

Kitera'ya yolculuk: Göç ve nostalji

Türker Körük^{1*}

¹ Doktora öğrencisi | Ege Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir - Türkiye

* Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Türker Körük

Bağımsız araştırmacı

E-posta: koruk.turker@gmail.com

Alındı/Received: 18 Ocak / January 2022 | Düzeltildi/Revised: 13 Haziran / June 2022 | Kabul/Accepted: 20 Haziran / June 2022 | Yaymlandı/Published: 30 Haziran / June 2022

Öz

20. ve 21. yüzyılın önemli sorunlarından ve kavramlarından olan göç, birçok sanatçının ve edebiyatçının başka ülkelere göç etmesi, iltica etmesi ya da bilinçli olarak yerleşmesiyle sosyolojik bir konu olmaktan çıkıp sanatsal bir konu haline de dönüşmüştür. Sanatın “kendi toprağını” terk etmesiyle birçok sanatçı kendi ülkelerinin özlemi çekmiş ve eserlerinde bu özlemi yaşatmaya-yansıtmaya çalışmışlardır. Çalışmanın amacı, Theodoros Angelopoulos’un Kitera’ya Yolculuk filmi üzerinden göç kavramının nostalji olgusunu nasıl ortaya çıkardığını incelemektir. Yunanistan’da kendini bir yabancı, bir göçmen gibi hissettiğini söyleyen yönetmen, tüm filmlerinde bunu ele almaya çalışmış ve Yunanistan’ın yakın geçmişle kendi hayatını ilişkilendirerek, epik bir sinema dili oluşturmuştur. Çalışmada kullanacağımız yöntem gömülü teori, farklı dallardan çeşitli düşünürleri bu konuyla ilişkilendirmemiz için uygun bir yöntemdir. Teori, göç ve nostalji ile ilgili belirli düşünceler yerine özgün şeyler söyleyebilmek ve bunları özgür bir yaklaşımla inceleyebilmek için seçilmiş amaçlı bir yöntemdir. Kitera’ya Yolculuk, siyasi bir suçlu olarak kaçtığı Sovyetler Birliği’nden otuz iki yıl sonra geri dönen Spyros’un (geri dönüş) göç durumunu işler. Anavatana yabancı olmak, aileye yabancı olmak ve geçmişe tutunmak durumlarının modern bir Odyssea Destanı olarak sunulduğu film, nostalji ve göç izleğinde ele alınacak, göçün sadece dışsal bir yolculuk değil, bellek ve içsel bir yolculuk olarak ortaya nasıl konulduğu gösterilecektir.

Anahtar sözcükler: Theodoros Angelopoulos, Kitera’ya Yolculuk, göç, nostalji, Balkanlar

Giriş

Nerdeyse tüm dillerde kullanılan *migrate* fiilinden türeyen göç kavramı, kökenini Yunancada bir amibin bölünerek ve akışkan bir şekilde yer değiştirmesini anlatan, aynı zamanda “mucize” tanımına da karşılık gelen *migwros* kelimesinin kökü olan “*meigw-*” önkenden şekillenir¹. Türkçede ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi olarak karşılığını alan terim, bir yolculuk olgusunu içinde barındırır fakat bir yere gidış ya da gelişin kapsadığı süre içinde kişinin ya da kişilerin kat ettiği zaman ya da uzam olarak algılanan

Voyage to Cythera: Migration and nostalgia

Abstract

Migration, which is one of the important problems and concepts of the 20th and 21st centuries, has turned into an artistic issue from being a sociological issue with the migration, asylum or conscious settlement of many artists and writers in other countries. With art leaving its “own land”, many artists yearned for their own country and tried to reflect this longing in their works. The aim of the study is to examine how the concept of migration reveals the phenomenon of nostalgia through Theodoros Angelopoulos’ movie Voyage to Cythera. Saying that he feels like a foreigner, an immigrant even though he lives in Greece, the director tried to address this in all his films and created an epic cinematic language by associating his own life with the recent past of Greece. The method we will use in the study, Grounded Theory, is a suitable method for us to associate various thinkers from different branches with this subject. It is a purposeful method chosen to be able to say original things instead of certain thoughts about theory, migration and nostalgia and to be able to examine them with a free approach. Voyage to Kitera deals with the emigration situation of Spyros (return) who returns thirty-two years later from the Soviet Union, from which he fled as a political criminal. The film, in which the situations of being foreign to the motherland, being a stranger to the family and holding on to the past are presented as a modern Odyssea Epic, will be discussed in the theme of nostalgia and migration, and it will be shown how migration is revealed not only as an external journey but as a memory and inner journey.

Key words: Theodoros Angelopoulos, Voyage to Cythera, migration, nostalgia, The Balkans

yolculuk teriminin aksine, göç olgusunda zaman ve uzam kavramları yolculuktan daha farklı bir tanıma kavuşur.

Yunancada *nostos* (dönüş) ve *algos* (üzüntü) kelimelerinin birleşmesiyle oluşan nostalji terimi, yolculuk ve göç arasındaki zaman-uzam farkının anlaşılmasında önemli bir yer tutar. Geçmişte kalan güzelliklere olan özlem duygusu ve bu duygunun baskın bir duruma gelmesi olarak nitelenen nostalji durumu, vatan hasreti ve sıla hasreti gibi tamlamalara da karşılık gelir. Birçok dile nostalgia olarak geçen kelimenin bir diğer önemli karşılığı ise İspanyolcadaki *añorar* (özlemek, eksiklik duymak) filidir. Katalanca *enyorar* sözcüğünden türeyen fiil, temelini Latince

¹ bkz. <https://www.etymonline.com/search?q=migwros>

Atf için / Cite as:

Körük, T. (2022). Kitera’ya yolculuk: Göç ve nostalji. *Antropoloji*, (43), 89-96.
<https://doi.org/10.33613/antropolojidergisi.1059439>

“bilmemek” anlamına gelen *ignorare* sözcüğünden alır².

