamda bu dünyayı evine dönüştüremeyişinin, yaşadığı ve yaşattığı trajedilerin sürgit devam edeceğini baştan kabul etmek demektir. Angelopoulos için bu iddianın kendisi, öncesinde politik bir ideale bağlanmış ve dünyayı değiştirmeyi umut etmiş kendi neslinin yenilgisine, kaybı karşısında duyduğu melankoliye ve "insan umudunun kendi içinde çözülüşünün trajedisine" (Angelopoulos ve O'Grady, [1990] 2001: 70) karşılık gelebilir ancak. Fakat bu kabullerle şekillenmiş, yani aslında tanımlayıcı niteliğini kaybetmiş bir politika neyin karşılığı olabilir ki?

Leyleğin Geciken Adımı'nın ortadan kaybolan politikacısına dönelim: Yüzyılın Sonundaki Melankoli adlı kitabıyla da meşhur olan gözde politikacı, "çok önemli bir açıklama" yapmak üzere çıktığı parlamento kürsüsünden "sessizliği" seçtiğini beyan ederek iner ve kayboluşu böyle başlar -bıraktığı notlarda "hiçin hiç demek olduğunu öğrendiğini" söylemiştir. Yani belki de insanları hiçleştiren bir sığınmacı kampına sığınağı, tümüyle gösteriye dönüşmüş, flaş açıklamaların gerisinde gerçekte sadece laf oyunlarından ibaret kalmış bir politika sahnesini terk etme sorumluluğunun anlatısıdır -politikanın hiçleştirdiği insan yığınlarının tarafına geçerek hiçleşmiş bir politikayı ifşa eder aslında. Filmin "politikayı reddedişi", gerçekte politikanın aldığı güncel biçimin, yani vaatsiz, idealsiz ve ilkesiz herhangi bir pratiğe dönüşmüş halinin reddedilişidir açık ki. Angelopoulos'un kendi sözleriyle, politikanın insanlığa dair bir ideal peşinde oluştan çıkıp bir mesleğe dönüşerek profesyonelleşmesi sadece "hayatın gerçek sesi"nden kopması ve "işe yaramaz" hale gelmesi demektir (Angelopoulos ve Fainaru, [1991], 2001: 83). Aynı ideal kaybının en açık delili olarak *Ulysses'in Bakışı*, yirminci yüzyılın sonunda insanlığın hala savaşıyor olmasının altını çizer: Tarihin sonu insanlığın trajik kaderinin aşılabilir olduğunu ilanından başka bir şey değildir ve tesadüf değil ki bu ilan aynı zamanda politikayı da hiçleştirip gereksizleştirmenin bir diğer adıdır. İnsanlığa vaadi olmayan bir politika tanımını gereği yeni arayışları da daha iyi olana dair umudu da geçersiz kılmaktır -ve geriye sadece, tıpkı 1990'ların Balkanlarında olduğu gibi, etnik ve dini savaşların hala insanların kaderini belirleme "saçmalığı" kalmaktadır (Angelopoulos ve Fainaru, [1991], 2001: 77-8). Yine politikacıya dönerek söyleyelim; "kolektif bir umudu gerçeğe dönüştüremeyen" bir politika, insanlığa trajik döngünün tekrarından başka bir vaadi olmayan türde, yani politik olmayan bir politikadır. Dolayısıyla insanın evsizliğini,

yabancılaşmasını kırmaya aday olan politik itirazı kaybetmenin bedeli, trajik duygunun daimiliği olacaktır. Angelopoulos'un bu vurgusu, bugünü yani yirmi birinci yüzyılı "tarihin sonu" nun genişletilmiş ve pekiştirilmiş bir versiyonuyla -insanın, gezegenin ve hatta yaşamın sonu temalarıyla- deneyimlediğimiz düşünülürse eğer, yönetmenin öngörülülüğü kadar fikrin güncelliğiyle de anlam kazanır. Üstelik trajik gerçekliğe yöneltilen politik itirazın bugün Angelopoulos'un dile getirdiği dönemden daha güçsüz olduğunu, kaybın daha derinden hissedildiğini de öne sürmemiz mümkündür.

Öte yandan bu kaybın bir tercümesini de, yönetmenin yarattığı katmanları es geçmeyerek trajik duygu ile estetik bir tür olarak tragedya arasındaki ilişki zemininde yapmalıyız. Yönetmen A'nın tam da Apollon'un doğduğu yerde kaybettiği bakışına dönelim ve peşine düştüğü sinemanın başlangıcındaki bakış ile tragedyaların başlangıcındaki *masumiyeti* karşılıklı düşünelim. Tragedya geleneği, Nietzsche'nin Dionysos ile Apollon ikiliği üzerinden geliştirdiği parlak tespiti izleyerek söylersek, aslında trajik olan ile sanat aracılığıyla yüzleşmek olarak anlamlandırılmaya müsaittir. Apollon ölçünün, değer biçen bakışın yani "gözün ilahi dünyası"dır -sanatın mimari, heykel veya destan gibi ölçüp biçerek güzel ve uyumlu biçimler yaratan dalları da bu nedenle Apollon ile özdeşdir. Oysa Dionysos'un temsil ettiği her şey, Apollon'la özdeşleştirilmiş rasyonel dizgenin, somut ve sınırlı biçimlerin bir ihlali, daha da doğrusu bu düzenleyici gözü önceleyen bir ilksellik anlatır. Nietzsche insanın biçim veren, düzen üreten müdahalesine konu olan doğal, irrasyonel, vahşi itkileri, yani aslında Yunan etiğinin "kendini bil"meye çağıran ölçülülük vurgusunun sınırlamaya giriştiği tüm aşırılıkları, Dionysos'la ilişkilendirir. Yani Dionysos, kültürün sembolleştirerek sınırladığı doğallığın adıdır; Yunan geleneği, insanın esriyerek, ürettiği tüm sınırları aştığı anları tanrı Dionysos olarak yüceltmıştır. Dionysos kültü bu anlamda insan yapımı yapay dünyayı aşarak yeniden doğayla bir oluşu ritüelleştirir ve bu doğallaşma, Nietzsche'nin trajik bilgelik dediği acı verici kavrayışı da içerir: İnsanın Dionysosçu esriklik içinde sezdiği şey, kendisi için en iyi şeyin "hiç doğmamış olmak" olduğudur. Neyse ki bu dehşet verici sezgi, yani insanın doğanın sınırsızlığı karşısında güvensizlik içinde yaşamaya mahkumiyeti, "düşleyerek" yumuşatılır: Tanrıların Olympos'taki dünyasını hayal etmek, bu anlamda, doğanın gücünü yazgıya, lanete, tanrıların iradesine dönüştürerek destanlaştırmak, yani yüceltmek anlamına gelir. İşte Dionysos ile Apollon'un birbirini karşılıklı olarak sınırlayan

