T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DERRIDA'NIN "HAYALET" KAVRAMI IŞIĞINDA ANGELOPOULOS'UN "SINIR ÜÇLEMESİ" FİLMLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Aytaç Hakan TUĞRAN
2501111041

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi Ümit SARI

İstanbul-2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	: AYTAÇ HAKAN TUĞRAN	**Numarası**	: 2501111041
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	: RADYO TV SİNEMA/ YÜKSEK LİSANS	**Danışmanı**	: DR. ÖĞR. ÜYESİ ÜMİT SARI
Tez Savunma Tarihi	: 28.08.2019	**Saati**	: 15.00
Tez Başlığı	: DERRIDA'NIN "HAYALET" KAVRAMI IŞIĞINDA ANGELOPOULOS'UN "SINIR ÜÇLEMESİ" FİLMLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ		

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. DR. YELDA ÖZKOÇAK		Kabul
2-DR. ÖĞR. ÜYESİ ÜMİT SARI		KABUL
3-DR. ÖĞR. ÜYESİ ONUR AKYOL		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DR. ÖĞ. ÜYESİ SÜLEYMAN TÜRKOĞLU		
2-DR. ÖĞR. ÜYESİ KORHAN MAVNACIOĞLU		

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

ÖZ

DERRIDA'NIN "HAYALET" KAVRAMI IŞIĞINDA ANGELOPOULOS'UN "SINIR ÜÇLEMESİ" FİLMLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Aytaç Hakan TUĞRAN

Fransız düşünür Jacques Derrida, adını Batı metafiziğine karşı eleştirel bir okuma yöntemi olan "yapısöküm" felsefesi ile duyurur. Derrida bu yöntemle karşıtlıklar üzerinden ilerleyen anlamlandırma sistematiğini bozarak, kavramlara yeni anlamlar kazandırır. Derrida'nın dil felsefesi içinde değerlendirilen yöntemi, kendisinin edebi metinlere ağırlık verdiği ve etik-politik meseleleri göz ardı ettiği ithamıyla karşı karşıya kalır. Yapılan eleştiriler onun 1990'lardan sonra bu meseleleri gündemine aldığı yönündedir.

Derrida ise yapısökümün ilk andan itibaren etik-politik meseleler ile ilgili olduğunu söylemiştir. Bu meseleler ile ilgili oluşturduğu literatüre ilk dönem felsefesinde oluşturduğu kavramların etkisi düşünülecek olursa Derrida'ya hak vermek gerekir. Özellikle 1993 yılında kaleme aldığı *Marx'ın Hayaletleri* metni böyle bir düşünce yolculuğunun ürünüdür. Derrida bu metninde William Shakespeare'in *Hamlet* oyunundan ilham alarak, varlık ile yokluk arasında salınan güçlü bir metafor olarak "hayaletler"i kullanır. Hayalet mevcudiyet ile namevcudiyet arasında salınır, bakışımsızdır, zamanın düz çizgide ilerleyişini sekteye uğratır. Böylece mekanın, bakışın ve yaşamın sınırlarını alt üst eder. Hayalet bütün bunları yanlış giden bir şeyler olduğunu haber vermek ve adaletin yerini bulmasını talep etmek için yapar. Bu nedenle hayaletlere kulak verilmelidir. Derrida bu noktada "yapısöküm"e uğratılamaz tek kavram olan "adalet" için varlığın bilimi olan ontoloji yerine "hayaletbilim"i önerir.

Derrida *Marx'ın Hayaletleri'*ni "soğuk savaş"ın sosyalist devletlerin aleyhine sonuçlanmasıyla "liberalizm"in "Marksizm"i yendiği zannına kapılan ve bunu Marx'ın ölümü olarak kabul eden kitleye karşı yazar. Dünyada açlık ve sefalet kol gezerken, bazıları tarafından "kapitalizm"in varlığının kutsanması Derrida tarafından kabul edilemez bulunur. Ayrıca bu ölüm ilanında Marx'ın düşüncelerini

dogmatikleştiren fanatiklerinin payı olduğunu iddia etmekten geri durmaz. Filozofu hayaletler hakkında düşünmeye sevk eden, yakın arkadaşlarının ölümleri ve kendisinin ölümcül hastalığa yakalandığını öğrenmesi gibi otobiyografik unsurlar da vardır.

*Marx'ın Hayaletleri'*nin tasarlandığı, yazıldığı ve tartışıldığı 1990'lı yıllarda çektiği "sınır üçlemesi" üst başlığında toplanan üç filmde yönetmen Theodoros Angelopoulos da benzer temaları odağına alır. Kendi kuşağının insanlarını yitiriyor oluşu ve aidiyet duyduğu Balkan coğrafyasının yaşanan kanlı savaşların yol açtığı yoksulluk Derrida'nın bahsettiği hayaletlerin izlerinin, Angelopoulos sinemasında da bulunabileceğini akıllara getirir.

Bu tezde Fransız Düşünür Jacques Derrida'nın Marx'ın Hayaletleri kitabında önerdiği "hayaletbilim"den yola çıkılarak Theodoros Angelopoulos'un "sınır üçlemesi" başlığı altında toplanan üç filminde hayaletlerin yeri söylem analizi ile sorgulanmıştır. Derrida'nın tarihsel bir bağlamda, edebi ve psikanalitik metinlerle zenginleştirdiği *Marx'ın Hayaletleri* kitabının temel alındığı bu tezde bağlam analizinden yararlanmak kaçınılmaz olmuştur. Ayrıca görsel kültüre katkı sağlayan Angelopolus'un filmlerini değerlendirirken "görsel kültür çalışmalarından" da yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Theodoros Angelopoulos, Jacques Derrida, Ulis'in Bakışı, Leyleğin Geciken Adımı, Sonsuzluk ve Bir Gün,

ABSRACT

ANALYSIS OF ANGELOPOULOS'S “TRIOLOGY OF BORDER” FILMS IN THE LIGHT OF DERRIDA'S “GHOST” CONCEPT

Aytaç Hakan TUĞRAN

The French philosopher Jacques Derrida mentions about “deconstruction” philosophy which is known as a critical reading method against Western metaphysics. Derrida gives new meaning to the concepts by disrupting the systematic of semantics that proceeds over the oppositions with this method. Derrida's method, which is evaluated in the linguistic is confronted with the accusation that he focuses only on literary texts and ignores ethical-political issues. In the light of the criticisms, it is seen that Derrida cares about these issues after the 1990s.

Derrida said that deconstruction was related to ethical-political issues from the very beginning. Considering the impact of the concepts created in the philosophy of his early period in the literature, it should be given the right to him. The text of *Specters of Marx* is a product through such a thought which was written in 1993 by Derrida. In this text which Derrida is inspired by William Shakespeare's *Hamlet*, the ghosts are used for a strong metaphor between existance and absence. The *ghost* oscillates between existence and absence, it has no glance, disrupts the progression of straight time line. It overturns the limits of previous space, glance and life. Ghosts do these all to tell you that somethings wrong and to demand that justice has to be served. For these reasons we have to listen to these ghosts. Derrida find that "justice" is the only concept that can not be deconstructed so when it comes to justice he offers to use ‘hauntology’ instead of ontology.

Derrida writes *Specters of Marx* against the society who thinks that liberalism defeats Marxism because of the cold war ends against the socialist states and accepts it as a death of Marks’s. While starvation and misery wanders around the world, the blessing of the existence of “capitalism” by some people is considered unacceptable by Derrida. Moreover, he does not refrain from claiming that the fanatics who dogmatized Marx's ideas had a share in this obituary. There are also autobiographical

elements that make the philosopher think about ghosts, such as the deaths of his close friends and the fact that he learnt he has fatal illness.

Director Theodoros Angelopoulos focuses on similar themes in his three films, which were collected under the title of “border trilogy” in the 1990s, when *Specters of Ghosts* were designed, written and discussed. The loss of the people of his generation and the poverty caused by the bloody wars in the Balkan geography which he belongs, makes it clear that the traces of the ghosts mentioned by Derrida can be found in the Angelopoulos cinema.

In this thesis, the place of the ghosts is questioned by discourse analysis in three films (border triology) of Theodoros Angelopoulos, which is based on the *hauntology* proposed by the French philosopher Jacques Derrida in *Specters of Ghost*. In this thesis based on Derrida's *Specters of Ghosts* which is enriched with literary and psychoanalytic texts in a historical context, it is inevitable to benefit from context analysis and at the same time. In addition, visual culture studies were used in evaluating the films of Angelopolus, which contributed to visual culture.

Keywords: Thodoros Angelopoulos, Jacques Derrida, Ulysses' Gaze, The Suspended Step of the Stork, Eternity and A Day,

ÖNSÖZ

Alman yazar Thomas Mann "Büyülü Dağ" isimli kitabının bir yerinde sinema perdesinde gördükleri karşısında şaşkın ve çaresiz kalan insanları anlatır. Perdede onları görür gibi görünen ama aslında görmeyen hoş hayaletler, perdeyi kaplayan hiçlik ve beliren "Son" yazısıyla aniden ortadan kaybolurlar. Kitabın yazıldığı tarihte, kendi serüveninin henüz başlarında olan sinema, hayaletlerinden söz ettirmeye çoktan başlamıştır.

Oysa ben, Theodoros Angelopoulos sineması üzerine bir tez hazırlamaya karar verdiğimde 2012 yılıydı ve ortada henüz hayaletler yoktu. Sadece yönetmenin "sınır"ları bir türlü aşamayan karakterlerinin "sınırlara dair" soruları vardı aklımda. O dönemde, bu tezin nüvesi bile ortada yokken danışmanım olmayı kabul ederek beni onurlandıran sayın hocam Prof. Dr. Battal Odabaş'a teşekkür ederim.

Okumak üzere olduğunuz bu teze hayaletler musallat olduysa, bunun ilk müsebbibi, hakkında verdiği ufuk açıcı bilgilerle beni Jacques Derrida üzerine çalışmaya teşvik eden değerli eşim ve hocam Dr. Öğr. Üyesi Filiz ERDOĞAN TUĞRAN'dır. Kendisine şükranlarımı sunuyorum.

Tezin fikri süreci böyle işlerken, yazım aşamasındaysa hem kendim, hem de hocalarım adına bazı üzücü hadiseler yaşadık. Hiç istemediğim halde çeşitli nedenlerle üç kez danışman değiştirmek zorunda bırakıldım. Yaşanan bu üzücü olayların ardından beni teselli eden tek şey danışman hocalarımın hiçbirinin bir diğerini aratmaması oldu. Bu nedenle her biri teze özgün fikirler getiren değerli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Ahsen Deniz Morva Kablamacı ve Dr. Öğr. Üyesi Mesut Aytekin'e olan minnet borcumu dile getirmek isterim. Onlar bu teze iz bırakan hayaletlerdir.

Angelopoulos 1990'larda yaşamın, uzamın ve bakışın sınırları üzerine bir üçleme çekerken, aynı dönemlerde Derrida, yaşamın, uzamın ve bakışın sınırlarını alt-üst eden "hayalet" metaforunu ortaya atar. Böylece hocalarımla birlikte yaptığımız istişareler neticesinde tezde, Angelopoulos'un "Sınır Üçlemesi"nde Derrida'cı bir yaklaşımla "hayalet" kavramı incelemeye karar verdik.

Tezin nihai halini almasında ise üç kıymetli hocamın emeklerini inkâr edemem. Birlikte çalıştığımız çok kısa bir zamanda tezle ilgili fikirlerini benimle paylaşan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ümit Sarı'ya ve jürilerim Doç. Dr. Yelda Özkoçak ve Dr. Öğr. Üyesi Onur Akyol'a müteşekkirim.

Bu çalışmayı, tezin her aşamasında yanımda olan, anneme, babama, kızkardeşime, anneanneme, desteklerini her zaman hissettiğim kayınvalideme, kayınpederime, tezden kafamı her kaldırdığımda beni eğlendiren kedim Kiki'ye adıyorum.

Ve tabii söz dönüp dolaşıp en kıymetli olana gelir hep. Bir film sahnesiyle, bir şiirin dizeleriyle gelir. "Sonsuzluk ve Bir Gün"de eşiyle geçirmek istediği günü bir hediye olarak gören Anna'yla ya da "an ki fıskiyesi sonsuzluğun" diyen Cemal Süreya'yla…

Yorulduğumda, üzüldüğümde, sevindiğimde, ağladığımda, güldüğümde, endişelendiğimde, rahatladığımda, hastalandığımda, iyileştiğimde, bu anların, bu günlerin hepsinde o vardı. Biricik Eşim Filiz Erdoğan'a, bana hediye ettiği bu güzel günler, sonsuzluğa açtığı bu değerli anlar için aşk ve minnetlerimi sunarım. O olmasaydı, başaramazdım.

Aytaç Hakan Tuğran
Samsun, 2019

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ…… iii

ABSTRACT…… v

ÖNSÖZ……..…… vii

İÇİNDEKİLER…….……. ix

KISALTMALAR……... xi

GİRİŞ…….....…….…… 1

BİRİNCİ BÖLÜM

JACQUES DERRIDA

1.1. Derrida'nın Hayatı……..... 6

1.2. Derrida'nın Yapısöküm Felsefesi…….… 12

1.2.1. Mevcudiyet Metafiziği ve Söz-Yazı Karşıtlığı…… 15

1.2.2. Diffarance ve Saçılma……..…… 19

1.2.3. İz ve Öteki…….…….…….…..... 23

1.3. Derrida'da Etik ve Politik Meseleler……...….. 29

1.3.1. Sorumluluk ve Konukseverlik…….. 31

1.3.2. Kararverilemezlik, Adalet ve Yasa……... 39

1.4. Derrida'nın Hayaletleri……... 47

1.4.1. Marx ve Hayaletleri…….….. 52

1.4.2. Hayaletbilim .....…… 60

İKİNCİ BÖLÜM

THEODOROS ANGELOPOULOS

2.1. Angelopoulos'un Hayatı……..... 69

2.2. Angelopoulos'un Sineması……..…..... 74

2.3. Angelopoulos Filmlerinin Dönemselleştirilmesi 80

2.3.1. Tarih Üçlemesi…… 82

2.3.2. Sessizlik Üçlemesi…….….. 86

2.3.3. Sınır Üçlemesi…….…… 94
2.3.3.1. Bir Tahayyül Olarak Balkanlar…….……. 98
2.3.3.2. Görsel Kültür ve Sınırdaki Hayaletler….…….…….. 109

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANGELOPOULOS'UN "SINIR"LARINDA DERRIDA'NIN "HAYALET"LERİ

3.1. Leyleğin Geciken Adımı (1991)……..……... 116
3.1.1. Leyleğin Geciken Adımı Filminin Değerlendirmesi…….. 129
3.2. Ulis'in Bakışı (1995)……. 132
3.2.1. Ulis'in Bakışı Filminin Değerlendirilmesi…….. 146
3.3. Sonsuzluk ve Bir Gün (1998)……..…..... 148
3.3.1. Sonsuzluk ve Bir Gün Filminin Değerlendirilmesi 162

SONUÇ..……..... 165
KAYNAKÇA…… 177
EKLER.....…..…..…..…..…..……..……..…...…..……..……..…....…..……...… 199

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	: Aktaran
IDHEC	: Institut des hautes études cinématographiques
PASOK	: Panhelenik Sosyalist Hareket
Vb.	: Ve benzeri
Yy.	: Yüzyıl
S.S.C.B.	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

GİRİŞ

Göstergelerin istikrarının kaybolup anlamın krize girdiği bir dönemde olaylara Batı'nın önkabulleriyle bakmak mümkün görünmemektedir. Bu önkabullerden biri Derrida'nın da dikkat çektiği gibi ikili karşıtlıklar üzerinden oluşturulan hiyerarşik bakış açısıdır. Anlam her zaman bu iki karşıt kavram üzerinden kurulmaktadır ve iki kavram arasındaki sınır kesindir. Anlamın bu şekilde işleyişi durağan bir yapıya neden olur. Derrida "yapısöküm" adını verdiği radikal okuma pratiği ile bu ikili karşıt yapıyı yıkacak yeni bir tartışma başlatır. Bu kavramlardan biri de "hayalet"tir. "Hayalet" varlık-yokluk sınırını parçalar. Varlık ve yokluk zamanla uzamın kesiştiği yerde, burada ve şimdide belirlenir ve görünür olmayla ilgilidir. Hayalet hem yaşamın, hem bakışın, hem de uzamsal sınırların ötesindedir.

Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos "Leyleğin Geciken Adımı (1991), Ulis'in Bakışı (1995) ve Sonsuzluk ve Bir Gün (1988) isimli filmlerini "sınır üçlemesi" olarak adlandırmıştır. Bu filmlerinde coğrafi sınırlara, bakışın sınırına ve yaşam ile ölüm arasındaki sınırlara değindiğini belirtir (Schulz, 2005:140).

Bu bilgiler ışığında çalışmanın amacı Angelopoulos'un filmlerinde yer alan uzamın, bakışın ve yaşamın sınırlarında Derrida'nın "hayalet"lerinin bulunup bulunmadığını ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda şu soruların peşine düşülecektir: Bu üç filmin hayaletleri hangi karakterlerdir? Bu karakterleri hayaletleştiren hangi yönleridir? Bu hayaletler hangi "sınır"ları aşıyor? Bu hayaletler kimlere musallat olmuştur? Yönetmen "hayalet" fikrini desteleyecek atmosferi yaratıyor mu? "Hayalet" kavramının temelinde yatan ve Derrida'nın önceki çalışmalarında ulaştığı kavramlar olan "differance", "iz", "ek" gibi kavramlar bu filmlerde mevcut mu?

David Spurr'un coğrafyanın insanın düşünme ufkunda nasıl belirleyici olduğuna dair yazdığı şu sözler bu tezin çıkış noktasını tayin etmektedir:

> *Derrida, Fransa imparatorluğunun Afrika'nın uçsuz bucaksız boş topraklarına karıştığı sömürge Afrikası'ndan Kristeva'ysa Haçlıların geçiş yeri ve Hıristiyan Avrupa'yla Osmanlı İmparatorluğu arasındaki çekişmenin tarihsel alanı olan Bulgaristan'dan gelmektedir. Böyle yerlerde hem Batı'da hem de Batı'nın ötesinde yaşamak, Batı dilinin sınırlarını bilmek, adeta düşünülmeyenin bölgelerine bakarcasına güneye ve doğuya bakmak mümkündür." (Akt. Todorova, 2010: 13)*

Bulgaristan'dan gelen Kristeva'nın yerine Yunanistan'dan gelen Angelopoulos'u koyarak bu noktadan hareket eden araştırma, aynı dönemde düşünce üreten bu yönetmen ve filozofun çalışmalarının bir arada incelenebileceğine dair bir varsayıma ulaşmaktadır.

Derrida 1993'de kaleme aldığı "Marx'ın Hayaletleri" kitabı ile "hayaletler"e de alan açan bir etiğin politikaya getirilerini tartışmaya başlar. Hayalet, Derrida için, varlık-yokluk sınırını aşan, yaşamsal, uzamsal ve zamansal sınırları bertaraf eden güçlü bir metafor olarak "daha adilce bir yaşamı öğretebilecek" yegane güçtür. Aynı dönemde, Angelopoulos da çok uzun zamandır üzerinde düşündüğü "sınır"lar hakkında bir üçleme çekmeye karar verir. Angelopoulos bu sınırları coğrafyanın, bakışın ve yaşamın sınırları olarak belirler. Böylece Derrida ve Angelopoulos bulundukları coğrafyadan düşünülmeyenin bölgelerine bir bakış atarlar. Bu bakış aynı zamanda dünyanın düzene girmesi için Marx'ın eleştiri ruhuna geri dönmek gerektiğini söyleyen Derrida ile Marksizm'e ağır eleştiriler getiren Marksist Angelopoulos'un bakışını ortaklaştırabilir.

Derrida hayaletler için "henüz olmayan ya da artık olmayan (2007:50)" der. Hayaletlerle olmak yalnızca belleğin, mirasın ve kuşakların bir siyasetine indirgenmese de bunların bir siyasetidir. Hayalet henüz yasada olmayan, hukuka indirgenemez olduğu için gelecek adalet fikrine daha yakındır. Her türden ayrımcılığın kurbanı olmuş bir hayalete sorumluluk duymadan adalet gelmez (2007:11). Hayalet ölüm değil bir üst yaşamı ifade eder. Yaşam ve ölüm bile birer iz ve izlerin izine döner. Bu noktada Derrida yazdığı kitaplarla ölümünün hayaletini daha şimdiden dünyaya bıraktığını söyler (2006:179). O bunları söylerken yaşamın iç kıyısında ölümü beklemektedir. Hayalet yaşamın iç ya da dış kıyısındakidir. Hayalet yaşam ve ölüm arasındaki sınırı kaldırır. Derrida günümüzde sanal uzamların ve tele-teknolojilerin de burada olmayanı görüngüleştirdiğini, bu kapsamda uzamı, zamanı, bakışı ve yaşamı sorunlaştırarak hayalet fikrini yaşatan ve pekiştiren aygıtlar olduğunu söyler.

Derrida'nın "hayalet" üzerine düşünmesine iki kitap ilham vermiştir. Bunlardan ilki Marx ve Engels'in kaleme aldıkları "Manifesto"dur. Marx ve Engels burada

Avrupa'yı korkutan komünizm hayaletinden bahseder. Bu hayalet henüz olmayan ama gelecekte gerçekleşecek bir hayalettir. Derrida'nın esinlendiği bir başka kitap ise Shakespeare'in Hamlet isimli eseridir. Prens Hamlet artık burada olmayan babasının hayaletinin intikam isteği karşısında geriler ve zamanın zıvanadan çıktığını söyler. Krallık ahlaki olarak çürümüş, düzen bozulmuştur. Zamanın zıvanadan çıkması, eklem yerinden kırılması hayaletlerin davetsiz gelişine ortam hazırlamıştır.

Derrida'ya göre çağımızda yaşanan ve yeniden isimlendirilmesi gereken sorunlar bizim zamanımızın da zıvanadan çıkmışlığını dile getirir. Derrida'ya göre elbette bizim çağımızın da kırılan eklem yerinden neşet edecek olan hayaletleri olacaktır. Bu hayaletin adı "yeni enternasyonel"dir. Hiçbir din, dil, ırk ve kan bağı aramadan kurulacak olan bu hayalet adaleti talep etmek için gelecek olandır. Günümüzde bu birliği oluşturmaya en yakın olanlar, dünya üzerindeki hareketlilikleriyle sürekli karşılaşma alanları yaratan göçmenlerdir (Saybaşılı, 2011:14-15).Angelopoulos bir sanal uzam olan sinemada, "sınır üçlemesi" filmleri ile hem göçmenlere, hem burada olmayanın görünürlüğüne imkân tanıyan sinemanın kendisine, hem de yaşam ile ölüm arasında salınan karakterlere yer verir.

Hem tarihi, hem coğrafi ortaklıklarımızın bulunduğu Balkanları filmlerinde konu edinen bir yönetmeni, felsefeye, Batı'nın önkabullerine ayak uydurmadan farklı bir bakış açısı getirmeye çalışan bir filozofun kavramları ile anlamaya çalışmak tezin önemini göstermektedir. Ayrıca Balkanlar'dan yola çıkarak dert ettiği meseleleri beyazperdeye aktaran Angelopoulos, Türkiye de dâhil olmak üzere bölgenin ortak tarihine göndermelerde bulunurken ülkemizde yeterince ilgi görmemektedir. Bu ilgisizlik akademik lieratürde de kendini göstermektedir. Bu çalışmayla bu yöndeki açık bir nebze de olsa giderilmeye çalışılmıştır. Türkiye'de, akademik anlamda bir başka eksiklik, sinema üzerine de kafa yormuş ve film üretiminin çeşitli süreçlerine dahil olmuş Jacques Derrida'nın "kavramları" üzerinden yapılmış film çözümlemesi örneğinin az sayıda olmasıdır.

Araştırmanın kapsamı Theodoros Angelopoulos sinemasıdır. Tezde yönetmenin filmleri genel olarak incelenmiş. İlk döneme ait filmlerde de Derridacı "hayalet" unsurları aranmıştır. Fakat tez, Theodoros Angelopoulos' un "sınır üçlemesi" olarak

adlandırdığı 1991 yılında çekilen "Leyleğin Geciken Adımı", 1995'de çekilen "Ulis'in Bakışı" ve 1998'de çekilen "Sonsuzluk ve Bir Gün" isimli filmleri ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada çözümlenecek filmlerin yönetmenin "sınır üçlemesi" ile sınırlandırılmasının nedeni hayaletin sınır bozan bir kavram olmasıdır. Derrida "hayalet" için onun ne burada, ne de orada, ne canlı ne de ölü, zamandaş olmayan, bakışımsız, geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe girdiği, uzamın sınırlarından rahatlıkla geçebilen bir figür olduğunu söyler. Bütün hiyerarşik ikiliklerin üçüncüsüdür. Bu bakımdan yaşamsal, uzamsal ve zamansal bütün sınırlardan hem muaftır, hem de o sınırların üstündedir. Dolayısıyla hayaletleri aramak için en uygun üçleme "sınır üçlemesi" olacaktır. Bu sınırlılığın bir başka nedeni söz konusu filmlerin gösterime girdiği dönemle, "hayalet" fikrinin yer aldığı Derrida kitabı "Marx'ın Hayaletleri"nin yayımlandığı dönemin yakın olması, hayaletler için doğru filmlerin bu üçlemede yer alanlar olduğunu düşündürmektedir.

"Marx'ın Hayaletleri"nin yazıldığı dönem "Sovyetler Birliği'nin" dağıldığı ve Berlin Duvarı'nın yıkıldığı bir döneme denk düşmektedir. Komünizmin temsili olan bu iki yapının yok olması ile liberal demokrasinin galibiyeti kutlanmaktadır. Theodoros Angelopoulos'da bu üç filmini aynı dönemde çeker. Filmleri çekerken ona da ilham olan Balkanlar'da bir başka sosyalist yapı olan Yugoslavya'nın parçalanmasıdır. Dolayısıyla aynı dönemde ortaya atılan "hayalet" perspektifini "sınır üçlemesi"nde aramanın doğru olacağı varsayılmaktadır.

Yapısalcılığın eleştirisi olan post yapısalcı yaklaşımların etkisiyle bir söylemsel dönüşüm meydana gelmiştir. Bu söylemsel dönüşümde en büyük pay kuşkusuz Derrida'nındır. Derrida dilbilimsel merkezli söylemini dilbilim dışında uygular (Elbirlik ve Karabulut, 2015:34). Bu bakımdan Derrida'nın söylemi sinemaya da tatbik edilebilir. Derrida'nın yapısöküm ve hayaletbilim kavramlarından yararlanarak, post-yapısalcı bir anlayış ile yapılacak bu analizin yanı sıra, filmlere konu edilen olayların toplumsal, tarihi ve siyasal bağlamları bir çerçeveye oturtulacaktır. Ayrıca sinema görsel kültürün bir ürünü olduğu için görsel kültür çalışmaları da filmleri incelerken yardımcı bir method olarak kullanılacaktır. Görsel Kültür, son yirmi yılda kültür ve medya incelemelerinin hızla genişlemesi sonucu ortaya çıktı. Görsel kültür, kültürde dolaşımda olan tüm görsel malzemelerin ve sanat

çalışmalarının eleştirel olarak teorileştirilmesinin peşindedir, imgelerin üretildiği, dolaşıma sokulduğu ve tüketildiği toplumsal dünyayı ele alır (Saybaşılı, 2011:34). Rogoff'a göre, görsel kültür görme ve görünen alanında anlamın sürekli yerinden edilmesinin görsel olarak dile getirilmesini sağlar (Akt. Saybaşılı, 2011:36). Derrida'nın görsel kültüre dâhil edilmesi, gösterge konusundaki yaklaşımıyla izah edilebilir. Derrida için gösterge göstermeyi bırakmıştır. Göstergenin ikili yapısını oluşturan gösteren ve gösterilenin bağı kopmuştur. Gösterge yeni göstergelerle oyun halindedir ve gösterilen hep ertelenmektedir. Dolayısıyla gösterge yoktur ve gösterge namevcudiyetle alakalıdır.

Çalışmanın birinci bölümünde dil felsefesi ve göstergeden, etik ve siyaset felsefesine giden süreçte, Derrida'nın ilk çalışmalarının etkisini sonraki çalışmalarında gösterilmeye çalışıldı. Derrida felsefesinin ilk yıllarında "yapısöküm"üne başladığı batı felsefesinin özünde yer alan, sabit anlamın, yerleşik kanının, kavramlar arasındaki hiyerarşik ikiliklerin merkezinde sınır kavramı yatar. Derrida etik-politik meselelere yoğunlaştığı dönemde ne canlı ne ölü, ne orada ne de burada, görür ama görünmez "hayalet" kavramı ile "sınır"lar hakkında kuşkuya düşüren bir felsefe üretir. Bölümün sonunda sinemanın gerçekçi ve hayalci tanımlarının teorik çerçevesinin sınırlarını aşındıracak radikal bir değişikliğin talebini her zaman muhteviyatında barındırdığı belirtildi.

Çalışmanın ikinci bölümünü Theodoros Angelopoulos'un hayatına ve sinemasına ayrılmıştır. Angelopoulos'un filmleri kendi sinemasını dönemselleştirdiği şekilde tasnif edilerek ele alınmış ve sınır üçlemesinden önce çektiği filmlerde de Derridacı düşünce ile paralellik arz eden sahnelere değinilmiştir. Ayrıca bu bölümde, üçlemelerin ortak özellikleri de ele alınmıştır. Bölümün sonunda bir sonraki bölümde işe yarayacağı düşünülerek "Balkanlar"ın coğrafi bir ad olmakla birlikte bir tasavvur olduğuna, akabinde ise sinemanın da dâhil olduğu görsel kültürde hayaletlerin nasıl oluştuğuna değinilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde "hayalet" kavramı Angelopoulos'un sınır üçlemesini oluşturan filmlerinde aranmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM
JACQUES DERRİDA

1.1. Derrida'nın Hayatı

"Benim mesleğim felsefe ve ben felsefe öğreten biriyim. Ancak tam anlamıyla bir filozof olduğumu söyleyemem" (Akt. Glendinning 2014:30). Derrida verdiği mülakatlardan birinde kendini kısaca böyle tanıtır. 1970'lere doğru haklı bir şöhrete ulaşmış, popülerliği kıtaları aşmış, Batı felsefesinin metafiziksel[1] kavramlarından bazılarını bozguna uğratmış bir düşünür için bunlar fazlasıyla mütevazı sözler olarak kabul edilebilir. Ama bu göz kamaştıran unvanlarının yanında Derrida'nın karşıtları tarafından verilmiş olumsuz unvanları da vardır. Glendining'e göre bu eleştirilerden bazıları pek de haksız sayılmaz:

> *"Derrida'nın metnini eleştiren karşıtlarının iddialarını bir parça makul kılan, onun felsefesinin doğasının bir parçası olarak gördüğü veya en azından o ana dek öyle kabul edilen alışılagelmiş düşünme motiflerini, düşünsel programları muğlaklaştıran girişimiydi. Bu yaklaşımıyla o güne dek doğru kabul edilmiş olanı inkâr ediyor izlenimi veriyordu." (2014:27)*

Derrida sadece Batı felsefesinin geleneksel kavramlarını değil, kendi geliştirdiği kavramları da muğlâk bir zeminde bırakır. Japon bilim adamı Toshihiko İzutsu'ya yazdığı mektupta mealen "yapısöküm"ün tanımlanamaz olduğunu söyler: ''Yapısızlaştırma[2] X'tir' ya da yapısızlaştırma X değildir tipindeki tüm tümceler *a*

---

[1] "Metafizik" kavramı anlam bakımından saçılmıştır. Her çağda farklı bir düşünürle anlamı değişmiştir. Burada bahse konu edilen "metafiziksel kavramlar" Descartes felsefesinin yol açtığı dünyayı "zihin-madde" olarak ele alan ve bu düşünsel metotla her şeyi ikiye ayıran, bu ayırmaya tabi tutulan kavramlardan birinin hiyerarşik üstünlüğünü kabul eden felsefi bir süreçtir. Metafizik köken itibari ile bir "öyle olması gerektiği için öyle olan"dır yani a priori bir bilimdir ve önermeleri düşünürleri açısından kesindir (Cevizci, 2010: 1094). "…dekonstrüksiyon, bir yandan metafiziksel düşünme tarzlarındaki içkin şiddeti, diğer yandan da evrensel olduğu düşünülen varlık ve hakikat iddialarının farklı şekillerde inşa edilmeleri mümkün olan birer inşadan ibaret olduğunu açığa çıkarma çabası güder ." (Küçükalp, 2008: 16)

[2] Yabancı kaynaklı her felsefi kavram gibi "deconstruction" kavramı da Türkçeye farklı çevirilerle kazandırılmaya çalışılmıştır. Burada çevirmen çeviride çok sık karşılaşılmasa da "Yapısızlaştırma" kelimesini tercih etmiş. Kavramın "Yapısöküm", "Yapıbozum", "dekonstrüksiyon" vb. gibi daha sık kullanılan karşılıkları da mevcuttur. Glendinning'e göre "yabıbozumculuk" olarak ifade edilen bir başka versiyonunu da Derrida'nın karşıtları tercih etmekteydi (2014:24) Derrida "yapıçözüm"ü Japoncaya çevirmek isteyen dostu Izutsu'ya mektubunda şunları yazar: "yapıçözüm sözcüğünün talihi bir başka sözcüğün aynı şeyi Japonca'da dile getirmek için bulunmasıdır. Bu sözcük, daha da güzel olacaktır."(1999a:190) Bütün bu güzel sözcükler tez içinde zaman zaman tercih edilecektir. Böylece, Derrida'yı anlatan bir teze bu çoğulluk uygun düşecektir.

priori önemli olan noktayı kaçırırlar ki en azından yanlış oldukları söylenmelidir (Derrida, erişim:20.05.2016).

Yapısöküm felsefesinin kurucusu olarak takdim edilen bir filozofun bile onu tanımlamaktan kaçınması, şüphesiz "yapısöküm"ün kaygan zeminine hazır olunması konusunda bir uyarı mahiyeti taşır. Doğruluğun kesin bir karşılığı, bir tanımı ya da bir özü olduğuna dair Platon'a kadar giden metafizik düşünce sistemi içinde yer alan verili kavramları sorgulamadan kabul eden kişiler için bu zeminde ayakta kalabilmek mümkün değildir. Yapısöküm felsefesinin ezber bozucu doğası onu bazen anlaşılmaktan alıkoyar. Varolan sözcüklerin yetersiz kaldığı noktada, kendi kavramlarını dilin içinde yer alan kelimelerle oynayarak yeniden üretmesiyle oluşan öznel dil bu anlaşılmazlığı arttırır. Derrida da bu tip bir felsefe yapmasındaki temel gayenin: "biraz eğlenmek", "can sıkıntısından kurtulmak", eğer karşısında ona ayak uydurabilecek kişiler varsa "haz almak" ve "hazzı öğretmek" "yatkın olduğu özgürlüğünü korumak" olduğunu söyler (2008a:78).