Göç ve yolculuk arasındaki farkı ortaya koyarken kullanacağımız bu tanım, nostaljinin göç içindeki varlığını görünür kılmaya yararken, yolculuğu bir hüzünden ve bir kederden yani nostaljiden ayrı tutar. Yolculuk bilinen bir zamanda bilinen bir uzama ve bir geri dönme bilinciyle yapılırken, göç bilinmeyene olandır. Nostaljinin esas anlamı tam da bu noktada, bu tanımda ortaya çıkar: Uzakta olmak, geri dönememek, bir kişiye bir şeye ya da bir yere neler olduğundan bihaber olmak.

Yöntem

Göç ve nostalji olgularına yaklaşımın en temkinli ve en özgün olanağını sunduğunu düşündüğümüz Gömülü (*Grounded*) Teori'nin yöntem olarak kullanıldığı bu çalışma, postmodernizmin teoriye sunduğu serbestliklerle birlikte birçok farklı perspektifi görünür kılmaya çalışacaktır.

Glaser ve Strauss tarafından yazılan *Gömülü Teorinin Keşfi* (1967) adlı kitapta, mevcut kuramlarla test edilebilir hipotezleri incelemek yerine verilere dayanan, araştırmalardan gelişen kuramlara erişmek gerektiği savunulmuştur. Gömülü Teori'de amaç, anlaşılması zor bir olgunun ya da durumun ortaya çıkmasını etkileyen sebepleri ortaya koymak ve az bilinen kavramlar üzerine yeni bilgiler eklemektir. Gömülü Teori, alandan elde edilen verilerin soyutlanmasına ilişkin oldukça sistematik ve ayrıntılı bir süreçtir ve aynı zaman araştırmacıya esnek bir araştırma tasarımı olanağı da sunar (Gençoğlu, 2014, s. 686).

Gömülü teori yöntemi, tek bir paradigma etrafında bilimsel bilgiyi ortaya çıkarmak yerine, olay ya da olgunun kendi bağlamında ele alınması ve doğrudan incelenmesi üzerine kuruludur. Toplanan verilerin analizinin eşzamanlı olarak yapılması esastır. Gömülü Teori, kavramsal sınıflandırmalar ve bunların özellikleri ile bu özellikler arasında kurulan ilişkilere dayalıdır. Çalışma sonunda elde edilen veriler değerlendirilir ve özgün bir teori ortaya konulur. Araştırmayı yapanın kişisel deneyim ve olgular-durumlar hakkındaki yargıları araştırmanın süreçlerinde etkilidir.

Gömülü Teoride veriler, olayın içinde yerleşiktir ve teorilerin inşa edilmesinde nitel verileri toplamak ve analiz etmek için sistematik, ama esnek belirli ilkelere dayalı biçimde veri toplanır. Kurallar esnek; biçimsel olmaktan ziyade bir dizi genel keşfe dayalı ilke ve araçlar sunar. Toplanan veriler teorinin temelini oluşturur ve bu verilerin analiziyle sonuca erişilmeye çalışılır (Bulduklı, 2019, s. 6-7). Glaser ve Strauss, güvenilir bir metodolojik yaklaşım olarak Gömülü Teori yöntemini ileri sürerken birçok çalışma biçimine de meydan okur. Bulduklı, bu biçimleri Charmaz'dan alıntılarla şöyle aktarır (2019, s. 5):

- Niteliksel yöntemlerin izlenimsel ve sistematik olmadığı inancına,
- Veri toplama ve araştırmanın analiz aşamalarının ayrı tutulmasına,
- Nitel araştırmaların daha kesin olarak kabul edilen nicel yöntemlerin öncüsü olarak görülmesine,
- Teori ve araştırma arasındaki bölünmeye,
- Nitel araştırmanın teori oluşturamayacağı varsayımlarına.

Bu iki düşünürün de yönetime birbirinden farklı yaklaşımları mevcuttur. Glaser ön yargılardan uzak ve boş bir zihinle araştırmaya başlanmasını savunurken; Strauss, genel bir fikre sahip olunarak araştırmaya yönelmeyi savunmaktadır (Jones ve Alony, 2011, s. 99).

Bu çalışma, Glaser'in yaklaşımına karşıt fakat Strauss ve Charmaz'ın yaklaşımına koşut bir yöntemle ele alınacaktır. Gömülü Teori, anlamlara erişme, sürekli analiz, kodlama ve kavramsallaştırmalar yoluyla teoriye erişmeyi amaçlayan tümevarımsal bir yöntemdir. Göç ve nostalji temalarını ararken kullanacağımız bu yöntem, kavramlar oluşturma, örnekleme, kıyaslama, varyasyonları dikkate alma, süreç içinde teori inşa edilmesi gibi süreçleri literatür taramasının önceden yapıldığı bir yaklaşımla çalışmaya dâhil edilecektir.

Göç, yolculuk ve nostalji

20. ve 21. yüzyılın en başat meselelerinden birisi olan “göç” olgusu, birçok sebepten ötürü birçok sanatçının kendi topraklarını terk etmesiyle sanat ve edebiyatta kendine önemli bir yer açmıştır. Edward Said'in de belirttiği gibi modern Batı edebiyatının önemli yapıtları çoğunlukla göçmenlerin, sürgün sanatçıların eserleridir (Said, 1995); Flusser'a göre ise göç ve sürgünlük yaratıcı eylem için besleyici bir alandır (Flusser, 2002, s. 109). Özellikle dünyanın önemli savaşlarının yaşandığı ve sanatta-edebiyatta modernizmin doruğa ulaştığı 20. yüzyıl başından yüzyılın ortalarına kadar olan süreçte, savaşların yarattığı bunalım ve kısıtlamalar, sanatçıları ve edebiyatçıları (Piet Mondrian, Millos Forman, Roman Polanski, Rudolf Nureyev vb.) başka ülkelere gitmeye, başka bir milletin vatandaşı olmaya ve özlerinden kopuk bir hayat sürmeye itmiştir. Bu parçalanma, çoğu zaman fiziksel bir uzaklık unsurunun doğurduğu mesafeden kaynaklanırken, aynı zamanda da bir bellek sorunu olarak ortaya çıkar. Bir algı değişiminin de temeli olan bu sorun, modernizmin insanın doğal ve üretken temposunun önüne çıkardığı engellerin insanoğlunun güçleriyle orantılı olmamasıyla (Benjamin, 2002, s. 169) ilintilidir. Bu engeller, modern bireyin belleğinin işlevini çoğu zaman tahrip eder. “Belleğin işlevi, izlenimlerin korunmasıdır; anı ise bunların parçalanmasını amaçlar. Bellek koruyucu, anı ise yıkıcıdır” (Reik, 1936, s. 132). Bu tahribiyet, dışsal olduğu kadar içsel bir göç durumunda