birleşmesi, Nietzsche için Yunan dehasının göstergesi olan tragedya türünü doğurmuştur: Dionysosçu aşırılık Apolloncu ölçüyle sınırlandırılmış ve bu yolla tragedya sanatı varoluşun özündeki trajik bilgiyi estetik bir deneyimin konusu haline getirmiştir. Keşif, trajik gerçeklikle sahnede yüzleşmenin ve bu yüzleşmeden estetik deneyimin haz veren sağaltıcılığı sayesinde yaşamı -tüm trajikliğine rağmen- olumlayarak çıkmanın keşfidir (Nietzsche, 2005: 35-7, 44-7, 66-8; 2010: 27-8, 32-4) Bir anlamda trajik olan, öyküleştirilip sahneye taşınarak ehlileştirilir fakat aynı anda, insan irrasyonel itkileriyle olduğu kadar, ölümlülüğünü, acı çekmenin kaçınılmazlığını hatırlatan trajik bilgiyle de barıştırılır. Kuşkusuz bunu, trajik olanı estetik aracılığıyla, yani ölümü ve yıkımı ölümsüzleştirici eserler yaratarak bir nevi aşmak olarak da yorumlamak mümkün. Her durumda Nietzsche, Dionysos'la ilişkiye geçmek fakat bunu olanca yıkıcılığıyla, yaşamı olumsuzlayan tortusuyla değil, yaşama döndüren haz aracılığıyla yapabilmek için Apollon'a ihtiyaç olduğunu söylemiş olur böylece.

Öyleyse bu bilgiyle Yönetmen A'ya dönelim. Şöyle mi demeliyiz: Apollon'un büstünün tanıklığında sanatçının kaybettiği bakış, bizzat dünyanın trajik gerçekliği karşısında insanın araçsız kalışının, estetiğin gücünü kaybedişinin, sanatın da tıpkı yönetmenin bakışı gibi boşa düşüşünün bir metaforudur ve geriye hala savaş dışında araç geliştiremeyen bir vahşilik, rasyonelliğiyle meşhur *hayvanın* yok edici irrasyonelliği kalmıştır. Yani kaybolan bakış, insanlığın aklını kaybedişine; gerçekliğin, karşısında sanatın da kifayetsiz kaldığı trajik bir yıkıma bürünüşüne yöneltmiş bir serzeniştir. Kuşkusuz yine sanat aracılığıyla, yetkin bir estetikle dile dökülmüş bir serzeniştir bu. Belki de sanatçının bakışını dünyanın trajik haline çevirmesine dönük bir çağrı olarak görmeliyiz ki bu yolla "sınır" mefhumu da yeni bir anlama bürünecek; insanın savaşçı vahşiliğini, irrasyonel itkilerinin yıkıcılığını "sınırlandırmaya", yani Apollon'un temsil ettiği rasyonelliğe, "kendini bil"meye ve ölçülü olmaya dönük bir davete dönüşecektir.

Ne var ki Angelopoulos'ta, bu estetik duruşa sığmayan ve Nietzsche'nin de bu nedenle pek hoşlanmayacağı, "yaşamın düzeltilebileceğine dönük kuramcı iyimserliği" (Nietzsche, 2005: 99-101) tespit etmek için de yeterince gerekçemiz mevcut. Zira Angelopoulos tüm bunları düşündürten trajik gerçekliğin estetik anlatısıyla yetinmez ve yeni başlangıçlara dönük umudu işaret eden müdahalelerde de bulunur: *Leyleğin Geciken Adımı*'na bir çocuk tarafından tamamlanmayı bekleyen

"uçurtma hikayesi"ni, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de ölüme hazırlanan bir ömre yarının sonsuzluğunu hatırlatan bir vaadi ve *Ulysses'in Bakışı*'nin hala ve hep aynı savaşın içindeymiş gibi solunan atmosferine bir arayışın öyküsünü yerleştiriverir. Böylece evsiz olmak, bu dünyanın insanı çaresiz bırakan yıkıcılığının yanı sıra taşıdığı potansiyelle, umut vaat eden bir yolculuğun zemini olmasıyla da anlamlandırılır.

Yönetmenin "sınır"lara yönelttiği bakışı bir de buradan düşünelim; sınırı aşmak, insanlığın kadim ve güncel trajedisine itirazın peşine düşmek anlamına gelecektir aynı zamanda. Öyleyse aranan "ilk bakışın masumiyeti" de salt geçmişte kalmış bir heyecana duyulan nostaljiden ibaret değildir; bugünün kabullerini bir tarafa bırakıp dünyaya yeni bir gözle bakma zorunluluğunun da metaforudur aynı zamanda (Angelopoulos ve Fainaru, [1996] 2001: 97). Veya, yönetmenin politikanın yeniden insanlığa idealler sunacak biçimde canlandırılmasına duyduğumuz hayati ihtiyacı hatırlatışıdır, diyelim. Dolayısıyla Ulysses'in *bakışı*, Angelopoulos'un kendi kendine sorduğu "şeyleri hala berrak görebiliyor muyum?" sorusu (Angelopoulos ve Ciment, [1995] 2000) ile Yönetmen A'nın sanatsal tıkanışını, insanın tarihi ile sinemanın insanlık hallerine yönelttiği objektifin tarihini biraraya getirirken, trajik gerçeklik ile bu gerçekliğe yöneltilmiş politik itirazı aynı anda işaret eder. Böylece bakış sadece bugüne değil, insanlığın tarihine ve geleceğine de yönelir. Fakat soralım; bu bakış, neden *Ulysses'in* bakışıdır?

Odysseus'un Yolculuğu: Bay Hiç Kimse

Ulysses'i yani Homeros'un Odysseus'unu, öncelikle *Ilyada*'dan, Akhalar ile Troyalılar arasındaki savaşın kilit isimlerinden biri olarak tanıyoruz; Odysseus, savaşa Ithake Kralı olarak katılmış ve Ilyada'nın kapsamı dışında kalsa da meşhur Troya Atı hilesini akıl etmesiyle Troyalılar karşısında kazanılan zaferin mimarı da olmuştur. Sadece nihai hamledeki rolü değildir kritik olan kuşkusuz; Odysseus savaş boyu Akhaların bir anlamda akıl hocalığını yapan kişidir ki kendisi zaten kurnaz aklıyla, içine düşülen açmazları ve anlaşmazlıkları çözen yol-yordam önerme maharetiyle, karşındakini ikna etmede gösterdiği olağanüstü maharetle, tıpkı koruyucusu tanrıça Athena gibi teknik beceriklilik ve ikna edici retorisiyle meşhurdur. Hem kendi ordusu içindeki anlaşmazlıkları çözmeye ve hem de düşman karşısında türlü kurnazca hilelere, kumpaslara başvurmada başrol daima Odysseus'a düşer. Çok yönlüdür Odysseus, hem diplomat hem ajan, hem adil bir hakem ve hem de hilekar bir yalancı rollerini

hakkıyla üstlenip yerine getirir. Homeros tarafından destan boyu kendisine yakıştırılan sıfatlar, karakterini yeterince iyi özetler: Odysseus, Zeus kadar akıllı, "binbir düzen" kuracak kadar kurnaz, cin fikirli, çok sabırlı ve çok hünerlidir. İşte tüm bu meziyetleri sayesinde Odysseus, kahramanı olduğu dönemde Yunan topluluğunun temel normu addedilen "dosta yarar, düşmana zarar" ilkesinin de adeta insanda cisimleşmiş halidir. Karakteri Odysseus'u dost-düşman zemininde şekillenen her sahnenin kilit oyuncusuna dönüştürür zira düşmana karşı kurulan tuzaklarda ve dostlar arasında çıkan ihtilafları idare etmeyi başaran ikna edici retorikte mahareti en parlak biçimine bürünür (Blundell: 1989: 53, 103, 188-9). Fakat bu Odysseus'un Angelopoulos'un Yönetmen A'sı olmadığı da yeterince açık olsa gerek.