Yukarıda da belirtildiği gibi Derrida'nın felsefesi, kavramları kurgulamaktan ziyade, onları söker. Bu sökme işlemi o dereceye varır ki, "yapısöküm" kendisini tanımlamak için uygun görülen bütün yüklerimlerin, kavramların, sözlüksel anlamların, sözdizimsel eklemlemelerin de çözülmüş ya da çözülebilir olmasına olanak tanır (Derrida, 1999a:189). Kavramları yapısökümlenebilir kılan düşüncenin temelinde hiç kuşkusuz Derrida'nın yaşam hikâyesi önemli bir yer tutar. Simon Glendinning, şayet Derrida'nın hayatını şekillendiren olaylar farklı yönde gelişseydi Derrida hakkında anlatacaklarının hiçbirinin olmayacağını söyler (2014:11). Bu nedenle Derrida'nın felsefesinin anlaşılması açısından hayatına değinmenin faydalı olacağı düşünülmektedir. Öte yandan; yine Glendinning'e göre: "isimler ve 'kanlı canlı varlıkların gerçek yaşamları' söz konusu olduğunda oldukça temkinli davranan" Derrida, "yapıtın ardındaki yaratıcı güç olarak görülen yazarın şahsını irdeleyen bir giriş yapılmasından çok, sadede gelinmesini tercih eder." (2014:11-12) Glendinning'in tavsiyesine uyarak Derrida'nın hayatına kısaca değinmekte fayda görülmektedir.

Derrida Cezayir asıllı bir Fransız'dır. Bir Yahudi olarak Katolik Hıristiyanların çoğunlukta olduğu Fransa'da uzun dönem hem eğitim alır, hem de eğitim verir. Doğduğunda ailesi Hollywood filmlerinden esinlenerek adını Jackie koymuştur. İlk kitabı yayınlanmadan kısa bir süre önce adını Fransız dilinde yer alan haliyle "Jacques" olarak değiştirir. Çocukluğu doğduğu yer olan Cezayir'in El Biar şehrinde geçer. İkinci Dünya Savaşı'na ve savaşa neden olan Hitler'in Yahudi düşmanlığının dünyaya yayılan etkilerine burada maruz kalarak, okuduğu okuldan atılır, başka bir okula gitmek zorunda kalır. Burada aldığı eğitim sırasında Camus, Gide, Sartre gibi önemli Fransız yazar ve filozoflarının eserleriyle tanışır. Derrida'nın bu dönemi hem tutkulu bir okur ve amatör bir yazar hem de bir "arkadaşlık çetesi" içinde serserilikle geçer.

El-Biar'dan ayrılışı Fransa'nın ileri gelen okullarından "Ecole Normal Superieure"ı kazanmasıyla olmuştur. Bu okul Fransa'da İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yeni bir dönemin etkin filozoflarından bazılarının ilk yetiştikleri yerdir. Derrida bu okulda Louis Althusser, Michel Foucault[3] ve Jacques Lacan gibi önemli düşünce adamlarıyla tanışır ve onlardan ders alır. Özellikle "belli bir sistemdeki değerlerin, o değerlerin karşıtlıkları bağlamında kurulduğunu anlayarak analiz etme yolu" (Richards, 2014:12) olan yapısalcılığın[4] Marksizm ayağında önemli çalışmaları

[3] Foucault'nun Deliliğin Tarihi isimli kitabı ile ilgili verdiği konferansta, metni bazı açılardan eleştirmeden önce Derrida, "Geçmişte Michel Foucault'dan ders alma şansına sahip olduğu için, hayranlık dolu ve müteşekkir bir öğrenci anlayışını koruduğurnu ve onu eleştirmenin de bu nedenle göz korkutucu" olduğunu dile getirir ama şunları eklemeyi de ihmal etmez: "Öğrencinin bilinci, öğrenci -tartışmaya demeyeyim de- hocayla diyaloğa girmeye ya da daha çok, onu öğrenci kılan sonu gelmez ve sessiz bir diyaloğu ifade etmeye başladığında, öğrencinin bilinci işte o zaman talihsiz bir bilinçtir." (Akt. Eribon, 2012:146)

[4] Yapısalcılık, matematikten, psikanalize, Marksizmden, sosyal bilimlere kadar pek çok alanda kullanılan bir araştırma yöntemidir. Jean Piaget'e göre yapısalcılık felsefe ya da öğreti olmadığı için göz ardı edilemez fakat bir zamanlar moda olması onun çarpıtılmasına neden olmuştur (2007:112). Yöntemin kurucusu olarak kabul edilen Ferdinand de Saussure dil içinde görünür yüzeyin altında yatan gizli ilişkileri açığa çıkartmak için, dili bir yapı olarak kabul edip, yapıyı oluşturan öğeleri ele almıştır. Saussure böylece Levi-Strauss, Greimas, Althusser ve Lacan gibi düşünce adamlarına kendi alanlarında kullanılabilecekleri tutarlı bilimsel bir yöntemin temsilciliğini vermiş olur. Bir bilimsel yöntem olarak kabul edilmesi bu yöntemi kimilerince "entelektüel modernizmi" noktasına vardırır (Cevizci, 2010:1631). Böylece bilimselliğine yapılan bu atıf "yapısalcılık"ı özne ve metafizik karşıtı bir pozisyon almaya zorlar. Derrida'nın yapısalcılığa eleştirisi bu anti-metafizik diskuru nedeniyledir. Çünkü Derrida'ya göre; yapısalcılık metafiziği sarsmak için metafiziğin yöntemlerini kullanır. Yeni bir dil geliştiremez ve tam da bu nedenle yerinden etmek istediği metafiziğin kapanına sıkışmıştır.

olan Althusser[5] sayesinde yapısalcı düşünceyi özümseyebilmiştir. Bu özümseyiş sayesinde "yapıbozum" ileride tutarlı bir tutarsızlık yöntembilimi olacaktı.

Derrida 1957 yılında kazandığı bursla Harvard Üniversitesi'ne gider. Derrida burada Edmund Husserl'in yayımlanmamış çalışmalarına inceler. Kendine çalışma alanı olarak Edmund Husserl'in fenomenolojisini seçtiğinde henüz kendisi bile ileride "yapısöküm" felsefesinin kurucusu olacağından habersizdir. Anlamın muğlâklığına kapı aralayan "yapısöküm" düşüncesinin "Husserl Fenomenoloji"si çalışan birinden gelmesi şaşırtıcıdır. Zira Husserl bütün felsefesini açıklık ilkesine göre şekillendirmiş ve anlamın açıklığına büyük önem vermiş bir filozoftur. Husserl'e göre "Felsefede ve bilinçteki temellendirmelerde açıklık önemlidir. Dikkatli bir düşünür dili iyi kullanmalıdır, yoksa temellendirmeler amacına ulaşamaz." (Akt. İnam, 1995:17) Derrida'nın felsefesi zamanla Husserl'in bu düşünceleriyle çelişecek olsa da, Cezayir Asıllı Yahudi bir Fransız filozofun Amerika'da da itibar kazanacak olmasının ilk nüvelerini taşıyan bu seyahat onun için faydalı olmuştur.

O yıllarda patlak veren ve Derrida'nın hayatında dönüm noktası teşkil eden önemli olaylardan bir diğeri Fransa-Cezayir savaşıdır. Derrida bu savaş esnasında askerliğini, sivil okulda öğretmenlik yaparak icra eder. Fransa'nın Cezayir üzerinde uyguladığı sömürgeci siyasete karşıdır (Akşin, 1994:9-11). Derrida kendini ne Cezayirli ne de Fransız olarak kabul etmiştir, kendini bir sürgün olarak tanımlar ve tek bir kimliği -kimliğin kendiyle çakışmaması olarak anladığı için- reddeder (Direk, 2006:13). O aynı zamanda her iki kimliğe de sahiptir. Adı Jackie'dir ama aynı zamanda Jacques'dır. Fransızca konuşur ama dedelerinin dili olan Arapça her zaman belleğindedir. Savaşta askerliği sivil olarak yapmıştır. Amerika'da tanınmış Fransız bir düşünürdür. Bütün bu karşıt unsurları tek bir potada eritip, kabullenebilmiş, insanlara da kendini bu şekilde kabul ettirebilmiştir.

[5] Tahsin Yücel'e göre, Louis Althusser yapısalcı değildir ama yapısalcılık yönteminden belirli bir ölçüde yararlanmıştır (2005:175).

Derrida, Platon'un "Timaios" metninde geçen "Khora [6] " sözcüğünü tanımlarken, ondan "ne o", "ne de bu", "hem o", "hem de bu" olan üçüncü bir cins olarak bahseder (2008b:13). Bu ikili salınım Derrida için de söz konusudur. Filozof çifte dışlama anlamına gelen "ne o, ne de bu" kodlara sahip değildir, ama aynı zamanda çifte bir katılım anlamına gelen "hem o, hem de budur." Derrida bazı metinlerinde bu durumu dile getirirken, onlardan birinde kendini şöyle tanıtır:

> *"Ben tek bir ses değilim, kimi zaman benim aracılığımla başka bir ses konuşur... Metinlerimde birçok sesin konuşmasına izin veriyorum. Bazen, 'tek sesle konuşan bir metin yazmayacağım' dediğim oluyor ve böylece metni çok sesli kaleme alıyorum; farklı tonları, farklı konumları, farklı talepleri benimsiyorum. Bu yüzden şöyle diyebilirim: 'Tamam, kabul ediyorum', diyen kişi benim içimde biri, ama içimde bir başkası, bir başkası, başka biri daha var, ben birden fazlayım." (Derrida, 2004: 44).*

Derrida'nın Amerika'da şöhretli bir entelektüel sıfatını alması, 1966 yılında John Hopkins Üniversitesi tarafından düzenlenen "Eleştiri Dilleri ve İnsan Bilimleri" adlı yapısalcılığı tanıtma maksadıyla tertip edilen bir sempozyuma katılmasıyla olur. Sempozyumu düzenleyen kişilerden biri olan Rene Girard'ın aktarımına göre Derrida, aslında bu konferansın konuşmacıları arasında yer almaz. Claude Levi Strauss'un yolculuğunu iptal etmesi üzerine yerine çağırılan Michel Deguy'un tavsiyesi üzerine son anda sempozyuma davet edilir (Girard, 2010:34). Düşünür bu sempozyumda yaptığı *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences* isimli sunum ile yapısalcılığın antropoloji ayağında yer alan Claude Levi-Strauss'a ve dolaylı olarak bütün bir yapısalcılık geleneğine eleştirel bir tavır takınır. Özellikle Levi-Strauss'un o zamanlar tartışılmaz kabul edilen yapısalcı yöntemle ulaştığı bazı bütünleştirici sonuçlar Derrida'ya; Cezayir'de yaşadığı zamanlarda deneyimlediği sömürgeci zihniyetin işleyişini hatırlatır (1999b:169). Derrida'ya göre bu düşünce hiçbir yeni bakış açısı sunmadığı gibi, geleneksel Batı düşüncesinin devamlılığını sürdüren bir yaklaşım arz etmektedir ve Levi-Strauss'un çalışmaları, kendi "tekil" düzenini dayatan, kendi avantajlarını karşı tarafın dezavantajlarından neşet ettiren sömürgeciliğin düşünce dünyasındaki karşılığıdır.

---

[6] Platon söz konusu metinde, evrenin kavranabilir ve görülebilir türlerden müteşekkil bir yapı arz ettiğni belirtir ama söz evrenin ardındaki nedene geldiğinde üçüncü bir tür tanımına ihtiyaç duyduğunu söyler. Bu üçüncü tür hem bu türlerden öte hem de bu türleri içerecek şekilde olmalıdır (1989:66).

Derrida ertesi sene üç kitap birden yayımlar. Akademinin saygın üyelerinden biri olarak dünyanın pek çok yerinden seminerlere katılması ve konuşma yapması için davetler almaya başlar. Soğuk Savaş döneminin devam ettiği 1981 yılında Prag Baharının [7] uzantısı olan ve hükümet tarafından baskı gören muhalif kanadın entelektüellerine destek vermek için o zamanki adıyla Çekoslovakya'da bir seminere katılır (Akşin, 1994:13). Bu seminer dönüşünde uyuşturucu bulundurmaktan tutaklanır. Daha sonra Safaa Fathy tarafından yapılan *D'ailleurs, Derrida*[8] isimli belgeselde yaşadığı bu hapishane deneyiminden kısaca bahseder ve burada tanıştığı çingene mahkûmun ona yaptığı konuksever yaklaşımdan duyduğu mutluluğu aktarır. Bu daha sonra üzerine eğileceği "konukseverlik" düşüncesinin kafasında parladığı ilk anlardan biridir.

Derrida'nın felsefesi dönemselleştirilecek olursa ilk dönemi daha çok dil ve edebiyat üzerine yapılan aktif bir düşünme, titiz bir çalışma, radikal bir okuma şeklinde geçer. Bu dönemin sonucunda Derrida'nın yapısöküm felsefesinin anlaşılmasında önem arz eden bazı kavramlar ortaya çıkar. Bu kavramlardan daha sonra bahsedilecektir. Derrida'nın ikinci dönemi ise üzerine eğildiği konularda belli bir değişimin yaşandığı, siyasi ve etik meseleler eksenli bir yazma girişiminin ürünlerini verdiği bir dönemdir (Leitch, 2007:229-247). Yukarıda bahsi geçen 1981 yılında Çekoslavakya'da yaşadığı deneyim hem bunun nedenlerinden hem de sonuçlarından biri olmuştur.

1992 yılına gelindiğinde ise Derrida'nın yolu bu kez Balkanlara düşer. Derrida'nın "yapıçözümü" bu bölgedeki akademik neşriyatlarda 1990'ların başında ele alınmaya başlanmıştır. Bu neşriyatlardan "TEXT" dergisi Derrida hakkında bir sayı derleyip, onu Yugoslavya'ya davet ederler. Derrida burada bir televizyon kanalında "Felsefeci neden televizyona çıkar?" konulu bir konuşma yapmayı planlar. Fakat kanalın yönetmeni bir anda yayını durdurur. Çünkü Yugoslav ordusu

[7] O zamanki ismiyle Çekoslovakya'da Alexander Dubçek'in reformist hükümetinin başlattığı insan yüzlü sosyalizm adı altında, yurttaş haklarını güvence altına alan yeni bir anayasa dâhil gerçekleştirilen bir dizi reform hareketi sonucunda yaşanan ve Sovyetlerin müdahalesiyle biten görece "politik özgürlüşme" dönemine verilen isim.

Saraybosna'yı bombalamaya başlamıştır. Ertesi gün Derrida yapacağı konuşmanın konusunu değiştirir ve "Ölüm Armağanı: Avrupa'nın Sorumluluğun Sırrı" isimli bir konuşma yapar. Derrida'nın Belgrad seyahatini organize edenlerden biri olan Yugoslav akademisyen Obrad Saviç'e göre: "Yugoslavya'nın kültür sahnesinde siyasi ve felsefi açıdan en önemli olay Derrida'nın Belgrad ziyareti ve çok sayıda insan önünde yaptığı bu konuşma"dır (Çakmak, 2004:254).

1993 yılına gelindiğinde Derrida en tartışmalı metinlerin birini piyasa sürer. Bu metnin adı *Marx'ın Hayaletleri'*dir. Bu metin hem Marksistleri hem de Liberalleri hummalı tartışmalara sürekler. Callinicos'a göre bu metni çarpıcı yapan şey:

> *"...geliştirdiği post-yapısalcılık biçimiyle 1960 kuşağını Marksizmden uzaklaştırmada büyük etki yaratan Jacques Derrida'nın Spectres of Marx [Marx'm Hayaletleri] (1993) adlı eseriyle "Marksizmin ruhuna" karakteristik açıdan muğlak bir bağlılık ifade etmekle kalmayıp bunu Fukuyama'nm ve zafer çığlıkları atan liberal kapitalizmin "yeni dünya düzeni"nin sert eleştirisine bağlamasıdır." (2013:472)*

Derrida'nın Soğuk Savaşın bittiği bir dönemde, yakın bir gelecekte geriye kalan izleri ile ancak hayaletlerinden söz edilebilecek Yugoslavya'ya yaptığı ziyaret sonrası böyle bir kitap yazması nazarı dikkatleri celbeder. Derrida'nın akademik camiada pek de iyi gözle bakılmayacak olan hayalet konusuna dair böyle bir metne imzasını atması da kimilerine göre onun kanser hastası olduğunu öğrenmesine bağlanır. Zaten yaşamı da bu hastalık neticesinde son bulur. Yaşam ile ölüm arasında bir yerde, başkasından ölüm yoluyla öğrenilebilen bir yaşamdan yazıya dökülenlerdir onun son dönem metinleri.

1.2. Derrida'nın Yapısöküm Felsefesi

Bir önceki bölümde de aktarıldığı gibi; Derrida, Japon Dostu İzutsu'ya yazdığı mektupta yapısökümü anlatmak için kullanılabilecek bütün yargı ve anlamların da yapısöküm işlemine tabi olabileceğini belirtmiştir. Öyleyse yapısöküm nasıl izah edilebilir?

Derrida'nın bu soruya "Tam da şimdi." diyerek yanıt vereceği düşünülebilir. Çünkü "yapısöküm"ü var eden "tam da bu çelişkili metinlerdir." Yapısöküm hakikatin özünü sorgular. Bu nedenle Aydınlama düşüncesinin ve düşüncenin el ele verdiği endüstriyel gelişimin hâkim değerleriyle ilişkili düzen, kesinlik, uyum,

insanlık, pür sanat ve mutlak hakikat gibi kavramların varlığını sekteye uğratmaya çalışır (Küçükalp, 2008:34). Aydınlanma düşüncesini kendine döndürmüş, bu suret ile düşüncenin krize girmesinde etkin olmuş, Aydınlanma'yı ve moderniteyi eleştirel perspektiften ele alan Hume, Rousseau, Kant vb. düşünürlerin metinlerinden faydalanır ama söz konusu bu yazarlar aynı zamanda bir başka metafiziksel felsefe geleneğin oluşmasında başat roller oynayarak Derrida'nın hedefleri haline gelir. Derrida bu yazarların metinlerine dair yaptığı zahmet isteyen incelikli analizlerinde, tutarlı bir zemin üzerine inşa edildiği varsayılan sistemin, tutarsızlığa meyilli olan kısımlarından sızmaya çalışır. Dolayısıyla, "yapısökümün var olma koşulu onun eleştirdiği ve karşı-okumalar yaparak içine sızdığı metinlerin kendileridir" diyebiliriz. Bu nedenle Derrida bu metinlere ve yazarlarına yani geçmişten onun yaşadığı çağa kadar geleneksel Batı felsefesi küllayatına katkıda bulunmuş bütün filozoflara müteşekkirdir (Glendinning, 2014:29). Ama söz konusu "yapısöküm" felsefesi olunca müteşekkir olduğu filozoflardan ikisi ön plana çıkar. Bu düşünürlerden biri Edmund Husserl, diğeri Husserl'in öğrencisi Martin Heidegger'dir.

Edmund Husserl, felsefenin "ilk başlardan beri kesin bilim, hem de en yüksek teorik gereksinimleri karşılayacak ve etik-dinsel bakımdan saf akıl normları tarafından düzenlenmiş bir yaşamı olanaklı kılacak" bir bilim olma iddiasında olduğunu söyler ama hiçbir zaman buna muaffak olamadığını da eklemeden yapamaz (2007:7). Husserl bilimi ise "her yerde aynı anlamda öğretilebilir ve öğrenilebilir" olarak tanımlar. Felsefenin kesin bir bilim olabilmesi için felsefi bir yöntem ve düşünme biçimi olarak açıklanan "fenomenoloji" kavramını ortaya atar (2007:8). Husserl felsefi bir yöntem olarak kesin anlamlara gelen tek anlamlı sözcüklerin arayışındadır. Böylesi bir "saf ifade ediş" Derrida'ya göre mümkün değildir. Derrida bir şekilde temas ettiği her filozofu eleştirel bir okumaya tabi tuttuğu gibi Husserl'in dil ile ilgili kesin anlam arayışının mümkün olmadığını göstermek için bu tür bir okuma tatbik etmek istemiştir. Böylece Husserl'in öz arayışından Derrida özün mevcudiyet-dışılığını elde etmiştir.

Derrida Husserl üzerine çalışırken kendi düşüncelerinin şekillenmesinde önem arz eden bir başka filozofu tanıma şansı elde eder. Bu filozof Husserl'in öğrencisi Alman filozof Martin Heidegger'dir. Heidegger *Einleitung zu: Was ist Metaphysik?* isimli metninin açılışını Descartes'ın felsefeyi kökleri metafiziğe, gövdesi fiziğe, dalları da diğer bilimlere uzanan bir ağaca benzettiği sözleri ile yapar (2009:7). Kök olarak metafizik felsefe ağacının büyümesinde etkili bir rol oynaması gerekirken, henüz ağacı besleyecek en temel soruda yani varlık sorusunda yetersiz kalmış, varlığın anlamını unutmuştur (Heidegger, 2009:8-9). Geleneğin unuttuğu bu soruyu yeniden hatırlatmak için, Heidegger *Varlık ve Zaman* adlı kapsamlı çalışmasında "Destruktion" [9] kavramını ortaya atar (Heidegger, 2008:23). Derrida felsefe geleneğinin içinde kendini gözden yitirerek içkinmişçesine haraket eden işleyişle mücadele anlamına gelen Hiedegger'in kavramından kendi "yapıbozum"una ulaşır. Peki, Derrida bu kavramdan neden bu kadar etkilenir?

Her şeyden önce Derrida'ya göre Heidegger'in kavramında kendini açığa vurmaya pek de niyetli olmayan olumlu bir anlam vardır, Destruktion sadece yok etmek üzerine kurulu bir sistem değildir, o aynı zamanda vadesi geçmiş ya da bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, kullanılabilirliğini yitirmiş şeylerin yıkımına tekabül eder. "Eski"nin yok oluyor olması beraberinde "yeni"ye bir alan açmanın fırsatını sunar. Richards'a göre Derrida Heidegger'in kavramından ilhamla şunları düşünür:

> *"'Yapıyı bozmak' terimi, bir yapının ya da objenin havada asılı kalmış, askıya alınmış, bütün parçalarının görünür olduğu bir imgeyi çağrıştırır. 'Yapıbozum' aynı zamanda yıkılmakta olan, yok olmamış ama parçalanıyor olan bir şeyin, hatta bir yıkıntının imgesini çağrıştırabilir. Bir 'yapıyı sökmek', bir şeyi parçalarına ayırma işleminin, yeni bir şeyi anlamaya yönelik bir ilk adım olduğu fikirini ortaya atar." (2014:18)*

Fakat Heidegger'in kavramından ilham alan Derrida aynı zamanda Heidegger'i de eleştirel bir okumaya tabi tutar. Derrida'nın teorik yaklaşımı, takip ettiği düşünürlerin düşüncelerini tekrar etmekten ziyade onların metinlerinin açmazlarını da bulabilmeye yöneliktir (Derrida, 2004:10-11). Bu nedenle Derrida, Heidegger'in metafiziğini kendi yapıbozumsal çözümlemesine tâbi tutarak eleştirmiştir.

[9] Kitabın çevirmeni Kaan H. Öktem kelimenin karşılığı olarak "bozum"u tercih etmiştir.

Böylece Derrida'nın yapıbozumsal çalışmaları batı metafiziğini eleştiren düşünürlerin eleştirisi üzerine kurulmuş olup, metafiziğe içkin olan açmazların deneyimlenmesini sağlar. Derrida bunu yaparken "yapıbozum"a uğratacağı metinleri en ince ayrıntısına kadar irdeler, adeta didik didik eder, bu yoğun bir mesai ve üstün bir gayret gerektiren incelemeleri yaparken asıl gayesi; kıyıda köşede kalmış, gözden kaçan, dikkatle bakıldığında ise metinle çeliştiği anlaşılan istisnai örnekleri yakalamaktır. Bütün bir metin metafiziksel yaklaşımlara hizmet ederken, arada kalmış bazı ifadeler adeta metnin içine yerleştirilmiş dinamitler gibi patlatılacakları anı beklerler. Derrida bu ifadelerin izini sürer. İşte metnin "yapıbozum"u bu buluşlar neticesinde olacaktır. Derrida'nın yöntemini anlayabilmek için yine onun alametifarikası olan kavramlarına değinmek gerekmektedir. Fakat bu kavramların kısa değinilerine yer versek dahi bu durum tezin kapsamını oldukça aşacaktır. Dolayısıyla tezin sınırları içinde kalarak, bu kavramlardan bazılarını seçmek, hem "yapısöküm"ün, hem de "hayaletbilim"in idrak edilmesinde kolaylık sağlayacaktır.

1.2.1. Mevcudiyet Metafiziği ve Söz-Yazı Karşıtlığı

Derrida'nın "yapısöküm" felsefesinin mücadele alanı, "Batı"nın düşünce ufkunun "Antik Yunan"a kadar uzandığı felsefi bir düzlemdir. Bu düzlemde verilmesi gereken ilk mücadele ise "Mevcudiyet metafiziği" denen ön kabuller sistemine karşıdır. "Mevcudiyet metafiziği" ilk olarak Heidegger' in metinlerinde karşılaşılan bir kavramdır. Heidegger'e göre, metafizik düşünce geleneği varlığın anlamını varlığın alanında sınırlar (Akt. Derrida, 2014a:37). Heidegger bu çözümlemeyi yaparken etimolojik bir yaklaşım sergiler. Yunan dilinin gramercilerinden bütün bir latin dil grubunun mensuplarına miras kalan "varlık / das sein" kelimesinin fiil(var olmak) değil de isim(varlık) olarak kabulü, öznenin kendine dönüşünü ifade eden bir sabitlenmeye neden olur (Heidegger, 2011:63-88). Varlığın mevcudiyet olarak kabulü anlamına gelen ve anlamı bu minvalde sabitleyen böylesi bir kuşaklararası dilsel aktarımın sonucunda bakışın ufkunda daralma yaşanır. Böylece, Batı felsefesi yapısal olarak mananın bu şekilde merkezi kavramlarla sağlamlaştırıldığı bir temelin üstünde yükselirken, bu felsefenin çekim alanına giren zihinlerin düşünsel tembelliğine ortam hazırlar. Derrida bu yapısal işleyişi özetle şöyle açıklar: "yapı fikri, bir merkeze, mevcudiyete ya da sabit bir

kökene gönderilmek suretiyle indirgenir. Bu merkez referans kabul edilerek bütünsel bir yapı kurulur. Böylece anlamlar birbirini yönlendirerek bir devinim sağlar ve son olarak merkezde mevcut anlamına ulaşır." (1999b: 167-168) Böylece adına gösterge denebilecek bir oyunun sonucunda huzurlu bir liman olan sabit gösterilene ulaşmak mümkün olur. İnsanın anlam arayışında bu kaçınılmaz bir uğrak noktasıdır. O halde şunu söylemek mümkündür: Merkez hem bütün bir yapının içinde, hem de dışındadır (1999b:167). Derrida *İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge, Oyun* adlı önemli makalesinde değindiği bu merkez fikrini yapısalcılığın eleştirisinde kullanır ama daha önemlisi "hem yapının içinde, hem de dışında" bulunan bu paradoksal kavram sayesinde metafiziğin açmazlarından birine ulaşmış olur. Dolayısıyla merkezi belirlemek imkânsızdır. Bütün bu veriler ışığında anlamın değişkenliği ve hareketliliğinin nedenine ulaşmış olunur. Anlam mevcut oluşlarla değil mevcut olmayışlarla yol almaktadır.

Derrida'nın "mevcudiyet metafiziği"ne, dolayısıyla merkez fikrine getirdiği eleştirilerden bir diğeri merkez fikrinin referans kavramlara ve hiyerarşik ikiliklere gereksinim duymasına ilişkindir (1999b:169). Merkez denilen kavram her zaman için referans olarak kabul edilir ve hemen karşıt bir kavramın ters tarafına yerleştirilir. Fakat merkezi belirleyen unsurlar, öyle olduğu addedilen söylemler üzerine referans noktalarını kurar. İyi-kötü, medeni-ilkel, doğu-batı, doğa-kültür gibi ayrımları belirleyen her zaman için söylem üstünlüğünü elinde bulunduranlardır. Örneğin "Batı" olumlu kabul edilebilecek bütün nitelemeleri kendi çevresinde toplarken, aksine, geriye kalan olumsuz nitelikler ise "Doğu"ya yüklenir. "Kavramlar karşıtlarıyla beraber, başa yerleştirilen bir ilke, idea, öz düşüncesi ile sıraya koyulur ve karşıtlıkların bir terimine hakiki olan, burada-şimdi-bulunan, doğru olan olarak tüm olumlu nitelikler, diğerine ise tüm olumsuzlamalar yüklenir." (Göksel, 2006: 360) Bir anlam, bir arkhe ya da ilk neden arayışının tekabül ettiği bu metafiziksel kapanma nedeniyle, bu olumsuz atıfların şimdiye ait izleri silinerek, bu karşıt konumlanışlar kendiliğinden ve merkezin dışındaki bir ilk nedenden kaynaklanır gibi görünmektedir. Sturrock bu durumu "Mevcudiyet Metafiziği ifadesi, bize tamamen ve hemen sunulan her ne ise odur, göstergeye başvurmadan saf bir sezgi eylemiyle kavranır" (2003:123) şeklinde özetler. Oysa Derrida' ya göre anlam "göstergelerin

sonu gelmez oyununda çoğalmaktadır.” Bu yüzden göstergesiz, saf bir sezişle mevcudiyete yapılan yolculuk Derrida tarafından kabul edilemez.

Derrida gösterge fikrini dilbilimci Saussure’den alır. Saussure’ e göre göstergelerin gösteren ve gösterilen olarak iki yüzü vardır. Gösteren adından da anlaşılacağı gibi göstergenin, görünen ya da daha doğru bir ifadeyle algılanan parçasıdır ve bir şeyi göstermeye hizmet eder. Saussure, gösterenin, göstermek istediğine “gösterilen” adını verir. Saussure gösterge ile ilgili “ağaç” örneğini verir. A-Ğ-A-Ç harflerinden oluşan “ağaç” sözcüğü Saussure’ün gösterge teorisinde gösterene tekabül eder ve dalları ve yaprakları ile bir canlıyı hatırlatır. İşte hatırlanan bu canlı alıcıya harfler aracılığı ile aktarılır. Gösteren sadece gösterdikleri ile değil karşıt olduğu diğer gösterenlerle ilişkisine bağlıdır. Ağaç aynı zamanda çiçek olmadığı için ağaçtır. Böylece anlam karşı anlamlarıyla sonsuz bir oyunun döngüsüne girer ve çoğalır. Artık merkezden göz edebilmenin imkânı yoktur.

Derrida’nın geleneksel felsefeyi eleştirmek için ürettiği kavramlarda yer alan merkez kelimesi göze çarpar. Örneğin sesmerkezcilik kavramı bunlardan biridir. Derrida’ya göre “geleneksel batı felsefesi boyunca, konuşma iletişimin doğal ve dolaysız yolu iken, yazı temsilin temsili olduğu yönünde bir bakışa maruz kalır.” (Zlomislic, 2007:35) Batı felsefesinin geleneksel yorumlarında, “konuşmanın” “burada ve şimdi” olan doğası ona canlı ve şeffaf bir mevcudiyet atfederken, yazı ancak konuşmanın kötü bir kopyası olabilir. Ayrıca konuşma muhatabını bilir, bu da onun kendini muhataba göre şekillendirip etkili bir yapıya bürünmesini sağlar. Yazı ise anonim bir muhataba karşı hitap etmenin zorluğunu çeker.

Derrida Gramatoloji isimli kitabında Platon’dan Jean Jacques Rousseau’ya, oradan da Claude Levi-Strauss’a, kadar yazının olumsuzluğuna dair bu düşüncenin izini sürer. Antropolog Levi-Strauss’un hakkında incelemelerde bulunduğu Nambikwara halkı ile ilgili olarak saf bir iyiliğin hüküm sürdüğü ilkel bir topluluk olduğuna dair tespitlerde bulunur. Bu toplulukta yazı yoktur. Levi-Strauss topluluğa yazı “yazma”yı öğretmek amacıyla kâğıt ve kalem dağıtır. Topluluk üyeleri bir süre sonra kâğıda çizgiler çizmeye başlar. Strauss’a göre bu durum bir taklitten ibarettir. İçlerinden sadece Nambikwara reisi yazının mantığını anlamış, kalem ve kâğıt

kullanarak Levi-Strauss'la iletişim kurabildiği algısı yaratmıştır. Reis bu sayede Levi-Strauss'un verdiği armağanları kendi çabalarının bir sonucuymuş gibi halka yansıtmış ve iktidarını pekiştirmiştir (2000:310-311). Strauss'a göre beyaz adamın getirdiği yazı saf iyilikle yoğurulmuş halkın lideri tarafından bir sömürü ortamı yaratmıştır. Derrida yazıya olumsuz bir anlam atfeden Levi-Strauss'un Nambikwaralar hakkında iyi olduklarını kayıtsız-şartsız öne sürebilmesini yadırgar (2014a:179-183). Dahası etnograf Nambikwara'lara verdiği yazı dersini anlattığı bu bölümün içinde bulunduğu kitapta onlara ilişkin olumsuz denebilecek gözlemlerini anlatmıştır. Derrida Levi-Strauss ile Nambikwara halkı arasında yaşananları ve Levi-Strauss'un bu yaşananlardan yaptığı çıkarımları ironik bir dille şöyle aktarır:

> *"Ancak masum bir topluluk, ancak küçük boyutlu bir topluluk, ancak şiddeti bilmeyen ve açık sözlü, bütün üyeleri dolaysız ve saydam 'konuşma' nın erişebileceği yerde bulunan, 'kristal gibi', kendi canlı sözü içinde tam anlamıyla 'kendine-var' bir mikro-toplum, ancak böyle bir topluluk, dışardan gelen bir baskın-saldırı gibi, yazının sinsi sokuluşuna, 'hilesinin' ve 'hainliğinin' içine sızışına maruz kalabilir. Ancak böyle bir topluluk insanın insan tarafından sömürülmesini yabancı ülkelerden ithal edebilir. Demek ki ders tamamlanmıştır: sonraki metinlerde olayın kuramsal sonuçları somut öncüller verilmeksizin sunulacak, kökensel masumiyet zımnen ifade edilecek fakat açıkça serimlenmeyecektir." (2014:183-184)*

Derrida ses-merkezciliğin yapısökümüne başlamak için önüne söz-yazı karşıtlığının bu açmazlarını koyar. Yukarıda da belirtildiği gibi "yazı" bir muhatabın burada ve şimdi olmayan mevcudiyetinde kime hitap edeceğini bilememenin zorluğunu yaşar. Peki "…yazıyı belirlemesi gereken bir muhatabın yokluğu, yalnızca uzakta olan bir alıcının varlığı temelinde mi tanımlanır; yoksa, bu yokluk kavramı genişletilerek, alıcının mutlak yokluğu –özellikle muhatap ölmüşse- olasılığı da kavramın içine dâhil edilebilir mi ?" (Glendinning, 2014:98) Glendinning Derrida'nın yazı-ses karşıtlığı üzerine yazının aleyhindeymiş gibi görülen sorularını böyle ifade ettikten sonra metnine şöyle devam eder:

> *"Yazılı herhangi bir mesajı bir okuyucu bu mesajın (belirlenebilir) göndericisinin mutlak yokluğunda dahi okuyabilir: yazı, (belirlenebilir) göndericisinin yokluğunda dahi varlığına devam edebilir ve etmelidir de. Aynı şekilde, bir mesaj (belirlenebilir) bir okur tarafından, yazarın(hedeflenen) bir alıcının mutlak varlığını gözetmeden yazdığı durumlarda dahi okunabilirliğe sahiptir: Yazı, (belirlenebilir) bir alıcısı olmadığı durumlarda dahi varlığına devam edebilir ve etmelidir de.*
>
> *Bu iki olası yokluk 'bizzat mesajın olasılığını oluşturur'. Bununla birlikte ve klasik yorumun da izinde, göndericinin ('burada' hala mevcut olan) ya da alıcının ('orada' hala mevcut olan) yokluğunda yinelenebilirliği mümkün kılan yazılı sözcüğün görece kalıcılığı değildir; bu olası yoklukları asıl telafi eden bizzat yazılı imdir." (2014:100)*

İşte Derrida yazı için bir çıkış yolu bulmuştur. Yazıya dökülen söz hatibin ve muhatabın yokluğunda dahi içinde "mesajın olasılığını" barındırır ve bunu "görece kalıcı"lığı sayesinde değil, yazılı im olduğu için başarır. Böylece mevcudiyet metafiziği bir kez daha yapısöküme uğramış olur. "Mevcudiyet"in 'şimdi' diye tanımlanabilecek belli bir tikel an'a karşılık gelen görüşü de böylece reddedilmiş olur (Sarup, 2004: 56). Zaten "burada ve şimdi"nin sözcüklerinin düşünülüp, söylendiği anla, bu sözlerin gönderme yaptığı gerçek an arasında çok ufak da olsa bir boşluk kalır (Küçükalp, 2008:259). Dolayısıyla söz zaten hiçbir zaman "burada ve şimdi" değildir. Derrida'cı yapısöküme göre Batı felsefesinin unutturmak istediği şey budur. Böylece sözle, sözün kast ettiği an arasında bir özdeşlik varmış gibi kabul edilerek, kökene karşı varolan ihtiyaç giderilmiş olur. Oysa her halükarda zamanlar arasındaki bu küçük farktan dolayı anlam ertelenir. Bu da Derrida'nın "differance" adını verdiği kavram olmayan kavram ile karşılaşıldığı anlamına gelir (2008:260).