² <https://www.etymonline.com/search?q=ignorare>

da olan bireyin belleğini, muhafaza etmeye çalıştığı fakat başaramadığı bir “öz vatan” imgesiyle meşgul ederken, eskiye ait anılar ve yukarıda da değindiğimiz “bilmemek” durumu bireyin zihninin tamamen geçmişe odaklanmasına neden olur. Geçmiş hatırlayarak anılarıyla kendi bütünlüğünü korumaya çalışan birey, belleği yavaş yavaş işleyişini kaybederken, giderek kendini daha güçlü bir nostalji olgusu içinde bulur.

Marc Ferro’ya göre sinema “çoğu zaman kurumlarımızın korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan o yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtulmuş olarak, gayriresmî bir karşı-tarihin oluşturulmasına hizmet etmektedir. Böylece Resmî Tarih’in karşısında etkin bir denge rolü oynayarak, bir bilinçlenme faaliyetine yardımcı olduğu ölçüde Tarih’in de bir edimcisi haline gelmektedir” (1995, s. 10-11). Modernizmin de içinde barındığı, resimden müziğe, heykelden tiyatroya birçok sanat dalının yaptığı gibi, bir 20. yüzyıl sanatı olan sinema da bir “edimci” olarak göç, nostalji ve bellek kavramlarıyla ilgilenmiştir. Charlie Chaplin’in Göçmen (The Immigrant, 1917), Marjane Satrapi ve Vincent Paronnaud’un Persepolis (2007), Bahman Gobadi’nin Kaplumbağalar da Uçar (Lakpoşt-ha hem pervaz mikonend, 2004), Emir Kusturika’nın Çingeneler Zamanı (Dom za vesanje, 1988), Dardenne Kardeşler’in Söz (La Promesse, 1996) gibi birçok farklı filmi göç olgusuna farklı açılardan yaklaşırken, Chris Marker’ın Sans Soleil (1983) filmi ise göç kavramına belleksel bir paradigmadan yaklaşır.

Sinemanın bellek üzerinden tanımlamasını yaparken, belleğin bir sinema gibi çalıştığını belirten Henry Bergson, bellek ve sinema ilişkisini şu bağlama oturtur:

Sinemanın yaptığı bu olduğu gibi, bizim bilgimizin yaptığı da budur. İç oluşa bağlanacak yerde bu oluşu yapay olarak yeniden düzenlemek üzere maddi dünyaya aktarmaktır. Geçip gitmekte olan gerçeklikten neredeyse anlık görüntüler alıyoruz ve bunlar o gerçeklik için karakteristik olduklarından, onları soyut, tek biçimli, görünmez, bilinç aygıtına yerleşmiş bir oluş süreci boyunca akıtıp geçirmemiz yetiyor bize... Algılama, düşünme, dil genel olarak böyle işlerler. Oluşu düşündüğümüzde ya da açıkladığımızda, hatta algıladığımızda bile içimizde bir tür sinematografi işletmekten öteye bir şey yapıyor değiliz. Artık kısaca diyeceğiz ki pratik bilgimizin mekanizması sinematografik

mekanizmadır. (Bergson, 1998, s. 306)

Bu sinematografik mekanizmanın özünde bulunan belleksel olgu, sıradan bir bireyin “oluş”unu açıkladığı gibi, göç durumundaki bir bireyin yaşadığı nostaljiyi de açığa çıkararak, teşhir eden ve görünür kılan faktördür. Bergson’un bir “bilgi” olarak tanımladığı bellek olgusunun, göç halindeki bireyde “bilmek” kavramının ortadan kalkmasıyla yerini “nostalji”ye bıraktığını öne süreceğiz.

Modern sinemanın en önemli yönetmenlerinden olan Andrey Tarkovski, bellek, anı ve nostalji duygusu üzerine fazlaca yoğun düşünmüş bir sinemacıdır. Kendi de bir göç durumunda hayata gözlerini yuman yönetmenin nostalji tanımı, nostaljinin tam ve yekpare bir duygu olduğu yönündedir. Tarkovski’ye göre insan, kendi vatanında ve en yakınlarıyla birlikteyken, mutlu bir aileye ve mutlu bir hayata sahip olsa bile ruhu sınırlandırıldığı ve bireyin kendisinin istediği gibi çoğalıp yayılmadığı için nostalji duygusuna kapılabilir. Nostalji Tarkovski’ye göre dünya karşısındaki güçsüzlüktür. İnsanın kendi maneviyatını başka insanlara aktaramamasının acısıdır (Cossé, 2006, s. 163-172)

Bu tespit, Yunan Sanat Sineması’nın önemli yönetmenlerinden ve bir 20. yüzyıl sanatçısı olan Theodoros Angelopoulos’un göç durumuna bakışını sanat, bellek ve sinema bağlamında özel bir yere oturtur. Ülkesinde kendini her zaman bir yabancı, bir göçmen gibi duyumsadığını belirten yönetmen, filmlerinde bu durumu ele almaya çalışmış, 20. yüzyılı, Yunanistan’ın yakın geçmişi ve kendi hayatı ile ilişkilendirerek, özgün bir sinema dili oluşturmuştur.

Theodoros Angelopoulos Sineması

Theodoros Angelopoulos Sineması, üçlemelerle biçimlenen ve Yunan Tarihi’ni mitolojik bir arka planla destekleyen yapısı nedeniyle metinler arası bir yaklaşımla okunabileceği gibi, aynı zamanda felsefi ve özellikle de sosyolojik bir okuma imkanına da olanak sağlar.