Homeros'un diğer destanına, bir "eve dönüş" anlatısı olan *Odysseia*'ya bakalım: Kazanılan zaferin mimarı olan Odysseus, savaşın ardından tanrıların gazabını üzerine çeken bir aşırılığa sapar ve ardından tam on yıl boyunca açık denizlerde sürüklenmeye mahkum olur; yurduna yeniden ayak basmayı ancak ölümün kıyısından defalarca döndüğü olağanüstü maceraların ardından başaracaktır. Yani *Odysseia*'da Odysseus önce insan-üstü güçlere, ardından evini adeta istila etmiş yurttaşlarına -tahtının ve karısının taliplerine- karşı bu kez kendi savaşını veren baş kahraman rolündedir. Eve dönüşün yolunu bulabilmek için açık denizde, insanlığın bildiği sınırları aşarak sürüklenir ve bu bilinmez tehlikelerle dolu diyarlarda, insan-üstü güçlerin hakim olduğu topraklarda, insani normlardan uzak, kural tanımaz güçlerin temsil ettiği türlü çeşit tehditle karşı karşıya gelir. Bir yolcudur Odysseus ve vardığı her yerde hoş karşılanmaz; neyse ki akıllı, kurnazlığı ve yetenekleri sayesinde ölüme en çok yaklaştığı anlarda dahi hayatta kalmanın yolunu bulur. Doğanın bilinmezliklerle dolu ölümcül tehditleri karşısında da bir azim ve kararlılık timsalidir Odysseus; denizin bir anda kabaran dalgalarıyla boğuşmasını, açlığa dayanmasını, kayalıkların bir denizciye kurduğu tuzakları aşmasını bilir. İnsanlar dünyasına yeniden ayak bastığında bu kez meşhur olduğu bir diğer meziyeti olan ikna edici diliyle, "büyüleyici bir hikaye anlatıcısı" rolüyle sahne alır; ev sahipleri üzerinde öyle etkileyici olur ki istekleri tereddütsüz biçimde karşılanacaktır. Böylece nihayet evin yolu önüne açılır, fakat dönüş, evini adeta istila etmiş yurttaşlarına karşı yeniden savaşçı rolüne bürünmesini de gerektirecektir. Odysseus savaşır ve tahtının da karısının da "talipleri" olan tüm rakiplerini alt eder. Yani *Odysseia* baştan sona Odysseus'un, o çok yönlü yeteneklerinin geçit töreni eşliğinde, birbirinden oldukça farklı türde ama

her biri ölümcül olan tehlikeler karşısında hayatta kalmayı ve hedefine ulaşmayı başarma öyküsüdür.

Açık ki *Odysseia*'nın Odysseus'u Angelopoulos'un kahramanı Yönetmen A'ya çok daha yakın: Amacı uğruna ölümcül bir yolun yolcusu; azimli, yılmaz, kararlı bir karakter; üstelik bir de büyüleyici bir hikaye anlatıcısı. Aslında Angelopoulos'un *Ulysses'in Bakışı*'na "çağdaş bir *Odysseia* çekmek" arzusuyla giriştiğini ve bir heykeltraşın Odysseus'un "insanlığın tüm macerasını yansıttığına inandığı bakışı"nın heykelini yapmak istediğine dair tesadüfen edindiği bilginin dikkatini "bakış"a çektiğini zaten biliyoruz (Angelopoulos ve Ciment, [1995] 2000). Kuşkusuz temel bir fark söz konusu. Homeros'un *Odysseia*'sı bir eve dönüş öyküsü olmasıyla "nostos" modeli olarak kabul edilir; her ne kadar yolculuğun Ithake'ye varıştan sonra da süreceğine dönük bir kehanet telaffuz edilmiş olsa da Odysseus'un Homeros'taki macerası eve dönüşle biter. Angelopoulos'un Yönetmen A'sı ise başladığı yer anlamında evine ancak yolculuğa başlamak üzere döner; film bu dönüşle başlar ve bundan sonraki yolculuğu anlatır (Angelopoulos ve Horton, [1992] 2001: 88). Eve dönüş, yerini evin neresi olduğuna dair bir soru işaretine de bırakır böylece. Öte yandan yolculuğun hemen her uğrağı, Odysseus'un öyküsüne eşlik eden kadınlarla özdeşleşir; Angelopoulos'un tümünün aynı kadın oyuncu tarafından temsil edilmesini tercih ettiği dört *Odysseia* karakteri, yani evde bekleyen eş Penelope ile yolculuk boyu karşılaşılan Kirke, Kalypso ve Nausikaa filmde de karşımızdadır. Yönetmen A'nın Tuna boyu seyreden gemideki varlığı bir diğer göndermeye zemin sunar; kahraman, tıpkı Odysseus'un hayat kurtaran hilesinde başvurduğu gibi, "Hiç Kimse" olarak anılır. Kahramanımızın Belgrad uğrağında yıllar sonra karşılaşılan iki dost Yorgo Seferis'in bir dizesiyle selamlarlar birbirlerini: "Tanrının yarattığı ilk şey yolculuktu". Seferis'in şiirinin bütünü *Odysseia* göndermeleriyle yüklüdür -şöyle devam eder şiir: "İlkin uzun yolculuğu yarattı Tanrı / bekler o ev / mavi dumanıyla / ve ölmek için dönüşü bekleyen / yaşlı köpekle birlikte" (Seferis, 1990: 139-140) Odysseus uzun ve zor bir yolculuktan yurdu Ithake'ye kimsenin tanımadığı bir *hiç kimse* olarak döndüğünde, kendisini tanıyan tek canlı olan ve sadakatle bağlı olduğu Odysseus'u gördükten hemen sonra ölüveren yaşlı köpek Argos'u kast eder bu dizeler açıkça (Homeros, 2014b: 296-7). Filmin iki eski dostu ise şiiri kendilerince sürdürürler: Tanrının yarattığı ilk şey yolculuktu; ardından şüphe geldi ve sonra nostalji... Ve filmin sonunda, yönetmen A'nın doğrudan izleyiciye yönelttiği bakışına eşlik eden monolog,

Odysseus'un Penelope'ye seslenişinin yeniden yazılmış bir versiyonudur açıkça. Yine de tüm bunlar, seyreltilmiş bir benzeşmenin, serbestçe kullanılmış bir esinin motifleri olarak adlandırılmaya daha müsaittir aynı zamanda. Aslında tıpkı bir dizenin esinini kendi şiirini yazmak üzere kullanmak gibi, Theo Angelopoulos da "çağdaş bir Odysseia çekme" arzusuyla giriştiği *Ulysses'in Bakışı*'nda kendi destanını sunar izleyicisine. *Ulysses'in Bakışı*'nda ne düşmanımla savaşılan bir savaşçıdan ne de Homeros'un hilekarlığı, yalancılığı, kumpasçılığıyla meşhur olan karakterinden söz etmek mümkündür -aksine, bunlar hesap edildiğinde, Yönetmen A'yı Odysseus'la ilişkilendirmek giderek zorlaşır. Dolayısıyla Angelopoulos'un, "bakış"ı Odysseus'la özdeşleştirilmesinde sıralanan motiflerden, destana yapılan göndermelerden veya sadece ilginç bir tesadüften daha güçlü bir bağ olduğunu düşünmemiz gerekir.