1.2.2. Differance ve Saçılma

Derrida "differance"ı grafik bir müdahale olarak tasarımlar. Bu müdahale alfabenin ilk harfi olan "a" ile yapılır. Türkçe karşılığı "ayrım" olan Fransızca "difference" kelimesi bu müdaheleye maruz kalan taraftır. Derrida "difference"tan türettiği bu "kavram-olmayan kavram" ile yazımdaki farkın telaffuz anında fark edilemeyeceğini tekrar hatırlatarak, bu türetilmiş ama sözlük karşılığı olmayan kelimenin ne sese ne de yazıya ait olamadığını ama ikisinin ortasında bir yerde bulunduğunu aktarır (1999c:51-52). Bu farkın konuşma anında anlaşılamaması ve ancak yazıda fark edilebilir olması, klasik batı felsefesinin hiyerarşik üstünlüğü söze verdiği söz-yazı ikiliğini yıkıma uğratır (Akay, 1999:8). Bu ayrıca mevcudiyet metafiziğinin de yıkımıdır. Differance'ın fark yaratan harfi "a" konuşma anında edindiği sessizlikle, varlığının ötesine geçer. O artık ne vardır, ne de yoktur. Adeta hayaletler gibi varlığın ve yokluğun arafındadır. Differance bu yapısıyla "varlığın buradalık ya da varolmaklık belirlenimini sorgulayacaktır (1999c:60) Differance kavramı bu ikiliği, ikiliğin şiddet gören tarafı lehine bozarak "Batı metafiziği"ne karşı Derrida'nın yapısökümünü avantajlı bir konuma getirir. Differance Derrida'ya

ikinci bir avantaj daha sağlar. Düşünürün kavramı türettiği "differer" kökü hem "farklı olmak" hem de "ertelemek" eylemlerine gönderme de bulunur. Derrida anlamın üretim ve inşa süreçlerinin hiçbir zaman sadece mutlak mevcudiyet içindekinin temsili değil, bu mevcudiyetin aşkınsallığının geçmişi de içerecek bir tarz da oluşturulduğu bir erteleme olduğunu bu vasıtasıyla gösterir. Böylece arkhe denilen ilk neden ya da köken, ertelenmişliği haricinde asla mevcut olamaz.

Derrida Saussure'ün "gösterge kuramı"ndan hareket ederek anlamın neden sabitlenemeyeceğine dair çıkarımlarda bulunur. Derrida bu çıkarımlarını sözlük metaforu üzerinden anlatır: Sözlükte anlamı bilinmeyen bir kelimenin karşılığı arandığında, o kelimenin başka kelimelerle izah edildiği bir sözcük, cümle ya da cümleler öbeği ile karşılaşılır. Böylece bir kelimeden yola çıkılarak sonsuz sayıda kelime sürecek bir sefere çıkılmış olur. Bu sonu gelmeyen sefer, yani gösterenlerin oluşturduğu sonsuz sistem bizi anlamın hep erteleneceği bir düzleme sürekler. "Gösterge ancak ötelediği ve yeniden ele geçirmek istediği ötelenmiş varlığa doğru ilerleyişi temelinde anlaşılır olabilir." (Derridan akt. Glendinning, 2014:107) Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi gösterge asla anlam yolculuğunu tamamlamaz yalnızca "anlaşılır olabileceği"ne dair bir potansiyeli ihtiva eder ve "her an değişebileceği"ne dair bir ihtimale açık kapı bırakır. Bu tanımlar bir anlam yokluğuna işaret ediyor gibi görünse de Derrida'nın kastettiği, asla herhangi bir şey söylemeyi başaramayacağımız veya hiçbir zaman tam anlamıyla bir şeyi ifade edemeyeceğimiz değildir. Fakat yine de differance 'gösterge' dediğimiz bir şey üzerinden tanımlanan bir anlam düşüncesini kesinlikle muğlaklaştırmaktadır." (Glendinning, 2014:107)

Her gösterge temsil ettiği şeyi "şimdi ve burada" olduğu zamanda erteleyerek arka plana atar. Göstergelerin bu işleyişinin bir benzerini her metin, diğer bir metinin izlerinin peşine düşerek uzamlaşmaya ve zamanlaşmaya ilişkin gerçekliğin erişimini engelleyerek yapar ve metinlerarasılığa imkân tanır (Akşin, 1999:44). Metnin karar verilemezliğine neden olacak bu durum olumsuz bir durumun dile getirilmesinden ziyade, bir olumlamadır. Bir metin hakkında yorumda bulunurken kesin hükümler öne sürmenin mümkün olmadığı kararverilemezlik durumunda anlamlar çoğalır (Kearney,

2008:233). Bu da demek oluyor ki; Derrida "differance" la dilsel işleyiş süreçlerinin bir tasvirini yapar. Peki, bu işleyişe zemin hazırlayan koşul nedir?

Derrida bu sorunun cevabını yine Saussure'de bulur. Saussure'ün "gösterge teorisi"ne göre gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki keyfidir. Bir dilde bir gösterileni ifade eden bir gösteren ile diğer bir dilde gösterileni ifade eden gösteren aynı harflerin aynı sırayla diziliminden oluşmayabilir. Türkçe A-Ğ-A-Ç, Fransızca A-R-B-R-E, Yunanca ise δ-έ-ν-τ-ρ-ο harflerinden oluşur. Burada görüldüğü gibi sadece kelimeler değil harflerin imsel özellikleri bile farklıdır ve bu adlandırmalar tamamen keyfidir. Gösteren ile göterilen arasında bu şekilde işleyen keyfiyet ya da nedensizlik ilkesi dilin farklılıklardan müteşekkil bir oluşum olarak düşünülmesine sebebiyet verir. Hem ses, hem yazı, hem de sesbirimlerin ve yazıbirimlerin birleşimi ile oluşan kavramların kafalarda yarattığı düşünce ve sembollerin yani hem gösterilenlerin kendi aralarındaki ilişkilerin, hem de gösterilenler ile gösterenler arasındaki ilişkilerin farklılıkları Derrida için yoklukla temas anlamı taşır. Bu içsel ilişkiler ağı, nadiren dahi olsa ulaşılamayan, şimdiye buyur edilemeyen, dolayısıyla mevcut olma hali dahi bahşedilemeyecek, temasın yanılmasıyla oyalayan, oyunbaz bir dil olarak tabir edilir ve namevcudiyetle mevcudiyetin paradoksal olarak bir araya geldiği bir düzen tutturur. Burada bu paradoksal düzen bizi yeniden batı metafiziğinin söz-yazı karşıtlığına götürmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi "geleneksel felsefe" için ses mevcudiyetle, buradalıkla ve bir temasla ilişkilendirilmişti. Yazı ise onun değiştirilebilir ekidir[10]. Rousseau'ya göre yazı ölümcül bir bozulma ve yozlaşma temasını beraberinde getirir (Akt. Derrida, 2014a:206). Derrida ise Rousseau'nun bu savını düşüncenin metafizik alışkanlığının tekrarından başka bir şey olamayacağını iddia eder ve yazının zamanı ve uzamı kat ederek yayılacağını söyler. Lucy bu iki yaklaşımı şöyle özetler:

[10] Platon'un Phaidros isimli eserinde Sokrates'in ağzından Theuth ve Tamus'un hikâyesini anlatır. Buna göre; sayı bilimi, geometri ve yazıyı bulan tanrı Theuth, bütün Mısır'a hâkim Thamus'a bulduğu ilimleri anlatırken, sıra "yazı"ya gelince Thamus bunun belleği ve düşünceyi olumsuz etkileyeceğini söyler (Platon, 1943:110-111). Derrida bu metinden hareketle yazıya serfin derebeyine yükümlü olduğu ödev gereği sunduğu bir armağan değeri atfedildiğini belirtir. Kral buna sıcak bakmaz. O yazamaz ama konuşur, söyler, emreder ve sözü kâfidir. Yazı söylenenin kâğıda dökülmüş halidir, ikincildir, bir ilavedir (Derrida, 2014b:26). Ayrıca sözün ağızdan çıktığından farklı yazılma tehlikesi de mevcuttur. Değiştirilebilir.

"Söze ek olan yazı, iki rol (ya da çifte rol) oynar. Olumlu anlamda sözü tarihsel ve coğrafi mesafeler boyunca genişleterek çoğalttığı söylenebilir. Ama olumsuz olarak da, 'şeyin kendisi' hiçbir zaman gerçekten yazıda olmadığı için, yazının kendisini şeyin kendisi yerine geçirmeye çalıştığı söylenebilir. Yazı doğruluğu sözden daha daha geniş bir şekilde saçma gizilgücüne sahip olsa da, yazıda yalanlar doğru kılığına bürünebilir." (2012:44)

Derridanın yapıçözüm felsefesin önemle bir motif olan ve bu motiften hareketle Lucy'nin yazıya atfettiği "saçılma" differance gibi anlamın sürekli genişlemesine hizmet eder. Böylece metnin anlamının sabit bir dağılım olan homojenlikten kurtulup heterojenliğe kapı aralamasına vesile olur. Anlamların durgunluğunda inşa edilebilecek bütünsel yapılı bir metnin önüne geçer ve farklardan farklar doğuracak potansiyele sahip verimli bir toprağın ihtiyacı olan tohumlara kavuşması sağlanır. Böylece Onto-teolojinin[11] ötekine şiddet uygulayan ikilikleri aşılmış olur. Durağan bir düşünce sistemine neden olan tek anlamlar düzeni elindeki olanakları yitirir (Derrida, 1981:25). Derrida "Batı Metafiziği"nin yapısökümüne yaparken "saçılma"nın hangi vidaları söktüğünü şöyle açıklar:

"Saçılma, onto-teolojinin üç'ünü belli bir yeniden yayma açısı üzerinde yerinden eder. Bir versus Krizi: Bu işaretler artık ikili karşıtlığın iki'sine göre özetlenip 'karara bağlanamadıkları' gibi, aşılarak spekülatif diyalektiğin üçü hali- ne de getirilemezler (örneğin, 'differance', 'gramme', 'iz', 'delik/gedik' [entame] , 'sınırbozum', 'pharmakon', 'ek', 'izdivaç', 'işaret-kenar' ve daha birçokları; bu işaretlerin hareketi kendini her türlü yazıya taşıdığı ve bu yüzden de herhangi sonlu bir sınıflandırma içinde, aslında herhangi bir sınıflandırma içinde kuşatılamayacağı için, üçlü ufku yıkarlar) . Metinsel olarak yıkarlar: Bunlar (çokanlamlılığın değil) saçılmanın işaretleridir, çünkü kavram tarafından ya da bir gösterilen taşıyıcısı tarafından hiçbir noktada raptedilemezler."[12] (1981:25)

Dissemination böylece Hegel'ci "tez-antitez-sentez"in karşısına, bütün ikiliklere üçüncü bir alternatif olarak, geleneksel batı düşüncesinin ve tarihin bir amaca doğru ilerlemesi gerektiğini savunan tarihin diyalektik mantığına aykırı bir hareketin adıyla, saçılarak, dağılarak, yayılıp bırakarak hareket eder. Anlamın kesin olarak karar verilememesine neden olan böyle saçılma, dağılma ve yayılma anlarında huzur bozucu, sınırların güvenliğini tehlikeye atan hayaletler devreye girer. Hayaletsiliği hatırlatan zamana ve uzama meydan okuyan bu hareketler "musallat" olmak için gerilerinde her zaman bir iz bırakarak mevcudiyetin bilimini reddederler.

---

[11] Heidegger'e göre, mutlak bir biçimde koşulsuz olan, varoluşu için kendisinden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan ve dolayısıyla hem varlık, hem de değer bakımından ilk olandır (Cevizci, 2010:1196).

[12] Çeviri Tuncay Birkan'a aittir.

1.2.3. İz ve Öteki

Saussure'un "gösterge kuramı"nda anlamın gösterilen ve gösteren olarak ikili işleyen bir yapıda ortaya çıktığından ve bu yapının nedensizlik ilkesi bağlamında hareket ettiğinden daha önce bahsedilmişti. Derrida "nedensizlik ilkesi"ni büyük bir buluş olarak görür fakat Saussure'in anlamı "gösterge kuramı"nın ikili yapısına kapayarak ilkenin özüne zarar verdiğini düşünür. Bu kapalı anlam yapısı Batı metafiziğine hizmet eder. Derrida nedensizlik ilkesini kapalı anlam yapısından kurtarmak amacıyla "iz" metaforunu kullanır (Lucy, 2014:82). Derrida'ya göre, gösterge kavramını iz ve izlerin izleri şeklinde devam eden bir sistem olarak görmek daha doğru olacaktır (2000:152). Çünkü Derrida'nın düşüncesinde gösterge, kendisi olabilmek için dışladığı öteki göstergelerin izlerini üstünde taşımaktadır. "İz"in "oyun"u sonu gelmez bir hareketler silsilesi olarak "differance"ın bir türevi haline dönüşür. Dolayısıyla "differance" için söylenebilecekler "iz" için de geçerlidir. " 'İz', ontolojiyi fenomenolojiye bağlayan bağların ötesindedir. Tersine, gerçek ve etkin mevcudiyet ile onun ötekisi arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırır. 'İz' somut olan ile somut olmayan, olgu ile anlaşılması zor ya da karmaşık olan, sıradan olan ile olağandışı olan arasındaki 'şey'dir." (Saybaşılı, 2011:61)

Dolayısıyla Derrida'nın yapısökümünde "difference" ve "iz" kavramları ayrı düşünülemez. "İz kelimesi de, iz kavramı olarak bizi Derrida'nın differance kavramıyla ilintiye sokacaktır, ister istemez." (Akay,1996: 159) "İz"in hareketi her zaman silinirken tam silinemeyen yani mevcutken namevcut olmaya bir yöneliş ama ne mevcut ne namevcut bir oluş halini alıştır, görünürlükten kayboluş ihtimali ile kurulmuş bir "ötekiliğin" izidir. Böylece şimdi ve burada değildir, mantığa, diyalektiğin ilerlemeciliğine ya da zamanın düz bir çizgi de ilerlemesine, onların bu sabit adımlarına ayak uydurmaz, onlara itaat etmez (2011:62). Böylece Derrida "iz" kavramıyla bir kez daha varlıkla yokluğun eşitlendiği, mevcudiyetle namevcudiyetin irtibatlandırıldığı kaygan bir zemin yaratır. Bu zeminde yapılan hareketler "metafizik kapalılık"tan açığa çıkmayı durmaksızın "izler bırakma, izlerin izleri değiştirmesi, silmesi ve yeniden izlemesi süreci ile bulur." (Timur, 2005:173) Bütün bunlardan sonra denebilir ki; bir şeyleri anlamlandırırken izin ötesine geçilemez, ötekinin tam

olarak varlığını yakalamak olanaksızdır (Altuğ 1996:10). Bu noktadan sonra Derrida'nın dil felsefesi içinde geliştirdiği iz kavramı ile mevcudiyet-namevcudiyet ikiliğini ortadan kaldırdığı adımlardan birini atmış olduğunu söylemek zor olmasa gerektir. Fakat eklememek de olmaz: Bu adım sadece "dil felsefesinin" sınırları içinde atılmaz, o sınırlarla yetinmez, izlerini sadece o alanda bırakmaz. Heidegger'ci ontik-ontolojik ayrımın ve bu ayrımın metafiziğe itiraz ederken, metafiziğin güvenli limanlarına ulaşmaya çalışmasının paradoksal durumunu ortaya çıkaracak izler bırakır (Derrida, 1999c:61).

Derrida'nın Heidegger'ci ontik-ontolojik ayrımına getirdiği eleştirilerde "iz" kavramından yararlanması elbette tesadüf değildir. Çünkü Heidegger Derrida'nın her zaman karşı olduğu ikiliklere bir yenisi ekler, üstelik bunu "Batı Metafiziğinin" sökümünü yaptığını iddia ettiği anda yani Derrida'nın yapısökümüne ilham olan "Destruktion" kavramını devreye soktuğu anda yapar. Peki, nedir bu ayrım? Heidegger metafiziğe karşı neden böyle bir yol izlemiştir? Derrida bu yolun hangi dönemecine kadar Heidegger'e yoldaşlık etmiş, nereden sonra onla yolunu ayırmıştır?

Heidegger'e göre "Batı Metafiziği" her zaman için "varlık"ı "ontik" düşünce üzerinden "varolan" olarak görmekteydi. Oysa bir de özel bir zamanda, bir süreç olarak işleyen "olmak" ya da "var olmak" durumu söz konusudur. Heidegger geleneksel felsefenin "var olan"ın uğruna "var olmak"tan vazgeçtiğini, onu unuttuğunu dile getirir ve onu zamansal bir forma sokup da-sein olarak adlandırır. Da-sein aslında "insan"la ilgili olandır fakat Heidegger klasik felsefenin içinde bu tür adlandırmaların "mevcudiyet metafiziği"ne hizmet edeceğini düşünür. Bu nedenle neolojik bir yaklaşımla "dasein" kavramını üretir ve onu ayrımın ontolojik tarafının anlaşılmasında kullanır. Ne var ki; Dasein kendine has zamansallık atfedilmiş bir "olmak da olan" olarak, reel tarihten kopar ve anlamak zorlaşır. Dasein'in zamanı kendi doğumu ile ölümü arasında yaşanan öznel bir zaman dilimidir. Derrida Heidegger'in bu öznel zaman anlayışından fazlasıyla yararlanmış, fakat yarattığı yeni ikilik nedeniyle de kıyasıya eleştirmiştir. Derrida "olan" ile "olmak" arasındaki farktan ziyade, belki de artık "fark"ın kendisine odaklanma zamanın geldiğini

düşünerek, bu ayrımlara fark olarak yaklaşmanın yanlış olacağını beyan eder. "Olmak ve olanın ötesinde bu fark hep (kendini) farklılaştırarak, (kendini) izleştirecektir." (Timur, 2005:160-167) Derrida mevcut olanı ve mevcut olmayanı belirlemenin karar verilemez olduğu böyle bir pozisyonda, namevcudiyetin, yani artık burada olmayan her neyse onun, izlerini araştırmanın zorunlu olduğunu düşünür. Silinen mevcudiyetin anımsanması ve dile getirilmesi için bu şarttır. Böylece her tür tarihten, amaçtan ve ilerlemeden azade yeni bir metnin imkânlarının açığa çıkacağından emindir. Burada bahse konu metin sadece sesle ya da grafikle ilgili değildir. Metin her şeydir ve "Metin-dışı [içerik] yoktur." (Derrida, 2014a:242) Dolayısıyla Derrida metin kavramı ile ilgili şöyle bir öneri de bulunur:

> *"Metin kavramını ne grafiğe, ne kitaba, ne söyleme, ne de semantiğe, temsile, simgesele, ideale ya da ideolojik bir katmana kısıtlamamalı. Metin olarak adlandırdığım şey, gerçek, ekonomik ve tarihsel, sosyo-kurumsal, kısacası bütün olası anlam karşılıklarıdır. Bunu tekrar ifade etmenin bir başka yolu 'metnin dışında hiçbir şey yok'tur. Bu bütün anlam karşılıklarının, insanların iddia ettiği gibi askıya alındığı, yasaklandığı ya da bir kitaba kapatıldığı anlamına gelmez ya da insanlar buna inanacak kadar ve beni buna inanmakla itham edecek kadar, naif değillerdir. Fakat bu her anlam karşılığı, bütün gerçekliğin diferansiyel izin yapısına sahip olduğu ve bu gerçeğe yorumlayıcı deneyimin dışında hiçbir şeyin başvuramayacağı anlamına gelir." (1988:148)*

Derrida böylece "iz"in yapısına sahip anlamların, silinerek ve belirerek bir hayalet gibi sürekli musallat olmakla meşgul olacağını, ama metnin dışına çıkmanın hiçbir zaman mümkün olamayacağını, gerçekliğin bu metinler arasında yorumsal deneyimlerle çoğalacağını belirtir. "İz" metinlerarasılığına, yorum çeşitliliğine, farklılıklara kapı aralayan hareketin adıdır.

Derrida "iz" kavramına özel bir ehemmiyet verir. Bunun nedeni fikirlerinden etkilendiği Levinas'ın etik konusunda kaleme aldığı *Başkasının İzi* isimli kitapta bu kavramın üstünde çokça durmasındandır. Zeynep Direk, Levinas'ın bu yaklaşımını şöyle özetler:

> *"Başka'nın izi, bir mevcudiyetin izi değil, burada olmayanın izidir. Başka'nın âlâsı, başkasının öteden gelen yüzüdür. Bu öte, varlık ve mevcudiyet olarak anlaşılamaz; varlığın ötesidir o; mevcudiyetin karşıtı olmayan bir yokluktur ki işte yüz bu ötenin izini taşır. Öte, iz olarak başkasının yüzünde anlam; ifade eder. İz, geri döndürülemez bir geçmişin izidir. 'Geri döndürülemez geçmişin izle birlikte kazandığı çehre, 'o'nun çehresidir.' Yüzün O' luğu (illeite), yüzü bu dünyalı olmaktan çıkarır; onu her türlü ifşa ve gizleme düzenini altüst eden bir başkalıkla Başka kılar. Karşılaştığım yüz bu nedenle hiçbir zaman yalnızca bir sen değil, aynı zamanda bir O'dur."(2003:24)*

Derrida, felsefenin modern zamanında özdeşlik fikrinin neticesinde ötekinin aynılar içinde bir aynı olarak yutulmasının ya da yokmuş gibi davranılmasının, "öteki"nin uğradığı şiddetin, etiği sorgulanır hale getirdiğini düşünür ve "öteki"ne karşı bir sorumluluk etiğinin peşine düşer (Zlomislic, 2007:83). Dolayısıyla Derrida'nın yapısökümünü, özdeşlikler yoluyla edinilen kimliklerin yapısökümü olarak da okumak mümkündür. Böylece örneğin, differance kavramını kullanarak, kendi kendinde mevcut sabit ve katılaşmış bir halde bulunan kimlik tanımlarından uzaklaşılır, özdeşliklerin birer varsayım olarak, ayrımları göz ardı ettiğinin tespiti kolaylaşır.

Daha önce de değinildiği gibi "batı metafiziği" olarak adlandırılan olgu karşıt ikiliklerin hiyerarşik önceliklere göre kurulduğu bir zeminde hareket etmektedir. Doğu-batı, ilkel-medeni, yerli-yabancı gibi ikiliklerin oluşturulmasında ana eksen bu hiyerarşik düzendir. Derrida'nın yapısökümü, batı felsefesinin bütün metinlerinde bir şekilde kendini hissetiren, bu metinlere kendini dayatan hiyerarşik düzenle mücadele eder. Yapısökümün etik bir problem olarak formatlanmasının altında yatan temel saik insanın ahlaki ve politik düsturlarının belirli bir temele, hiyerarşik olarak olguların önceliğine indirgenemeyeceği gerçeğidir. Bu nedenle bu indirgemeci yaklaşıma olanak sağlayan Batı metafiziği, yani her şeyi merkeze tabi kılan bu felsefe yapısökümün hedefindedir. Derrida, *Şiddet ve Metafizik* isimli metninde; söze öncelik veren Batı felsefesi'ne karşı alternatif bir "yazı" yorumu sunar. Derrida için yazı, üreteninin veya bir başka ifadeyle yazarının ortada olmadığı, kendini yok edebildiği bir üründür. Dolayısıyla sözün hatibinin muhatabına "burada ve şimdi" uyguladığı tahakkümün bir benzerini uygulamak konusunda acizdir. Böylece tahakkümün şiddeti reddedilir (2006a:89). Dil felsefesi bağlamında ele alınan bu "ötekine karşı şiddet", daha sonra etik-politik bağlamlarda Derrida tarafından tekrar edilir. Çünkü şiddetten geriye her zaman nesne pozisyonundan kurtulamayan sessiz bir öteki kalır. Derrida'nın teklifi merkezi bir yapılanma etrafında zorla karşı tarafa konumlanan, şiddet mağduru öteki yerine, göstergelerin oyunu ile "öteki"ne sonsuz alternatifler arasında bir alan açmaktır. Ötekine davette bulunmadan, beklemeden, gelene her zaman açık kapı bırakmaktır. Ötekinin icadı "henüz öngüdümle yaklaşılamayan ve kendisi için hiçbir beklenti ufkunun henüz hazır, düzenlenmiş,

erimimizde gözükmediği bir ötekiliğin gelmesine izin veren icada doğru göz kırpar." (Derrida 1999d:123) Derrida "ötekinin icadı" olarak adlandırdığı "ötekinin gelişi"ne nesne ve özne rollerinden soyunmuş bir ötekine, geleceğinden emin olmasa bile "gel" demenin ve "gel" demesine yanıt vermenin yapıçözüm olarak adlandırılması gerektiğinden söz eder. Böylece "batı metafiziği"nin sessiz ötekisi için bir alternatif yaratmak adına, "konukseverlik, sorumluluk, adalet, karar vermek" gibi şiddeti reddeden etik-politik kavram ve pratiklerin sümen altı ettiği şiddeti göstermek için ötekinin hayaleti devreye sokulur.

Derrida'nın "öteki ile ilişki"ye dair etiğinin ilham kaynağı Fransız filozof Emmanuel Levinas'tır. Fakat Derrida daha önce kimi örneklerde de görüldüğü gibi fikirsel olarak beslendiği metinlere uyguladığı yapıçözümü Levinas'ın metinlerine de uygular. Bu da Bernasconi'ye göre Levinas ve Derrida arasında "öteki" konusunda yorum farklılıklarının oluşmasına neden olur. Bu farklardan biri Derrida'nın "öteki"si ne olduğu bile belli olmayan bir şeyken, Levinas'ın "öteki"sinin belli olmasıdır. Derrida'da "öteki" "olanaksızın icadı"dır, adını bile bilmeden beklenendir. Levinas'ta "öteki"nin adını koymak gerekirse "tek geçerli karşılığı insan"dır. Bu durumu gerekçelendirmek için öncelikle Levinas'ın yüz metaforuna odaklanmak lüzumu hâsıl olmaktadır.

Levinas'a göre etik ilk felsefedir (1979:304). Levinas'ın böyle bir düşünceye kapılmasının nedeni batı felsefesinin ontolojiyi kullanarak farklılıkları aynılaştırmasıdır. "Başka"ya varlığında ve anlamında saygı göstermeye muktedir olmadıkları için fenomenoloji ve ontoloji şiddet felsefeleridir (Derrida, 2006a:77). Yapılan bu şiddet yüklü aynılaştırma içinde "başkası"nı kaybetmiş "ben" de kaybolur. Bu yüzden "ben"in sorgulaması olan felsefe yerini kaynağı "başka" olan, "öteki" tarafından sorgulanan bir felsefeye bırakmalıdır (Levinas, 2003a:120). Öteki tarafından sorgulanan "ben" bütün özdeşliklerinden soyunur, "başka"sız "ben" olamayacağı gibi, "ben" de bir "başka"nın "başkası" olabileceğinden[13] karşılıklı

[13] Burada bir ihtimalden söz edilmesinin nedeni Levinas'a göre, "başkası"nın "ben"e karşı sorumluluğunun kendisinin bileceği bir iş olmasıdır. Levinas'ın etiğinde bakışımsızlığa tekabül eden bu durum şu soruyu doğurur: "ben" "karşılık" beklemeden "başka"nın sorumluluğunu alabilir mi?

devredilemez bir sorumluluk söz konusu olur. Aynılığın totaliterliğinden bizi kurtaracak olan her zaman farklı olan, aynılaştırılması imkânsız yüzdür. Levinas bu nedenle etiği "başka" ile girilecek yüz-yüze ilişki olarak tanımlar (Akt. Bernasconi, 2011:180). Levinas'a göre "başka" ile kurulacak ilk diyaloğa vesile olacak şey insan yüzüdür. Öncelikle yüz olmadan konuşabilmek mümkün değildir. Yüzle tam olarak karşılaşmanın olanaklılığı ancak gözlerin renginin farkedilmediği bir karşılaşmadır. Böyle bir bakış algıların ve tahakkümün devre dışı bırakılarak, etiğin alana yayıldığı bir ana şahitlik eder. Bu anlamda, ötekinin yüzünde kültürel bir oya yoktur (Akt. Bernasconi, 2011:99). "Yüz"ün böyle bir anda "ben"den isteyeceği tek şey "öldürmeyeceksin"dir. Yüzün bu etik direnci boşuna değildir, "Başkasını öldürmek imkânsızdır, çünkü onu yok etme projem hiçbir zaman başarıya ulaşamaz. Başkasının hayaleti kalacaktır." (Bernasconi, 2011:16). Bir yüzün öldürülmesi istense bile, bu düşmanca tutumda yüzü barış içinde karşılayışın "iz"i vardır (Direk, 1997:27). Çünkü böyle bir etikte şiddet reddedilmez, onunla sorumlulukla mücadele edilir. Düşmanlığın içinde var olan barışın "iz"ine ancak böyle ulaşılır.

Bütün metaforları ve kullanımları içinde Levinas'ın "yüz" nosyonu sürekli insanı hatırlatmaktır. Derrida içinse "yüz"ün her zaman "insan yüzü"ne tekabül edeceğini söylemek zor görünmektedir. Şiddet ve Metafizikte şunları yazar: "Yüz şeylerin yüzü olabilecek yüzey veya hayvanların çehresi, veçhe veya tür değildir yalnızca." (2006:85) Bu farklara rağmen, yine de, iki düşünür arasında Levinas'ın "öteki" ile irtibatlı "konukseverlik" kavramının eksen kabul edilebileceği bir yakınlaşma söz konusudur.[14] Bu aynı zamanda "öteki"ne karşı etik sorumluluk ve adalet tarafından beslenen bir kararveremezliğin arkaplanda durmaksızın çalıştığı ve önplanda politik meselelerin çözümünde alternatifler üreten bir felsefedir.

Levinas "bakışımsızlık" nosyonuna dair Dostoyoveski'nin *Karamazov Kardeşler* isimli romanından "herkes başka insanlar karşısında suçludur ve ben hepsinden daha suçluyumdur." sözünü alıntılar (Bernasconi, 2011:162).

[14] Derrida'nın *Emmanuel Levinas'ın Düşüncesi Üstüne Deneme* alt başlığı ile sunduğu *Şiddet ve Metafizik* isimli makalesinin kimileri tarafından "Derrida'nın dekonstrüksiyon pratiğini keşfettiği yazı" olarak kaynak gösterilmesi Levinas ile Derrida'nın düşünsel ilişkisilerinin öneminin anlaşılmasında yardımcı olabilir (Direk, 1997:15).

1.3. Derrida'da Etik ve Politik Meseleler

Derrida'nın felsefesinde etik ve politik meseleler, düşünürün ikinci dönemi olarak tabir edilen 1980'lerden ölümüne kadar geçen sürede yazdıkları ve söylediklerinde aranır. Derrida'nın ilk dönem metinlerinde batı metafiziğinin şekillendirdiği bir dil felsefesine karşı yeni bir okuma şekli geliştirdiği, klasik metinlere "çifte okuma" yaparak kendi yapıçözüm felsefesine ulaştığı varsayıldığından, "etik"e dair meselelere olan yaklaşımı çok fazla dikkat çekmez. Derrida bu sava her zaman karşı çıkmıştır. Derrida'nın "yapısöküm"ü, gösterge sistemi ile bir ilk durağa ulaşmaya çalışan felsefenin kabul edilmiş değerlerini merkezsizleştirerek, hukuk, adalet, konukseverlik gibi kutsal kabul edilen ama şimdiye değin merhem olmaları gereken hiçbir yaraya da iyi gelmeyen evrensel değerlerin sorgulanabilmesine alan açarak belki dolaylı da olsa ilk andan itibaren "etik"in ve "politik"in hizmetinde olmuştur. Derrida bunu şu sözlerle açıklar: "Ben her iki türden de sesler çıkarıyorum. İmdi, bu iki türden sesler çıkarma hakkına kesinlikle koşulsuz olarak sahip çıkıyorum. Bana tek bir kod, tek bir dil oyunu, tek bir bağlam, tek bir durum tahsis edecek bir söylemi kesinlikle reddediyorum ve bu hakka kapris olsun diye ya da böylesi hoşuma gittiği için değil, etik ve siyasi nedenlerle sahip çıkıyorum." (2016: 131-132)

Zeynep Direk Derrida'nın politik düşüncesinin kavramlarının Batı metafiziğini okurken kullandığı temel kavramlarda bulunabileceğine dair ortaya atılan iddiaların Leonard Lawlor tarafından reddedildiğini aktarır (1997:12). Spivak ise Derrida'nın etik ve siyasi kavramlarının temelinin 1960'lara yani differance düşüncesine kadar geri götürülebileceğini söyler (1996:211). Direk ise Derrida'nın metinlerinde bir devamlılık aranacaksa bunun "açmaz" yani "aporia" kavramı üzerinden takip edilebileceğini belirtir (1997:12).

Derrida için etik öncelikle "öteki" demektir. Batı düşüncesinin farklılıkları özdeşleştirmeye yönelik eğilimi, farklılıkların dolayısıyla da ötekinin bir aynılıklar ekonomisi içinde gözden yitirilmesine neden olur. Bu noktada artık "etik"ten söz etmek imkânsızdır. Dolayısıyla Derrida'nın etiği bir kurallar sisteminden ziyade öteki ile girilen ve her zaman açmazlara gebe, sabit olmayan, bakışımsız ilişkiler

ağıdır. Bu yüzden Derrida'cı etiğin anlaşılması için aporia kavramını biraz açmakta fayda vardır.