Angelopoulos sinema dilini oluştururken, Yunan halkının 20. yüzyılda şahit olduğu yıkımlar, ayrışmalar, iç çatışmalar, siyasi sürgünler, vatandaşlık haklarının alınması, 1936-1941 yılları arasındaki Metaksas diktatörlüğü, II. Dünya Savaşı’ndaki İtalyan ve Alman baskısı gibi Yunan tarihinde önemli izler bırakan tarihsel gerçeklikleri, yaşadıkları toprakları bir sebepten ötürü geride bırakmış ya da geride bırakacak olan seferî karakterlerin tamamlamaya çalıştığı büyük tarihsel (belleksel) boşluklar ve bir türlü “kahraman” olamayan, yani “epik” bir bütünlüğe kavuşamayan bu karakterlerin modernizme özgü buhranları olarak tasvir eder. “Modernizm, kahramanın yıkımıdır. Modernizmin çağında kahraman, öngörülmemiştir; bu tip için bir kullanım alanı yoktur. Modernizm, kahramanı emin bir

limana sonsuz bağlar; onu sonsuz bir işsizliğe teslim eder” (Benjamin, 2002, s. 189).

Tarihsel bağlamda modernist bir sanatçı olarak nitelenebilecek olan Theodoros Angelopoulos, modernizmin tarih karşısındaki umutsuzluğunu da şu sözlerle anlatır: “[...] muhtemelen tarih artık sessizdir. Ve hepimiz bir şeylere kendi kendimize cevap bulmaya çalışıyoruz, çünkü sessizlikte yaşamak çok zor. Tarihsel bir gelişme olmadığı zaman, tarihsel sürekliliği kesintiye uğratan bu kriz bağlamında, bireye odaklanmak gerekir” (Ciment, 2001, s. 58). Kuşkusuz bu odak, tarihsel oyukları bireyin belleğinde yeniden canlandırarak bir tamamiyet sağlama çabasını da içinde barındırır. Bu uğraş, kişisel tarihinde büyük kesintiler barındıran başıboş karakterlerin, Yunan Tarihi’ndeki kayıplarla hemhâl oluşunun dışavurumudur.

Bu yansıtma, Angelopoulos Sineması’nda esas olanın, yani bir öz yaşam öyküsü ya da bir Yunanistan Tarihi panoraması niteliğinden yoksun olmamakla birlikte bir imgenin ve o imgeyi oluşturan zihnin görünür kılınmasıdır. Sinemasını, kendi yolculuklarının da dahil olduğu kurtarıcı bir ütopya olarak nitelerken, Benjamin’in “her asrın gözlerinin önünde kendisinden sonrakinin görüntülerinin belirginleşmesini sağlayan düş” olarak tanımladığı ütöpik imgenin de tam karşısında konumlanır. Angelopoulos’un ütopya tanımı gelecekle değil geçmişle ilintilidir. Bugününü, mesleği tarafından günümüze kadar sürüklenmiş bir geçmiş olarak tarif edecek kadar geçmişle olan ilişkisini sinemasına temel alan yönetmen, filmlerinin otobiyografik olduğunu reddetmesine karşın “ruhsal” olarak otobiyografik olduğunu da şu sözlerle kabul eder:

Bunlar benim Balkanlar, sinema ve insanlık durumu hakkında sorduğum sorular. İç savaşın ne olduğunu biliyorum. Babam iç savaş sırasında ölüme mahkûm edildi ve infaz edilmemiş olsa da, ailem bölündü ve parçalandı. Ben politik bir analist değilim, hangi tarafın iyi olduğunu söyleyemem, sadece savaşın acılarını çeken insanlar hakkında konuşuyorum, hangi tarafta olurlarsa olsunlar. (Andrew, 2001, s. 91)

Theodoros Angelopoulos Sineması, Balkanlar ve Yunanistan Tarihi’nin içinden geçtiği zamanı ele alırken, uzamı da diyalektik bir biçimde zamanın yanına ekler. Kamerasının ana karakterleri takip etmediği anlarda odaklandığı epizotlar, birbirine değmeyen, çoğu zaman da birbirlerinden uzun yıllar farklarla ayrılmış olan iki zaman parçasının aynı uzamda nasıl yaşandığını ya da yaşanıyor olduğunu yansıtır. “Angelopoulos’un

zaman duygusu doğrusal bir zamanı dairesel veya çok yönlü biçimlere dönüştürür. Karakterler kendilerini stabil olmayan bir uzamda sıkışmış bulurlar; Aristocu olmayan şüresel güzelliğin evreni içinde kendilerini ve duygularının merkezini kaybederler. Bu, kendilerini anti-tarihsel varlıklara dönüştürdükleri izlenimini yaratabilir” (Karalis, 2006, s. 255).

Bu anti-tarihsellik hali, Angelopoulos karakterlerinin bellekle ilgili travmalarının hem sebebi hem de bir sonucudur. Kişisel hakikatlerinin tarihsel hakikatlerden farklı olduğunu anlayan karakterler, bilmedikleri ve dolduramadıkları dönemsel boşluklarda gezerken kendi öz vatanlarında olmalarına rağmen dilsiz bir tarihsel sıkıntı yaşarlar. Bu tarihsel sıkıntı, ülkelerini terk eden karakterler aracılığıyla değil, kendi vatanlarına geri gelmiş ve kendi vatanlarında artık bir yabancı olan karakterler aracılığıyla normalden farklı bir “göç” olgusunu da doğurur. Büyük tarihsel olayların izleğinde kendilerini tarihin sayfalarında arayan karakterler, artık ait olmadıkları bir bütünlüğün parçası olmaya çalışırken, ağır bir “nostalji” duygusu içinde kendilerine ait olmayan gerçeküstü anılar tarafından sarmalanır. “Angelopoulos’un sineması dramatik eylemlerle karakter yaratmayı amaçlamaz. Onun karakterleri, insanın tarihsel vicdanlarıyla yüzleşmesidir, bu yüzden varoluşlarının sınırlarında, ne oldukları ve ne olmadıkları arasındaki yerde durmaktadırlar” (Karalis, 2006, s. 255).