Yanıtı, Homeros'un çizdiği portrenin Odysseus karakterinin kaynağı olduğunu fakat tek modeli olmadığını hatırlayarak bulabiliriz: Bir "merak"ın peşine düşen Odysseus portresi, daha çok Romalıların Homeros'a baktıklarında gördükleri şeydir. Önce Cicero, ardından Dante, Odysseus'un Latince karşılığı olan Ulysses'te merakın, aile sevgisine de yurt özlemine de ağır bastığı özgün bir yön tespit ederler.

Cicero aklın insanı yücelten öğeleri üzerine düşünürken öğrenme ve bilme tutkusunun insan doğasına içkin oluşunu, çocukları örnek göstererek temellendirir: Çocuklar, cezalandırılma tehdidi karşısında dahi dünyaya bakma ve araştırma itkisinden geri durmaz, öğrenme açlığı içerisinde gözlem yapar ve edindikleri bilgiden haz duyarlar. Cicero'ya göre daha yüksek entelektüel arayışlar da aynı itkiyle karakterizedir; bilme arzusuyla zihnini çalıştıran kişi, kendi sağlığını da *evinin* yükümlülüklerini de ihmal edecek denli kendisini kaptırır ve zahmetinin tek getirisinin bilmekten alınan haz olduğunu bile bile ağır bir çalışma temposuna katlanır. İşte Homeros da *Odysseia*'nın Sirenlerle karşılaşma bölümünde Cicero'ya göre bunu anlatmak istemiştir: Odysseus'u baştan çıkararak Sirenlerin büyüleyici şarkıları değil, sundukları bilgi vaadidir; yani eve dönüşü unutturan, bilgelik sevgisidir. Gerçekten de Sirenler Odysseus'a böyle seslenirler, "dünya üzerindeki her şeyi biliriz biz".⁶ Cicero herhangi bir şeyi bilme arzusunu "meraklılık" olarak adlandırır ve insanın en iyi örneğinin, bu bilme merak ve arzusunu yüce şeyler üzerine düşünmeye yönelten zihin olduğunu ekler (Cicero, 2004: 134). Ev özlemine baskın gelen bu bilme arzusu,

⁶Türkçe çeviride ilgili dize şöyle geçer: "biliriz biz ne olur ne biter bereketli toprak üstünde" -bkz. *Odysseia* 12. bölüm 190, Homeros, 2014b: 213.

yani Cicero'nun Odysseus yorumu, Dante'nin *İlahi Komedya*'sında bizzat konuşturduğu Odysseus'un kendi hikayesine dönüşür.

Gerçi Dante'nin Odysseus'u Troyalılara karşı işlediği "günahların" bedelini cehennemın en derin katmanlarında ödemektedir, fakat savaş sonrası denizlerde kayboluşunun nedeni "dünyayı öğrenmek, insanların erdemlerini, kötülüklerini, değerlerini bilmek isteği"dir. Öyle ki ne sevdiklerini görme arzusu ne yanlarında olma sorumluluğu, bu bilme isteğini bastıramamıştır. Yani Odysseus eve dönmek değil, dünyayı görmek isteğiyle kaybolur: Herakles'in insanlar ötesine geçmesin diye bilinen dünyanın güvenli sınırlarına yerleştirdiği direkleri aşar ve böylece açık denizin sınırsızlığında bilinmeyene doğru yol alır. Binbir tehlike atlatan tayfası yorgun düştüğünde onları daha uzağa gitmeye, bilinmeyi keşfetmeye teşvik etmek de kendisine düşer; "hayvanlar gibi yaşamak için dünyaya gelmediniz, erdem ve bilgi peşinde koşmak göreviniz" (Dante, 2020: 219-221). Böylece Dante'nin dile getirdiği Odysseus, öteki kutbun yıldızlarını görene dek ilerleyen, insanlığın keşfetme arzusunun, sınırları zorlama eğiliminin belki de ilk kahramanı, ilk temsilcisi olur.

Odysseus'un insan yiyen devlerin adasından kaçarken başvurduğu meşhur aldatmacayı, yani kendisini "Hiç Kimse" olarak tanıtmamasını bir de buradan düşünelim; Dante'nin anlatısı içinde *hiç kimse* olmak da yeni bir anlama bürünür ve insanın bilme arzusunu evrensel bir niteliğe, kimliksizliği vaatkar bir anonimliğe dönüştürür. Bilinmeyene yöneltilmiş *ilk bakışın taşıyıcısına* demeliyiz belki de -önyargısız, dünyayı ilk kez gören bir çocuğun "masum" ve heyecanlı merakını taşıyan, dolayısıyla katışıksız bir bilme, anlama *umudu* anlamına gelen bir ilk bakış. Öyleyse Angelopoulos'un bu bakışın peşine düşmesi tesadüf değil: Manakis Kardeşlerin Balkan topraklarında başlattıkları sinema tarihini insanlığın tarihine, aranan şeyi ise insanı ve dünyayı yeniden keşfetme isteğine dönüştürmek, belli ki bakışı Odysseus'un gözlerine yerleştirmekten geçmiştir.

Her şeyin, tarihin yani insanın hikayesinin *bittiğinin* ilan edildiği bir çağda, dünyanın hala merak edilmeye değer olduğunu hatırlatmak ve hikayeyi baştan anlatmaya aday olmak -insanlığın savaşta somutlanan trajik gerçekliğine daha güçlü bir itirazı hayal etmek zor zira merak, aynı zamanda umut ve yeni başlangıçların imkanına duyulan inanç demek değil midir? Angelopoulos tam da Odysseus'u anarak bu umudu da hatırlatan bir şaire dönüşür: Bakışın masumiyeti, keşfetme imkanının

yani "bir mucizeyle karşılaşma ve onu bir mucize olarak tanıma" olanağının adıdır (Angelopoulos ve Fainaru, [1996] 2001: 95).

Masumiyet?