Aporia'nın Yunanca'da karşılığı "çıkmaz ya da açmaz"dır. Derrida kelimenin içinde barındırdığı bu olumsuz anlamları "yapısöküm" uygulayarak bertaraf eder. Ortaya bize bir seçim için fırsat sunan, böylece hala bir şeylerin seçimi konusunda bize özgürlük sağlayan bir kavram çıkar. Aporia bir açmaz olmakla kalmaz, yola devam etmenin de şartı olur. Bu yüzden de çatışma değil açmazların tarafında olmak zorunluluğu vardır (Derrida, 1993:8). Derrida İsim Hariç isimli metninde "aporia" kavramını çöl figürü ile açıklar:

> *"Çöl, aporia'nın paradoksal bir figürü değil midir? Belirlenmiş veya güvenilir bir geçit yok, her durumda bir yol yok, olsa olsa güvenilir yollar olmayan patikalar; yollar henüz açılmamıştır, tabii eğer çoktan üzerleri kum tarafından örtülmediyse. Fakat açılmamış yol, aynı zamanda yolu açma, aşma ve böylelikle öteye gitme kararı veya olayının koşulu değil midir? Yani aporia'yı aşmanın?"(2008c:46)*

Derrida böylece bir mümkün olanın koşulu olarak bir mümkün olmayanı ortaya koyarak bir sınır deneyimini olumlar. Bu düşüncenin fikri takibi yapıldığı takdirde görülecektir ki Derrida aslında bu "aporia"lardan müteşekkil yapıları "yapısöküm" ile açığa çıkarır. Bu sayede de imkânsızın aslında bir imkânlılığın koşulu olduğu bir sınır deneyimi düstur edilir.

Derrida etiğe de "aporia ve imkânlılığın koşulu olarak imkânsızlık" cihetinden bakar. Bu noktada insan her zaman sorumlu olduğunu "öteki"ne karşı, sorumluluğunu dayatılmış, sözüm ona evrenselci yaklaşımlarla gösteremez. İnsan açmazlarla mücadele etmeden sorumluluk sahibi, karar verilemezlik deneyimi yaşamadan da karar vermiş olmaz (Evink, 2006:265). Her olay tikeldir ve kendi tikelliği içinde değerlendirilerek karar verilir. Etiğin sirayet ettiği her an, yasanın bilgisi olmadan riskleri de göze alarak kendi yasanı icat ettiğin andır. Karar ancak böyle bir değerlendirme sonucunda, sınırın deneyiminin akabinde verilmişse sorumlu ve adil olabilir:

> *"Daha baştan elimizin altında bir çatışkıya çözüm gibi bir kuralın genelliğine (yani, çelişki içeren ikili yasaya; yoksa yasanın kendi ötekisiyle karşıtlığına değil) sahip olmak; bunları sanki elimizin altında bir güç veya verili bir bilim varmış gibi kullanmak; her kararın, her yargının, her sorumluluk deneyiminin tekilliğini, bu tekilliği kurala bağlamak için, vakaya uygulanışa indirmek için önceleyen bir bilgi ve iktidara sahip olmak, bize sorumsuzluk olarak sorumluluğun, hukukî hesapla [muhakemeyle]*

karışmış bir ahlakın, teknik - bilim içinde örgütlenmiş bir siyasetin en emin, en güvence verici tanımını verecektir. Çatışkının sürdürülmesinden geçmeyecek olan bir yeninin icadı, tehlikeli bir gizemleştirme, ahlaksızlık artı vicdan rahatlığı ve bazen de ahlaksızlık anlamında iç rahatlığı olacaktır." (Derrida, 2011:70-71)

Derrida'da etik düşüncenin kaynağında yer alan "öteki"nin Levinas'tan mülhem olduğu daha önce de belirtilmişti. Levinas'a göre çokluğu birlik etrafında toplamaya çalışan felsefe, farklıya uygulanan şiddetin önünü aldığına dair bir yanılgı yaratır. Oysa bu tip bir indirgeme sanılanan aksine şiddet yüklüdür. Felsefenin bilgisi ön-kabullerin şekillendirdiği yasaların bilgisi olduğu sürece bu şiddeti uygulamaya devam eder. Bu felsefenin şekillendirdiği, evrenselci ve eşitlikçi olduğu düşünülen insan hakları söylemi "ben"den yola çıkarak "başkanın başkalığı"nı göz ardı eder. Günümüzde insan hakları kavramının iddia ettiği gibi evrenselci ve eşitlikçi olamamasının, bu kavramların içini yeteri kadar dolduramamasının nedeni de budur. Levinas bunun çözümünün "insan"ı "ben"den başlayarak değil "başka"dan başlayarak anlamaya çalışan bir hümanizm olduğunun ısrarla altını çizer. Bu da ancak konukseverlikle mümkündür (akt. Direk, 2003:23).

Konukseverlik kavramı bu güzergâh üzerinden takip edildiği takdirde, koşulsuz, sonsuz, olanaksız olan etikten, koşullu, sonlu ve olanaklı olan politikaya doğru bir geçiş imkânının varlığı farkedilir. Böylece pratiğe geçirilmesi imkânsız etik kaygılar "yapıçözümcü" bir uğraşla, politiğin eylem alanına, imkânsıza en yakın imkânlılığıyla intikal etme fırsatı bulur. Bu nedenle etik ve politik arasında karşıtlık değil bir tür geçişlilik vardır. Derrida, ötekilere karşı Levinasçı bir sonsuz sorumluluk etiğine başvurarak Kant'ın koşullu misafirperverliğine karşı, denizden ya da sokaklardan gelen yabancılara karşı sınırsız bir konukseverlik çağrışında bulunurken bu geçişlilik sağlanmış olur. (Gilbert, 2012:200).

1.3.1. Sorumluluk ve Konukseverlik

Derrida Levinas'ın metinlerini konukseverlik bağlamında ele alır ve her zaman aşina olunan; bir ajan gibi açıklarını bulmak için her metnin en ince detayına kadar incelemeye yeltenen Derrida'cı cüretten kendini men eder. Husserl'i, Saussure'i ya da Heidegger'in düşüncelerini kendi düşüncelerine giden yolda bir parazit gibi

konaklamak için kullanırken, Levinas'ın metinlerinde bu tutumdan uzaklaşır. Bu duruşun temelinde bir kader birliğinden söz edilebilir. Farklı coğrafyalardan gelip Paris'te konuk edilen bu iki filozofun hayatı, felsefenin açmazlarında bir düşünce yoldaşlığına döner (Direk 1997:13).

Derrida Levinas'ın "ötekine koşulsuz evet"ini evvela Kant üzerinden okur. Derrida bu okumayı, etikten politikaya geçişin mümkün olup olmadığını deneyimlemek için yapar.

Filozof Immanuel Kant çok az eser verdiği siyaset felsefesi alanında kaleme aldığı *Edebi Barış Üzerine Felsefi Deneme* ile günümüz "Birleşmiş Milletler" örgütünün fikir babası addedilir. Kant'ın "deneme" olarak adlandırdığı bu metnin yazıldığı dönemde siyasi çalkantılar doruk noktadadır. Bir yandan Fransız İhtilali'nin ateşi yanmaya devam ederken, diğer yanda Amerika Birleşik Devletleri kuruluş sancıları çekmektedir. Kant bu eseri ile kendi düşünce sistemine sadık kalarak adeta uygulamalı bir felsefe denemesi yaparcasına, araştırıcı zekâsını milletlerarası ilişkiler üzerine çevirir (Abadan ve Meray, 1960:3-4). Kant kurulacak potansiyel bir dünya cumhuriyetinin iştirakçisi olarak bütün insanların konukseverlik hakkına sahip olduğunu belirterek, bu hakkın etik durumun keyfiliğine ve göreceliğine bırakılamayacak kadar önemli bir sorun olduğunu düşünürek bu metni kaleme alır (Benhabib, 2016:36-37). Bu yüzden Kant'ın metni etikten ziyade siyasidir.

Derrida Kant'ın bu eserinin ikinci bölümü olan *Edebi Barışın Nihai Maddeleri*'nin üçüncüsü yani *Dünya Vatandaşlığı Hukuku, Evrensel Bir Misafirlik Şartları ile Sınırlandırılmalıdır* üzerinde ısrarla durur. Ona göre bu yazı başlığından itibaren, koşulluluk sorusunun, koşullanmış ya da koşulsuz konukseverlik sorusunun ortaya çıktığı bir metindir (Derrida, 2012:7). Ayrıca Kant'ın bu metinde geliştirdiği koşullu konukseverlik fikri Batı medeniyetinin konukseverlik anlayışının ahlaki ve hukuki kodlarının ardında yatmaktadır (Yeğenoğlu, 2016:9). Derrida'ya göre bu sorun ancak etik ekseninden hareketle çözülebilir. Derrida'nın "madde başlığı"na yaptığı yapısökümcü yaklaşım bu kadarla da kalmaz. Metnin Almanca versiyonunda misafirlik kelimesinin karşılığı "Hospitalitat" olarak yer alır ve bu kelime Latince "konukseverlik" anlamında kullanılan "hospitalite"den gelir. Derrida'ya göre

“Latince kökenli bu sözcük parazitini içinde barındırır, karşıtını kendi bedeninde kendisinin çelişkisi olarak barındırır, konuksevmezliği (hostitilite) kendisinde parazit olarak barındırır.” (2012:8)

Kant bu madde ile hiç şüphesiz insansevmez bir hak savunusu yapma niyetinde değildir, asıl amacı maddeyi bağlamına oturtmak, dolayısıyla maddenin, hümanizmanın değil hukukun alanına dâhil olduğunu belirtmektir. (1960:26). Bu hak bir insanlık hakkıdır. Derrida burada yapıçözümcü bir yaklaşım sergiler ve bu hakkın alanını antropolojinin sınırlarını taşacak şekilde sorgular:

> *“İnsan olmayan, tanrısal olan, örneğin hayvansal olan, bitkisel olanla ilgili olarak konukluk hakkından söz edebilir mi ve söz edebilirse ne demek gerekir; tanrı gibi, hayvan gibi, bitki gibi ötekiyi ya da yabancıyı ağırlamak ya da onlar tarafından ağırlanmak söz konusu olduğunda, konukseverlik göstermek gerekir mi ve bu durumda konukseverlik sözcüğü yerinde midir?” (2012:8-9)*

Derrida “konukseverlik” kavramının sınırını daha kökende aramaktadır. Burada konuk edilebilir olarak Kant sadece insanı ele alırken, ilk koşulu da öne sürmüş gibidir. Kant için, içinde “sorumluluk” fikri barındıran “konukseverlik”in koşullandırılması gerekliliği açıktır. Tersi bir durum evsahibi ile misafir arasında yaşanan ilişkiyi tersine çevirme potansiyeline sahip sorumsuz bir arzu olacaktır. Konukseverlik bu nedenle her zaman koşullarla sınırlandırılmış, koşulları belirleyenler de çağa göre değişiklik göstermiştir. Ortaçağda koşulları kent belirlerken, Kant’ın yaşadığı dönemde bu görevi ulus-devletler ifa eder (Direk, 1997:18). Kant ulus-devlet tarafından belirlenen konukseverliği evrensel boyutlara taşımanın zorunlu olduğunu düşünmektedir. Çünkü dünya küre biçimindedir ve insanların sonsuz dağılımı mümkün değildir. Dolayısıyla, insanlar birbirine tahammül etmek zorundadır. Ebedi barış ancak bu tahammüllere ve koşullara bağlıdır (Kant, 1960:26-27). Derrida dünyanın şekli üzerinden oluşturulmuş bir tahammüller ilişkisini yadsır görünmektedir. Dünyanın yüzeyi aynı zamanda uzamı, yüzölçümünü, yüzeyselliği, yani ortak alanı akıllara getirir. Böylece yüzeyin üzerine inşa edilmiş kültür ve bu kültürün mimari veya kurumsal unsurları gölgede kalır (Derrida, 2012:32).

Kant'ın metninde çelişkili görünen fikirler bu kadarla da sınırlı değildir. Kant'ın "edebi barış"ın sağlanabilmesi için yabancının[15] düşmanca bir tutum sergilemediği sürece düşman muamalesi görmeme hakkından söz ederken konukseverlik sorunu yeniden hukukun ve yurttaşlığın formülleştirilmesi ile daraltılarak çelişkili bir hal alır. Çünkü burada sanıldığın aksine bir cömertlikten ziyade, hukukun sınırlandırdığı bir hoş karşılama, yalnızca ev sahibinin, hoş karşılayanın, karşılanan yerin yani evin sahibi olmasıyla ve böylece otoriteyi elinde bulundurmasıyla mümkün olan otoriter bir ilişki edimi vardır. Konukseverlik yasası, kişinin sahip olduğu evin yasasıdır, kişinin kendi evinde oluşunu olumlayan bir harekettir (Yeğenoğlu, 2016:57-58). Dolayısıyla evin kapısı bir eşik olarak aporetiktir. Hem konukseverliğin gösterilebilmesi için o kapının açılması gerekir, hem de bir kapı varsa, o kapının anahtarına sahip birinin olması yani ortada hiyerarşik bir ilişkinin olması kaçınılmazdır. İnsanda yarattığı bütün olumlu çağrışımlarına rağmen "konukseverlik" fikri hukuki bir forma dayandırıldığı andan itibaren misafir olan açısından çerçevenin giderek daraldığı bir sürece dönüşür ve bunu bir bahşetmeymiş gibi algılanmasına sebebiyet verir. Kant'ın metni bu açıdan muhteviyatında hoşgörü barındırdığı yanılgısı yaratır. Örneğin Kant yabancının sadece ziyaret hakkından bahseder ve kalıcı olarak barınma hakkını ancak kabul edilmesini cömertçe sağlayacak özel anlaşmalar sayesinde elde edebileceğini yazar (1960:26). Derrida'ya göre Kant bu ifadeleriyle, yabancının "oturma hakkı"nı devletlerarasında yapılacak anlaşmalara bağlar:

> *"Bütün bunlar devletler-arası bir koşulluluğa bağlanmıştır ve kozmopolitizmin anlamı da budur. Öyleyse yurttaş olmayan kimselere konukseverlik gösterilmez… Ulus-devletin yıkılmasıyla sürgün ya da göçmen bile olmayan, yerinden yurdundan edilmiş, yani yurttaşlık güvencesi, politik güvencesi olmayan insanlarla ve bu durumun getirdiği sonuçlarla uğraşmak zorunda kaldık. Bugünün sorunu da budur: Yani kozmopolitik bir konukluktan daha fazla olup dar anlamındaki kozmopolitik koşulların ötesine geçerek, yani devletin yetkesini ve devletin yasa-koyuculuğunu içeren bir konukluk sorunu." (2012:32)*

Kant'ın "evrensel konukseverlik" olarak adlandırdığı kavram devletlerarası ilişkilerle şekillendiği sürece, bir devlete mensubiyeti olmayan ya da devletinde yaşanan yıkımlar neticesinde sürekli hareket halinde olmak zorunda kalan

[15] Bauman'a göre "yabancı" Derrida'nın aporetik kavramları gibi ne olduğu karar verilemezdir. Yabancı ne dost ne de düşman olandır. Yabancının yakınlığı ahlaki bir ilişki doğururken, uzaklığı yalnızca sözleşmeye dayalı bir ilişkiye izin verir (2003:77-83).

ve bu nedenle konukseverliğe en çok ihtiyacı olanlar bu hakkın dışında kalacaktır. Derrida, her ne kadar Kant'ın metnini eleştirir gibi görünse de onun asıl amacı çağında yaşanan sorunları odağına almaktır. Kant'ın yaklaşık iki yüzyıl önce belirlediği koşullar devletlerarasında metafizikleştirilmiş olduğu için yapıçözümün hedefinde olsa da, Derrida henüz Kant'ın belirlediği koşullara dahi ulaşılamadığını itiraf eder ve Fransa üzerinden bir örnekle bu itirafını pekiştirir: AIDS hastası yabancılar, ülkelerine iade edildikleri takdirde Fransa'daki kadar başarılı bir tedavi alamayacaklardır. Böylece gönderilen kişinin hayatının mahvına yol açabilecek bu girişim Kant'ın metninde yer alan "gelen yabancının mahvına yol açmayacaksa geri gönderilebilir" koşuluna ters düşer (Derrida 2012:31).

Derrida Kant'ın "ebedi barış" üzerine yaptığı çıkarımları Levinas'ın düşünceleri ile çarpıştırır. Derrida'ya göre Kant "ebedi barış"ın tahsisinden söz ederken doğal durum olarak "savaş"ı kabul etmiş olur. Savaş her zaman alttan alta varlığını hissettiren bir tehdit ve bir risktir. Barış bu yüzden sonsuzca varolmadıkça hiçbir zaman barış olmaz. "Sonsuz" barışı nitelerken kullanılacak olsa da olur olmasa da olur bir kavram, "barış"a bir "ek" değildir. Fakat Kant bir kez "doğal durum" olarak savaşı kabul ettiği andan itibaren, barış her zaman düşmanlığın "iz"ini içinde taşımaya yazgılı hale gelir. Levinas'ta ise barış eskatolojiktir. Yani bir "tarihin sonu" bilimine dâhil olmayan tarihin ötesinde yer alır. Levinas'ta eskatolojiyi sağlayan hiç süphesiz onun "yüz" kavrayışı olmuştur. Başkanın yüzü ile karşılaşma kişinin benliğini dolayısıyla da tarihini kesintiye uğratarak mesihçi bir barış fikrinin eskatolojisini sağlamış olur (Direk, 1997:22). Levinas başkadan başlayarak bir hümanizm savunur ve bu hümanizm ancak konukseverlikle mümkün hale gelir (Direk, 2003:23). Böylece Kant'ın barışı koşullu konukseverlik ile mümkün olurken, Levinas'ın barışı koşullandırılamaz, gelmesi her zaman beklenen, ama davet edilmeyen zaten davete de gerek duymayan bir konukseverliğin adıdır. Derrida, bu noktada "davet etmek" ediminini de "koşullu konukseverlik"in içine dâhil etmeden duramaz:

> *"Birisini evime gelmesi için davet ettiğimde, bunun koşulu onu kabul etmemdir. Bütün bunlar benim kendi evimde kalmam ve onun gelişini öngörmem tarafından koşullandırılmıştır. Davetten ayırt edilmesi gereken tanrı misafirliği olarak adlandırılması gereken şeydir. Tanrı misafiri zorunlu olarak bir davetli değildir. Tanrı misafiri, beklenti ufku veya çevreni olmadan her an gelebilecek olan, Mesih gibi*

şaşırtarak gelebilendir. Herhangi bir anda herhangi biri değildir. Din dilinde, Levinas'ın dilinde, Hıristiyan dilinde hiç kimsenin beklemediği anda başkasının, Tanrı'nın gelmesi anlamına gelen ziyaretten böyle söz edilir. Dolayısıyla davet ve tanrı misafirliği arasındaki ayrım belki de koşullu konukluk (davet) ile koşulsuz konukluk (ziyaret) arasındaki ayrımdır. Ve koşulsuz konukseverlik, beklenti ufku, çevreni olmadan her tür beklenmedik ziyarete açık olmalıdır." (2012:32)

Derrida burada yeniden Levinas'a atıfta bulunuyor görünmektedir. Levinas'a göre sorumluluğun indirgenemezliğinde yüzün karşılanması demek olan yüze karşı konukseverlik anında yaşanan ilişki, "ilişki" kelimesinin muhteviyatında yer alan bir karşılılık durumundan muaftır. Neredeyse ilişkisiz bir ilişki denilebilecek böyle radikal bir anda başkası mutlaklaşarak, her zaman için mutlak başkası olan Tanrı'ya benzer. Yüzün davetsiz gelişi Tanrı'nın gelişidir. Bir yandan iki kişi arasında dikey bir mesafe varken, diğer yanda "öldürmeyeceksin" diyen yüz bütün çıplaklığıyla özneye yatay olarak hizalanır (Akt. Direk, 1997:28). Böylece hem üstünde, hem de hizasında yer alan ötekine karşı tükenmez sorumlu oluşuyla özneliği kesintiye uğrayan özne konukseverlik ekseninde ev-sahibi oluşundan kuşku duyar. Başından beri göçmen, sürgün, yabancı olarak, kendi bir mesken seçmeden evvel bir mesken tarafından seçildiği yerde ev sahibi, rahinedir. Ev artık bir mülkiyet sorunu olmaktan çıkar. Ev seçilen değil, seçense, ev sahipliği ya da konukseverlik özne tarafından belirlenemez dolayısıyla ötekine karşı bir sınırlandırma ya da hoşgörüden söz edilemez artık (Yeğenoğlu, 2016:65-66). Derrida bunu şöyle özetler: "Zorunlu olarak, davetsiz, evinize, size geleni, onu kendinizin yerine koyarak, yaratıcı bir şekilde kabul etmek." (2006b:84). Başka ile yaşanan bütün bu evsahibi ve rehine ilişkisinde, ben yine de başkasından sorumludur. Bu sorumluluktan kendini kurtaramaz. Ben zamanla özgürlüğünden vazgeçer. Evsahibi misafirinden zulüm görmeyi kabul etmediği müddetçe koşulsuz bir konukseverliğe adım atma şansı kalmaz. Aslında hepsinden öte ölüm olduğu müddetçe bir mülkiyetten ve ev sahipliğinden söz etmek her zaman için anlamsız olacaktır. Kişi öldükten sonra ev, ulus yok olduktan sonra toprak bir başkasının olacaktır. Levinas bu durumu İsrail özelinde şöyle aktarır: "Tanrı İsrail toprağını, İsrailler'e verme sözü verdiğinde, yalnızca onların bu topraklarda kiracı olarak yaşamasına izin vereceğine söz vermektedir." (Akt. Direk, 1997:33)

Koşulsuz konukseverlik fikri pratiğe dökülebilir siyasi bir program sunmaz, dahası bunun gerçekleştirilebilir bir tutum olmadığının da farkındadır. Hiçbir ulus, hiçbir aile, hiçbir hükümet kapılarını (bu ister evin kapısı, ister gümrük kapıları) ötekine sonsuzca açamaz. Derrida koşulsuz bir konukseverlik fikrinin peşinden giderken asıl amacı bir olanaksızlığın peşinden gitmektir, "yapıçözüm" uyarınca konukseverlik ekseninde olanaklı olanı, olanaksızlığın sınırına en yakın noktaya kadar vardırmaktır. Göçmenlerle, mültecilerle, haymatloslarla ilgili yasaları olabilecek en iyi seviyeye çekebilmektir. Derrida'nın felsefesinde olanaklı ve olanaksız zıt kavramlar değildir. İki kelime de aynı şeyi söylemektedir (Raffoul, 2008:273).

Derrida "koşulsuz konukseverlik" ten bahsederken temel argümanlarından biri "konukseverliğin ne olduğunu daha bilmediğimizdir." Henüz bilenemeyen bir şeye ilişkin hoşgörü, ev sahibi, misafir gibi kavramlar ise üzerinde düşünülmeden hızla tüketilmiştir. Fakat "konukseverliği daha bilmediğimiz"e dair bir cümlenin içinde yer alan "daha" sözcüğü konukseverliğin öğrenilebileceğine dair bir umut taşır ve düşünceyi gelecekle irtibatlandırır (Derrida 2012:22). Geleceğe dair taşınan bu umudun sürdürülebilmesi için, göçün küresel bir nitelik taşıdığı göç çağında[16] bazı kavramlar üzerinde düşünmek elzem görünmektedir. Bu kavramlara bir örnek olarak her zaman olumlu çağrışımları bulunan "hoşgörü" sözcüğü verilebilir.

Hoşgörü özü itibari ile tek taraflıdır ve hükümranın hükümranlığını devam ettiren bir sürece olanak tanımaktadır: "Yabancı olanı, ötekiyi, yabancı bünyeyi belli bir noktaya kadar ve dolayısıyla kısıtlamalar dâhilinde kabul ederiz. Hoşgörü koşullu, sakıngan, ihtiyatlı bir konukseverliktir (Borradori, 2008a:160). Derrida bu yüzden "hoşgörü"nün konukseverlikte bağlantısını keser. Görülebileceği gibi Derrida'da "hoşgörü" ve "konukseverlik" arasındaki fark semantik bir ayrıntı değildir ve Derrida'nın etiğindeki en önemli noktaya işaret eder. Koşulsuz konukseverlik her halükarda ötekine karşı etik bir sorumluluktur (Borradori, 2008b:34).

[16] Göçler Çağı kavramı için bkz. Göçler Çağı Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri, 2008, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Etik bir sorumluluk bütün bilme edimlerinin ötesinde, gelen yabancının kim olduğunu bilmeden, hatta adını dahi bilmeden hoş karşılayabilmeyi gerektirir. Böylece konuk bile denemeyecek bir konuk, ismi ve kimliği olmayan bir konuk, istalacı mı, işgalci mi, sömürgeci mi olup olmadığı bilinmeyen mutlak bir konuk gelmiş olur (Derrida 1993:34). Derrida gelen ziyaretçiye hesap sorulmaması, ondan pasaport istenmemesi gerektiğini düşünür (Derrida, 2006b:85). Derrida'nın önerdiği, sorumluluk olarak ötekine sonsuz bir açılma anlamına gelen konukseverlik, eve veya ülkeye buyur edilen kişinin dost mu, düşman mı olduğunu, fayda ya da zarar mı getireceğinin bilinmemesini gerektiren bir konukseverliktir. Yabancı tıpkı bağışıklık sisteminin kendi kendine savaş açmasına neden olan bir virüs gibi ulusun "otoimmunite"sine neden olur. Biyolojik bir terim olan otoimmünite "canlı bir varlığın intihar-benzeri bir tavırla kendi kendine kendi savunmasını yıkmaya, kendi bağışıklığına karşı bağışıklık kazanmaya çalıştığı tuhaf bir davranıştır (Borradori, 2008a:122). Naas bu benzetmeyi şöyle izah eder:

> "*Eğer otoimmünite bir organizmanın, bir bireyin, bir ailenin, ulusun, herhangi bir özdeşliğin, kendi kendisini olumlayacak güçlerini nasıl tehlikeye attığını ve böylece dışarıya açık ve savunmasız kaldığını anlatıyorsa, öyleyse otoimmünite de her zaman bir tür konukseverliktir -özdeşliğin ya da kendiliğin, autos'un doğasını değiştirebilecek bir olay'ın hoş karşılanması, yani iyilik ya da kötülük getirebilecek, ilaç ya da zehir olabilecek, dost ya da düşman yaratabilecek, Nobel ödülüyle ya da terörist hücresinde sonlanabilecek bir olay'ın hoş karşılanmasıdır." (2006:246-247)*

Böylece bu eğretileme üzerinden "öteki"ne açıklığın ve "öteki"ne karşı koşulsuz sorumluluğun neticesinde başka bir ailenin ya da devletin doğabileceği düşünülebilir. Bu yeni aile ya da ulus kendi kimliği içine kapanmamış, kendini kendi olmayana açık kılacak bir kimliğe dönüşebilir. Sonlu bir varlık olan insanın sonsuz sorumluluğu hakkında Derrida *Ölüm Armağan*'ı isimli metninde mealen "diğer kediler ölürken kendi beslediği kedi için onları feda ettiğinden" söz eder. "Henüz konu insanlara bile gelmemiştir." (1995:71)

Derrida'nın "konukseverlik" kavramını ele almasındaki temel saik onun geçmişinde yaşadıklarına dayandırılabilir. Cezayir göçmeni olarak Avrupalıların kendisine yeterince konukseverlik göstermediği aşikârdır. Derrida'ya göre Avrupa'nın yabancıları ağırlama, sadece ağırlama da değil, onların farklılıklarını

kabul etme görevi vardır. Bu görev Avrupa'ya demokrasisini ve mirasını yok eden totaliter dogmatizmi sorgulamayı emreder (1993:18).

1.3.2. Kararverilemezlik, Adalet ve Yasa

Derrida, hayvanlar da dâhil olmak üzere bütün canlıları ve hatta ölülerin de içine dâhil edilmesi gereken bir "adalet" duygusunun oluşturulması gerektiğini düşünür, etiğin kavramlarının, örneğin sorumluluk fikrinin Derrida'nın "yapısökümü"ne maruz kalmasının nedeni "kesin bir adalet"in varlığı hakkındaki bilgiye vakıf olunamamasıdır. Öznenin sorumluluğu varolan ahlak yasaları çerçevesine sıkıştırılamaz. Bu nedenle, öznenin bu yasalara göre pozisyon alışı Derrida'cı bağlamda adaletle ilişkilendirilmez, kişi bu ediminden dolayı ne sorumluluk almış, ne de sorumlu bir karar vermiştir. Hatta ortada söz konusu edilebilecek bir karar dahi yoktur.

Derrida "adalet" üzerine düşünürken yeniden Kant'a döner. Immanuel Kant *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi* isimli metninde, antropolojiye ait her şeyden arındırılmış, a priori olarak saf aklın kıvrımlarında dolaşan "saf bir ahlak felsefesi"nin arayışına girişir ve bir yasanın Ahlak yasası olabilmesi için zorunluluk taşıması gerektiğini vurgular. Temelini, deneyin ilkelerine yaslayan her kural "pratik kural" olarak adlandırılabilir ama "ahlak yasası" asla olamaz (2002:4). Dolayısıyla Kant, kişinin eylemlerini verili bir yasaya bağlamış olur.

Derrida'nın itirazı "yasa"ya bağlı olarak verilen bir kararın sorumluluk taşıyamayacağıdır. "Öteki"ne karşı sorumlu bir karar ancak açmazlar söz konusu ise verilebilir. Derrida'nın adaleti bu nedenle normlardan, dolayısıyla da normlardan müteşekkil hukuk sisteminin kendisinden ayrılır. Yasa ve adalet Derrida'nın gözünde iki farklı kavrama tekabül eder. Kişi adaleti sağlayabilmek adına her durumun kendi koşullarını göz önünde bulundurup, sorumluluk ilkesi çerçevesinde, yeniden bir yasa icat edebilmelidir. Şayet, diğer türlü davranan ve yasanın kitabi kurallarını, koşula uyduran bir yasa ya da hukuk anlayışı Derrida için etik anlamda adaletle uzaktan yakından ilgili değildir (2010:70).

Derrida'nın "adalet" hususunda düşüncelerinden yararlandığı bir diğer filozof Levinas'tır. Levinas için "adalet"; "öteki"nin ıstırabına karşı duyulan sorumluluğa verilen karşılıktır (Critchley, 2016:62). Levinas kendisi ile yapılan bir mülakatta Adaletin ötekinin gizli kalmış biricikliğini unutturmayacağını söyler ve ekler: "Adalet, bu biricikliği, iktidarların, Devlet çıkarlarının, totaliter eğilimlerin ve fırsatların belirlenimciliğiyle bağlanmış olan siyasal tarihe bırakamaz. Adalet, vatandaş kimliklerinin altında gizli kalmış insan yüzünü, yargıçların ve Devlet adamlarının yargılarına hatırlatacak sesleri bekliyor." (2003:198)

Levinas'a göre bu sesi çıkaracak olan "üçüncü"dür. Üçüncü "ben"in ve "öteki"nin yakınlığına vurulacak darbedir. Üçüncü vurduğu bu darbeyle kökensel olarak tek ve kıyas kabul etmezliği içindeki yakına duyulan ve hukuktan önce gelen sorumluluktan "ben"i çekip almış olur (Levinas, 2003b:197). Levinas'ın adaleti her ne kadar başkası ile ilişkiyi nitelendirse de, o daha çok üçüncü ile ilişkiyi belirler (Direk, 2003:35). Böylece birinin ötekine yaptığı haksızlıklardan habersiz olmak "ben"i sorumluluğundan muaf tutmaz, "ben"in sorumluluğuna düşen ötekinin çektiği acıdan haberdar olmaktır (2003b:197). Derrida'ya göre Levinas bize her şeyden önce ötekinin faniliğinden dolayı sorumlu olduğumuzu hatırlatmaktadır (1995:46). Levinas *Ölüm ve Zaman*'da şunları söyler:

> *"Sempati ve acıma, öteki için acı çekmek ya da onun için 'bin ölümü' göze almak; bütün bunların mümkün olabilmesi için diğeriyle daha kökten bir ikame gerekir. Ötekinin acısını ya da sonunu sanki bunun sorumlusu, suçlusu bizmişiz gibi benimsemeli. Uç bir yakınlık. Suçlu olarak ölünün ardından yaşamak. Bu anlamda öteki için kurban olmak ötekinin ölümüyle başka bir ilişki ortaya çıkartacaktır: Öyle bir sorumluluktur ki bu belki de niçin öldüğümüze açıklık getirecektir. Fazladan yaşamanın suçluluğunda ötekinin ölümü benim meselemdir. Ölümüm ötekinin ölümünde benim payımdır ve kendi ölümümde de benim payıma düşen, kabahatim olan bu ölümü ölmekteyimdir." (2006:48)*

Derrida, Levinas'ın üçüncüyü dâhil ederek politik[17] bir bağlam kazandırdığı ve bu bakımdan Kant'a yaklaştığı bir adalet anlayışı yerine yine Levinas'a ait ikili

[17] *"Üçüncü ile ilişki bizi politikaya, devlete, yasallığa, bir vatandaşlar düzenine götürecektir. Başkası ise bu düzeni kesintiye uğratandır. Totaliter bir devletin meşruluğu ancak başkası ile ilişkisinden yola çıkılarak tartışılabilir. Başkasıyla karşılaşma anlamındaki adalet, aynı zamanda devletin sınırıdır… Levinas, başkasıyla ilişkinin üçüncüyle ilişkiden ayrılamayacağım bir kez daha vurguluyor. Ama başkasının yüzünden doğan adaleti, daha çok, başkasına karşı sınırsız sorumluluğuma bir sınır koyan üçüncü ile ilişki anlamında ele alıyor. Adalet, benim özgürlüğümün keyfiliğini sorgulayarak beni hesap vermeye, kurumsallaştırmaya, haklılaştırmaya çağıran başkasının yüzüyle karşılaşmamdan*

ilişkinin etiği ile yoğrulmuş bir "adalet" kavramının üzerinde durur, ama öteki insan hümanizmasını bir kez daha şerh düşmeden edemez. Onun için Derrida, yasanın adaletini aşan adaletle ilişkiyi, başkalığın yüzleri, bu yüzlerin izlekleştirilemeyen sonsuzlukları karşısında tutsaklık diye tarif eder. Başkalık ille de insan yüzüyle ilişkide tecrübe edilmez, başkalığın konuşan insan yüzü olmayan yüzleri de vardır (Direk, 2010:245). Dolayısıyla Derrida için "adalet" kavramı hiçbir biçimde indirgenemez olur. O her türlü olayın karşısında "kendinden" menkuldür. "Kendinde adalet, hukukun dışında veya ötesindeki bir adalet, tabii eğer böyle bir şey varsa, dekonstrüksiyona tabi tutulamaz." (Derrida, 2010:59)

Derrida'nın "yapısöküm"ünü böyle bir "adalet" ve "sorumluluk" cenderesine gönüllü olarak soktuğu görülmektedir. Ama bu etik adalet anlayışı aynı zamanda özünde siyasi imkânlarla dolu bir geleceği açılan siyasi reform, dönüşüm ve ilerleme imkânıyla bağlantılı gibi görünmektedir (Critchley, 2016:63). Critchley'nin de değindiği gibi Derrida her ne kadar "adalet" kavramını etik bir koşulsuzluk içinde tartışıyor olsa da meseleyi politik bağlamından asla koparmaz. Derrida'da "olanaksızlığın olanağı" olarak tabir edilen bu durum olanaksız olanın yani etiğin olabilirlik koşulu olarak olanaklı hale yani politiğe dönüşmesi için fırsat sunar. Bu dönüşüm "yapısöküm" gibi hiç durmadan çalışır. Bu sayededir ki, politika çaresizliğini aşma imkânına sahip olur.