Theodoros Angelopoulos Sineması’nda birey, “anlatı katmanları arasında yola çıkarken Yunanistan Tarihi’ndeki hemen hemen her göç uğrağında durup, yaşanan acı, öfke ve travmaya odaklanır” (Pala Güzel, 2016, s. 51). Bu bireysel bakışın temellendiği, Angelopoulos’un sinema dilinin özgün bir ilk örneği sayılan, *Tarih Üçlemesi*’nden sonra ironik bir adla çektiği *Sessizlik Üçlemesi*’nin ilk filmi olan *Kitera’ya Yolculuk* (Γαζίδι στα Κόθρα, 1984), otuz iki yıl sonra Yunanistan’a geri dönen siyasi bir sürgünün dönüş travmasını konu edindir. Bu travma Theodoros Angelopoulos Sineması’na yeni bir açılım getirirken, “göç” olgusuna “geri dönemeyen” değil “geri dönen” bir birey üzerinden odaklanarak, kavrama farklı anlamlar yükler.

Kitera’ya Yolculuk

Yunan mitolojisinde Kitera, insanın mutluluğun peşinden gideceği, mutluluğu bulacağı bir düş adası olarak tasvir edilir. Homeros’un *Odyseia Destanı*’nda da adı geçen ada, Odysseus ve arkadaşlarının eve dönüş yolculuklarında bir deniz fırtınası sonrası sığınmak zorunda kaldığı mitik bir ütopya olarak da göze çarpar. Bu mitik hikâyede aslanan, adada yaşayanların, Odysseus’un arkadaşlarına yedirdikleri *lotus* isimli bitkinin, onların sıra hasretlerini ve geri dönme isteklerini susturduğudur. Artık vatan hasreti duymayan Truva Savaşı gazileri, Odysseus’un onları gemiye bağlayarak geri dönmeye

zorlamasıyla İthaka'ya doğru yollarına güç bela devam ederler.

Theodoros Angelopoulos'un, külliyyatını (oeuvre) şekillendirirken kullandığı bu bilinen mit, yönetmenin sinemasındaki özel meselelerden birini her zaman içinde taşır: *Geri dönmek*. Angelopoulos karakterleri, bir nostalji duygusu içinde bulduklarının farkında olmadan, geri dönüşlerini, gidişi ve nihayetinde geri gelişi kapsayan bir "yolculuk" olarak benimsemeye çalışırlar. Başlarda da değindiğim gibi, göç ve yolculuk durumları arasındaki fark nostalji olgusunun diriliğinden kaynaklanır fakat Angelopoulos karakterlerinde nostalji duygusunun varlığı, vatanlarından uzakta buldukları zaman sürecinde değil, ülkelerine geri döndükten sonra geçirdikleri zaman sürecinde kendini hissettirirken, karakterler "bilmemenin" verdiği rahatsızlıktan değil "bilmenin" verdiği huzursuzluktan dolayı nostalji duygusuna kapılırlar.

Theodoros Angelopoulos *Kitera'ya Yolculuk'ta* (Ταξίδι στα Κύθηρα, 1984), sol görüşlü siyasî bir suçlu olarak kaçtığı Sovyetler Birliği'nden otuz iki yıl sonra Yunanistan'a geri dönen Spyros'un kendi vatanına (geri dönüş) göç durumunu işler. Otuz iki yıl boyunca ülkesinden ve ailesinden uzak kalmış, bir iç savaş suçlusunu olarak dört kez ölüme mahkûm edilmiş olan Spyros, Ukrayna bandıralı bir gemi ile Yunanistan'a yavaşırken, onu kıyıda bekleyen oğlu Alexandros ve kızı Voula'nın tek endişeleri babalarını tanıyıp tanıyamayacaklarıdır. Spyros gemiden iner, Angelopoulos'un kamerası onu puslu bir su birikintisinin içinde belli belirsiz kadraja alır ve Spyros çocuklarına bakıp şöyle der: "Ben geldim!" (Εγώ είμαι).

Bu cümle, bir yönetmen olan Alexandros'nun siyasî sürgünlerle ilgili bir senaryo üzerinde çalıştığını da imler. Filmin başlarında bir platoda oyuncu seçiminde olduğunu gördüğümüz Alexandros, oyuncuların sırayla tekrar ettikleri ben geldim! repliğini umutsuzca dinlerken, aynada yansımasını gördüğü fakir ve yaşlı bir lavanta satıcısının bu role uygun olduğunu düşünerek onun peşine takılır ve bu sekans Alexandros'yu kız kardeşi Voula ile buluşup babasını karşılayacağı limana kadar götürür. Gemiden yavaşça inen, küçük su birikintisinin içinde gördüğü adam, az önce peşine takılarak limana kadar geldiği yaşlı lavanta satıcısından başkası değildir. Alexandros'nun zihninde gerçek ve hayal iç içe geçmiştir.

Film, mesleğinin durağanlığından sıkılmış bir yönetmen olan Alexandros'nun uzak bir çocukluk anısıyla başlar. Alman işgalinde olduğunu anladığımız bir Yunan kasabasında, küçük bir çocuk (Alexandros) bir Alman askerinin arkasından sessizce yaklaşır, belindeki silaha vurup kaçır ve çocukça bir oyun başlatır. Bu küçük detay, politik bir arka plan olarak Alexandros'nun çocukluğunun nasıl bir atmosferde geçtiğinin izlenimidir. Bu izlenim yönetmen Angelopoulos'un kendi kişisel

hayatının da küçük bir yansımasıdır. Yönetmen, çocukluğundan bahsederken, kendini bir savaş çocuğu olarak niteler ve şöyle devam eder:

Doğduğumda Yunanistan bir diktatör olan General Metaksas tarafından yönetiliyordu. 1940'ta İtalyanlar Yunanistan'ı işgal etti. Hatırladığım ilk ses, savaş sirenleri, hatırladığım ilk görüntü ise Almanların Atina'ya girişleridir. Çocuk filmde genç Alman askerine dokunuyor ve ardından onu kovalayan askerle dar sokakların labirentine kaçıyor. Öyle ya da böyle, sanki hep kendi hatıra rezervuarımıza daldığımızı ve gerçek hayatta yaşadığımız belirli bölümleri yeniden yaşadığımızı hissediyorum. Benim işim, çocukluğumun ve ergenliğimin tüm özel anları, o zamandaki duygularım ve hayallerim ile doludur. Yaptığımız her şey için tek kaynağın orada olduğuna inanıyorum. (Fainaru, 2001, s. 125).