Ne var ki Odysseus'la özdeşleştirilen bakışın *masumiyetine* bir mim koymalıyız. "İnsanlığın tüm macerasını" gören gözlerin aynı zamanda insanın trajedi yaratma maharetini, yani savaşı, yıkıcılığı, kıyıcılığı, vahşeti de görmezden gelemeyeceği yeterince açıktır. İnsanlığın tarihi hiç kuşku yok ki yıldırıcı bir tekrarın da öyküsüdür; insanın öyküsüne yönelteceğimiz bakış, tarih boyu sürgit devam eden savaşın içinde debelenip duran trajik bir varlığın tüm masumiyetinden elbette şüphe duyacaktır. Angelopoulos da bu berbat tekrarı görmezden gelmez; aslında *Ulysses'in Bakışı* bu trajik gerçeği farklı biçimlerde defalarca hatırlatır. Bir kez, Balkanların "sınırsız" olduğu bir döneme tanıklık eden ilk bakışın gördükleri arasında içine düşülen ve yeni sınırlar çizen savaşlar da olmalıdır; Manakis Kardeşler önce Balkan savaşlarına, ardından Birinci Dünya Savaşına, göçlere, sürgünlere tanık olmuşlardır (Kamboureli, 2015: 256). Saraybosna bu anlamda "aynı trajedinin kurbanı" olmanın bir nevi simgesidir de (Angelopoulos ve Fainaru, [1996] 2001: 100); hep aynı savaşın içindeymiş gibi hissediş, coğrafyanın özgün tarihinde bu yolla doğrulanır. Filmin başlarındaki taksiciyi de hatırlayalım; "dost" olmak için "aynı kadehten içip aynı şarkıyı dinlemek" yeterlidir, oysa koca bir coğrafyanın ortak kültürel iklimi soluması dahi bu basit dostluk formülünün barışçılığını gerçeğe dönüştürememektedir. Yönetmen A'nın çocukluğunu izlediğimiz sahne, bu kez İkinci Dünya Savaşı yıllarının fon olduğu bir tekrarın altını çizer; göç, sürgün, politik baskı aktörleri değişen tarih-üstü bir oyun gibidir. Üstelik insan hayatlarında trajediler yaratan bu tekrar, döngüyü kırmaya dönük tüm çabalara rağmen kendini yeniden üretmenin yolunu bulmuştur. Yıllar sonra buluşan iki eski dosta geri dönelim; Seferis'in dizesini kendilerince tamamlamış, yolculuğun ardından şüphe ve nostaljinin geldiğini söylemişlerdi -bu nostaljinin dünyanın trajik kaderini dönüştürmeye dönük politik umudun kaybından türediği gayet açıktır. Yitirilmiş dostlara, şairlere ve sinemacılara, Antigone'ye ve Che Guevera'ya, Mayıs '68'e, sönüp giden umutlarına, "tüm hayallerine rağmen hiç değişmeyen dünyaya" kaldırır kadehlerini iki dost. Aslında tüm bunlar, bir insan ömrünün dahi insanlığın çifte yüzünü görmeye yettiğini işaret eder (Karalis, 2023: 112); tıpkı onuruna kadeh kaldırılan *Antigone*'de Sophokles'in korosuna söylediği

gibi, insan yaratıcı akıyla şaşırtıcı hünerde, eşsiz bir varlıktır ve fakat aynı anda kör tutkulara kapılıp geri dönüşsüz yıkımlara sebep olan bir anlayışsızlıkla da karakterizedir (Sophokles, 2005: 82-3, 121). Veya tıpkı, bizzat Odysseus'u sahneye çıkararak ve maharetlerine içkin hilekarlığının, düşmanları karşısında ölümcül bir silaha dönüştüğünü konu edinen tragedyalarda olduğu gibi.⁷ Yani Odysseus bir yüzüyle insanlık deneyiminin meraklı tanığı ise, diğer yüzüyle de trajedi yaratmaktan bir türlü azade olmayan deneyimin bizzat üreticisidir. Horkheimer ve Adorno'nun meşhur aydınlanma eleştirilerinde, modern insanın sebep olduğu trajedilerin sorumlusu olarak işaret ettikleri tüm eğilimlerin ilk yetkin temsilcisi de işte bu hiç de masum sayılamayacak olan yüzüyle aynı Odysseus'tur.

Aydınlanmanın Diyalektiği'nin Odysseus'la hesaplaştığı bölüm, karakteri modern insanın uygarlığı barbarlığa dönüştüren yıkıcılığının sorumlusu olan burjuva bireyin "prototipi" olarak işaret eder. Odysseus, diğer insanları şeyleştiren biçimsel aklın; içerikten koparılmış, yani artık amaçların meşruiyetiyle ilgilenmeyen araçsal aklın yetkin örneğidir. Düşmanlarını alt eden kurnazlığı ve retorik becerisi gerçekte sözün değerini düşüren, yalanın beraberinde getireceği faydayı diğer her şeyin üzerine çıkararak bir işlevselliğe denk düşer. Yani Odysseus'un maharetleri *teknik* bir yetkinliktir; adil ve iyi olanın ne olduğuyla ilgilenmez ve sorgulamadığı bir amacı gerçekleştirmek uğruna doğru araçları bulmaya odaklanır. Kuşku yok ki bu araçlar alt etmeye çalıştığı karşı taraf için sıklıkla ölümcül bir aldatmaca anlamına gelir. Fakat Odysseus düşmanlarının perspektifinden baş edilmesi neredeyse imkansız bir hilekar olduğu kadar, kendi tayfası için de hükümler bir efendidir -örneğin Sirenlerle karşılaşma masumane bir merakın öyküsü değil, kapitalizmin proletaryayı mahkum ettiği aldatmacanın erken örneğidir. Efendi Odysseus, kürek çeken tayfasının kulaklarını Sirenlerin şarkısını duyamayacakları şekilde balmumuyla tıkamış, yani aktarılan bilgiden kürekçilerini men etmiştir. Böylece hem kayalıklarda parçalanmaktan korunmayı başarmış ve hem de kendisini ayrıcalıklı kılacak şarkılardan mahrum kalmamıştır. Tek başına kaldığındaki rolü de bir efendi pozisyonudur; doğanın engelleri karşısında doğanın hükümlerini rolünü üstlenerek galip gelen, bu uğurda kendi doğasına da hükmeden insanı cisimleştirir. Bu anlamda

⁷Yine Sophokles'in *Philoketes*'inde oyuna ismini veren karakterin başına gelen felaketin sorumlusu; Euripides'in birden fazla oyununda düşmanları tarafından "alçak, kural tanımayan bir katil, kötü niyetli ve sinsi" olarak anılan, örneğin *Hekabe*'de "şeylere inancı tersine çevirecek" denli düzenbaz addedilen kişidir Odysseus -bkz. Sophokles, 1941; Euripides, 2013.

bizzat kendisini de amacına kurban eden, kendi şahsiyetini de araçsallaştıran bir *galiptir* Odysseus ve tüm bunlar onu kapitalist uygarlığın *aklının* erken bir taşıyıcısına, faydacılığın yetkin ilk örneğine dönüştürür. Söylemeye gerek yok ki bu yetkinlik, insanın yaratmaya aday olduğu uygarlığı da barbarlığa dönüştüren tahripkarlığın bir diğer adıdır (Horkheimer ve Adorno, 2002: 25-8, 35, 48-9). Öyleyse bu Odysseus, insanlığın taşıdığı umudun değil aksine gerilemenin, ilerleme uğruna içine düşülen trajik bir tersine dönüşün kahramanıdır. Yani Angelopoulos'un aradığı "ilk bakış", Horkheimer ve Adorno için adeta insanlığın yıkıcı ve hükümler eğilimlerinin, savaşçılığının, fetihçiliğinin, tahripkarlığın ilk örneğinden ibarettir ve bu yönüyle Yönetmen A'da değil, içine düştüğü savaşın sorumlularında cisimleşecektir. Açık ki bu perspektiften ortada bir masumiyetin olduğunu düşünmek, başlangıcın vaadinde umut görmek pek de olası değildir.