Etik ile politik arasındaki bu fay hattı "adalet" kavramının anlamında da bir kırılma meydana getirir. Pozitif yasalara indirgenemeyen adalet ile yasalarla sağlandığı izlenimi yaratan adaletin farkı bu kırılmada ortaya çıkar. Derrida'ya göre gerçek bir siyasal edim birbiriyle çelişebilen iki yükümlülükle meydana çıkar; çünkü hem yasaya uygun olmakla yükümlüdür, hem de, diğer kökeni olan ve eylem yoluyla gerçekleştirmeyi hedeflediği bir adalet fikrine karşı sorumludur (Direk, 2010:216). Derrida'nın bu meseleyi ayrıntılı olarak tartıştığı "Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli" isimli metninde yasa ile adalet arasındaki ikileşmeyi ele alır ama ne adaletin ne de yasanın ne olduğunu doğrudan bir biçimde açıklamaz (2010:244). Bunun yerine "yapısöküm"ü bir kez daha devreye sokar ve "yapısöküm"ü çifte bağlılığın

---

doğduğu içindir ki Levinas, aynı zamanda adaletin kuramsallığm temeli olduğunu da ileri sürecektir." (Direk 2003:35)

içinde bir açmaz deneyimi olarak tanımlar. O ne yasaya karşı sorumluluktan, ne de adalet talebinden vazgeçebilir (Derrida, 2010:53). Dolayısıyla adil olanın ne olduğuna dair ulaşılması gereken cevabın sorumluluğu ve adaleti sağlamaya çalışan yasa arasındaki ilişki bizi "kararverilemez"liğe sürükler.

Derrida tarafından öne sürülen "kararverilemezlik" kavramı, Derrida'nın etiğinin anlaşılmasında önemli bir yol göstericidir. Tamamen akla dayalı, vicdanını ve akışkanlığını kaybetmiş, katılaşmış, ön-belirlenimlerle hareket eden, yeni oluşan koşullara hitap etmeye çalışırken acz içinde kıvranan, biçimsel etik kuramlar ve resmi kurumlar tarafından belirlenen kurallar, ödevler ve yasalar çerçevesinde verilen kararın aslında bir karar verme edimi olmadığını düşünen Derrida, kararın özünde mutlaka kararı veren öznenin sorumluluğun da bulunmasını sağlayacak kararverilemezlik mefhumunu ortaya atar. Etik olanaklılığı sağlayan durum bir deneyim olarak kararverilemezliktir:

> *Sadece görünüşte bir paradoks olan bu belirli karar verilemezlik durumu karara veya karar verilebilir olana alan açar. Karar verilemezlik etik politik sorumluluk içerisinde karara çağrıda bulunur. Hatta bu onun gerekli şartıdır. Bir kararın uzamda ortaya çıktığı an hesaplanabilir programı aştığı andır. O program ki, tüm sorumluluğu belirli sebeplerin programlanabilir etkilerine maruz bırakarak yok eder. Bu teste tabi tutulmadan ve karar verilemezliğin yolundan geçmeden ne etik ne de politik bir sorumluluktan söz edilebilir Sadece o anda alınmış, öncesinde üzerinde düşünülmemiş gibi görünen bir karar bile deneyim ve kararverilemezliğin deneyi ile yapılandırılmıştır." (Derrida, 1988:116)*

Derrida'nın "kararverilemezlik" düşüncesi yukarıda da görülebileceği gibi üzerinde düşünülmemiş anlık kararların sorumluluğunu dahi kararı alan öznenin omuzlarına yükler. Derrida bu noktada unutulmaması gereken bir gerçeği hatırlatmadan edemez: Verilen karar hiçbir zaman, alternatifi olan ama verilmeyen bir kararın sonucu bilinemeyeceğinden, iyi mi kötü mü bilinemez, bu durum da her zaman bir memnuniyetsizlik yaratır (Derrida, 2008a:212). Dolayısıyla "kararverilemezlik" bitmek bilmez bir süreç olarak kararda dahi varlığını sürdürmeye devam eder. Derrida bu durumun içinden çıkılamaz bir keşmekeş senaryosu olarak okunabileceğini düşünse de kendisi bu çıkmaza olumlu bir anlam atfederek, durağanlığa karşı durmadan dönüşmeye olanak tanıyan yapıçözüm felsefesinden ödün vermediğini göstermiş olur.

Derrida'nın "kararverilemezliğin sürekliliği"ne atfettiği olumlu anlam; bu süreklilik sayesinde bir istikrar arayışı olan etik ve siyasetin sürekli dönüşmek zorunda kalmasına neden olmasıdır. Bu süreklilik bireyin tecrübe ettiği her olaya vereceği tekil cevaba yani tekil kararlar nispetince uzatılabilir. Böylece adil karar yasanın sınırlarından kurtulma ve yeniden icat edilebilme şansına sahip olur (Derrida, 2004:33).

Derrida'da etik yasanın icadı ona yaraşır bir şekilde bir "aporia"nın, bir açmazın içinden şekillenir: Olanaklı-olma olanaksız hale geldiğinde aşılması gereken olanaksızlıktır. Olanaksızı yapmak gerekir (Derrida, 2012:31). Kararverilemezlikten karara, adaletten yasaya, etikten siyasete yapılan bu salınım "difference"ın salınımına benzer. Adalet her zaman yasanın güçle yürürlüğe koyulmasından farklı olacaktır ve yasanın zorlayıcılığı tarafından ertelenecektir (Evink 2006:264). Yine de her yasa etikten verilen bir taviz ölçüsünde bir kayıptır ama eskiye nazaran elde ettiği kazanımlar nispetinde de bir kazançtır. Kararverilemezlikten türeyen bir yasa her zaman kaybedilmiş bir kazanımdır. Sorun yasanın evrenselliği ile ötekinin tekilliği arasında yaşanan aporetik durumdan kaynaklanır (Critchley, 2016:63-64). Yine de her hülakarda "kararverilemezlik" koşulu olmadan bir karardan söz etmek zordur. Bu deneyim olmadan adalete karşı adil olunamaz. Bu yüzden her karar anında, ya da Derrida'nın Kierkegaard'dan alıntıladığı gibi "her anı delilik olan karar anında"[18] dahi adil olmanın ilk adımı onu duymak, okumak, yorumlamaktır. Bu adaleti, onun, evrensellik iddiasına rağmen veya tam da bu iddiası sebebiyle her zaman tekilliklere ve ötekinin tekilliğine hitap ettiğini de bilerek anlamaya çalışmak gerekir (Derrida, 2010:66). Fakat adalet aynı zamanda beklemeyendir. Adil bir karar her zaman hemen, oracıkta, derhal gereklidir. Onu haklılaştırabilecek olan sonsuz malumatı ve koşulların, kuralların, hipotetik buyrukların sınırsızca bilinmesi seçeneğini veremez kendisine (2010:75). Adaletin sağlanması için sorumlu kararın verileceği an bilgiyle eylem arasında bir uçurum açılır. Derrida'ya göre bir kararın karar olabilmesi için bilginin, yani kuralların ve yasanın olduğu kurumsal bir yapı içinde adalet ihtiyacına

[18] Kierkegaard İbrahim meselinden hareketle imanı tartıştığı *Korku ve Titreme* isimli eserinde İbrahim'in karşı karşıya kaldığı paradoksal ana değinir (Başaran, 2005:257, Hannay, 2013:10). O anda İbrahim yetmiş sene boyunca doğmasını beklediği oğlu İshak'ı, inandığı Tanrı uğrana kurban edip etmemeyi düşünür.

cevap verilemez. Şayet özne kendini "aktif bir biçimde" konumlandırıp, kararı verirken ne yapacağını bildiğini söylüyorsa, kararının sorumluluğunu iptal ediyordur(Derrida, 1999e:67).

Aslında bütün mesele açmaz olmadan sorumluluğun, kararverilemezlik olmadan kararın olamayacağıdır. Sorumlu karar, açmaz anında yaşanan kararverilemezlikle sınanır ve bu deneyim sayesinde politik ya da etik için "gelecek-olan-yasa"nın gölgesi burada ve şimdi olanın üzerine çöker. Politika ötesi bir yapı olarak adlandırılan etik adalet, yani ötekinin tekilliğinden başlayan bir adalet hep gelecek-olandır fakat politikanın yani evrenselin, şimdiki zamanını şekillendirir. Dolayısıyla tekillik evrenselin, gelecek, şimdinin önüne geçer. Tarihin akışında kırılmaya neden olan böyle bir gelecek düşüncesi sayesindedir ki yasa sürekliliğinden kurtarılabilir. Kök-iz, differance, eklentisellik, yinelenebilirlikten müteşekkil "kararverilemezlik" alanı olanaklı hamlelerin çoğulluğunu barındırır (Laclau, 2016:81). Laclau'nun ifade ettiği "hamlelerin çoğulluğu" sayesinde yasanın çağına cevap vermeyen durağan yapısına alternatifler üretilebilir. Derrida'nın "kararverilemez"lik kavramı olmadan adaleti sağlayacak siyasi karar veya etik karar hakkında sağlıklı bir düşünce gerçekleştiremeyecek olmasının nedenlerinden biri de budur. Adalet olanaksızlığın içinde hep gelecek olandır, imkânsızdır. Herkes için, her durumda ve her zaman adil olabilmek mümkün olamayacağı için hiç kimse "ben adilim" diyemez. Bu yüzden de içinde "sonsuz bir vaat" barındırır:

> *"Bu gelecek üzerimizde eylemlerimiz üzerine en buyurucu taleplerde bulunur. Derrida'nın öne sürdüğü üzere vaat, biçimsel olarak, herhangi bir düşüncenin saldırdığı ve çözemediği düşüncenin ve eylemin zorunlu kararlaştılamazlığının kalanı olarak görülebilir. Bu kalan geleceğin şansını bahşeden bir mutlak geçmiştir. Zaten her zaman kendisinin hatırası olan vaat, sonuç olarak geleceğin bir olumlamasını kurar. Onun hatırlanamazlığı bütün ufukları, kendi başlangıçlarının sonluluğuna geri döndürmesidir. Vaat tam da bulaşma yasası olarak düşünülmelidir. Bütün ufukları olanaklı kılarken kesintiye de uğratan hatırlanamaz vaadin radikal yapısı, yasa aporiasının indirgenemezliğini yasa differance'ı olarak sunar. Derrida'nın demokrasiyle ve adaletle özleştirdiği vaat, her bir mevcut yaşamın ötesinde zaten 'ben, şimdi!' diyebilen her canlı varlığın ötesinde bulunan bir geleceğe bağlılıktır." (Erkan ve Utku, 2010:xxxiv)*

Derrida tehdidin vaatten ayrılamayacağını söyler. Vaat olmasaydı bir tehdit olarak adalet beklenemezdi. Vaat "gelecek adalet" fikri ile bir tehdit oluşturur ama aynı zamanda da bu vaat gerçekleşmeme ihtimalini içinde barındırdığı için kendisi de

tehdit altındadır (2008:237). Derrida'ya göre açmazın bu imkânsız deneyimi olmadan adalet olmaz. Yapısı bir açmaz deneyimi olmayan bir adalet arzusunun haklı bir adalet çağrısı olma şansı yoktur. Ne zaman ki iyi bir kural, belirleyici bir yargıya göre, tikel bir duruma, yanlışsız bir biçimde uygulanır, orada hukuk hesaba katılmış olur ancak adalet kesinlikle olmaz (2010:62). Derrida'nın Batı felsefesine itiraz ettiği noktalardan biri olan "kavramların kesin ayrımlarla belirlendiği"ne dair fikrin geçersizliği adalet ve hukuk arasındaki ayrımda da kendini gösterir. Derrida, şayet bu ayrımın mantıksal olarak kurala bağlanabilseydi, her şeyin çok daha basit olacağını söyler. Fakat hukuk adalet adına uygulandığı iddiasında bulunur ve adalet "güç kullanılarak yürürlüğe sokulması gereken bir hukuka yerleşmeyi talep eder (2010:70).

Derrida adalet ve yasanın iç-içeliğini ortaya koyduktan sonra yasanın gücünü ve otoritesini sorgular. Derrida yasanın kaynağının ulaşılamaz oluşundan dolayı, onu Pascal'ın Montaigne'den ödünç aldığı "mistik" kavramıyla adlandırır. Pascal'a göre öyle kabul edildiği için gelenek ve görenek eşitliğin kaynağıdır. Otoritenin yani yasanın mistik temeli budur. Bu yüzden gelenek ve görenekleri sorgulamak ya da onları evrensel kılmaya çalışmak tehlikelidir. Çünkü yasa sorgulanarak otoritesini kaybeder (Direk, 2005:113).

Montaigne aslında yasaların adil oldukları için değil yasa oldukları için güvenilir olduğunu söyler. Onlara uyulmasının sebebi adil olmaları değil, otoritelerinin olmasıdır (Derrida, 2010:56). "Hukuk"un ise adaletin hakikatinin temeli olan meşru kurguları vardır. Montaigne "meşru bir kurgu"nun bu eklentiselliği ile doğadaki bir eksikliğin gerektirdiği eklentiselliğin yapay olan tarafından sağlandığına dair bir analoji kurar. Doğayı bir norm olarak ele alan doğal hukukun yokluğunda yasa ile sınırlanan pozitif hukuk bir kurguyu çağırır. Montaigne bu durumu doğal dişlerini kaybeden kadının, fildişi kullanması ya da ten renkleri yerine yabancı bir madde ile kendilerini boyamalarına benzetir. Pascal ise güzel aklın her şeyi yozlaştırdığı gibi doğal yasaları da yozlaştırdığını belirtir (Derrida, 2010:56-57).

Otorite kendine bir temel, bir ilk yasa, bir tarihsellik, bir "mevcudiyet metafiziği" kazandırmaya çalışır. Yasaların en temel özelliği bu nedenle temelsiz

olmalarıdır. Bu tanım gereği de otoritenin kurucu ediminin temelsiz bir şiddet olduğunu söylemek mümkün hale gelir. Şiddet kavramı hukukun, siyasetin ve ahlakın, yetki ve yetkilendirmenin tüm biçimlerinin, en azından yetki iddiasının simgesel düzenine aittir (Derrida, 2010:89). Böylece yasanın zamansallığının muhteviyatında bir paradoksun yer aldığını söylemek zorunludur. O hem otoritesini kaybetmemek adına sorgulanmamalı ve "mistik" bir yapıda olmalı, hem de bizzat kendisini koruyabilmek için kurucu bir şiddet, bir ilk yasaya sahip olmalıdır. Derrida bu duruma örnek olarak *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi*'ni verir. Bu bildirge bir halkın kendisini temsilcilerinin temsilcisi vasıtasıyla bağımsız ilan etme olayıdır. Fakat bildirge asıl gücünü ilahi takdirin korumasına dayanarak ve dünyanın yüce hâkimine başvurarak güvence altına alınır.[19] Tanrı'ya dayandırılan kurucu yasanın zamanla ilişkisi kesilerek paradoksal yapısı gizlenir. Fakat paradoks varlığını bir imza meselesi olarak duyurmaya devam eder. Bildirge bir halk adına mı imzalanır, yoksa imzalandıktan itibaren mi bir halk varlığını ilan etmiş olur (Direk, 2010:222)? Bağımsızlığın bildirilmiş mi olduğu, yoksa meydana mı getirildiği hakkında "kararverilemez" bir durum vardır. İmza, imza atanı icat eder, imza atan ise imza sayesinde imza atacak yetkiye sahip olur. Bu imza halkın tanımında farklılaşma ve ertelemeye, imza yetkisinin imza sonrasına kalmasına yol açarak, sonucun nedeni etkilediği bir "differance"a meydan verir. Dolayısıyla kurucu performatifin meşruluğu geçmişinden ya da şimdisinden kaynaklanmaz. Geçmiş, kendisinden bir kopuşla kurtulanı meşrulaştıramaz, kurucu otorite varlığını ancak geleceğe, geleceğine emanet ederek şimdide meşrulaştırabilir (Direk, 2005:130-131).

Derrida'nın kurucu edim, yasa, hukuk ya da otorite olarak adlandırdığı konularda etkilendiği bir diğer düşünür Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinden Walter Benjamin'dir. Benjamin hukuk sisteminin kuruluşunda, kurucu edimin sanki meşruymuş gibi hareket ettiğini söyler ve bunu mitik bulur. Hukuku kuran bu dayanaksız şiddete de "kurucu şiddet" adını verir. Kuruluş anında kurucu edim kendini haklılaştırmaya ihtiyaç duymaz. Kurucu edim tarafından kurulan bir yapının başarısı mistik sürecin unutturulabilmesiyle eşdeğerdir. Bu görevi de şiddetin diğer

[19] Amerikan Bağımsızlık Bildirgesinin tam metni için bakınız: http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/amerikan-bagimsizlik-bildirgesi-110 (Erişim Tarihi: 10.10.2017)

ayağı olan "koruyucu şiddet" üstlenir. Yaratılan amnezik toplum, kurucu şiddetin meşruluğunu sorgulamaktan ne kadar uzaklaşırsa, kurucu edim o kadar başarılı bir kuruluş gerçekleştirmiş demektir. Benjamin, sınırlar belirlendiğinde hasımlara da haklar verildiğini, bu hakların eşitliği sağladığını fakat dikkatle bakıldığında bunun şeytanca bir muğlaklık barındırdığını belirtir. Köprü altında uyumak fakire de, zengine de yasaktır ama sadece fakir köprü altında uyumaya muhtaçtır (Direk, 2010:223-226). Dolayısıyla bu yasak herkese eşitmiş gibi görünse de zenginin bu yasaktan etkilenmeyeceği aşikârdır. Bu yasağı şiddet yoluyla delmek ise otorite tarafından başka yasaklarla engellenir ve bu eyleme suç niteliği verilerek, eylemi gerçekleştirenlere çeşitli cezalar verilir. Hukukun bireylerin şiddetini yasaklayarak şiddeti otorite üzerinde tekelleştirmesinin nedeni kendini korumak zorunda olmasıdır.

Sonuç olarak köprü altında yatmak isteyen bir fakirin bu isteği yasal yollarla engellenerek hukuk sağlanmış olacak, yasaklama yönünde alınan karar adalet yanılgısı yaratacak fakat adil olmayacaktır. Adalet bu bakımdan her zamanın yasasının yürürlüğe koyulmasından farklı olacaktır. Differance'ın hareketi adaleti her zaman erteleyerek geleceğe bırakır. Yasa ile adalet, şimdi ile gelecek arasında hayaletlere konukseverce yaklaşacak bir boşluk kalır. Derrida'nın Levinas'tan Kant'a akan düşünce ırmağında, konukseverlik, adalet, karar, sorumluluk gibi açmazlar göçmenler, mülteciler, uluslararası örgütler ve yasaları, insanlığa karşı işlenen suçlar, gibi konuları düşünmeye sevk edebilir. Etik sonsuz açmazları ile hayaletlerini politikanın sonluluğuna musallat ederek önemli meselelere çözüm olabilecek politik açılımlar geliştirilmesine vesile olabilir (Smith, 2005:66).

1.4. Derrida'nın Hayaletleri

Derrida, 1993 yılında Koliforniya üniversitesinde "Marksizm nereye gidiyor?" başlığı altında düzenlenen bilimsel toplantıda iki seans boyunca süren bir konferans verir. Böylesine etkileyici, iddialı, gerekli ya da tehlikeli olduğunu düşündüğü bir Kolokyumun açılışında söz almak konusunda, başta kendini bu alanla ilgili sınırlı yeterlilikte bulduğu için tereddüt etse de, duyduğu sorumluluktan kaçmamak adına, yapılan çağrıyı kabul eder (Derrida, 2007:87). Bu sorumluluk her şeyden çok

hayaletlerle ilgilidir. Derrida verdiği bu konferansın metnini iki ay gibi kısa bir sürede geliştirerek, hem bazı Marksist çevreler tarafından topa tutulan, hem edebi niteliği nedeniyle değerli bir sanat ürünü olarak kabul gören *Marx'ın Hayaletleri* isimli bir kitap çıkarır (Timur, 2011:179).

Derrida *Marx'ın Hayaletleri* ile uğraştığı dönemde bir yandan da kendi hayaletleri tarafından izlendiği duygusuna kapılır. Derrida'ya musallat olan, ne ölü ne diri, bakan ama görünmeyen hayaletlerin ilki ölüm korkusudur. Kitabı yazdığı dönemde Derrida, ileride ölüm nedeni de olacak kanser hastalığının vücuduna yerleştiğinin, ona musallat olduğunun ipuçlarını almıştır. Heidegger insanın şimdisinde geleceğinin de varolduğu söyler, çünkü insan ölüme yazgılı olduğunu bilir. Gelecekte öleceğini şimdiden yaşar. Dolayısıyla o ölene kadar kendi hayaleti ile yaşayacaktır (Zeytinoğlu, 2015). Derrida ölümcül bir hastalığı olduğunu öğrendiği anda kendi hayaletine en yaklaştığı anlardan birini yaşar.

Derrida'ya musallat olan bir başka hayalet, yakın dostu Marksist düşünür Louis Althusser'in kitabı yazmadan yaklaşık üç yıl önce gerçekleşen ölümünün hayaletidir. Romen uyruklu Fransız tarihçi ve psikanalist Elisabeth Roudinesco ile yaptığı söyleşide, *Marx'ın Hayaletleri'*nin, eğer istenirse, gerçekten bir tür Louis Althusser'e saygı olarak okunabileceğini gibi Althusser ile yaşadıklarının bir tür "ölümsüzleştirilme"si olarak da okunabileceğini söyler (2006:41).

Derrida *Marx'ın Hayaletleri'*ni, kitabı yazarken kendisine musallat olan hayaletlerden birine, Güney Afrika halkının Apartheid'a[20] karşı giriştiği direnme hareketinin kahramanı olan ve Apartheid'in ardından azınlık konumundaki bir partiye kendini yeniden adamaya hazırlandığı bir anda öldürülen Chris Hani'ye adar

[20] Güney Afrika Cumhuriyeti'ndeki ırkçılık politikası olan Apartheid'ı, Derrida şöyle tanımlıyor: *"Kendi başına toplama kampı benzeri bir alan işgal eden bir sözcük. Bölme sistemleri, dikenli teller, yerleri belirlenmiş kalabalıklar... İşaretin sınırları içinde, soyut özün (heid) göz kamaştırıcı tatsızlığı başka bir soyutlama dünyasında spekülasyon yapıyor gibi. Sözcük ayrım üzerinde yoğunlaşır. O kurar, ilan eder, yazar, kazır... Bir işaretler sistemi, vize vermek ya da sınırları kapatmak için mekânı çizer. Ayırt etmez, ayrımcılık yapar." (Akt. Norval, 1996:153)* Apartheid bu tanımıyla Derrida'nın baştan beri karşısında olduğu yaklaşımları içinde barındırır. Apartheid'ı oluşturan ve ayrışmaya neden olan sınırlar "hayalet"e varır.

(2007). Chris Hani'yi öldüren kişi Polonya'dan göç etmiş aşırı-sağcı Janus Walus'tur. Walus cinayetin ardından verdiği ifadede; Hani'nin de dâhil olduğu komünistlerin Güney Afrika'nın güzelliklerini yok edeceklerini söyler (Davies, 2018).

Peki, Derrida bunca yıldan sonra akademik camiada hiçbir zaman kabul görmeyeceğini bildiği halde[21] "hayaletler"i, üstelik tam da yakıcı sorunlarla boğuştuğu bir dönemde neden gündeme getirir? Derrida' nın sayılan ve sayılmaya devam edilecek hayaletlerinden aslında tek bir beklentisi vardır: "Yaşamayı öğrenmek" *Marx'ın Hayaletleri'*nde bunu şöyle dile getirir:

> *"Yaşamayı öğrenmek hala gerçekleşmeyi bekleyen bir şeyse, yalnız yaşamla ölüm arasında gerçekleşebilir. Ne tek başına yaşamda, ne de tek başına ölümde gerçekleşebilir. İkisi arasında olup bitenler, tıpkı yaşamla ölüm arasındaki gibi, tüm "ikiler" arasında olup bitenler, ancak herhangi bir hayalet üstüne veya hayaletlerle konuşmaktan öteye geçemez. Öyleyse ruhları öğrenmek gerekecek. Hatta hayaletler alanı var olmasa bile; özellikle de bu nedenle… Yaşamayı öğrenmek zamanı, vekâletinin devredilebileceği bir şimdiki zamanı olmayan bir zaman şuraya sürükleyecek bizleri, giriş sözünün bizi sürüklediği yer bu işte: hayaletlerin ticaretsiz alışverişinde, söyleşilerinde dostluklarında ya da yoldaşlıklarında hayaletler ile birlikte yaşamayı öğrenmek. Başka biçimde ya da daha iyi yaşamayı öğrenmek. Daha iyi değil de, daha adilce… Ama onlar ile. Genel olarak ile-olmayı bize her zamankinden daha da gizemli kılan şu sözü edilen ile olmaksızın öteki ile-olmak da olamaz, socius da olamaz. Ve bu hayaletler ile-olmak, yalnızca belleğin, mirasın ve de kuşakların bir siyasetine indirgenmese de, aynı zamanda bunların bir siyasetidir de." (2007:11)*

Derrida kitabı yazdıktan 11 sene sonra, 74 yaşında, hastalığı ile boğuşurken Le Monde gazetesinin kendisi ile yaptığı röportajda "yaşamayı öğrenmek" üzerine sorulan bir soru üzerine ise şunları söyleyecektir:

> *"Hayır, ben hiçbir zaman yaşamayı öğrenmedim. Kesinlikle hayır! Yaşamayı öğrenmek, ölmeyi öğrenmek, kendin veya başkası için selamet, diriliş veya tüm insanlığın kurtuluşu olmaksızın mutlak ölümlülüğü hesaba katıp kabul etmek anlamına gelir…*
>
> *Ölümü kabul etmeyi öğrenmedim ben. Hepimiz ertelemeyle hayatta kalanlarız… Fakat ölmeyi-öğrenmek konusunda eğitilemez biriyim hâlâ. Bu konuda henüz hiçbir şey öğrenmedim, herhangi bir bilgi edinmedim. Erteleme süresi hiç olmadığı kadar hızlı bir biçimde azalıyor. Çünkü adımın birlikte anıldığı düşünürlerin çoğu öldü ve ben 'son hayatta kalan' oldum; çünkü başka insanlarla birlikte, hem iyi hem kötü onca şeyin mirasçısıyım: Bir 'kuşağın', 60'lar kuşağının, son temsilcisi… Oldum olası, ömrümün her ânında somut ve yorulmak bilmez bir biçimde bana musallat olan hayatta kalma ya da erteleme meselesi, sağlık problemlerinin baskısı da giderek arttığından, bugün*

[21] Derrida "hayalet meselesi" hakkında akademiden gelecek tepkilere hazırlıklıdır ama bu meseleden taviz vermeye de yanaşmaz. Hatta lafı akademi mensuplarının tutumunu değiştirmesi gerektiğine getirir. Sözlerini herhangi birine, hele hele hayaletlere yöneltmeksizin konuşabilecek "scholar" artık yoktur (2007:31).

apayrı bir renge bürünüyor. Hayatta kalma meselesi zihnimi hep meşgul etmiştir, anlamı yaşama veya ölüme eklenemez; ilkseldir: Yaşamak, hayatta kalmaktır. Hayatta kalmak, yaygın anlamıyla yaşamaya devam etmek; ama aynı zamanda, ölümden sonra yaşamak demektir… Çalışmama yardımcı olan bütün kavramlar, özellikle iz ve hayaletimsilik kavramları, temel bir boyut olan 'hayatta kalma'yla ilişkiliydi. Bu, ne yaşamaktan ne ölmekten türemiştir. 'İlksel matem' dediğim şey içinde durum aynı. O da, 'fiilî' ölüm adı verilen şeyi beklemez." (2006c:175-176)

Derrida "hayatta erteleme ile kalanlar" hakkında; yani kitabı yazdığı dönemin jeopolitik bakış açısına göre, eşitliğin hiç olmadığı kadar azaldığı bir dünyada, sözde kapsamı genişletilirken giderek daha da tanınmaz hale gelen temel insan haklarından men edilmiş, yaşamaya değer bir hayat hakkının bile esirgendiği, insan olsun ya da olmasın bütün canlılar hakkında konuşmaktadır. Üstelik bunu kendi "erteleme süresi"nin giderek azaldığı, "erteleme meselesi"nin hastalığından dolayı farklı bir renge büründüğü bir dönemde yapar. Kendisi ya da başkaları için bir kurtuluş olmaksızın ölümü kabul edemeyeceği için konuşmak, yazmak zorundadır. Zaten Derrida'ya göre, "canlı" diye tabir edilen varlık, var olduğundan beri ve var olacağı müddetçe "erteleme" yani "differance" her zaman oyuna dâhildir. Bu yüzden bir "erteleme meselesi" olan "hayatta kalma" "differance"ın suretinde ona musallat olmaktadır. Richard Kearney'nin de dediği gibi: Differance, gerçeğe yetişemediği, tam anlamıyla gerçek olamadığı, hiçbir zaman bir varlık ya da kendilik olacak kadar ileri gidemediği için hayalet olarak temsil edilir (2012:238). Dolayısıyla "differance" yaşam ve ölüm arasındaki ilişkinin hayaletsi "iz"ine tabidir.

Derrida'nın yaşama bıraktığı hayaletsi "iz"leri yayımlanan kitaplarıdır. Bir kitabı yayımlandığı anda, yaşamak konusunda eğitilemez bir hayalet gibi görünüp kaybolduğunu söyler. Bıraktığı iz, hem gelecekte yaşanacak ya da çoktan gerçekleşmiş olan ölümünü, hem de "iz"in ondan sonra hayatta kalmasının umudunu ifade ettiğini belirtir (Derrida, 2006c:179). Böylece mevcudiyet yokluğun "iz"i ile işaretlenmiş olur. Derrida, her zaman gözünün üzerinde olduğu "mevcudiyet metafiziği"ni giderayak namevcudiyetinin izleri olan kendi hayaletleri ile eleştirmeye devam eder.

Peter Sloterdijk batının ve doğunun, kadim ya da modern felsefelerini konutlar üzerinden sembolik olarak betimlerken, ömrünü, içinde yetiştiği felsefi geleneğin

yapıçözümüne adayan, bunun için felsefeye yön veren eski metinlerin içinden çıkmayan, adeta onların içinde yaşayan ama doğu ile bağını da koparmayan Derrida'yı "hayaletli şatolarda yaşamaya mahkûm insanlara" benzetir. Derrida bu insanlarla görünüşte aynı eğilime sahiptir. Ona göre modern insanların konutlarında bile, öbür dünya çağından gelen yaşayan ölülerin bir içeri girip bir dışarı çıktıkları açıktır (2012:58-59).

Sloterdijk'e göre Derrida'nın kendisi de bir hayalettir. Hem de iflah olmaz çelişkili söylemlerinin, her biri diğeri hesaba katılmaksızın tutarlı olduğunu kabul ettirecek kadar ölümlülerle uğraşmayı seven bir hayalettir. Hem öldüğü zaman tamamen unutulacağından, hem de kültürel hafızada yapıtlarından bir şeylerin korunacağından emindir: Bu çelişki, ne anlama gelirse gelsin, "gerçek" içinde, senteze olanak tanımayan ve birbirlerini karşılıklı olarak dışlamalarına rağmen birlikte var olan zıtlıklardır (2012:13-15). Dolayısıyla Derrida, diskurlardan birini diğerine tercih etmektense, her iki diskura kendi bağlamlarında sahip çıkar, ötekini de oyuna davet ederek hakikatleri çoğaltmış olur. Timur'a göre, kendisi de devamlı "öteki" statüsü içinde yaşamış Derrida'nın "hayaletleri" arasında "ruh" olarak kabul edilecek temel ilke belki de onun "öteki"ne karşı bu davetkârlığı olacaktır (2011:183).

Timur, ruh ve beden arasında öteki üzerinden bir bağ kurarken ilhamını Derrida'dan alır. Derrida, *Marx'ın Hayaletleri'*nde şunları yazar: "Ruh ve hayalet ayrımı yapılamaz olduğunda, ruh hayalet olarak ete kemiğe bürünür, bedenlenir. Hayalet ruhun belirli bir görüngesel ve tensel biçimi, beden oluşu, paradoksal bir bedenlenişidir (2007:23)… Hayalet ertelenmiş bir ruhtur… Ruhun iki uğrağı arasında geçiş olan hayalet geçip gider yalnızca (2007:207)."

Derrida'nın ruh ile hayalet arasındaki bu "differance" ilişkiyi açığa çıkarmasındaki maksat Marksizm'in ruhunu aramaktı. Bunun için ya da Wendy Brown'un belirttiği gibi geçmişin ve geleceğin hayalet ve hortlakları tarafından mesken tutulmuş bir "şimdi" imgesi geliştirmek için Marx'ın metinlerine dönmüştü (2010:176).

1.4.1. Marx ve Hayaletleri

Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri* kitabını yazarken ki temel saiki[22], gözden düştüğü bir dönemde Marx'a ününü tekrar kazandırmaktı (Sim, 2000:3). Marx ve Engels'i Derrida için özel kılan kendi düşüncelerinin ileride dönüşüme uğraması çağrısında bulunmalarıdır. Bu dönüşüm sadece bilginin zenginleşmesi ile değil kopuşlarla ve yeniden yapılanmalarla da olacaktır. Öngörülemezliği içinde yaşanan teknolojik gelişmelere ya da yeni siyasi verilere peşinen kucak açtıkları için Engels ve Marx özeldir. Bu yüzden onları yalnızca okumamak değil yeniden okumamak ve tartışmamak da her zaman için yanlış olacaktır. Marx olmaksızın gelecek olmayacaktır.