Theodoros Angelopoulos gibi, siyasî görüşlerinden dolayı ailesinden kopmak zorunda kalmış bir babanın oğlu olarak büyüyen Alexandros'nun yönetmen olarak tasvir edilmesi bir tesadüf değildir kuşkusuz. Siyasî sürgünlerle ilgili bir senaryo üzerine odaklanan Alexandros'nun çekmeyi düşündüğü film, aslında perdede devinen hikâyeden başkası değildir. Alexandros, filminin ana karakterlerinden birisi olarak belirirken, çevresindeki diğer karakterler de senaryodaki yerlerini alırlar.

Theodoros Angelopoulos için bir film çeşitli seviyelerde, gerçekçi bir öykü olarak okunabilir, ama bir hayalci olmaksızın gerçeküstü bir şey de olabileceğini öne sürmelidir. Ona göre bu gerçeklik, bazen kurgudan bile yabancıdır. Kendi babasının adının da Spyros olduğunu belirtir ve ekler:

Senaryodaki Spyros ile fiziksel ve ahlaki kimliklerindeki benzerliklerinden dolayı oynatmayı seçtiğim aktör Manos Katrakis, çekimler bittikten sonra öldü. Oynadığı karakter gibiydi; devrimden kurtulmuştu, siyasî görüşleri için hapse girmişti. Ölmek için doğru yeri aradığını ve filmin ona sadece bunu sağladığını hissettim. Garip bir şekilde, filmde düşmanını oynayan aktör de onunla aynı zamanda öldü. Gerçek hayatta karşı bir siyasî görüşü

benimsemişti. Geçmişin iki yüzü de aynı anda yok oluyormuş gibi. (Grodent, 2001, s. 51)

Kitera'ya Yolculuk, Alexandros'nun zihninin, gerçek ve hayal arasındaki dolaşıma katıldığı kişisel bir öykü olmanın dışında, esasen bir geri dönüş hikayesi olarak ele alınmalıdır. Otuz iki yıl sonra doğduğu topraklara geri dönen Spyros'nun hikayesi, oğlu Alexandros'nun zihninde yol açtığı değişken etkilerin dışında, Yunanistan'ın yakın tarihinin kişisel bir ifadesi olarak biçimlenir. Politik sürgünden dönmüş yaşlı bir adamın, kendi vatanında yaşadığı çelişkinin anlatımı olan bu biçim, oğlu Alexandros'nun bakış açısından anlatılsa da; Spyros'nun, eşi, arkadaşları ve ülkesiyle olan ilişki şekli, yaşlı bir adamın hüznü mizacından ziyade eski benliğini hala korumaya çalışan bir göçmenin inatçı niteliğini yansıtır: Onu evde bekleyen arkadaşlarının Sovyetler Birliği'nde geçirdiği yıllarla ilgili sorularını, "çok kar yağardı" diye geçiştirir; evde kalamaz, izbe bir otele yerleşir; birkaç gün sonra ailesiyle birlikte gittiği köyünde toprakların birer birer satılmakta olduğunu duyar ve artık karısının üzerinde olan topraklarını vermemek için elinden geleni yapar, köy halkının hakaretlerine uğrar. Spyros'nun tepkileri, yeni Yunanistan'ın ne olduğundan habersiz politik bir sürgünün benliğini koruyuşu olarak nitelenebilir. Durgnat'a göre "Bütün bu gerginlikler Angelopoulos' un genel temasını oluşturur: Zaman, Yaşam ve Tarih: Güzel duyumsanan bir nostalji olarak değil, tarihin ihanet ettiği coğrafya ve boşa harcanan hayatların acısı" (1990, s. 44).

Theodoros Angelopoulos, senaryoyu oluşturmaya başlarken aklındaki ilk görüntünün denizin üzerindeki küçük bir salda iki yaşlı insanın görüntüsü olduğunu söyler. Bu sahne onun film tanımına göre, "gerçek bir fiziksel sürgünlük nosyonunun yanı sıra, içsel bir sürgün, bir mülksüzleştirme" (Grodent, 2001, s. 44) ifadesini de kapsar. Vatandaşlıktan yıllar önce çıkarılmış, Sovyetler Birliği'nde de çocukları ve bir karısı olan Spyros'nun kendi topraklarında artık istenmemesi, yurtsuz bir sürgün olarak uluslararası sulara bırakılmasını gerekli kılmaktadır. Kendi vatanındaki yurtsuzluk halinin onda yarattığı geçmiş özleminin bir ifadesi olarak şekillenen bu nostaljik hal, ondan yıllardır ayrı kalmış olsa da ona sahip çıkan ve kocasının politik görüşleri sebebiyle ödediği bedellere rağmen yine de onu yalnız bırakmayan karısı Katerina'yla birlikte, nostalji açısından kurtulmak için Kitera'ya doğru uzayan mitik bir uzaklaşmaya dönüşür.

Bu uzaklaşma, "geçmiş mitolojiye doğru uzaklaştırmak değil, tersine, "mitolojinin' tarihsel uzamda eritilmesidir" (Benjamin, 2002, s. 18). Bu tarihsel uzam, ülkesinden yıllarca uzak kalmış modern bir Odysseus olan Spyros'nun, ne geçmiş ne de gelecekle

ilgili izlenimlerinin yeşeremediği bir "şimdi" olarak ortaya çıkar. Spyros'nun nostaljisi, yalnızca geçmişten kaynaklanan bir hüznün değil, aynı zamanda geleceğe dönük umutsuzluğunun da bir sonucudur.