Oysa aynı kurnazlıkta bir kurtuluş umudunu cisimleştiren bir başka 20.yüzyıl Odysseus'u daha vardır ki üstelik bu Odysseus da "bakış"ıyla konu edilmiştir. Kafka'nın (2018: 536-7) minik bir öyküsünde, *Sirenlerin Susuşu*'nda karşımıza çıkan Odysseus tayfasız, tek başına yol alır ve balmumunu kendi kulaklarını tıkamak için kullanır; bu sayede de bilgi vaadinin gerisinde yatan ölümcül tuzağı alt etmeyi başarır. Son derece ilginç bir yorumdur Kafka'nın; zira Odysseus'un bulduğu çözüme duyduğu özgüvenle Sirenlere yönelttiği "bakış" bu baştan çıkarıcı şarkıcıları şaşkına çevirmiş, Sirenler susmuştur. Bilgi vaadinin cazibesi karşısında Odysseus öylesine kayıtsızdır ki Sirenlerin şarkılarını duymamayı tercih etmiş ve öylesine kurnazdır ki bu tercih karşısında şaşkına dönüp suskunlaşan Sirenlerin sessiz kalışlarını da duymazdan gelmiştir. Kafka'nın Odysseus'u gerçek anlamda galiptir, fakat sadece tuzağa düşmemesini başaran bir kaçış zaferidir bu: Hükümler bir öznenin tahripkar efendiliğinden uzak, aslında tam da bu role aday olmaktan geri duran ve bu sayede tuzağın kurbanı olmaktan da kurtulan, davete kayıtsız kalan bir kaçışı örnekler. Tam olarak Nietzsche'nin aradığı estetik bakışın bir örneği değil midir bu: Trajik bilgiyle yüzleşir fakat adeta bu bilgiyi duymazdan gelen bir kayıtsızlıkla, durumu estetiğe tercüme ederek ağırlığından da kurtulur.

Angelopoulos'un Odysseus'u ne hükümler efendi ne de zafer kazanmış bir kaçak açık ki. Her şeyden önce, 20. yüzyılın sonundaki umutsuzluğu kendi çıkışsızlığı ve hatta çöküşü olarak deneyimleyen bir kahraman Angelopoulos'ununki.

İçine düşülen trajik gerçekliğin, tekil yaşamlar için kaçıışı olanaksız kılan bir çürüme, yaratıcı çözümleri imkansızlaştıran bir kısırlık anlamına geleceğinin örneği adeta Yönetmen A. Belki yolunun savaşın tam ortasına düşmesini de kolektif yıkımın tekil yaşamları bir girdap gibi içine çekişinin göstergesi olarak düşünmeliyiz. Fakat aynı anda tersinin de geçerli olduğunu görmeliyiz: Angelopoulos'un Yönetmen A'sı Odysseus'un meşhur azmine sarılan ve insan *yıkıcılığının* tanığı olmak pahasına insan *yaratıcılığının* izini sürmekte ısrar eden bir karakterdir aynı zamanda. Üstelik trajik izleğin de eşlik ettiği, arayışın umudu ile çabanın boşunaliğinin iç içe geçtiği bir kararlılık gösterisidir bu: Angelopoulos izleyicisine, tıpkı eski filmleri günyüzüne çıkarmanın teknik olarak belki de imkansız oluşu gibi, bakışın masumiyetini bugüne tercüme etmenin artık olanaksız olma ihtimalini sürekli hissettirir. Nitekim filmleri elinde tutan Saraybosnalı arşivci aylarca uğraşmasına rağmen filmleri görülebilir hale getirmeyi başaramamış ve o esnada savaş patlak vermiştir. Yönetmen A'yı bunu bilmesine rağmen Saraybosna'ya çeken merak, arşivcinin sözleriyle, ya "büyük bir inancın" veya derin bir "umutsuzluk"un göstergesi olmalıdır. Her ikisi de demeliyiz elbette; Angelopoulos mevcut durumun çıkışsızlığı ile arayışın umudunu hemen her sahnede iç içe geçirir. Savaşın ortasında Saraybosna'ya çöken sisi düşünelim -sis, savaşın ortasında insanlık birikimine tutunmaya çalışan bir orkestranın sahne alışına imkan sunduğu gibi, insanları katleden acımasızlığı örtmeye de yarayacaktır. Hiç kuşku yok ki trajik izlek ile politik izlek başından beri biraradadır, fakat biri ağır basacaktır. Yönetmen A, filmlerin ne anlama geldiğini arşivciye çıkışmasında dile döker: Adeta bir doğum gibi, karanlıktan günyüzüne çıkmaya çalışan bir bakışı arşivde kilitli tutmaya kimsenin hakkı yoktur. Vurgu, bir doğumun sembolize ettiği üzere açıkça umuttan yanadır -geçmiş, bu anlamda güncellenmesi imkansız olana duyulan özleme değil, insanlığın şimdiye dek ürettiklerine duyulan güvenin adresine ve yeniden başlamanın esinine dönüşür. Filmin açılışındaki Platon alıntısı da bu anlamda bir tesadüf olmaktan çıkar.

Politik İzlek: "Bitmeyen Hikaye"

Açılışta *Alkibiades* diyalogundan yapılmış olan alıntı, insanı bilip tanımak için insan ruhuna bakmak gerektiğini ifade eder kısaca (Platon, 1973: 125). Diyalogun bağlamı, Delphi mottosunu, yani Apollon'un kahin aracılığıyla dile geldiğine inanılan tapınağın meşhur "kendini bil" çağrısını konu edinir. Mesele politikadır: Genç Alkibiades