Derrida'nın "Marx"lı gelecek varsayımı merkezi bir Marx düşüncesinin ötesindedir. Derrida'ya göre Marx bir tane değildir, tek bir tane olmaması gerekir (2007:33-34). Oysa Marx bizzat takipçileri tarafından tek bir ruha indirgenip, dogmatikleştirilmiştir (2007:59). "Mevcudiyet metafiziği"nin bir örneği haline getirilen Marx'ın güncel meşruiyeti konusundaki alışılagelmiş anlayışların bir eleştirisini yapmak gerekmektedir. Bu eleştirel tutum Derrida'nın da dikkat çektiği gibi daha o zamanlar kendi yapıtlarının özeleştirisini yapabilmiş Marx'ın ve Engels'in mirasıdır. Engels, Komünist Manifesto'nun 1888 tarihli İngilizce baskısının önsözüne, Marx ile beraber kaleme aldıkları 1872 tarihli Almanca baskının önsözünde yer alan şu paragrafı tekrar ekleme gereği duyar:

> *"Son yirmi beş yılda modern sanayinin dev adımlarıyla ilerlediği ve onunla birlikte işçi sınıfının parti örgütünün de geliştiği ve yaygınlaştığı; ilk olarak Şubat Devrimi'nde ve daha da önemlisi, proletaryanın siyasi iktidarı ilk kez tam iki ay boyunca elinde tuttuğu Paris Komünü'nde kazandığı pratik deneyim göz önünde tutulacak olursa, bu program, bazı ayrıntılan bakımından, bugün eskimiş durumdadır. Komün özellikle bir şeyi, 'İşçi sınıfı[nın] var olan devlet aygıtına el koymakla yetinip, onu kendi amaçlan doğrultusunda kullanama[yacağını]' kanıtlamıştır. Bundan başka, sosyalist yazının eleştirisinin günümüz için yetersiz kaldığı çok açıktır, çünkü bu bölüm yalnızca 1847 yılına kadar uzanmaktadır, ayrıca, Komünistlerin çeşitli muhalefet partileriyle olan ilişkileri konusunda söylenenler, ilkesel olarak hala doğru olmakla birlikte, pratikte artık eskimiştir, çünkü siyasal durum tamamıyla değişmiştir ve tarihin gelişimi o*

[22] Terry Eagleton'a göre postyapısalcılık psikanalizden, postkolonyalizme geniş bir alanda zihin açıcı hatta yer yer devrimci kavramlar kazandırsa da başlangıçtaki siyasi vaatlerini yerine getirememiştir. Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri* adlı çalışması siyasete doğrudan angaje olma ihtiyacının bir sonucuydu. Fakat geç kalınmıştı (2011:235).

bölümde sözü edilen siyasal partilerin büyük bir kısmını yeryüzünden silip yok etmiştir." (Marx & Engels, 2012:126)

Bu paragraf tarihsel dönüşümlerin etkisi ile muhatabını "eleştirel olmaya" çağıran bir davetiye niteliği taşır. Marx bir başka eseri *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*nde, insanların kendi tarihlerini kendilerinin yaptıklarından ama bunun keyfi değil doğrudan veri olabilecek geçmişten kalan koşullar içinde yapılabileceğinden söz ederek tarihsel dönüşümleri miras koşuluna bağlar. Bütün ölmüş kuşakların geleneği büyük bir ağırlıkla, yaşayanların beyinleri üzerine çöker. Özellikle devrimci bunalım çağlarında insanlar geçmişin ruhlarının kılıklarını, ağızlarını ve isimlerini ödünç alır (2009:15). Hayalet geçmişin şimdiye zuhur etmesini sağlar. Zamanın klasik bölümlenmesi olan geçmiş, şimdi ve gelecek içiçe girer. "Geçmiş-şimdi"nin hayaleti şimdide yaşar ve "gelecek-şimdi"yi etkiler. Derrida *Marx'ın Hayaletleri'*nde şöyle der:

"Hayaletimsi varoluş diye bir şey varsa, bu durumda şimdiki zamanların şu güven verici düzeninden, sırasından da kuşku duymak gerek, ama en başta da şimdiki zamanla, şimdiki zamanın güncel ya da şimdiki gerçekliği ile buna karşı çıkarılabilecek her şey arasındaki sınırdan kuşku duymak için nedenler var. Ama en başta da şimdiki zamanın kendi kendisiyle çağdaşlığından kuşku duymak gerek."(2007:69-70)

Derrida ilerici, tarihselci, seküler ya da metafizik bulunuşların yerine hayaleti koyarak yaptığı Marx okumasından hareketle tarihin şimdi üzerindeki baskısını kırarak, ilerlemeci tarih yazımından bir kopuş arz etmeye çalışır. Marksist tarih yazımına yine Marx'la karşı çıkar, böylece hem dogmatikleştirilmiş Marksizm'e, hem de Marksizm'in ölümünü kutlayan Marksizm karşıtlarına, yani iki karşıtlığın ortasında yeni bir düşünme tarzı için alan açmış olur (Brown, 2010:176). Bu noktada Derrida'nın eleştirisine sadece Marksizm'in mezar kazıcıları değil, tercihini ilerlemeci bir tarih anlayışından yana yapmış Marksizm'in mirasçısı olduğunu iddia edenlerin de muhatap olduğunu belirtmek faydalı olacaktır.

Saybaşılı'ya göre Derrida Marx'ın mirasını üstlenmenin nasıl mümkün olacağını aramaktadır: Bu miras komünizm değildir. Bu miras Marx'ın eleştiri ruhu ve içeriği savaş ve siyasal şiddet kurbanlarına sorumluluktan, milliyetçi, ırkçı, sömürgeci, cinsiyetçi ya da başka türden yıkımlara karşı sorumluluğa, kapitalist emperyalizmin neden olduğu kurbanlara karşı sorumluluktan, diğer toteliterliklerin ezdiklerine karşı

sorumluluğa kadar genişletilebilecek bir miras olan sorumluluk felsefesidir (2011:17). Bir kimsenin mirasını dönüştürmeden ya da müdahale etmeden sorumluluktan söz etmek olmaz (Diprose, 2006:442).

Derrida'ya göre "İnsan doğduğu günden başlayarak yanlışı onarmak için bir sorumluluk yüklenir. Bu nedenle de birden çok hayaletle hesaplaşmadan miras alamaz." (2007:44) Sorumluluk sadece insana karşı da değildir, "ister zaten ölmüş, ister henüz doğmamış olsunlar hayaletlere karşı bir sorumluluk"dan söz etmek gerekir. Hayaletlerle konuşma, bu hayaletler ister kapitalist, ister sömürgeci, isterse de totaliter çatışmaların kurbanlarının hayaletleri olsunlar adalet adına gerçekleşir (Utku ve Erkan, 2008:69).

Derrida *Marx'ın Hayaletleri'*nde dünyadaki işlerin pek de iyi gitmediğini, bu ayar bozukluğunun aynı zamanda işlerin iyi gitmesi için bir "olanaklılık" taşıyıp, taşımadığını merak eder. Zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek olarak eklemlenmiş sürgit yapısının ayrılmasının yani hayaletlerin ezber bozucu zamansallıkları içinde belirmesinin "öteki"nin, başka bir imkânın olanak kazanması anlamına geldiğini düşünür. Adalete alan açan, eklem yerlerinde oluşan bu çatlaklar olacaktır (2007:50). Yapının çözüldüğü her yer, köklü bir belki deneyiminden başka bir şey olmayan "olanaksızın deneyimi"ne bağlanabilir (2007:62). Adalet, diğeriyle bir ilişkiyi ima eder etmez, olumsuz olmayan bir kesinti, bir ilişkisizlik, bir ayrılma ya da çığırından çıkmış olma varsayar; yapıbozuma uğratılamayan ve yapıbozum olarak belirlenmiş bir yasanın olası yapıbozumu olarak adalet olan bir çığırından çıkmışlıktır burada bahsi geçen (Derrida, 2008a:208). Adalet Derrida için bir uyumdan ziyade bir uyumsuzluktur. Her zaman "çığırından çıkmış" bir zamanın, hep kötülük, mülksüzleştirme ve adaletsizlik tehlikesi yaşayan zamanın bir eklem kopukluğunu, ötekine hakkını verebilen ya da adil davranabilen bir eklem kopukluğunu varsayar (2007:53).

Derrida "çığırından çıkmış" zamanı, epey karanlık bir tablo sergileyen ve her dakika daha da kötüye giden dünyayı tanımlamak için kullanır. Batı demokrasileri denen şeyin hiç bu kadar aksamadığını hatırlatmadan edemez. Kimse dünyanın bu

mevcut durumu ile mutlu değildir. Su mutsuzluk ne devletin, ne ulus-devletin ne uluslararası hukukun ne de dünya düzeninin tatmin edici olmamasındandır (2008a:221). Siyasetçilere saygı azalmıştır. Bu durumu yaratan hem siyasilerin beceriksizliği, hem de onları kuklaya çevirip, meşruiyetini elinden alan, beceriksizliklerini hem yadsıyıp, hem yeniden üreten basın-yayın erkidir. Savaş ise ekonomi alanında, azınlıklar arasında, kültür ve din temelli çatışmalar olarak devam etmektedir. Bilgisayar, uydu aracılığıyla denetim, nükleer tehdit gibi paramiliter ve postmodern aşırı silahlanma alametleri barındıran hayalet ordular ortaya çıkmıştır. Liberal kapitalizmin en çılgın sanrılarından biri olan insan hakları ve adalet retoriğinin ikiyüzlülüğü gittikçe artmaktadır. İşsizlik, sürgünün ve göçmenin dışarı atılması, kapitalist pazarın çelişkileri, insanlığın büyük bölümünü aç bırakan dış borç gibi deneyimlerle zaman tam olarak "çığırından çıkmış"tır (Derrida, 2007:125-133). Derrida'yı çığırından çıkaran ise yaşanan bu garabetler sanki liberal demokrasi çağında yaşanmıyormuşçasına yapılan "liberal demokrasi" övücülüğüdür. Bu övgü imparatorluğunun başında *Tarihin Sonu ve Son İnsan* isimli, o dönemler çok satanlar listesinden düşmek bilmeyen, herkesin peynir ekmek gibi satın aldığı kitabı ile siyaset bilimci Francis Fukuyama vardır. Kitap, 1988-1989 yılında Chicago Üniversitesinin daveti üzerine Fukuyama'nın verdiği *Tarihin Sonu* başlıklı konferansın, daha sonra makale haline getirilmesinin ardından oluşturulmuştur.

Fukuyama'ya göre "hükümet sistemi olarak liberal demokrasinin meşruluğu üzerine dünya çapında dikkate değer bir mutabakat oluşmuş, aynı zamanda monarşi, faşizm ve son zamanlarda da komünizm gibi rakip egemenlik biçimleri liberal demokrasiye yenik düşmüştür." (2012:11) Liberalizm refah arayışında insanlığın gelip gelebileceği son noktayı temsil etmektedir, dolayısıyla tarihin sonuna gelinmiştir. Ufukta yepyeni bir dünya düzeninin işaretleri görünmektedir (Sim, 2000:5). Fukuyama'nın *Tarihin Sonu ve Son İnsan*'ı kaleme aldığı dönemde Sovyet sosyalizmi dağılmış, Yugoslav sosyalizmi bu dağılmadan nasibini almaya başlamıştır. Sosyalist Doğu Almanya'nın içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar yüzünden daha müreffeh olan Batı'ya kaçışları engellemek için inşa edilen Berlin

Duvarı'nın[23] yıkılışı ile "sosyalizmin ölümü" ilan edilmeye başlanmıştı (Heywood, 2011:120)[24]. Fukuyama bu özgüvenle ampirik bir gerçeklik olarak ileri sürdüğü "tarihin sonu" tezini, Liberalizm bağlamında Hegel'ci bir diyalektik ilerlemeye bağlar, liberalizmin bu ilerleyişi kusurlu yönlerinden arınarak kusursuzluğa evrilir. Dolayısıyla liberalizm de kusurludur ve eleştirilecek noktaları mevcuttur. Fakat bu kusur kendinden kaynaklanmaz. Zira liberal demokratik topluluklar, eski rejimlerinin hatalarını düzeltmekle meşguldür. (2012:366-7). Fukuyama'nın sözleri basit bir söz-yazı karşıtlığının bir tekrarıdır. Öncelik ve üstünlük liberal demokrasiye verilerek diğer düşünüşler ikinci plana atılır ve Derrida'nın yapıçözümüne olanak tanır.

Derrida'ya göre Fukuyama liberalizmi hem ampirik bir gerçeklik, hem de ülküsel bir ereksellik olarak takdim etmektedir. Yani hem gerçek, hem de ülküsel olduğu için gerçekleşmemiştir, Fukuyama'nın liberalizmi tıpkı bir hayalet gibi hem gerçek hem gerçekleşecek bir vaat olarak hortlak mantığını sürdürür (2007:104). Fukuyama'nın liberal demokrasi için bu kadar tutarsız bir altyapı oluşturmasının nedeni, liberal demokrasi için örnek verdiği ABD ve AB'nin istenen yetkinlikte olmamasıdır. Yoksullaşma, zengin ülkelerin dünyanın geri kalanıyla olan ticari ilişkilerinde yaşanan çelişkiler, aşırı üretim salgını gibi başarısızlıklar, Fukuyama, onun takipçileri ve fikri öncülleri tarafından, gizlenmek istenmektedir. Hep bir ağızdan ilan edilmeye çalışılan "Marx'ın ölümü" bir "fesat birliği" girişimidir ve bu girişimin amacı öleni aşağılayarak, kendi "şimdi ve burada"lığının üstünlüğü hatırlatmaktır. (2007:85).

---

[23] Alman yazar Klaus Poche, *Atemnot(1978)* adlı romanında Doğu Almanya-Batı Almanya ayrımını belirlemek için yapılan Berlin Duvarının kent mezarlıklarının çoğunun içinden sınır geçmesine neden olduğuna dair bir tespitte bulunur. Bu traji-komik durum yüzünden "bazı ölüler ulaşılmaz yerde"dir (Akt. Aydın, 2016:30). Bu durum "ölülerinin geri döneceğine inanan ve onların topraktan çıkmasını önlemek için mezarlarına büyük taşlar yığan İrlandalıları" hatırlatır (Florescu, McNally'den akt. Aytekin, 2006:150) . Burada varlığını hatırlatan bir başka durum korku edebiyatının ve korku sinemasının vazgeçilmez temalarından olan "mezardan çıkan hayalet"tir. Berlin Duvarının yıkılışı mezarlıkların üzerinde yığılmış büyük taşların kaldırılmasına, dolayısıyla hayaletlerin açığa çıkmasına tekabül eder.

[24] Marksizm Derrida'ya göre "daha önce gördüm (deja-vu)" karışıklığı yaratan bir paradoksa neden olur. 1950'lerin başında da, SSCB'nin çöktüğü dönemde de Marksizm'in sonu hep "daha önce görülmüştür" (2007:34). Derrida bu durumu şöyle ifade eder: "Tarihin sonu", "Marksizm'in sonu", "felsefenin sonu", "insanın sonu", "son insan", vb. konuları, bütün bu öte dünyaya ilişkin konuları, bundan 40 yıl önce, yani 1950'lerde temcit pilavı gibi ısıta ısıta yer dururduk (2007:35).

Derrida'ya "hayaletler"i hatırlatan dünyanın kötüye gidişine sessiz kalan "fesat birliği"nin, bir de bu sessizlik yetmiyormuş gibi "üstünlük"çü bir tavır sergilemesidir. Derrida bu nedenle "fesat birliği"nin karşısında yer alacak, "başka"ya olan "sorumluluğu" vurgulayan, adalet ve demokrasi vaadiyle bağlantılı başka bir "fesat birliği" önerir. Bu alternatif birlik "Tarih son buldu rehaveti içinde, kapitalist pazar ve liberal demokrasi ülküsünün gerçekleştiğine ilişkin şarkılar söylemek yerine, yakınlık, acı ve umut bağı ile birleşir." (2007:135) Derrida'nın "Yeni Enternasyonal" adını verdiği bu yeni birlik zamansız ve konumsuz, adsız ve unvansız, gizli değilse de pek az kamusal, eşgüdümsüz, partisiz, ulusal topluluksuz, belirli bir sınır üyeliğine yer vermeyen, kurumsal olmayan bir ittifakın dostluğudur (2007:136). Beardsworth, "Yeni Enternasyonal"in, devrimin belirsiz yapısını, insanlık ve onun üretimleri arasındaki "eklenti" ilişkisi ile ontolojikleştirerek, onu sadece işçi sınıfı ile sınırlandırarak kendi "Enternasyonal"ine ihanet eden Marx'ın uluslararasılık kavrayışına sahip çıktığını söyler (Akt. Utku ve Erkan, 2008:71).

Derrida "Yeni Enternasyonal" ile uluslararası hukuku yeniden değerlendirmeye girişir. İnsanlar arasında kurulacak bağın kan, ulus, devlet, toprak, sınır gibi kavramların ötesinde olması gerektiğini vurgular. Kozmopolitik bir gelenek tarafından aşırı derecede belirlenmiş dünya vatandaşlığı gibi bir terimi kullanmak istemez. Derrida, bir Cezayirliyle, Hırvatla, Sırpla ya da Boşnakla kendini dayanışma içinde hissetmesini dünya yurttaşlığına bağlamaz. Onu bu insanlara bağlayan ne bir dünya ulus-devletidir, ne de ulus-devlet olarak adlandırılan şeyin sınırlarını sonsuzca genişleten uluslararası bir topluluğa üyeliktir (Derrida, 2008a:220). Dolayısıyla Derrida, basitçe yurttaş ve insan kavramlarına indirgenemeyen radikal öteki olarak tekillikler arasındaki bir "bağ"dan söz etmektedir. İnsanlar arasında tekilliklere dayanan bağların bütün dünyaca arzulandığını belirtir. Bu bağlar daima icat durumundadır. Bağın vaadi ne ulusal, dilsel ya da kültürel bir topluluk oluşturur, ne de kozmopolitik bir yapı öngörür. Bütün kültürleri, dilleri hatta insanlığı aşar. (2008a:221). "Yeni Enternasyonal" dünyadaki felaketlere karşı alınacak önlemlere dair içinde normlar, kesin kararlar ve sınırlı sorumluluklar barındıran bir programın adı değildir. O bilinmezliği içinde devinerek gelecek olan bir mesihselliktir.

“Yapıçözüm”ün işaretlerini taşıyan bu eleştiri; Derrida’nın “Yeni Enternasyonal” düşüncesini ortaya çıkarırken; hem kozmopolitizmin eleştirisi yaptığını, hem de bu eleştirel tavırdan yola çıkarak kozmopolitizmi “yapıçözüm”e uğrattığını gösteren önemli bir göstergedir. Dolayısıyla “yapıçözüm” belirli bir Marksist gelenekten, onun eleştirel mirasından beslenir. Her ne kadar Marx’a yaptığı göndermelerde cimri ve sakınımlı da olsa Derrida için, kendi dönüşümü için dahi eleştirel olmaya salık veren Marksizm olmadan yapıçözüm düşünülemez. Derrida bu kadar önem atfettiği Marksizm’e konuşmalarında ve yazılarında çok az yer verdiği her zaman eleştirilmiştir. Derrida bu eleştirilere “Marksist varlıkbilimin, Marx adının, Marx’a dayanarak meşruluk kazanmanın her zaman denetime tabi olduğunu” söyleyerek cevap verir. Kendini bu denetimi yapmakla görevli addeden kimi Marksistler, Marksizm’i köktenleşmiş bir ortodoksluğa sürükleyerek geleceksizleşmesine neden olur gibi görünmektedirler (2007:145). Dahası “fesat-birliği”nin, Marksizm’in ölmüş bitmiş olduğunu söylediği anda bile ölmüş bitmiş kalması gerektiğinde ısrar ederek kuşku uyandırdığı ve “Marx öldü, komünizm öldü” gibi tekerlemeler ile aslında gerçeği yadsımaya çalıştığının anlaşıldığı, bu sayede Marx’a olan ihtiyacın her zamankinden daha fazla olduğunun hatırlandığı ve onsuz bir geleceğin mümkün olmadığının farkına varıldığı böyle bir anda kendilerini Marksizm’in mirasçısı olarak görenlerin “fesat-birliği”nin ekmeğine yağ sürdüğü ortadadır. Marksizm’in eleştirel bakışı iğdiş edilerek, hayaletler tarafından rahatsız edilmeden Marx’la uğraşmak isteyen bir Marksistler güruhu kalmıştır geriye (Derrida, 2007:59). Hayaletler ile uğraşmak, onları def etmeden, onları ayıklamak, eleştirmek, geri gelmelerine izin vermektir. Yalnızca ölümlü-canlılar için kendini karar verilemezle sınaması gereken bir kararın, bu kararın sorumluluğunu almanın bir anlamı vardır (2007:138). Derrida’ya göre, sorumluluk almak istemedikleri için hayalet fikri Marksistlerin hoşuna gitmez.

Marksistler içinse Derrida’nın hayalet fikri Marx’sız bir Marx anlamı taşır. Derrida hayaletin zamansallığı ile “diyalektik” akışı, maddesiz oluşuyla “materyalizm”i, ölmüş ya da hiç doğmamış olması ile “varlıkbilim”i, yerinden etmiş olur. Marx’ın mirası olan bu üç kuramdan geriye sadece kendine miras olarak eleştirel düşünceyi seçmiştir. Ayrıca Marx’ın felsefesinin olmazsa olmazı “sınıf”

kavramı ve bu kavramın en önem atfedilen unsuru olan işçi sınıfının enternasyonal'i, yerine tekilliklerin bağı olan "yeni enternasyonal"i önerir. Üzerinde durulması gereken bir başka mesele ise Marx'ın hayalet sevmezliği ve miras kabul etmezliğidir. Marx'a göre, geçmişin diliyle konuşulduğu sürece, ilki trajedi ile sonlanan geçmişin olguları ve kişileri tarihte ikinci kez göründüğünde bu komediye dönüşür (Marx, 2009:15). Dolayısıyla Marx devrimin trajedisinin de miras koşulu ile hep karşı-devrimin komedisine dönüşeceğini söyler. Yeni bir şey üretmek için eski bir biçimin tekrarlanması eski olayların diriltilmesi anlamına gelir. Devrim geçmişi onun hayaletlerini unutmak için hatırlar gibidir ama aynı zamanda gereksiz bir tekrardır söz konusu olan (Diken, 2013:117). Eski devrimler bu kısır döngüye girdikleri için başarısız olmuşlardır. Marx'a göre devrim şiirini geçmişten değil gelecekten çıkarmalıdır (2009:18). Bu nedenle geçmişin hayaletleri ve onların mirası ile mücadele eder.

Derrida'nın Marksizm'e "hayalet" metaforu üzerinden sahip çıkması Marx'ın hayalet sevmezliği ile birleşince ortada bir çelişki varmış gibi görünebilir. Fakat aynı Marx'ın, Engels ile birlikte kaleme aldığı Komünist Parti Manifestosu'nun başlangıcında "Avrupa'ya korku salan komünizm hayaleti"nden bahsettiği unutulmamalıdır (2012:37). Komünizm henüz varolmadığını bir zamanda manifestosu ile henüz bir "vaat", "mesihçe" bir beklenti anlamı taşıyorken, onun "hayalet"inden söz etmek geleceğin hayaletinden söz etmektir. "Komünizm"in namevcudiyetinde ona olumsuz anlamlar atfeden Avrupa ittifakı, komünizmin kendinden önce hayaleti ile temsil edilmesine neden olarak bir "differance" yaratır. Burada bir kez daha bir şeyin kavramı ile "özdeş" olamayacağı doğrulanmış olur. Derrida'ya göre Avrupa'nın "mevcudiyet"e önem verdiği bir zamanda, komünizmi "namevcudiyet"in "iz"i olan "hayalet" ile temsil etmesinin altında kendilerini rahatlatma ihtiyacı duyduklarını gösterir (2007:69). Derrida bu nedenle iki yüzyıllık sürede değişen hiçbir şey olmadığını söyler. Geçmişten de gelse, gelecekten de gelse hayaletten korkulmaktadır.

Derrida, hayaletlerle mücadele halinde geçen iki yüzyıl boyunca çekilen sıkıntıların katlanarak devam ettiğini hatırlatır. Buradan dersler çıkarmak gerekir.

Başka bir tarihselliği, yeni bir siyasallaşmayı belki de hayaletlerle mücadele ederek değil onlarla konuşarak oluşturmak gerekmektedir. Bütün felsefesini buradalığın, canlılığın kutsanışı olan "mevcudiyet metafiziği"nin, "yapıçözüm"ü ile geçiren Derrida, 1990'larda boş durmamış, varlığın bilimi olan "ontoloji"nin yerine hayaletin bilimini, yani kendi verdiği adıyla, "hauntology"yi ikame etmeye çalışarak "yapıçözüm"üne devam etmiştir.

1.4.2. Hayaletbilim

Marx'ın Hayaletleri Derrida'nın siyasi fikirlerini açıkça beyan ettiği bir kitap olarak dikkat çeker ve bu bakımdan siyaset alanında söz söylemek konusunda ketum olduğu bilinen önceki Derrida ile sonraki Derrida arasında bir kırılma olarak görülür. Oysa bağlam politika değil de, metafiziğin eleştirisi olarak ele alınırsa iki Derrida arasında bir kırılmadan ziyade, bir geçişin söz konusu olduğu fark edilir (Bevernage, 2013:346). Örneğin daha önce de yapılan bir alıntıda Kearney, "mevcudiyet metafiziği"nin asla ulaşılamayacak olan gerçeküstü bir gerçeğin varlığını peşin olarak kabul etmek anlamına geldiğini hatırlatarak "differance"a geri döner ve onun "gerçeğe yetişmez" yapısından bahseder. İşte bu yapı itibarı ile "differance" tam anlamıyla gerçek değildir, hiçbir zaman bir varlık ve bir kendilik olacak kadar ileri gidemez, varlık ile yokluk arasındaki hayaletlerle temsil edilir. Ayrıca, önceki Derrida'dan hatırlanacak olursa "differance" metafizik düşünce geleneğinin gösterge anlayışının "yapısöküm"ü ile elde edilmiştir. Buna göre, her göstergede, göstergenin kendisi olmak için dışta bırakmış olduğu öteki göstergelerin "iz"i vardır. Dolayısıyla "iz" bir mevcudiyetin yokluğunun belirtisidir. Göstergenin yapısı bir iz yapısıdır ve her gösterge, bir başka göstergenin izi tarafından mesken tutulmuştur. "İz" kendisini mevcudiyetin hayaleti olarak görünüşe çıkarır (Altuğ, 2008:224).

Derrida'nın "yapıçözüm"ü sanki "hayaletler"i tanımlayabilmek daha doğrusu onları takdim edebilmek üzerine kurulmuş, metafizik ve dil üzerine çalışmaları bu tanımlama ve takdim sürecinde ihtiyaç duyacağı kavramları elde etmek için yapılmıştır. Dolayısıyla *Marx'ın Hayaletleri* bir kırılmadan ziyade bir ayrıntılandırmadır. Batı felsefesinin mevcuda ve şimdiye olan ilgisinin, gaybın ve güncel olmayanın aleyhine işlemediğini, onların alttan alta kendilerini

hatırlattıklarını bu defa daha yakıcı politik gerekçelere dayandırarak işler. Aynı zamanda siyasi yargı ve siyasi umut meselelerine dikkat gösterir. Tarihin şimdi üzerindeki baskısını yeniden kavramaya çalışır. Wendy Brown *Marx'ın Hayaletleri'*nde Derrida'nın fazla vurgulamaksızın bazı çok önemli sorular sorduğunu belirtir:

> *"Hayaletler ve ruhlar bir şeyin -bir çağın, arzunun, bağlılığın, inancın, mecazın veya anlatının- sona ermesiyle ve ölümüyle kaçınılmaz biçimde zuhur eden şeyler midir? Biz tarihin sözüm ona sonuna vardığımızda, tarih bir hortlak biçiminde yeniden karşımıza çıkarsa, şaşırmamız mı gerekiyor? Başka bir deyişle, tarihi yasalar, dürtüler, gelişim veya mantık terimleriyle tasavvur etmekten vazgeçtiğimiz zaman, geriye bir tek hayaletler mi kalır ?" (2010:178)*

Derrida'nın aklına gelen bu sorulara kaynaklık eden, ölümün yaşayanları etkileyişi ve onların yaşayanlar arasında nasıl dolaştığına dair Freud'un "yas tutma"ya ve "bastırma"ya dair yaptığı psikanalitik açılımdır.

Freud *Yas ve Melankoli* isimli makalesinde "yas"ı "başarılı yas" ve "patolojik yas olarak ikiye ayırır. Yas sevilen bir yakının ya da idealler gibi soyut bazı değerlerin kaybına karşı gelişen bir tepkidir. Bu tepki yaşama karşı takınılan tutumda büyük bir değişikliğe neden olsa da patolojik olarak nitelendirilemez. Belirli bir zaman sonra yas tutanın bu durumun üstesinden geleceğine inanılır. Bu süreçte "yas tutan" kaybettiği şeyin yerine başka bir şey koymaya çalışır, bellek ise kaybedilenin sadece o şey olmadığını, onunla kurulan ilişkinin de yitirildiğini hatırlatarak buna direnir. Başarılmış bir yas, yitirilen şeyin bellekten çıkarılıp atılması değil, onun egonun bir parçası olarak bellekte farklı bir yere taşınmasıdır. Diğer bir yas türü olan "patolojik yas"ın başarısızlığı ise buradan gelir. Ego yitirilen şey tarafından esir alınır ve yitirilen, bir sabite olarak bellekte kalır. Bellek saplantı ve tekrarlarla yası sürdürür, gerçeklerden bir kopuş yaşanır ve melankoliye yol açar (Freud, 1993:98-103). Derrida için yas, ölüp gidenlerden sonra geriye kalanları şimdi ve burada kılar. Bu anlamıyla ölü ve canlı arasında mesafe koyar. Günceli mevcut kılar yani geriye kalanları varlıkbilimleştirir. Ölünün kesin olarak öldüğü ve kim olduğu bilinmelidir. Bellekte kaybedilenin yerine başka bir şey, bir mezar taşı koyabilmek için onun bedeninin nerede olduğunu bilmek gerekir. Yas çalışması kuşku ve karışıklıktan olumsuz yönde etkilenir (Derrida, 2007:27-28).

Hayalet kuşku ve karışıklığa mahal verdiği için "yas"a direnir. Hem ölü, hem canlı; hem mevcut, hem kayıp; hem zamanlı, hem zamansızdır. Karşıtlıklarının ötesinde bu aporetik yapısı ile kararverilemezdir ve bu da onu güçlü bir figüre dönüştürür. Derrida "hayalet"in bu gücünden istifade etmek ister. Ona bu esini veren ise Marx'ın Shakespeare'in eserlerine olan hayranlığıdır. Marx'ın Komünist Manifesto'ya hayaletle başlamasına neden olan şey Derrida'ya göre "Marx'ı doğuran Shakespeare" ifadesinde karşılığını bulan bir dil meselesidir. Her dil hayaletlerin ürünüdür. Bugünün ifade edilenleri, dünün ifade edilmişlerinin izini taşır. Bu bakımdan dil bir yandan kuşakları birbirine bağlar[25], diğer yandan onları dönüştürür ve yeniden yaratır (Derrida, 2007:21-28). Bir hayalet sevmez olarak Marx'ı "hayaletler" hakkında konuşmaya iten güç, hiç şüphesiz eserlerinde "hayalet kahraman"lara yer veren Shakespeare'in onda bıraktığı izdir.

Shakespeare, yaşadığı dönemin de etkisiyle oyunlarından bazılarında hayaletleri kullanmıştır. Shakespeare tiyatrosu ile neredeyse eş anlamlı olarak anılan Elizabeth dönemi tiyatrosuna adını veren İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in yönetiminde geçen 1558-1603 yılları arası tiyatronun Altın Çağ'ı olarak bilinir (Çalışlar, 1994:58). "Okült Felsefesi"nin[26] döneme olan etkisini inceleyen Frances

---

[25] Marx'ın, "Shakespeare'i kuşakları birbirine bağlayan bir bağ" olarak gördüğünün en önemli tanığı kızı Elenaor'dur. Elenaor babasının onlara her gün Shakespeare okuttuğunu, henüz altı yaşındayken Shakespeare'den birçok bölümü ezbere bildiğini, söyler (Akt. Fromm, 2004:124)

[26] "Büyücü" olarak da bilinen Cornelius Agrippa, edindiği mistik bilgileri biraraya getirerek Okült Felsefe adında bir kitap yayımlamıştır. Kitap bu felsefeyi ayrıntılı Bir Büyü Sistemine dönüştürmüş ve bu Sistem Batı okültizmine büyük ölçüde kaynaklık etmiş, ona yön vermiş, büyü sanatına saygın ve uygulanabilir bir boyut kazandırmayı hedeflemiştir.

Yates'in "okült felsefe" dediği felsefe ise Rönesans döneminde Hermesçilik ile harmanlanmış ve Yahudi Kabalasının Hıristiyanlaştırılmış versiyonunun eklenmesiyle oluşmuş bir içeriktedir. Elizabeth dönemi ile olan ilgisi de özel olarak Hıristiyan kabalası açısından dönemin hermesçi felsefedir (2013:13). Yates farklı dinlerin nasıl birbirlerini etkileyerek böyle bir felsefenin oluşumuna neden olduklarını izah ederken o dönem yaşanan toplumsal olaylardan yararlanır. Özellikle Elizabeth İngilteresi'nin İspanya'dan sürgün edilen Yahudiler ile ilişkisi üzerinde ısrarla durur. Din değiştirmenin Yahudi halkı için bir ölüm kalım meselesi haline geldiği sürekli bir değişim ve güçler dünyasında Yahudilerin tümden tecrit edilmesinin imkânsızlığından, söz eder (2013:122). Fakat dönemi yansıtan belgelerde Yahudilerin sayıca yok denecek kadar az olduğunu belirtir. Bunun nedeni Yahudiler'in içten içe dinlerini korurken, dışarıda hâkim dini kabul etmek durumunda kalmasıdır. Bu Yahudilere küçümseyici bir ifade olarak "Marrano" denir.

Derrida "Marrano"ların kuşaklar geçtikçe bu durumlarını unuttuğunu söyler. Hatta kimilerine bu unutkanlık bir sorun olarak görülen "Marrano"luğun geçmişe gömüldüğünü düşündürür. Derrida ise

Amelia Yates'e göre, Elizabeth dünyası ruhların, iyinin ve kötünün, perilerin, cinlerin, cadıların, hayaletlerin ve büyücülerin dünyasıydı. Çağın en büyük şairlerinin en büyük oyunları da okült atmosferine bürünmüştür. Macbeth cadılarla karşılaşır; Hamlet'e hayalet musallat olur (2013:87).

Levinas için hortlaklar, hayaletler, cadılar Shakespeare'in kendi zamanına ödediği bir borç değildir sadece. Onlarla varlıkla hiçlik arasındaki sınırda, varlığın, hiçliğe "toprağın kabarcıkları" gibi nüfuz ettiği sınırda sürekli bir gezinme olanağı sunarlar. Hamlet, olmamak karşısında geriler, çünkü onda olmanın geri dönüşünü sezer (2003c:54). Hamlet'te hayalet, manevi açmaz yaşayan kahramanın yapması beklenen işleri yapması gerektiğine ikna eder (Çalışlar, 1994:83) Bu nedenlerle Derrida'ya hayalet ile ilgili en büyük esin kaynağı Shakespeare[27] ve onun önemli oyunlarından biri kabul edilen Hamlet[28] olmuştur.

Hamlet'in öyküsü dönemine özgü bir intikam motifiyle başlar, giderek karmaşık ve çok taraflı bir duyumsayış, düşünüş ve davranış örgüsüyle olay katmanlaşır. Kısa bir süre önce hayatını kaybeden Danimarka Kralı Hamlet'in hayaleti, oğlu Prens Hamlet'e görünür ve kendisinin eceli ile ölmediğini, onu kendi kardeşi, Prens Hamlet'in de amcası olan Claudius'un öldürdüğünü söyler. Claudius kardeşini öldürdükten sonra hem Kral'ın karısı ve Prens'in annesi olan Gertrude ile evlenmiş, hem de Kral'ın sahibi, prensin de varisi olduğu tahta geçmiştir. Hayalet, Hamlet'ten baba ile oğulun doğal bağından kaynaklanan bir vasiyetin gerçekleştirilmesini ister: "Amcanın bu yaptıklarını sineye çekme." (Shakespeare, 2007:71).

---

bu inançta değildir. Atalarını karnından konuşturan, onların hayaletlerini kendileri de bilmeksizin ete kemiğe büründüren ya da başka bedenlere göç ettiren çocuklarının olduğunu söyler (2014c:101).