Yönetmenin, filmin adını *Kitera'ya Göç* değil, *Kitera'ya Yolculuk* olarak seçmesinin nedeni olarak da düşündüğümüz "nostalji" olgusu, Spyros için önemli bir noktada şekillenir. Spyros'nun Kitera'ya doğru uzayıp giden ayrılığı, elbette bir "nostos" tanımını içinde barındırır, fakat *nostos* sadece "ait olduğumuz yere geri dönmek" anlamını değil, aynı zamanda "anılara, köklere ve geçmişe dönmek" anlamı da içinde taşır. Bu, Spyros için bir öz vatana geri dönüşte değil, öz vatandan gidişte kendi manasını bulur. Spyros'nun Kitera'ya doğru aldığı yol, nostalji duygusunun ağırlığından kurtulmak için anılarına, köklerine ve geçmişine yapılan bilinçli bir "yolculuk" olarak anlam kazanırken, Kitera Adası'nda yetişen *lotus* meyvesi de kendi topraklarına duyduğu bir diğer *nostos* durumu olan toprak özlemini yok edecek ve Spyros bir göçmenlik durumundan ziyade, algos duymayan mutlu bir seyyah olarak yeniden var olabilecektir.

Sonuç

Theodoros Angelopoulos sineması, tarihsel ve politik meselelerin evrensel bir nitelikte yansıtıldığı bireysel bir sorgulama olarak tanımlanabilir. Bu sorgulama, Angelopoulos'un öznel dünyasının tezahürü olarak perdedeki yerini alırken, nesnel bir biçimde ve anti-politik bir çerçevede oluşturulur. Tarihsel bir yaklaşım olmadan anlam kaybına uğrayacak olan sinema dili, Yunanistan'ın yakın tarihinin de Avrupa içindeki payını gösterirken, aynı zamanda seyirciyi bu bütünün bir parçası olmaktan da alıkoyar. Seyirciyi yabancılaştıran Brecht Estetiği'ni³ de filmlerinde üslubunun bir parçası haline getirmiş olan yönetmen, tarihi açıklamak için kullandığı, aynı zamanda seyirciyle arasına mesafe koyan yönteminin sebebinin şu şekilde açıklar:

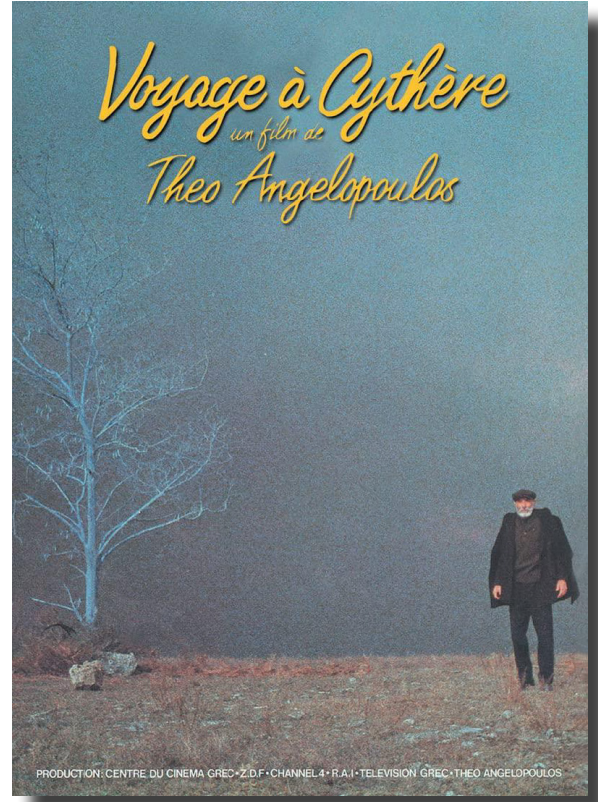
İdeolojilerin karışıklığı, dünyayı yorumlamak için kullandığımız farklı yaklaşımları arka plana itmiştir. Sinemaya başladığım zaman, Marx ve Freud hâlâ Hegel ve Lenin gibi anahtar figürlerdi ve biri dünyayı gözlemlemek için onların öğretilerini doğal

3 Brecht'in bu estetiği yaratmak adına kullandığı araçlar arasında en bilineni yabancılaştırma efektidir ve en genel anlamıyla, sahnedekinin bir oyun olduğunun seyirciye hatırlatılması amacını taşır. Böylece seyircinin oyuna kapılması, akla dayanan eleştirel tutumunu bırakarak duygularına kapılması engellenecektir. Episodik anlatım ve tarihselleştirme gibi araçların yöneldiği amaca hizmet eden yabancılaştırma, oyunun tüm yapısından bağımsız olarak düşünülemez.

olarak kullanacaktı. Yunan Tarihi'nin acı ve mânidar deneyimlerinin, çevremizdeki tüm sosyal ve estetik fenomenleri çözmemiz için diyalektiği kullanmaya teşvik ettiğini de eklememe izin verin. Kısacası, realitenin teoriiyi doğruladığına dair hislerimiz vardı. Normalleşmeden sonra yeni yaklaşımlar arıyoruz ve bir çeşit varoluşçuluk haline geri döneceğimizi hissediyorum. Sanat insan içindir ve cevaplardan çok daha fazla sorusu vardır. Dünya, insanın sadece bir piyon olduğu ve yargılamanın etkilenme şansının ihmal edilebilir olduğu bir satranç tahtasıdır. Politika, geçmişin taahhütlerine sırtını dönmüş bir alaycı oyundur ama bu kelimenin ilkel anlamında "epik bir kahramana" geri dönmek zorunda olmak anlamına gelmez, en azından insanı merkeze koyan bir anlatıya dönülmelidir. Bu, psikolojiye bir dönüş değil, destanların genellemelerinden, film yapımcısının kendini ve sanatını sorguladığı, çok daha kişisel bir sinemaya geçiştir. (Groden, 2001, s. 48-49).