politikacı olmak istemektedir fakat Sokrates'in karşısında gerçekte sadece ün istediğini, ne insan için ne de politik ortaklık için neyin iyi olduğu üzerine hiç düşünmediğini itiraf eder -aslında tek güvendiği, soyluluğu ve cazibesidir. Sokrates *Ilyada* ve *Odysseia*'yı hatırlatır; insanların durmadan savaşmalarının nedeni neyin doğru, adil ve neyin yanlış olduğu üzerine düşünmemeleri, tutarlı fikirler geliştirmemeleri ve bu nedenle de bir türlü anlaşamamalarıdır. Savaş kendini bilmezliğin bir sonucu, iyi ve adil olana dair bir düşüncesizlik, bir cehalet etkisidir. Böylece diyalog bizi "kendini bil"menin ne anlama geldiğini sorgulamaya davet eder; insanın kendisiyle ilgilenmesi, kendisi üzerine düşünmesi ne demektir? Sokrates görmek üzerinden ilerler; kendini bilmek, kendini görmek demektir ve tıpkı gözü tanımlayan şeyin görme "erdemini" olması gibi, insanı bilmenin yolu da ruhundaki en iyi yönü tanımaktan geçer. Demek ki bir şeyi kavramak için o şeyin en iyi tarafına, yani onu *yükselten* yönüne bakmamız gerekir - insanın ruhuna yönelecek *bakış* da insanın olabileceği en iyi şeyi kavramaya dönük olmalıdır. İnsanı bilmek, insanın erdemi olan bilgelik kapasitesini görmek demektir; kendisiyle ilgilenen insan, başka ruhları tanıyan, bu yolla kendisini de kavrayan ve insanı körleştiren eğilimlerini veri almak yerine insanı yücelten yönünü geliştiren kişidir. Başka türlü de söylenebilir: İnsanın erdemi, olduğu gibi kalmak değil, kendisini olabileceği en iyi forma doğru yönlendirmekten geçer ve bu açık ki bir deneyim ve kendi üzerine çalışma meselesidir (Platon, 1973: 81-2, 113). Diyalogun epiğin savaş anlatılarına yaptığı vurgu hesap edilirse, söylenen aynı zamanda savaşın bir körleşme hali olduğudur; insanın yıkıcı bayağı yönleri kitlesel düzeyde iyiye yönelme kapasitesine baskın gelir ve insan, gerçekte nelere muktedir olduğunu hiç öğrenmeden kendini bilmez bir cehaletin içinde debelenip durur. Bu kitlesel hezeyanın bir bütün olarak insanlığın bakışını bulandırmasına ve işe yaramaz hale getirmesine şaşırmalı mıyız? Fakat "cesaretimizi kaybetmemek, gevşememek gerekir dostum" der Sokrates, "kendimizi en iyi hale nasıl getirebiliriz", bunu birlikte düşünüp araştıralım (Platon, 1973: 104-5). Baştan alalım, her şeyi yeniden gözden geçirelim ve mevcut düşüncesizliğimizi veri almayıp iyiye yönelme kapasitemizi geliştirelim, demektir bu aslında.

Öyleyse soralım: Odysseus'un en parlak haline düşman karşısında kavuşan tüm hilekarlığına, aldaticılığına, savaşçılığına rağmen yüzyılları aşan bir ilgiye konu edilmesine de sebep olan *erdemi* nedir? Herhalde, bakmaya devam etmesidir demeliyiz; Odysseus'un merakı, en berbat durumların içinde dahi çıkış yolu bulan

yılmaz karakteri, bu dünyanın görülmeye, anlaşılmaya, bilinmeye değer olduğundan umudu kesmeyen azmi onu insanlığın öyküsünün henüz bitmediğini söyleyen inatçı itirazın da kahramanı haline getirir. Odysseus'u Homeros'un ve tragedyaların diğer kahramanlarından ayıştıran da budur; Odysseus trajik açmazların içinde kendisini acıya kaptırıp teslim olmayan ve soğukkanlı biçimde çözüm arayan kişi olarak trajedinin içindeki ayrıksı karakterdir aynı zamanda. İşte bu ayrıksılık yılgınlığa düşmeksizin yeniden başlamaya yönelen kararlılığı sayesinde politik tutumla ortaklaşır. Platon'un Sokrates'e telaffuz ettirdiği öğüdün de bir diğer tercümesi değil midir bu: İnsanlığın sergilediği tüm trajik performansla karşın cesareti kaybetmemek, yeniden başlamaya cüret etmek politik bir beceridir. Angelopoulos'un politik bakışını da en temelde burada aramak gerekir; tıpkı Odysseus gibi sona en yakın olunan anda dahi pes etmeyen bir azim gösterme ve umuda tutunma becerisinde.

"Son"

Yolculuğun sonunda, Yönetmen A nihayet banyo edilmiş filmleri izlediğinde, bizim gördüğümüz boş, beyaz bir ekrandır. Belki filmlerde olan sadece budur, belki geçmişin bakışını bugün yakalamak imkansızlaşmış, filmleri banyo etmenin formülü boşa düşmüştür veya belki de yönetmen aradığı ilk bakışı sonunda yakalamış ve bize bir *katharsis* anında seslenmektedir. Hepsi mümkün ve hangisi geçerli bilemiyoruz; bildiğimiz, filmlerde ne olduğunu ve olmadığını artık görmüş olan kahramanımızın kendi Penelope'sine seslenirken doğrudan bize söyledikleridir: İnsanlığın yolculuğu da macerası da bitmemiştir ve Yönetmen A, bu hikayeyi anlatmaya taliptir.

Angelopoulos'un belirsiz bıraktığı bu sonlanmayan sonun oldukça tutarlı bir tercih olduğunu söyleyelim.⁸ Tıpkı *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki uçurtma hikayesinin bitirilmeyişinde olduğu gibi: Öykü, her şeye yeniden başlamak üzere bir uçurtmanın peşine takılarak başka bir gezegene doğru yola çıkan insanları anarak başlar; yanlarına sadece ağaç fidanları, yavru hayvanlar ve şiir kitapları almıştır insanlar. Fakat akıbetlerini duymayız kayıp politikacının ağzından -belki öyküyü, anlattığı küçük çocuğun tamamlaması için yarım bırakmıştır, belki de insanın öyküsüne bir son yazma girişimlerine reddiyenin bir diğer versiyonudur politikacının yaptığı.

⁸ Angelopoulos önce ekranda Manakis Kardeşlerin çektiği *Odyseia*'yı izletmeyi tasarladığını fakat bunun, filmin anlamını değiştirmek olacağını fark ettiğini belirtiyor; yani Angelopoulos yolculuğun bitmediğini, "son"un olmadığını özellikle vurgulamak istiyor -bkz. Angelopoulos ve Ciment, [1995] 2000.

Sonsuzluk ve Bir Gün'ün sonunu da hatırlayalım: Yarın, sadece bir gündür fakat aynı zamanda ihtimallerin sonsuzluğunu da bağrında taşır -söz konusu olan ölümcül bir hasta bile olsa. Her durumda yönetmenin hamlesi, yeni başlangıçların vaadini hatırlatmaya dönüktür ki *Ulysses'in Bakışı*'ni da tarihin sonuna teslim olmaya itirazın filmine dönüştüren jest aynı politik hamlede somutlanır. Trajik olan insanın da dış dünyanın da yıkıcılığıyla, yıkımın kaçınılmazlığıyla ilgilidir; trajik olana yönelen estetik ilgi -tıpkı Nietzsche'nin söylediği gibi- bu bilgiyle yıkımı sanatın konusu kılarak baş eder. Politik tutum ise değiştirmeye adaydır; yeni başlangıçların yaratıcılığına duyulan umudun, trajik yıkımların kaçınılmazlığına itirazın taşıyıcısıdır. İnsanın kendi kendisini distopyalara mahkum eden yıkıcı kapasitesi ne kadar gerçekse, bu trajik gerçekliğe karşı ütöpik itirazı sürdürmek de o denli politiktir.