[27] Shakespeare'in hayatı ile ilgili bilinenlerden ikisi: " çocuklarından birinin adının Hamnet oluşu ve Hamlet oyununda "hayalet"i kendisinin oynadığı"ydı (Urgan, 1984:18,382). Dolayısıyla Derrida'nın ilham perisi aynı zamanda Shakespeare'in ta kendisiydi

[28] Mina Urgan'a göre, edebi açıdan Hamlet, Shakespeare'in diğer tragedyalarına kıyasla kısmen başarısızdır. Fakat Hamlet içlerinde en çok merak uyandıranıdır. Bunda Schlegel'in de ifade ettiği gibi *Hamlet*'in "bir düşünce tragedyası" olmasının payı büyüktür. Ayrıca öteki tragedyalardan bir başka farkı Hamlet'in dikkatleri tek bir kişi üzerinde toplamasıdır. Hamlet karakteri gizemli kişiliği ile bu ilgiyi hak eder. Oyunda yer alan diğer karakterler onun gölgesinde kalır. Hamlet bu nedenle tiyatro tarihinin üzerinde en çok konuşulan karakteridir ve hakkında yüzlerce makale ve kitap yazılmıştır. Hamlet üzerine konuşmanın sonu yoktur (1984:366). Mina Urgan'ın Hamlet ile ilgili yazdıkları Derrida'da anlamın çoğalmasına vesile olan "saçılma"yı akıllara getirir.

Hamlet babasının öç almaya dair kendisine verdiği göreve lanet eder. Ona göre zaman zıvanadan çıkmıştır (Shakespeare, 2007:77). Hamlet, ilk başta ve her şeyden daha çok yerinden çıkmış bir zamanı yeniden zıvanasına sokmaya, hem de dosdoğru yerine koymaya, onu bunu yapmaya zorladığı için görevine lanet eder. İçine sokulduğu bu talihsiz duruma yani intikam almaya, cezalandırmaya, geri vermeye, onarmaya lanet eder. Derrida'ya göre bu talihsizlik Hamlet'in kendisi, yani Hamlet'in bizatihi "Hamlet" olmasıdır (Derrida, 2007:43). Krallıklar da tahtın aynı ailede kalması için önemli olan soy devamlılığını sağlayacak olan yeni varislerin doğumudur. Bu varis eceli ile ölen babanın yerine geçebileceği gibi, öldürülen babanın yerine de geçebilir. İkinci ihtimal gerçekleştiği zaman varis hem tahta sahip çıkar, hem de babanın intikamını üstlenir. Varis zaten bunun için doğmuştur. Hamlet'e acı veren zamanın doğuştan gelen bu "out of joint"idir. Derrida şöyle özetler:

> *"Hamlet'e acı veren doğuştan gelme yara, dibi olmayan yara, kökensel zarar, onarılmaz facia; hukuk tarihini ya da hukuk olarak tarihi damgalayan belirsiz lanet budur işte! Değil mi ki doğum birini zararlan gideren mirasçı olarak, yani ancak cezalandırarak, cezalandırıp terbiye ederek, öldürerek zararları gideren mirasçı olarak hukuk adamından başka bir şey olmamaya mahkûm eder, öyleyse zamanın out of joint olması, doğumun da tanıklık ettiği bir şeydir." (2007:44-45)"*

Böylece Hamlet gecenin karanlığında "melankolik" sorunlarıyla yüzleşmek zorunda kalır (Yates, 2013:171). Geçmişin "hayaleti" "burada ve şimdi" bir adalet talebinde bulunurken, Hamlet gelen hayaletin gerçekten bir hayalet mi, yoksa bir şeytan mı olduğundan, doğru söyleyip söylemediğinden bile emin değildir. Bu "kararverilemezlik"ler içinde omuzlarına yüklenen "sorumluluk" ona ağır gelir. Hamlet hayaletin söylediklerinden emin olmak için kaçık rolü oynamaya başlar. Hayalete inanmak deliliktir. Hamlet'in kaçıklığı giderek rol olmaktan çıkar ve gerçek ile taklit arasındaki sınır muğlaklaşır (Çalışlar, 1994:80).

Derrida'ya göre Hamlet'te, ülkenin çürümüşlüğünün anlaşılması hayaletin ortaya çıkışıyla başlar. Bu hayaletin ilk belirişi de değildir. Daha önce nöbet esnasında Bernardo ve Marcellus isimli askerler "kral"ın hayaletini görür ama emin olamazlar. Derrida buna hayaletin bakışımsızlığı olarak nitelendirir. Bu bakışımsızlık, gördüğünü görememeye, göremediğine görünmeye, bu ara formun aynalara yansımamasına, aynalık yasasının dağılışına neden olur. Yasanın dağıldığı

yerde eşzamanlılık da ortadan kalkar (2007:24-25). Hayalet sonrasında Bernardo ve Marcellus'a inanmayan, Prens Hamlet'in dostu Horatio'ya da görünür. Hayaletin geri dönüşü hem askerleri haklı çıkarır, hem de hayaletin konuşabilmesi için bir fırsat yaratır. Horatio hayaleti gördüğü anda ülkenin üzerinde büyük bir felaket dolaştığını anlar (Shakespeare, 2007:41). Hayalet bu sahnede ikinci kez belirdiğinde Horatio ondan konuşmasını talep eder. Fakat hayalet bu talebi karşılamaz. Horatio, Prens Hamlet'e gördüklerini anlatmaya karar verir. İşte bu belirişler ve kaybolmalar sayesinde Hamlet, "hayalet"le konuşur. Hayalet'in anlattıkları "Danimarka'da bir şeylerin çürüdüğünün" ispatıdır. Derrida bu beliriş ve kayboluşlar, gitmeler ve gelmeler boyunca hayaletin yinelediği hareketin hem ilk kezmiş, hem de ilk kezin tikelliği nedeniyle son kezmiş gibi yaşandığını, ifade eder. Her son bambaşka bir sondur. Bu karabasan mantığı, var olmaya ilişkin düşünce yani "ontoloji"den daha geniş kapsamlı ve daha güçlüdür. Derrida, buna "hantologie(hayaletbilim)"[29] der (2007:29). Derrida burada bir başka kelime oyununa başvurur ve telaffuz bakımından ontolojiye benzeyen ama anlam bakımından onunla uyuşmayan bu kelimeyi türetir. Derrida bu kelimenin öylesine yeni bir sözcük yaratmak için yaratılmadığını da eklemeden edemez (2007:86). Geçmiş-şimdi-gelecek arasında kesin ayrımlar yaratan varlıkbilimin yerine hayaletleri yadsımayan, onlarla konuşan, onları önemseyen, zamanın eklemlerini kırarak, geçmiş, şimdi ve geleceğin sınırlarını silikleştiren, zamanı "out of joint"leştiren yani "zıvanadan çıkaran", zamanı farklılaştıran "hayaletbilim"dir.

Derrida'nın Marx ve Shakespeare'den yola çıkarak ulaştığı "hayaletbilim"i ile geçmiş için duyulan bir borç ve gelecek için bir adalet talebinin olduğu, şimdiki zamanda bir şeylerin yanlış gittiği hissedilir (Saybaşılı, 2011:54).

Bütün bu yanlışları düzeltebilmek varlığa endeksli bir zamansallıkla mümkün değildir. Kendi içinde farklılaştırılmaya çalışılsa da bu mevcudiyet sarmalına takılıp kalan hiçbir "zaman" yanlışları düzeltemez. Henry Rousso'nun "tarihçinin zamanı" ile "yasacının zamanı"nı farklılaştıran tezi bu durumu anlamakta yol gösterici

[29] Pek çok Derrida kavramı gibi bu kavramında muhtelif çevirileri mevcuttur. Türkçeleştirilmiş örneklerinden bazıları: Alp Tümertekin'in "musallat-bilim" çevirisi, Şaban H. Çalış'ın "hayaletbilim"i (2015), ve Serkan Delice'nin "hayaliyyat"ıdır (2012).

olabilir. Tarihçi bir olay yaşandığında, belli bir bekleme süresinden sonra genellikle de ölüler gömüldükten ve arşivler açıldıktan sonra çalışır. Bu nedenle tarihçinin zamanı her şeyi olmuş bitmiş olarak gösterir, geçmişin geri döndürelemezliğini hatırlatır. Yasacının zamanı ise daha farklıdır. Suçun zamanaşımına uğraması, adaletin ancak şimdi de sağlanabileceği fikrinden doğar. Dolayısıyla yasacı cezayı zamanında verirse suçun telafi edileceğini düşünür, yoksa geç kalınmış olur ve artık ceza vermenin bir anlamı kalmaz (Akt. Bevernage, 2013:334-335).

Derrida'nın "hayaletbilim"i ne alternatif bir tarihyazımı, ne de yasama çalışmasıdır. Ama Rousso'nun formülleştirdiği zamanlara belki de "siyasi" denebilecek üçüncü bir alternatif zaman yaratır. Geçmişi "şimdi"de canlı olarak tasavvur eden "hayaletbilim", geçmişin ve geleceğin hayaletlerinin bazen davetsiz göründüğü, bazen de geçmişe dair algılar, yorumlar ve biat etmeler karşısında belirli gelecekler için çatışanlar tarafından özellikle geri çağırıldığı bir atmosferi siyasi hayat imgesiyle iptal eder (Brown, 2010:187). Fakat bu siyasi alternatif Laclau'ya göre siyasi bir çözüm sunamaz, daha çok kararın sahasını genişletecek bir sorumluluk yaratarak, ahlaki bir sorgulamaya olanak tanır (Akt. Bevernage, 2013:355).

Bu açıdan düşünecek olursak "hayaletbilim" etiğin siyasete tasallutudur. Bu tasallut hem zamanı zıvanasından çıkarır, hem de zamanın zıvanasından çıkmasıyla mümkün olur. Derrida zamanı bu minvalde yeniden yorumlar. Zaman anlamına gelecek bütün zamansallıkların yani hem zamanın tam kendisinin, hem zamanın olanaklı kıldığı tarih olarak zamanı, hem de dünyanın bugününü ve güncelliğini yeniden düşünür. Ahlaki düşüş, yolsuzluklar ve usulsüzlükler, geleneklerin çözülmesi ile işlerin olması gibi gitmediği yönündeki genel kanıyı birleştiren bir düşünce ortaya çıkarır. Çözümü ise intikamla ve kan davasıyla geleneksel bağı olan yasada aramak zamanın semptomlarına bizi mahkûm eder. Yapılması gereken, yeni bir adalet düşüncesini geçmişin ve geleceğin hayaletlerinden imal etmektir (Brown, 2010:189). Yapılması gereken hayaletten söz etmek, hayalet ile konuşmaktır. Peki, nerede ve nasıl?

Derrida 1980'lerde ve 1990'larda hayalet konusuna temas ederken "teleteknoloji"ye değinir. Derrida bu kavramı medyayla ilişkili olarak kullanır. Derrida'ya göre bütün teknoloji "uzak" anlamına gelen "tele-" sınıfındadır (Lucy, 2012:187). Bu nedenle teknoloji varlığın kendine özgü "burada"lığını bertaraf ederek, onu soyutlaştırır. Ayrıca teknoloji "enformasyon" paylaşımının gerektirdiği zamanı kısaltır. Bu tür gelişmeler zaman ve uzamı ontolojiden arındırır. Teleteknoloji böylece kamusal ile özel arasındaki sınırın sürekli yer değiştirmesine neden olan, hayaletleştirici bir yapıya sahiptir (Derrida, 2007:86). Derrida için teleteknolojik gelişmelerden biri olan sinema da bu bakımdan hayaletsidir. Fakat sinemayı hayaletsi yapan sadece bu özelliği de değildir. Derrida imge üretimi konusunda yaptıkları bir mülakatta Bernard Stiegler'e, fotoğraf ve sinemanın optik enstrümanlarının karanlıkta dahi görüntüyü kaydetme kapasitesi olduğunu ve kişinin yokluğunda bile görüntüsünün tekrar görülebilir olmasına imkân tanıdığını söyler. Dolayısıyla çekim anında kayboluş zaten oradadır, tasallut zaten başlamıştır (Derrida ve Stiegler, 2002:115-117).

1983 yılında Ken McMullen tarafından yönetilen ve hayaletlerin varlığını ve sinemanın doğasını çevreleyen inanç ve mitleri araştıran Ghost Dance[30] filminde kendini oynayan Derrida[31], filmin bir sahnesinde kurgu olan iki karakterin metne sadık kalarak sordukları sorulara, doğaçlama cevaplar verir (Derrida ve Stiegler, 2002:117). Derrida bu sahnede sinema hakkında şunları söyler:

> *"Sinema bir hayaletler sanatıdır ve hayaletlerin savaş alanıdır. Ben sinemanın sıkıcı olmadığı zamanlarda sinemanın bunun hakkında olduğunu düşünüyorum. O hayaletlerin geri dönmesine izin veren sanattır. Biz de şimdi burada bunu yapıyoruz. Bu nedenle, eğer ben bir hayaletsem ancak kendi sesime kavuştuğuma inanıyorsam, bu kesinlikle benim kendi sesim olduğuna inanmamdan, benim kendi sesimin ötekilerin sesi tarafından ele geçirilmesine izin vermemden ötürüdür. Başka hiç bir ses değil benim kendime ait hayaletim tarafından ele geçirilir. Bu yüzden hayaletler vardır ve hayaletler size cevap verecek olandır. Belki zaten vermişlerdir ve bu bana göre bir değiş-tokuşla ilgilidir… Sinema eşittir hayaletbilim… Bununla birlikte ben hayaletlerin geleceğin bir*

[31] Derrida sinema ve televizyonda birçok defa kendi olarak görünmüştür. Kevin McMullen'in filminde kendisine sorulan "Hayaletlere inanıyor musunuz?" sorusuna, bu filmde yer aldığı için kendisinin zaten bir hayalet olduğunu, dolayısıyla bir hayalete, hayaletlere inanıp, inanmadığının sorulduğunu söyler. Derrida'nın sinema ve televizyonda bize musallat olduğu diğer filmleri için bakınız : http://www.imdb.com/name/nm1104986/?ref_=nv_sr_1#self (Erişim Tarihi: 28.03.2017)

parçası olduğuna inanıyorum ve modern teknolojinin görüntüleri -sinematografi ve telekomünikasyon gibi- hayaletlerin gücünü genişletir ve bize musallat olma becerilerini arttırır. Aslında hayaletlerimi dışarıya çıkmayı ayartmak için bu filmde görülmeyi kabul ettim."

Sinema sadece görüntüyü kaydedilme ve uzaklara iletebilme kapasitesiyle, yani tekniğin olanakları sayesinde hayaletleri izleyicisiyle buluşturmaz. O aynı zamanda işlediği konularla da Derrida'cı manada geçmişin hayaletlerinin hatırlanmasına vesile olur. Bu yaklaşım, sinemanın köken araştırmalarına dayanak teşkil eden Lumiere Kardeşler'in gerçekçi sineması ile Melies'in fantastik sineması arasındaki dikatomik ayrımın yapısökümüne de tekabül eder (Arınç, 2010:75).

Derrida'nın belirttiği gibi "hayaletbilim" ile eşitlebilen film ortamı kendisini açıklamak için geliştirilen gerçekçi ve hayalci tanımlarının teorik çerçevesinin sınırlarını aşındıracak radikal bir değişikliğin talebini her zaman muhteviyatında barındırır. Bu ayrımların özünde kendini gizleyen "bulunuş metafiziği"ne dayalı teorilerin dışına çıkmak sinemanın metafizik kurguları nasıl istikrarsızlaştırdığını ve yapısöküme uğrattığını sorgulamakla mümkündür. Bir differance ya da ek mantığının kayıtsızlığı ile işleyen bu sorgulama da dikkat edilmesi gereken nokta: Buradan bir film teorisi karşıtlığı yani bir "anti-theory" değil teori-dışılık anlamına gelen bir "a-theory" çıkacak olmasıdır (Arınç, 2010:81).

Theodoros Angelopoulos filmlerini "yapısöküm" mantığında işleyecek teori-dışı bir "hayaletbilim" vasıtasıyla irdeleyerek buradan teorik tabanlı akademik bir tez çıkarmaya çalışmanın zorluğu aşikârdır. Fakat Jacques Derrida'yı hayaletleri düşünmeye iten toplumsal süreçlerin Angelopoulos'un filmlerinde konu edildiğini görmek, bu süreçler neticesinde tasvir edilen Derrida'nın hayaletlerinin Angelopoulos'un sinemasında da bir karşılığı olabileceğini sezdirir. Bu bakımdan özellikle üzerinde durulacak olan yönetmenin "Sınır Üçlemesi"ne adını veren "sınır" kavramı bile daha en baştan hayaletler ile ilgilidir.

İKİNCİ BÖLÜM
THEODOROS ANGELOPOULOS

2.1. Angelopoulos'un Hayatı

Theodoros Angelopoulos Yunanistan'ın başkenti Atina'da tarihler 27 Nisan 1935'i gösterirken, yani şehirden son Osmanlı askerinin ayrılışından yaklaşık bir asır sonra dünyaya geldi. Yunanistan'ın 3 Şubat 1830'da Rusya, Fransa ve İngiltere ile imzalanan Londra Protokolü ile başlayan bu yüzyıllık serüveninde Yunanistan bağımsızlığını ilan etmiş fakat Yunan halkının beklentileri karşılanamamıştı. Monarkları olmayan bir ülkede monarşik bir düzen sağlanmaya çalışılmış, ülkenin kralı Bavyera'dan deyim yerindeyse ithal edilmişti. Rusya, Fransa ve İngiltere ile akrabalık bağı olmayan Bavyera Kralı'nın oğlu Otto tahta çıkartılırak yaratılan sanal bağımsızlık havasının arka planında İngiliz, Fransız ve Rus partilerinin Yunan siyasetindeki ağırlığı göze çarpmaktaydı. Yerli halk ise Osmanlı dönemi de dâhil olmak üzere hiç olmadığı kadar siyaset yapma hakkından uzaklaştırılmıştı (Clogg, 2015:55-57). Bu durum ister istemez bir çıkar mücadelesine neden olmuş Yunanistan Krallığı için istikrar sağlanamamıştı. Ayrıca Türklere karşı alınan yenilgi ile krallık 1924 yılında cumhuriyete dönmüştü. Angelopoulos'un doğumu cumhuriyetin emekleme dönemine denk geldi ve henüz doğumununun beşinci ayında ülke yönetimi yapılan referandum ile yeniden monarşiye döndü. Bütün bu sıkıntılar ekonomik darboğaza ve yakıcı bir şiddete neden olmaktaydı (Clogg, 2015:104-113).

Angelopoulos'un çocukluk dönemi de aynı acıların yaşandığı yıllara tekabül eder. Ülkede yaşanan iç savaş, 1936'da General Metaksas tarafından fırsat bilinir ve o dönem restore edilmiş bir monarşi ile yönetilmekte olan Yunanistan'da sıkıyönetim ilan edilir. Ayrıca bu dönem II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllardır. Yunanistan bu süreçte İtalyan ve Alman faşist güçlerinin saldırılarına da uğrar ve içeride yaşadığı sorunlara dışarıdan gelen tehlikeler de eklenmiş olur. Ülkedeki iç çekişme savaştan sonra da devam eder (Clogg, 2015:119-143). Yunanistan'da yaşananların halka yansıması ise elbette ağır travmatik yaralara neden olmuştur. Angelopoulos ömrü

boyunca bu yaraların etkisi altında kalmıştır. Yönetmenin bu dönemde hiç unutamadığı ve filmlerine de konu olan olay ise iç savaş sırasında babasının önce ortadan kaybolup, sonra aniden ortaya çıkmasıydı:

> *"Atina Savaşı (1944) sırasında kralcı olan babamın komünist kuzenim tarafından tutuklanarak şehir dışına çıkarılıp orada kurşuna dizildiği haberini aldık. Ben henüz 9 yaşındaydım ve annemle birlikte babamın ölüsünü aramaya çıktığımızı hatırlıyorum. Sonra bir gün babam çıkageldi, annem koştu ve ona sarıldı. Bu öyle bir kenetlenmeydi ki, yıllarca ayrılmayacaklarını düşündüm. Sonra hepimiz sofranın başına oturduk, önümüzde sadece çorba ve ekmek vardı ama kimse ne yemek yiyor ne konuşabiliyordu, mutluluktan ağlıyorduk. İşte bu sahne benim Tatbikat filmimin açılış sahnesidir aynı zamanda." (Akt. Beyazıt, 2010:65)*

Bu anının yansımaları sadece *Tatbikat(1970)* filminde değil *Kitara'ya Yolculuk* filmininde de yerini alacaktır. Yönetmenin o yaşlarda yaşadığı bir başka travmatik olayın kahramanı yine bir aile bireyi olan ve ülkenin içinde bulunduğu ekonomik buhran nedeni ile yeterli tedavi göremediği için çocuk yaştayken ölen kızkardeşi Voula'dır. Angelopoulos yaratıcısı olduğu pek çok filminde kadın karakterlere bu ismi verecektir. Dolayısıyla Angelopoulos'un çocukluk anılarında Modern Yunan tarihinin karmaşası eksik olmazken, Fainaru'nun da dediği gibi bu anılar zamanla filmlerine girer (2006:ix).

Theodoros Angelopoulos kendisi için sinema sektörünün kapılarını açacak fırsatı Paris'te elde ettiği deneyimlerle yakalar. Fakat bu sanıldığı kadar kolay olmaz. Özellikle savaşın neden olduğu zorlu koşullar, açlık ve sefalet, o dönem her orta direk ailenin çocuklarından gelecek vadeden mesleklere girmelerine dair bir beklenti yaratırken, Angelopoulos için de durum bundan pek farklı değildir. Ailesinin isteği doğrultusunda istemeyerek de olsa Atina Üniversitesi'nde hukuk eğitimine başlar. Fakat mezuniyetine çok kısa bir zaman kala zorunlu askerlik hizmetini vermek için okulu bırakır.

Askerden döndüğünde, çocukken savaşın soğuk yüzünden onu bir nebze uzaklaştıran sinemaya dair bir okul okumak için Paris'e gitmeye karar verir. Paris'te ilk durağı Sorbonne'dur. Burada Claude Levi-Strauss[32]'un gözetimi altında sinema

[32] Her ne kadar Levi-Strauss'un öğrencisi de olmuş olsa Angelopoulos'un filmlerinde Derrida'nın Levi-Strauss ve yapısalcı antropoloji ile ilgili eleştirilerine paralel bir çizgi yakaladığını söylemek mümkündür.

eğitiminin yanı sıra antropoloji ve edebiyat eğitimi de alır. Hocası Levi-Strauss'un mitoloji üzerine çalışmaları hiç kuşkusuz Angelopoulos'u da etkileyecek, yönetmenin filmlerinde mitolojik izler bu etkiye bağlanacaktı.

1962'de sinema eğitimi için oldukça önemli olduğu kabul edilen Fransız film okulu "IDHEC [33] "e girdi ve hemen akabinde atıldı. Atılma nedeni kayıtlara "küstahlık ve disipsinsizlik" olarak geçse de asıl nedenin Angelopoulos'un sonradan alametifarikası olacak uzun plan-sekanslar konusunda hocalarına diretmesi olduğu söylenir. Bu olay Angelopoulos için ne Paris mecarasının ne de sinema sevdasının sonunu getirir. Aksine bütün koşulları zorlar ve "cinema verite[34]" akımının öncüsü Jean Rouch ile çalışmak üzere "Musee de l'Homme[35]"e geçer. Geceleri ise geçimini sağlamak için "Fransız Sinematek"te yer göstericiliği yapar. "Fransız Sinematek" aynı zamanda Fransız Yeni Dalga sinemasının kurucuları olarak kabul edilen yönetmenlerin sinema eğitimlerinin bir parçası olarak buradaki film gösterimlerine katıldıkları yerdi. Angelopoulos Yeni Dalga sineması ile burada tanışır. Özellikle ilk dönem filmlerinde Yeni Dalga sinemasına aşina olanlar için yadırganmayacak bir üsluba sahip olması o tanışıklığın etkisine bağlanabilir.

---

[33] IDHEC Fransız yönetmen Marcel L'Hebier önderliğinde II. Dünya Savaşı esnasında kurulmuş bir sinema okuludur. Bu okul, dünya sineamasına pek çok yönetmen, yapımcı, kameraman, ses teknisyesi, kurgucu, sanat yönetmeni, kostümcü kazandırmıştır (Odabaş,2013).

[34] İlk olarak Edgar Morin tarafından ortaya atılan bu kavram, bir sinema akımı olarak esinini Dziga Vertov'dan alan Jean Rouch tarafından başlatılır. Akım II. Dünya Savaşı sırasında propaganda aleti olarak kullanılan kitle iletişim araçlarının yarattığı güvensizlik ortamında doğar. Türkçe'ye Sinema-Gerçek olarak çevrilse de "Verite" gerçekten ziyade daha felsefi bir mesele olan hakikattir. Sinema Gerçek'te amaç kapsamlı ön tasarım, çekim senaryosu gibi geleneksel yaklaşımlardan uzaklaşıp olayın kendiliğine odaklanmak, kameranın insan davranışlarında neden olduğu yapaylığı asgariye indirmekti (Yalın ve Güngör, 2013:77-79).

[35] Paris'te bulunan antropoloji müzesidir ve Türkçe'ye "İnsan Müzesi" olara çevrilir. Bu müzedeki galerilerden birinde insanın yüz bin yıllık evrimini gösteren kafatasları sergilenir. Bu evrim tablosu insanlığın son noktası olarak Descartes'ın resmi ile biterken sonradan bu resmin ilerisine izleyicinin kendisini görmesini sağlayan bir ayna yerleştirilmiştir. Ali Artun'a göre bunu yapmalarındaki amaç, herkesin aynı yerde durduğu, ırkların, ulusların, cinsiyetlerin ötesinde bir evrensel eşitlik duygusu uyandırmaktır(2012:202). Oysa bu sergi temelde, insan hayatının hayvan hayatından evrilerek ilkel biçimlerden uygar biçimlere doğru ilerleyen ve telosu modern insan olan anlatının inandırıcılığına hizmet etmek için düzenlenmiştir. Angelopoulos'un bütün sineması modernite eleştirisi üzerine kuruludur. Bu bakımdan yönetmenin eleştirel tavrında müzenin etkileri olduğu söylenebilir. Ayrıca burada tekrar Derrida'nın yapısalcı antropolojiye olan eleştirileri ile bir paralellik kurulabilir.

1960'lı yıllar aynı zamanda yönetmenin ideolojik görüşünün şekillendiği yıllar olacaktı. Buna o yılların Fransası'nda sosyal eşitsizlik nedeni ile yaşanan bir dizi sıkıntının neden olduğu söylenirse yanlış olmaz. Yeni açılan üniversiteler ile seçkin üniversiteler arasındaki kalite farkı, üniversite kontenjanlarının öğrenci sayısına cevap verememesi, gençlerin iş bulma konusundaki tedirginlikleri ile öğrenciler 1968'in eylemlerine hazırlanmaktaydı. 1968 öncesinde öğrencilerin radikalleştiği olaylardan biri de hatırlanacağı gibi Derrida'nın da karşı çıktığı Cezayir savaşı olmuştur. (Yılmaz, 2009:48). Angelopoulos da dönemin Paris öğrencilerinin asi ruhunu büyük oranda özümsedi. O dönemde radikal sol, eski muhafazakâr ruhu yenilgiye uğratınca daha cesur ve yeni bir dünya geleceğinin umudunu taşıdı (Fainaru, 2006:ix).

Bu bilinçle 1964 yılında ülkesine dönen Angelopoulos sol eğilimini devam ettirir ve sol eğilimli *Demokratik Değişim* dergisinde sinema eleştirileri yazar.[36] 1964 yılı aynı zamanda solcuların iktidarda söz sahibi olduğu bir dönemdir. Fakat solun iktidarı uzun soluklu olmaz. Amerikan müdahelesi ve iktidardaki Papandreu'nun kurucusu olduğu örgütün Kral'a suikast yapacağına dair söylentiler, bir kez daha Yunanistan'ın siyasal istikrarsızlık yaşamasına neden olur. Bu istikrarsızlığı fırsat bilen Albaylar cuntası devrim adı altında bir darbe gerçekleştirir. Dergi, cuntanın gelişinden sonra uğradığı baskılar neticesinde kapanıncaya kadar burada çalışmaya devam etti.

Angelopoulos dergideki görevini icra ederken, bir yandan da Yunanlı besteci Vangelis'in müzik grubu olan Forminx'in Amerika turnesi için bir tanıtım filmi projesinde yer aldı. Her ne kadar bu projeden erken çıkartılmış olsa da ilk kısa filmi Broadcast (1968)'i çekmek için ihtiyaç duyduğu finansmanı sağlamış oldu. Film "ideal insanın" bulunması üzerine deneysel bir hicivdi. Filmde gerçek ve kurgu harmanlanarak kullanılır. Dolayısıyla ilk filminde Jean Rouch'un etkisi açıkça

[36] Angelopoulos Paris'te ilk filmini heyecanlı bir şekilde yaratmak için İDHEC'ten arkadaşı olan meslekteşlarından yardım ister. 16 mm. filme çekilecek kısa metraj olarak tasarlanan ve adı Siyah-Beyaz olan bu film, gizemli varlıklar tarafından takip edilen gizemli bir adam hakkındadır. Ne yazık ki sınırlı bütçesi nedeniyle Angelopoulos bu filmin baskısına ulaşamaz. Angelopoulos'un gerçek hayatta karşılaştığı bu durum, Manaki Kardeşlerin kayıp film bobinlerinin peşine düşen yönetmen A.'yı anlattığı *Ulis'in Bakışı* filmiyle ironik bir şekilde paralellik gösterir. (Acquarello, 2016). Angelopoulos'un ilk filminde "kendisine gizemli varlıkların musallat olduğu bir adam"ı işlemesi; yönetmenin filmlerinin "Hayaletbilim" açısından incelendiği bu tez için elbette tesadüf değildir.

hissedilir. Broadcast Angelopoulos'a Selanik Film Festivali'nde Eleştirmenler Ödülünü getirirek, yönetmenin tanınırlığının artmasına vesile olur. Bu sayede iki sene sonra ilk uzun metraj filmi olan *Tatbikat*'ı çeker (Horton, 1997:20).

Theodoros Angelopoulos Tatbikat ile başlayan mesleki kariyerini üç ayrı döneme ayırır. İlk dönem tarihsel ve siyasal filmler ürettiği dönemdir. 1972 yılında çektiği *36 Günleri*, 1975 tarihli *Kumpanya*, 1977 yılında bitirdiği *Avcılar* filmlerinden oluşan ve Yunanistan'ın 1936-1976 yılları arasındaki kırk yılına odaklanan "Tarih Üçlemesi" bu döneme aittir. Üçlemenin ilk iki filmi çekildikleri dönemden daha önceki tarihlerde -1936 ile 1952 yılları arası- yaşanan siyasi olaylara odaklanırken, üçlemenin kapanışı olan *Avcılar* filmi 1970'lere odaklanarak kendi güncelini yansıtır. Film böylece günün Yunanistan'ına geçmişin nasıl musallat olduğunu dair bir öneride bulunur (Horton, 1997:4).

Angelopoulos'un tarihin seyrini toplumsal açıdan işlediği son filmi 1980 yılında yaptığı *Megalexandros*'tur. Bu filmden sonra yeni bir üçlemenin peşine düşen yönetmen, ikinci üçlemesinin ikinci filminden sonra verdiği mülakatlardan birinde kendisine yöneltilen, artık tarihsel portrelerden çok bireysel hikâyelere döndüğüne dair bir soruya karşılık şu cevabı verir: "Belki tarih şimdi sessiz olduğu için. Bizler de kendi içimize dalıp cevaplar arıyoruz, zira sessizlikte yaşamak çok güçtür. Tarihsel gelişme olmadı mı insan kendisine döner." (Fainaru; 2006:70) Dolayısıyla yönetmenin tarihsel hikâyelerden bireysel hikâyelere geçiş yaptığı ikinci dönemi başlamış olur. Yine de bu dönemin filmlerinde arkaplanda işleyen tarihin örüntüsü gözardı edilemez. Yönetmenin "Sessizlik Üçlemesi"ni dünya sinemasına armağan ettiği bu dönemin filmleri 1984'te yaptığı *Kitara'ya Yolculuk*, 1986 yılında çektiği *Arıcı* ve 1988 yılında gösterime giren *Puslu Manzaralar*'dır.

Angelopoulos'un üçüncü dönemi kendisini daha varoluşçu, insan kaderine daha fazla odaklanmış olarak tanımladığı dönemdir. Bu dönem filmlerinin mekânı günün Yunanistan'ı ile bütün komşu Balkan ülkeleri, teması ise iç ve dış sınırlar, sürgünler, mülteciler, ölüm, savaşlar, açlıktır. Bütün bunlar acı veren bir ağıdın parçaları gibidir (Fainaru, 2006:xii). Yine bu dönemin merkezinde de bir üçleme, "Sınır üçlemesi" vardır.

Kendisi de bir Bulgar olan Todorova [37], Balkanlar ile ilgili yaptığı araştırmalarda bilgi edinirken hem dışarıda hem içeride bir konumda bulunduğunu belirtir ve böyle bir durumun beraberinde hem bir ayrıcalık hem de bir sorumluluk getirdiğinden söz eder (2013:14). Bu durum bir Yunanlı olan Angelopoulos için de söz konusudur, o da "sınırda olma durumundaki tehlikenin ve özgürlüğün" farkındadır. 1991'de *Leyleğin Geciken Adımı*nı, 1995'te *Ulis'in Bakışı*nı ve 1998'te *Sonsuzluk ve Bir Gün*ü bu farkındalık ile çeker. Haliyle göç, diaspora, mülteciler gibi yönetmenin aidiyet hissettiği Balkanlar'a ait en yakıcı toplumsal meseleler bu filmlerde yer bulur. "Sınır Üçlemesi"nde adı geçen "sınır" kavramı sadece coğrafi sınırlar ile alakalı da değildir. Bu filmler aynı zamanda "bakışın sınırları" ve hayat ile ölüm arasındaki sınırlar ile de ilgilidir.

Angelopoulos 2004'de çektiği *Ağlayan Çayır* ve 2008'de çektiği *Zamanın Tozu* filmlerini seyircisiyle buluşturan yönetmen, dördüncü üçlemesinenin son filmi *Öteki Deniz*'in çekimleri esnasında, tarih 24 Ocak 2012'yi gösterirken trafik kazası sonucu hayatını kaybeder.