Değişen tarih ve gerçeklik algısı, Angelopoulos Sineması'nda sosyalizmin çöküşü kapsamında önemlidir. Yönetmenin, ütopya aradığı bir yolculuk olarak tanımladığı sineması, kolektif bilincin sosyalizmin çöküşünden sonra parçalanmasıyla birlikte kişisel bir bilinç olarak şekillenir. Bu kişisel bilinç, yabancılaşmaya ve tarihin kişisel bilinçteki parçalanışına, tarihe ve siyasete olan bağlılığın ve inancın yıkılmasıyla kendi sesini arayan sessiz insanın dünya üzerindeki mevcudiyetinin irdelendiği bir soruna evrilir.

Sessizlik Üçlemesi'nin ilk filmi olarak nitelenen filmi *Kitera'ya Yolculuk* ile başladığı bireysel bir var olma hali çabasını, tarih ve bellek kavramlarının da yardımıyla bir göç olgusu olarak nitelemeyi amaçladığımız bu metin, yönetmenin diğer filmlerinin de farklı bir göç olgusu üzerinden açıklanmasını mümkün kılmayı hedeflerken, 20. yüzyıl krizini zaman ve mekan ikilemine oturtan Theodoros Angelopoulos sinemasının 21. yüzyılda da hâlâ gündemde olan göç olgusunu incelerken kullanılacak olan önemli kaynaklardan olduğunu bir kez daha altını çizmektedir.



Resim 1. *Kitera'ya Yolculuk* filminin afişi (www.imdb.com)

Kitera'ya Yolculuk (Yunanistan yapımı, 1983, 137 dakika, Renkli)

Yönetmen: Theo Angelopoulos.

Senaryo: Theo Angelopoulos, Thanassis Valtinos, Tonino Guerra.

Sinematografi: Giorgos Arvanitis.

Yapım Dizaynı: Mikes Karapiperis.

Müzik: Eleni Karaindrou.

Kostüm: Giorgos Ziakas.

Makyaj: Giorgos Skendros.

Ses: Thanassis Arvanitis, Dinos Kittou, Nikos Achladis.

Kurgu: Giorgos Triantafillou.

Yapımcı: Girgos Samiotis.

İdari Yapımcılar: Giorgos Samiotis, P. Xenakis, Phoebe Sravropoulou, V. Liciuressi.

Yapım: Yunan Film Merkezi, Z.D.F. Kanal 4, R.A.I, Yunan Televizyonu, Theo Angelopoulos Yapım.

Oyuncular: Manos Katrakis (Spyros), Giulio Brogi (Alexandros), Mary Chronopoulou (Voula), Dionyssi Papayannopoulos (Antonis), Dora Volanaki (Katerina), Athinodoros Proussalis (Polis Şefi), Michalis Yannatos (Sahil Güvenlik Görevlisi), Vassilis Tsaglos (Rıhtım İşçileri Sendikasının Başkanı), Despina Geroulanou (Alexandros'nun karısı), Tassos Saridis (Alman askeri).

Kaynakça

- Andrew, G. (2001). The time of his life: Eternity and a day. D. Fainaru (Ed.) içinde, *Theo Angelopoulos: Interviews* (s. 89-93). University of Mississippi.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H. (1998). *Creative Evolution* (A. Mitchell, Çev.). Dover Pub. Inc.
- Bulduklu, Y. (2019). Eleştirel çalışmalarda nitel araştırma yöntemi olarak gömülü teori. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 1-14. <https://dergipark.org.tr/en/pub/kritik/issue/43949/537565>
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A practical guide through qualitative analysis*. Sage Publications.
- Ciment, M. (2001). Talking about The Beekeeper. D. Fainaru (Ed.) içinde, *Theo Angelopoulos: Interviews* (s. 53-60). University of Mississippi.
- Cossé, L. (2006). Portrait of a filmmaker as a monk-poet. J. Gianvito (Ed.). *Andrei Tarkovsky: Interviews* (s. 163-172). University of Mississippi.
- Durgnat, R. (1990). The long take in Voyage to Cythera: Brecht and Marx vs. Bazin and God. *Film Comment*, 26(6), 43-44, 46. <https://www.jstor.org/stable/43453536>
- Fainaru, D. (2001). ... And about All the Rest. D. Fainaru (Ed.) içinde, *Theo Angelopoulos: Interviews* (s. 123-151). University of Mississippi.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve tarih* (T. Ilgaz ve H. Tufan, Çev.). Kesit Yayıncılık.
- Flusser, V. (2002). *Writings*. University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttwnk>
- Gençoğlu, A. Y. (2014). Bir kavram ve kuram üretme stratejisi olarak Temellendirilmiş Kuram. *Tarih Okulu Dergisi*, 7(17), 681-700. <https://doi.org/10.14225/Joh425>
- Grodent, M. (2001). A withered apple: Voyage to Cythera. D. Fainaru (Ed.) içinde, *Theo Angelopoulos: Interviews* (s. 39-53). University of Mississippi.
- Jones, M., ve Alony, I. (2011). Guiding the use of Grounded Theory in doctoral studies: An example from the Australian Film Industry. *International Journal of Doctoral Studies*, 6, 95-114. <https://doi.org/10.28945/1429>
- Karalis, V. (2006). Disjunctive aesthetics of myth and empathy in Theo Angelopoulos' Ulysses Gaze. *Literature and Aesthetics*, 16(2), 252-268.
- Pala Güzel, Ş. (2016). İmge, metafor, alegori üçlü sarmalında bir sine- anthropologue: Theodoros Angelopoulos. *Folklor/Edebiyat*, 22(86), 45-58. <https://dergipark.org.tr/en/pub/fe/issue/39233/462007>
- Reik, T. (1936). *The distinction between memory and reminiscence. Surprise and the psycho-analyst: On the conjecture and comprehension of unconscious processes*. Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd.
- Said, E. W. (1995). Entelektüel: Sürgün, marjinal, yabancı (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.



2022. Telif hakları yazar(lar)a aittir.

Bu makale Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansının hüküm ve şartları altında yayımlanan açık erişimli bir makaledir.