Yönetmen A'nın sözlerini şöyle tercüme edebiliriz öyleyse: İnsanlığın varıp varabileceği son, bitmek bilmez savaşların, yıkımların sonsuz döngüsü değildir; tarihin sonu gelmemiş, hikaye bitmemiş, insanlık bu berbat trajediye sonsuza dek mahkum olmamıştır. Olmamalıdır -Odysseus'un merakını, umudunu ve azmini hatırlamak, politik ideallerin insanileştiriciliğini yeniden düşünmek bunun için gereklidir. Angelopoulos'un bize önerdiği trajik sona yöneltilecek bu yeni, daha doğrusu artık unutulmuş eski bakışı sahiplenmek, filmin sonuna "teslim olmamak"tır (Angelopoulos ve Fainaru, [1996] 2001: 100). Kendi sözleriyle bitirelim: Angelopoulos'un sineması "insanların kendi varoluşlarını anlamalarına yardım etmek, daha iyi bir geleceğin umudunu vermek, nasıl yeniden hayal kurulacağını öğretmek" için çabalamıştır; belki de bu, bugünün dünyasında fazlasıyla ütöpiktir ne var ki "sadece ütopyaların dünyayı değiştirebileceğini" (Angelopoulos ve Fainaru, [1999], 2001: 149, 147) unutmamak gerekir.

Kaynakça

Angelopoulos, Theo ve Gerald O'Grady [1990] (2001). "Angelopoulos's Philosophy of Film". *Theo Angelopoulos: Interviews*. Dan Fainaru (der.) içinde. University Press of Mississippi. 66-74.

Angelopoulos, Theo ve Dan Fainaru [1991] (2001). "Silence is as Meaningful as Any Dialogue: The Suspended Step of the Stork". *Theo Angelopoulos: Interviews*. Dan Fainaru (der.) içinde. University Press of Mississippi. 75-82.

- Angelopoulos, Theo ve Andrew Horton [1992] (2001). "National Culture and Individual Vision". *Theo Angelopoulos: Interviews*. Dan Fainaru (der.) içinde. University Press of Mississippi. 83-88.
- Angelopoulos, Theo ve Michel Ciment [1995] (2000). "Kayıp, Hapsedilmiş ve Özgür Olmaya Çabalayan Bakış". Çev., Afşin Hepçilingirler, Pelin Hepçilingirler. <https://yenifilm.net/2000/12/theo-angelopoulos-ile-soylesi-kayip-hapsedilmis-ve-ozgur-olmaya-cabalayan-bakis>. Yayınlanma Tarihi: 3 Aralık 2000.
- Angelopoulos, Theo ve Geoff Andrew [1996] (2001). "Homer's Where the Heart Is: Ulysses's Gaze". *Theo Angelopoulos: Interviews*. Dan Fainaru (der.) içinde. University Press of Mississippi. 89-92.
- Angelopoulos, Theo ve Dan Fainaru. [1996] (2001). "The Human Experience in One Gaze: Ulysses's Gaze". *Theo Angelopoulos: Interviews*. Dan Fainaru (der.) içinde. University Press of Mississippi. 93-100.
- Angelopoulos, Theo ve Dan Fainaru [1999] (2001). "... And about All the Rest". *Theo Angelopoulos: Interviews*. Dan Fainaru (der.) içinde. University Press of Mississippi. 123-149.
- Arendt, Hannah (2006). *Geçmişle Gelecek Arasında*. Çev., Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim.
- Aristoteles (2005). *Poetika*. Çev., Nazile Kalaycı. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Birler, Ömür ve Türk, Duygu (2022). "Çağdaş Tragedyalar: Lanthimos ve Farhadi Sinemasına Politik bir Bakış". *İlef Dergisi* 9 (1): 175-202.
- Badiou, Alain (2010). *Yüzyıl*. Çev., Işık Ergüden. İstanbul: Sel.
- Blundell, Mary Whitelock (1989). *Helping Friends and Harming Enemies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cicero (2004). *On Moral Ends*. Julia Annas (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dante (2020). *İlahi Komedy*. Çev., Rekin Teksoy. İstanbul: Oğlak.
- Esgün, Toros Güneş (2024). "Bir Gelecek Kipi Olarak Hayal Kırıklığı: Nietzsche ve Adorno'dan Karasu'ya". *Cogito: "Gelecek"* (114).

- Euripides (2013). *Hekabe*. Çev., Yılmaz Onay. İstanbul: İş Bankası.
- Hesiodos (2016). *Theogonia & İşler ve Günler*. Çev., Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: İş Bankası.
- Homeros (2014a). *Ilyada*. Çev., Azra Erhat, A. Kadir. İstanbul: İş Bankası.
- Homeros (2014b). *Odysseia*. Çev., Azra Erhat, A. Kadir. İstanbul: İş Bankası.
- Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno (2002). *Dialectic of Enlightenment*. G. S. Noerr (ed.). California: Stanford University Press.
- Kafka (2018). "Sirenlerin Susuşu". *Bütün Öyküler* içinde. Çev., Kamuran Şipal. İstanbul: Cem.
- Kamboureli, Smaro (2015). "Memory Under Siege". *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Angelos Koutsourakis, Mark Steven (der.) içinde. Edinburgh: Edinburgh University Press. 249-263.
- Karalis, Vrasidas (2023). *Theo Angelopoulos: Filmmaker and Philosopher*. London: Bloomsbury Academic.
- Koutsourakis, Angelos (2015). "The *Gestus* of Showing: Brecht, Tableaux and Early Cinema in Angelopoulos' Political Period". *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Angelos Koutsourakis, Mark Steven (der.) içinde. Edinburgh: Edinburgh University Press. 64-79.
- Koutsourakis, Angelos & Mark Steven (2015). "Introduction: Angelopoulos and the Lingua Franca of Modernism". *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Angelos Koutsourakis, Mark Steven (der.) içinde. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1-19.
- Makriyannakis, Vangelis (2005). "Angelopoulos' Ulysses' Gaze: Where the Old Meets the New". *Forum: University of Edinburgh Journal of Culture and Arts* (1).
- Nietzsche, Friedrich (2005). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*. Çev., Mahmure Kahraman. İstanbul: Say.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *Tragedyanın Doğuşu*. Çev., Mustafa Tüzel. İstanbul: İş Bankası.

Platon (1973). "Birinci Alkibiades". Çev., İrfan Şahinbaş. *Büyük Klasikler: Eflatun* içinde. İstanbul: Hürriyet. 61-132.

Seferis, Yorgo (1990). *Bütün Şiirleri*. Çev., Herkül Milas ve Özdemir İnce. İstanbul: Varlık.

Sohi, Behzad Ghaderi & Adineh Khojastehpour (2010). "Beginning in the End: Poetry of Greek Tragedy in Theo Angelopoulos' Ulysses' Gaze and The Weeping Meadow". *Literature/Film Quarterly* 38 (1): 59-72.

Sophokles (1941). *Philoktetes*. Çev., Nurullah Ataç. MEB.

Sophokles (1963). *Aias*. Çev., Suat Sinanoğlu. Ankara Üniversitesi Basımevi.

Sophokles (2005). *Antigone*. Çev., Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos Boyut.

Steiner, George (2011). *Tragedyanın Ölümü*. Çev., Burç İdem Dinçel. İstanbul: İş Bankası.