2.2. Angelopoulos'un Sineması

Theodoros Angelopoulos'un sineması her şeyden önce bir "auteur yönetmen" sinemasıdır. Şükran Kuyucak Esen'e göre "Auteur yönetmenler düşüncelerini yansıtabileceklerini düşündükleri somut görüntüleri düşüncelerini yansıtabilecekleri şekilde kurgularlar. Sinemanın bütün olanaklarını bir bütünlük içinde düşüncelerini aktarmak için kullanırlar. Seyirci ise geçmiş birikimi nispetinde bu düşünceden beslenir (2013:38)." Angelopoulos'un "auteur" tavrı ise düşünce aktarımından ziyade bir tür düşüncelerin karşılaşma alanına olanak verir. Necla Algan, Angelopoulos Sinemasından bahsederken Alman sinema yönetmeni ve teorisyeni Alexander Kluge'nin "izleyicinin kafasındaki film" kavramına atıfta bulunur. Buna göre "Filmsel metin ve görüntünün bizatihi kendisi, kendi öyküsüyle birlikte akarken bir

[37] Maria Todorova, Balkanları Tahayyül Etmek isimli kitabında David Spurr'dan şu paragrafı alıntılar: "Derrida, Fransa imparatorluğunun Afrika'nın uçsuz bucaksız boş topraklarına karıştığı sömürge Afrikası'ndan; Kristeva'ysa Haçlıların geçiş yeri ve Hıristiyan Avrupa'yla Osmanlı İmparatorluğu arasındaki çekişmenin tarihsel alanı olan Bulgaristan'dan gelmektedir. Böyle yerlerde hem Batı'da hem de Batı'nın ötesinde yaşamak, Batı dilinin sınırlarını bilmek, adeta düşünülmeyenin bölgelerine bakarcasına güneye ve doğuya bakmak mümkündür." (2010: 13)

de izleyicinin kafasında özgür bir akış uyandırır." (2005:151) Böylece Derrida'nın *Platon'un Eczanesi* adlı eserinde okurun metne kendinden bir şeyler katmadan, ona kendi yorumunu dâhil etmeden okuyamayacağını söylemesi gibi (2014b:11) yönetmen de sinemasına seyirciyi dâhil eder.

Tezin Derrida ile ilgili kısmında adı sıkça anılan ve Derrida düşünselliğinin arka planında yer alan isimlerden biri olan Walter Benjamin'in geçmiş için söylediği, kulak verilen sesler içerisinde artık susmuş olanların yankısının da olabileceğine dair ikaz, Alman filozof için her kuşağın bir önceki kuşak için beklenmiş bir mesih olabileceği anlamına gelir (2012:38). Geçmişin derinden gelen sesini işitmek için ihtiyaç duyulan şey sessizliktir. Geçmişin seslerini her daim işiten ve seyircisini de bu deneyime ortak etmek isteyen Angelopoulos bu nedenle filmlerinde sessizliğe uzun süreler ayırır. Yönetmen için "ölü zaman" anlamına gelen sessizlik anları, seyirci için filmin aktardıkları üzerine düşünebilecekleri boşluk anları yaratır. Angelopoulos sinemasında "ölü zaman" aynı zamanda filmin anlamca çoğalmasına yani "saçılması"na sebebiyet verir.

Angelopoulos sinemasının tipik özelliği filmlerinin biçimsel ve tematik olarak devamlılık arz etmesidir. Yönetmen bu nedenle sıklıkla filmlerinin hiç son bulmadığını söyler. Hatta bazı noktalarda onlar birbirinin içine kadar girer. Örneğin *Leyleğin Geciken Adımı* filmi *Ulis'in Bakışı*na, yönetmen *A.*'nın ülkesinde gösterilen filmi olarak dâhil olur. Bir başka örnek *Kumpanya* filminin ana temasını oluşturan tiyatro ekibinin, *Puslu Manzaralar* filminin başkarakterleri olan babalarını arayan iki küçük kardeşle karşılaşmasıdır. Hatice Nihal Aslan'a göre "düşlemsel olanın aktarımı için zamansal ve mekânsal sınırların gevşemesi" (2013:28) anlamına gelen bu içiçelik aynı zamanda yönetmenin alamet-i farikası olan plan sekans çekimler için de söylenebilir.

Derrida'cı manada geçmiş ve geleceğin şimdiye sirayet etmesine tekabül eden düşüncenin Angelopoulos sinemasındaki yansıması hiç şüphesiz yönetmenin plan-sekanslarında kendini belli eder. Geçmiş bitmemiş bir şekilde güncelle aynı sekans içinde verilir. Özellikle yönetmenin *Kumpanya* filminde karşılaşılan 1939-1952 yılları arasında yaşanan geçişlerin, konvensiyonel sinemanın alışık olunan zaman

geçişleri için kullandığı kurgu metotlarından yararlanmadan yapılması, zamanın iç-içe geçişini bize hatırlatır. Aslan için bu, hem gerçekliğin, hem filmin, hem de yönetmenin zamanının aynı anda perdede görünmesidir (2013:30). Yönetmenin zaman kullanımının alanı Yunan toplumu ölçeğinde antik döneme kadar varır. Angelopoulos sinemasında tema, antik bir uygarlığın mirasçısı olan Yunanistan'ın tarihi vesilesiyle katmanlaşır. Fakat burada yapıtlarındaki biçim ve içeriğin devamlılığı sayesinde Angelopoulos'un, sürekli kendine kendini referans veren bir sinema dili yaratarak, miti her defasında yeni baştan kurduğunu belirtmek gerekir. Buradan hareketle Angelopoulos'un miti bir köken arayışı ihtiyacıyla kullanmadığı rahatlıkla söylenebilir. Mitleri miras almış bir kültürde yaşamanın temel gayesi onları yıkıp insanlık boyutuna sokmaktır (Atayman; 2012:41).

Veysel Atayman'a göre daha ilk filminde Angelopoulos'un sinemasında değişmeyen unsurlardan biri olan "gerçekliğin arayışı içindeki figür"ün doğumuna tanıklık edilir. Onun figürleri tarihin ve şimdinin içindeki gerçeği bulmak için görevlilerdir (2012:43). Bu figürlerin hayatının arka planında toplumsal tarih her daim kendini hissettirir, bu nedenle kişisel tarihleri ile karakterler Modern Yunan tarihi ile Antik Yunan tarihi arasında salınarak güçlü imgelerin yaratılmasında; mit, tarih ve miras sorununu antik dönemden bugüne uzanan estetik ve politik bir bağlamda yeniden tartışılmasında önemli roller üstlenir (Gökçe, 2016).

Angelopoulos sinemasına tematik yönden şekil veren onun geçmişidir. Şebnem Pala Güzel'e göre kendi filmlerinin tek sahnelerinde görünmeyi tercih eden Hitchcock ve Godard gibi beğendiği yönetmenlerin aksine Angelopoulos filmlerinin iç evrenindeki bir katmanda metonimik bir biçimde de olsa "in absentia" yani gıyabında bir varoluşu tercih eder (2016:48). Dolayısıyla Angelopoulos bir şekilde yokluğunda bir varlık olarak kendi filmlerine musallat olur. Bu nedenle verdiği mülakatlarda filmlerinin anlaşılması adına sıklıkla geçmişinden söz eder. Bu mülakatlardan birinde; geçmişine dair, yönetmenin filmografisini bilenlere hiç de yabancı gelmeyecek bir özgeçmiş sunar:

> *"İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa süre önce doğduğum için tarihten –özellikle de ülkemin tarihinden- etkilenmemek elimde değildi. Savaştan önceki diktatörlük, sonra savaş ve ondan sonra olanlar: iç savaş ve sonrasında bir diktatörlük daha. Kendi hayatımdan ve deneyimlerimden kaçmam imkânsızdı. Ben, anlama çabasıyla tarihe ya da tarihin*

yansımalarına dayanan filmler yapıyorum. Bir yerin tarihi içinde kendi hikâyemi belirlerken kendi geçmişime dönmem çok doğaldır. Yunanistan'daki 1967-1974 diktatörlüğü sırasında alt üst edici bir şok yaşadım. Çocukluğumda babamla yaşadığım her şey, onun hapse atılması, sonra ölüme mahkûm edilmesi ve daha pek çok şeyi aniden hatırladım; tüm bu olaylar ülkemin tarihi bağlamında kendi kişisel tarihçemi gözden geçireceğim malzemeyi sağladı bana." (O'Grady, 2006:82)

Dolayısıyla Angelopoulos sinemasını genellikle belgesel sinemayı çağrıştıran bellek sineması kavramı ile niteleyebilmek mümkün hale gelir. Bellek sineması travmanın aşılmasında "hatırlamak" eyleminden yararlanmayı sağlayan bir sinemadır (Duruel Erkılıç, 2014:170).

Angelopoulos'un sinemasında hatırlamak için sürekli olarak tekrarlanan motif yolculuk temasıdır. Bu yolculuklarda karakterler hem mekânsal olarak yer değiştirirken, eş zamanlı olarak içsel bir yolculukla zaman da değiştirirler. Örneğin *Ulis'in Bakışı* filminde kayıp bobinleri aramak için yola çıkan filmin başkarakteri yönetmen *A.* bütün bir hayatını bu vesileyle gözden geçirmiş olur. Yine benzer bir durumda *Arıcı* filminde emekli köy öğretmeni arılarının bal toplaması için çiçeklerin bol olduğu bir güzergâhta yol alır. Bu aynı zamanda arıcılığı öğrendiği babasını ve devamında bütün bir geçmişi hatırladığı an olur. Her iki filmde de arayış beraberinde hatırlamayı getirir.

Angelopoulos filmlerinin coğrafyası taşradır. Necla Algan bunu küreselleşme çağında Yunanistan'ın kendisinin taşra olmasına bağlar ve küreselin, merkezin yarattığı tahribattan insanı kurtaran Angelopoulos sinemasının güçlü taraflarından birinin de bu olduğunu söyler (2005:152). Taşra aynı zamanda filmlerin manzarasını oluşturur. Yvette Biro, manzaranın istismara açık olduğunu fakat kimi örneklerde karakterlerin seviyesine ulaştığını belirtir (2011:134). Biro'ya göre, Angelopoulos'un Yunanistan'ı, genelde yağmurlu, kasvetli ve taşlık alan manzarasıyla sıradan bir yolcunun yaşayamayacağı bir deneyim sunar. Arıcı gibi az bilinen filmlerinde bile, soğuk bölgelerden sıcak olanlara ilerlense de filmin atmosferi değişmez. Karakterin iç dünyasının bir yansıması olarak, çevre ışık ya da sıcaklık sunmaz (2011:136-137). Balkan coğrafyasında yer alan, sınırları hem klasik ve çağdaş geçmişiyle, hem de coğrafi konumuyla belirlenen bir kuzey ülkesi olarak soğuk bir Yunanistan'dır karşılaşılan (Romney; 2006:610). Böylece Angelopoulos'un filmlerinde karakterle özdeşleşerek karakter seviyesine ulaşmış bir Yunanistan manzarasından söz etmek

mümkündür. Veysel Atayman yönetmenin karakterize edilen mekânla beraber karakterlerin içsel yolculuklarında bir iç manzaraya sahip olduğunu hatırlatır. Bu iç mekân ya da manzara dış gerçeklikten bazen kopar. Bu nedenle görülen dış mekân bütün olarak akarken, iç mekânda bilinç akışına benzer atlamalar ve sıçramalar olur (2012:44). Bu durum aynı zamanda yönetmenin plan-sekanslarında yaşanan aynı mekânda farklı zaman atlamalarının da nedenidir. Biro Angelopoulos'u da dâhil ettiği bir dizi yönetmenin filminde yer alan "plan-sekans"lar için şunları yazar:

> *"Tüm filmlerde plan-sekansların ölü zamanı, yavaşça ilerleyen ve tehditkâr zamanı vurgular. Sahneler birbirine eklenen görsel ve zamansal güçlerce anlatılan tarihin yükünü taşır. Bu filmler alışılmadık oranlama yöntemleri açısından ilgi çekicidirler. Güçlü ve kayıtsız bir gerçek mekânda kişinin önemi azaltılmıştır. Ölçekleri ve süreçleri içinde geniş çekime yönelik eğilim, aynı bağıntıyı temsil eder. Bu, yalnız kahramanın engin, açık ve korumasız mekân boyunca çetin kaderini izlediği klasik Westernlerden farklı bir etkiye sahiptir. Görkemli manzara ya da kötücül önsezi daha fazla huşu verip daha bitimsiz hale geldikçe, karakterin mekâna doğru kovalanan ya da kovalayan hareketi daha etkili hale gelir. Daha geniş bir format yönündeki tercih, filme daha büyük bir özgürlük verir." (2011:134)*

Asiltürk, Angelopoulos'un plan-sekanslarını oluşturan kamera hareketleri, amorslu çekimler, sabit çerçeveye giriş ve çıkışlar filmsel evrenin sınırının kadrajın dört tarafındaki çizgilerle belirlenemeyeceğini ortaya koyduğunu söyler (2009:108). Angelopoulos'un filmlerinde tarihsel bağlamları farklı da olsa kahramanların hep göç ekseninde sınırları tanımaksızın hareket etme çabaları bu tercihe kaynaklık eder. Yönetmene göre, Yunanistan halkı ülkelerinin egemenliğinin ilanından itibaren başlayan, Balkan Savaşları, sonrasında Dünya savaşları, arada yaşanan karşılıklı mübadeleler ile devam eden göçleri yaşamış, ülke içinde yaşanan çatışmalar, sürekli yaşanan rejim değişiklikleri ile ülkelerinden sürülmüş, ekonomik buhran dönemlerinde kurtuluş ümidiyle kaçak ve mülteci statüsünde diğer ülkelere sığınmaya çabalamış, işçi olarak gurbete gitmiş insanlardan, diasporadan müteşekkil bir halktır. Yunanistan tarihi sürekli bir sürgün ve göç halinin tezahürüdür. Bireysel ya da toplumsal olsun göç olgusu sınır deneyimlerine, sınırlarla ilişki anlamına gelir. Dolayısıyla böyle bir olgunun sinemasal görüntüsünün, mekân ve zamanın açılıp kapanmasına fırsat veren plan-sekanslarla verilmesi anlatımı güçlendirir. Böylece geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçer.

Angelopoulos sineması odağına Yunanistan'ı aldığı müddetçe sansüre uğramıştır. Özellikle darbe ve diktatörlük dönemlerinde çektiği filmler sürekli

engellenmeye çalışılmıştır. Burada toplumsal tarihin sinema aracılığıyla anlatılmasının ciddiye alınması gerektiğini söyleyen Marc Ferro'yu anımsatmak gerekir. Ferro'ya göre film bir çeşit dayatma olan resmi tarihin karşısında gayri resmi bir tarihin oluşturulmasına hizmet eder (1995:29). Bu bağlamda gerçek, kurmaca filmde de en az belgeseldeki kadar doğru temsil edilebilir. Böylece geçmişin hayaletleri ile hesaplaşabilmek mümkün hale gelir. Yönetici sınıfından bugünden geçmişe sürekli bir bütünlük yaratmak adına mitlerin tanrılarına ve kahramanlarına kadar vardırdığı resmi tarihi anlatının aksine konumlanan Angelopoulos sineması, gayri resmi tarihselliğinde kahramanlar sineması yapmamaya özen gösterir. Çünkü mitik anlatı Yunan halkına kahraman kültünün melaneti ile geri dönmüştür. Bu kült halkta her zaman bir kurtarıcı bekleme tembelliği yaratmış, diktatörlerin yönetime gelmesini kolaylaştırmıştır. Bu nedenle Angelopoulos bakışını tarihe çevirirken klasik tarih yazımının dışarıda bıraktığı büyük insanlığın şiirini yazmaya başlar (Ergüneş, 2014:107).

Angelopoulos sinemasında tarihsel hesaplaşma ve göndermeler Yunanistan tarihinden giderek Balkan tarihine doğru genişleyen bir temel izlek oluşturur. Bu tarihler bir Marksistin gözüyle anlatılır. Yönetmenin bir zamanlar ütopya olarak gördüğü ve şimdi sağ politika ile birlikte giderek yozlaştığını düşündüğü Marksizmin tüm dünya ile birlikte Yunanistan ve Balkanlar'da da yenildiğine şahitlik edildiği bir dönemde bu Marksist göz yenilenin gözüne ve deneyimine denk düşer. Bu yüzden sineması öteki Yunanistan'ı anlatır, hüzün ve melankoli doludur (Algan:2005:152).

Angelopoulos sinemasında karakterlerin ismen ve bazen cismen tekrar etmesi bu büyük insanlık tarihinde tek bir insanın öne çıkarılmaması gerektiğine dair bir vurgudur. *Arıcı*, *Kitara'ya Yolculuk*, *Ağlayan Çayır* filmlerinde baba karakterlerinin adı Spyros'dur. Bu isim aynı zamanda Angelopoulos'un tutuklanıp öldürüldüğü zannedilen ama geri dönen babasının adıdır. *Arıcı* ve *Leyleğin Geciken Adımı* filmlerinde biri ailesinden uzaklaşan baba, diğeri kaybolan politikacı rollerindeki başkarakterleri İtalyan oyuncu Marcello Mastroianni oynar. Böylece fiziksel benzerlik ile filmler arasında bir devamlılık sağlanır. Ayrıca Maia Morgenstern *Ulis'in Bakışı*nda dört farklı kadın karaktere hayat verir. Böylece bu dört kadın karakter için fiziksel temsillerinin farklarını üzerinden yapılabilecek bir okumanın

önüne geçilmiş olur. Aynı beden adeta dört farklı kadının hayaleti ile sarmalanmıştır Filmlerde tekrarlanan bir başka isim Voula'dır. Bu isim aynı zamanda Angelopoulos'un küçük yaşta yitirdiği kardeşinin adıdır. Bu tekrarlar yönetmenin filmlerinin sonu gelmez, birbiri içine giren, birbiriyle bağ kuran tek bir filmmiş hissi yaratmasına yardımcı olur. Ayrıca her filmde tekrar eden bazı motifler de bu devamlılık düşüncesini doğrular gibidir.

Sarı yağmurluklu işçiler, düğün ve cenaze törenleri, kasvetli hava, balolar, partiler, sınırı kollayan askerler, tren istasyonları gibi öğeler Angelopoulos sinemasında sıklıkla kullanılır. Bütün bu sonu gelmez devamlılığa rağmen Angelopoulos filmlerini son filmi olabileceğini düşünürek çektiğini dile getirir:

> *"Her film çekişimde bunun son filmim olabileceğini düşünürüm ama sonra… Tıpkı bir kahvede oturan iki yaşlı adam gibi. Mevsim bahardır. İhtiyarlar önlerindeki dünyanın – özellikle güzel kadınların- geçişini seyrediyorlardır. Bir kadının uzakta kaybolmasını izlerler. Biri diğerine, 'böyle daha ne kadar devam edeceğiz?' diye sorar. Yanındaki ona, 'sonuna kadar' der. İşte, sinema da benim açımdan böyledir"*

Dolayısıyla her filmi sonsuzluğa dâhil edilen "ve bir filmdir." Yönetmenin filminden esinlenerek "Sonsuzluk ve bir film" denebilecek bu filmografide, yukarıda da kendisinden alıntıladığımız gibi filmlerinin hiç son bulmaması, mülteciler, göçler, açlık, sefalet, savaşlar, sınırlar, düğünler, cenazeler ve bütün bunlarla yaratılan sinemasal imgelemin sürekliliğinde, dünyayı anlamlandırmanın hep bir sonraki filme ertelenmesi, anlamının yakalanamaması, bunun yol açtığı melankolinin sinema perdesinde dışavurumu olan sisli manzaralar, kasvetli havalar, soluk gün ışığı Angelopoulos'un sinematografisinin bir "differance" olduğunu bize hatırlatır.

2.3. Angelopoulos Filmlerinin Dönemselleştirilmesi

Theodoros Angelopoulos'un yönetmenliğini yaptığı filmler kronolojik olarak ele alınırsa, bu zamansal akışta filmlerin biçim ve içeriğinde bazı kırılmaların yaşandığını söylemek hata olmayacaktır. Angelopoulos bunu mesleğini üç ayrı döneme ayırarak anlatır. Ona göre birinci dönem Batı Avrupa'daki genel ideolojik çalkantı dönemine denk düşen tarihsel ve siyasal filmler zamanıdır (Fainaru, 2006:ix).

Angelopoulos'un kısa filmleri bir kenara bırakılırsa, sinema kariyerinin başlangıcı 1970 tarihli ilk uzun metraj filmi *Tatbikat* ile olur. Yönetmenin ilk döneminin ilk ürünü olan bu film, o zamana kadar Yunan sinemasında denenmemiş bir üslupla seyircinin karşısına çıkar ve Yunan sinemasının alışılmış kodlarının dışında "öteki" Yunanistan'ı göstermeye çalışır.

Yönetmen Angelopoulos *Tatbikat*'da Yunanistan'ın en fakir ve en eski yerleşim yerlerinden biri olan Epir'de yaşanmış gerçek bir cinayeti ele alırken, hem bu cinayetin nasıl gerçekleştiğini sinemalaştırır, hem de paralel bir kurguyla cinayetin tatbikatına filminde yer verir.[38] Böylece film, sıradan insanlar arasında geçen sıradan bir kriminal olay olmaktan öteye uzanarak arka planına toplumsal nedenleri alır. Bu sayede Almanya'ya işçi olarak giden bir adamın dönüşte karısı ve karısının sevgilisi tarafından öldürülmesinin altında yatan toplumsal bozulma sorgulanır hale gelir. Angelopoulos, dönemin iktidardaki rejimi olan Albaylar Cuntasının geride örgütlü bir işçi sınıfı kalmaması için Almanya'ya işçi göçünü teşvik ettiklerini belirtir (Hopf, 2006:3). Bu göç hareketi aileleri parçalamış, albaylar rejiminin neden olduğu çürümeye daha fazla dayanamayan geride kalanlar ayrılığın neden olduğu boşluk hissiyle bunalıma süreklenmiştir. Yunanistan'ın antik çağa kadar uzanan bu bölgesinde uygarlık, göçlerle birlikte ölmektedir (Atayman, 2012:43). Tatbikat filminde anlatılan cinayet olayının gerisinde bu tip toplumsal gerekçeler vardır.

Öyleyse Angelopoulos için, ilk filminden itibaren Derrida'nın hayaletbilimini hatırlatacak şekilde, ölmekte olan bir medeniyetin hayaletlerini, sıradan insanların hikâyelerinde işittirmeye çalıştığı söylenebilir.

Angelopoulos'un ilk döneminin diğer filmleri *36 Günleri*, *Kumpanya* ve *Avcılar* bir araya gelerek "Tarih Üçlemesi"ni oluştururlar.

---

[38] Film uluslararası gösterimlerde "yeniden yapılanma" anlamına gelen *Reconstruction* adıyla gösterilir. Sinema kariyerine *Reconstruction* ile o zamana kadar neşe ve eğlencenin mekânı olarak temsil edilen Yunanistan'ın bilinmeyen toplumsal durumunu sinemada göstererek, "yapı"yı yeniden inşa etmekle başlayan Yunanlı yönetmen Angelopoulos ile felsefi kariyerini "yapı"yla mücadeleye adayan Derrida arasında belki de en önemli ortak nokta budur.

2.3.1. Tarih Üçlemesi

Angelopoulos bu üç filmi çekerken, Yunanistan tarihinin 1936-1976 yılları arasındaki 40 yıllık döneminde yaşananlardan. Yunanistan'ın I. Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı siyasi karışıklık, dış güçlerin müdahaleleri ile ülke için, üstesinden gelinmez bir hal almıştır. Monarşiden, cumhuriyete, askeri rejimden, sivil diktaya geçişlerin yaşandığı bu dönem hiç şüphesiz Yunanlı sanatçılar için de çeşitli baskılara maruz kalmak ve sanatını böyle bir süreçte istediği gibi icra edememek anlamına gelmiştir.

Angelopoulos ilk dönem filmlerini bu zor koşullarda üretti. Onun için daha da zor olan bu 40 yıllık dönemi sorunlarıyla birlikte filmlerine yansıtmaya çalışmasıdır. Bu sorunları açıkça dile getiremeyecek olması onun filmlerin içerikleri hususunda bazı ödünler vermeye itmiş fakat bu verdiği ödünleri biçimle telafi etmeyi bilmiştir. Dolayısıyla Angelopoulos'un filmlerindeki ortak temanın genel anlamda tarih, daha özelde ise Yunanistan'ın yakın tarihi olduğunu söylemek nasıl mümkünse, bu filmlerin biçiminde de ortak unsurlar tespit etmek mümkündür. Bu filmlerin en önemli biçimsel ortaklığı Brecht estetiğine başvurulmasıdır.

Alman oyun yazarı ve tiyatro kuramcısı Bertolt Brecht'in estetik kuramı, Aristoteles'in "katharsis" ve "mimesis" kavramlarının eleştirisi üzerine kuruludur. Brecht için "katharsis" seyircinin kahramanla özdeşlemesine neden olarak seyirciye olayları sağlıklı bir şekilde değerlendirme ve eleştirme fırsatı vermez. Mimesis ise gerçeğin taklidi olması özelliğiyle tiyatro sahnesinin varlığını unutturarak bir yanılsama yaratır. Bu iki durum da seyircinin oyuna aktif katılımını engelleyerek, onları edilgen bir pozisyona sokar. Brecht'in eleştirisi "naivete" denilen seyircinin oyuna yabancılaşması ve sorgulaması üzerine kuruludur, kendine beden olarak "epik tiyatroyu" seçmiştir ve bilimsel kuramını Marx'ın "yabancılaşma" kavramından alır. Bütün bu teorik zeminin üzerinde yükselen bir tiyatro oyununda seyirci yabancılaştığı olay ve karakter karşısında, onlara olan aşinalığını kaybederek sorgulama sürecine girer. Brecht'in kuramında yabancılaştırma efektlerinden biri olayı tarihselleştirmektir. Tarihselleştirme ile güncel olan, tarihi momentin bir ürünü

olarak sergilenerek, güncel olmaktan çıkarılır. Böylece güncel olanın hararetinden uzaklaşılıp suhuletle olay yorumlanır (Parkan, 1983:27-43).

Angelopoulos'un bu dönemde verdiği ürünler, Brecht'in kuramının sinemaya uygulanmış versiyonlarıdır. Daha önce de belirtiliği gibi bu dönem Yunanistan'ın iç karışıklık yaşadığı yıllara denk düştüğü için tarihselleştirme ile güncele dair olan sistem eleştirisi geçmişe atfedilerek yaşanacak sansürden kaçılmış olunur.

Üçlemenin ilk filmi *36 Günleri* "Metaxas Diktatörlüğü"nün hemen öncesinde yaşanan gelişmeleri anlatır. İoannis Metaxas, 1935 yılında Monarşi'ye geçen Yunanistan'da kraldan aldığı yetki ile sıkıyönetim ilan ederek beş yıl sürecek bir dikta yönetimi kurar (Beyazit, 2010:29). Filmin çekildiği 1972 yılı ise 1967'de gerçekleştirilen darbe ile kurulan "Albaylar Cuntası"nın halen daha yönetimde olduğu senedir. Söz konusu iki dönemde de solcular büyük baskı altında kalmıştır. Kendisi de "sol" eğilimli olan Angelopoulos 1972 yılının sol-karşıtı politikalarını eleştirmek için olayı tarihselleştirerek 1935'in koşullarında yaşanan bir olayı anlatır. Böylece Metaxas döneminin hayaletleri -1935 yılı aynı zamanda yönetmenin doduğu yıl olması hasebiyle kendi belleğinin hayaletleri de denebilir- geçmişi hatırlatmak üzere sinema vesilesiyle geri döner.

Üçlemenin ikinci filmi *Kumpanya* adından da anlaşılacağı gibi bir tiyatro topluluğunu konu edinir. Filmde, tiyatro topluluğunun oyuncuları 1939-1952 yılları arasında yaşanan tarihi kırılma anlarına doğrusal ilerlemeyen bir zamanda tanıklık ederler. Bu yıllar Metaxas dönemi ile başlayıp Papagos dönemi ile biten iki diktatörlük arasında kalan yıllardır. Ayrıca bu yıllar arası: İtalyan saldırısı (28 Ekim 1940), Alman işgali (6 Nisan 1941), Yunanistan'ın nazilerce işgali, Ulusal Kurtuluş Cephesi'nin kuruluşu (buna özellikle komünist ögeler katılmışlardır), 'Kanlı Pazar' (3 Aralık 1944), İngiliz generali Scolby'nin gelişi, Varkiza anlaşması (12 Şubat 1945), sonra da uzun bir iç-savaş (1946/ 1949) yaşanır (Tessier: 258-259).

Tiyatro topluluğu, şehir şehir gezip, genç bir kız ile erkeğin aşkını anlatan popüler Yunan oyunu *Golfo*'yu sahnelerken, film arkaplanına bu karmaşık süreci alır. Filmde kumpanyanın oyunu bu yıllar arasında yaşanan tarihi olayların bulundukları yerdeki yansımaları nedeniyle sürekli kesilir ve hiçbir zaman

bitirilemez. Fakat bu tarihsel akış kronolojik olarak sunulmaz. Aynı mekânda kurgu kullanmadan, kesintisiz kamera hareketi ile zamanın değişimi sağlanır. Seyircinin seyrettiği sahnenin onüç yıllık sürecin hangi noktasına ışık tuttuğunu anlayabilmesi için bazı ipuçları verilir. Örneğin topluluk 1952 yılında ise arka planda o sene seçimi kazanan sağcı politikacı Papagos'un seçim aracından gelen sesler duyurulur. Böylece film hem geçmişin canlandırılmasının sorunlarını, hem de genellikle başarı derecesi tartışılacak 'geriye-dönüş'lerle verilen zamanın geçişi sorununu çözümlemiş olur (Tessier, 1977:259).

Aynı mekânda yaşanan zaman geçişleri ile geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçer. Kumpanyanın oyuncuları ise bu iç içe geçen zamanda birer hayaleti anımsatır. Ayrıca oyuncuların isimlerinin Yunan mitolojisinden esinlenerek konulması ve aralarındaki ilişkiler için Atrides[39] efsanesinden yararlanılması bu hayaletsi havayı pekiştirir.

Yvette Biro başı ile sonu aynı olan filmleri bir müzik terimi olan ve kısaca bir melodinin geri dönüşlerle tekrarlanması anlamına gelen ritornello ile açıklar. Bu tekrarlama bir yayılma ve esnemeye sebebiyet verir, aynı zamanda, başlangıç ve sonun kaderimsi karakterini çok etkileyici bir biçimde birleştirir (2011:242):

> *"Filmin öyküsü ve son görüntüleri başladıkları yerde biter: Küçük kasabanın tren istasyonunun önünde, ancak şimdi yıl 1952 değil, 1939'dur! Bu zamanda şaşırtıcı bir atlayıştır. Ölenler ve öykünün gelişim süreci boyunca ayrılanlar da dâhil, tüm karakterler oradadır. Yönetmen 'geleceğin onları şimdiden işaretlemiş olduğu geniş bir aile fotoğrafındaki gibi' demektedir. 'Tüm film (Tarih, Zaman) bu son görüntüde özetlendi.' Zaman ve hafıza bu yolla görünür ve izlenir bir şekilde birlikte erirler, katışıksız bir geçmiş olarak değil, ama Angelopoulos'un söylediği gibi, 'sanki her şey şimdide olmuş gibi."(2011:245)*

Necla Algan Angelopoulos'un bu filmden başlayarak bastırılana, üstü örtülene, kenarda kalana, yüz yıllık Yunan tarihinin lanetli günlerine, hesaplaşmak için her filmde değindiğini, söyler (2005:153). Bu sözler aynı zamanda Derrida'cı manada

[39] Bu efsaneye göre, "nympha"dan olan kardeşleri Khrysippos'u öldüren Atreus ve Thyestes babalarının lanetini alır. Bu lanet daha sonra sığındıkları Mykene krallığında onların arasında rekabetten doğan korkunç bir kin ve nefrete neden olur. Atreus karısıyla ilişkisi olduğunu öğrendiği kardeşinin üç çocuğunu öldürür. Thyestes bunun öcünü almak için bilginlerden yardım istediğindeyse, bu öcün kızından olan torunu tarafından alınacağını öğrenir. Bunun üzerine Thyestes öç alanın kendi kanını taşımasını istediğinden kızıyla ilişkiye kendi girer. Bu ilişkiden doğan oğlu Aigisthos amcası Atreus'u öldürür (Erhat, 1972:68-69).

hayaletlerin bu filmden sonra gün yüzüne çıktığını söylemek demektir. Üçlemenin son filmi *Avcılar* bu savı destekler niteliktedir.

Avcılar filmi 1976 yılında geçer. Bir grup eski arkadaş ava çıktıkları bölgede kanlar içinde yatan eski bir gerillanın kanamaya devam eden ve ilk günkü gibi bozulmadan duran cesedini bulurlar. Fakat bu durum karşısında verdikleri tepkiler korku ya da endişe içermez. Eski arkadaşların cesedin başında yaptıkları konuşmalardan anlaşıldığı üzere, ceset 1949 yılında ölümüne sebebiyet verdikleri bir gerillaya aittir. Bu gerilla ülkesini himaye altına alan Amerikan'ın ülke içindeki işbirlikçilerine karşı olan sol fraksiyonlardan birine mensuptur. 1949 yılı bu direnişçilerin yenilgiye uğratıldığı yıldır. Bu dönemde pek çok direnişçi hükümet tarafından kurşuna dizilerek öldürülmüştür (Beyazit, 2010:34-35). Buradan filmdeki avcıların 1949 koşullarında Amerikan işbirlikçisi oldukları anlaşılmaktadır.

Cesedin 1949 ila 1976 arasında 27 yıldır bozulmadan kalması ve kanamaya devam etmesi filme gerçeküstü bir boyut kazandırır. Ceset üzerinden geçmişlerini sorgulayan ve aralarında yarım kalmış hesaplaşmaları yeniden başlatan askerler o dönem verdikleri kararların altında ezilirler. Hala canlıymış gibi kanamaya devam eden ceset, Levinas'ın şu sözlerini akla getirir:

> *"Öldürmek de ölmek gibi, olmaktan bir çıkış bir aramak, özgürlüğün ve olumsuzlamanın işlediği yere gitmektir. Dehşet bu olumsuzlamanın bağrında, sanki hiçbir şey yerinden oynamamışçasına, olmanın geri dönmesi olayıdır. "Ve bu, diyor Macbeth, cinayetin kendisinden daha gariptir." Cinayetin yarattığı hiçlikte, olmak(insanı) soluksuz bırakırcasına yoğunlaşır ve bilinci "sığındığı" yerden çekip çıkarır. Ceset dehşetengizdir. Daha şimdiden kendi hayaletini taşımakta ve geri dönüşünü haber vermektedir. Hortlak ve hayalet, dehşetin bizzat öğesidirler." (2003:54)*

Avcılar filmin sonunda buldukları cesedi gömerek geçmişlerinde aldıkları kararların hesabını vermekten kurtulmak isterler. Fakat Derrida'nın "kararverilemezlik" bahsinde daha önce de belirtildiği gibi kararverilemezlik durumu karar verilmiş olsa dahi yaşamaya devam eder ve karar kendini kararverilemezliğin musallat oluşundan asla kurturamaz ve ona karşı kendini kapatamaz. Ötekiyle kurulan ilişkide de bu durum söz konusudur, bu yüzden tarih denilen mecra vardır ve insanlar siyasi eylemlerde bulunmaktan vazgeçmezler.

Avcılar Theodoros Angelopoulos'un "Tarih Üçlemesi" filmlerinin sonuncudur. Yönetmen üç filmden sonra 1980 yılında bir Yunan efsenesi olan *Megalaxandros*'u çeker. Bu film sonrasında çekeceği "Sessizlik Üçlemesi" filmleri ile "Tarih Üçlemesi" filmleri arasında bir geçiş olarak kabul edilir.

Megalexandros halkın katlanmak zorunda olduğu Klasik Yunan antik çağından daha popüler olana, 1453'te Türk hâkimiyeti sırasında doğmuş, sözlü antılarda yaşatılan ve Yunan halkı tarafından bir kurtarıcı, bir mesih olarak beklenen Megalexandros efsanesine dairdir (Mitchell, 2006:33-34). Filmde Megalexandros'un gelişi halk için bir kurtuluşa değil despotizmin esaretine neden olur. Derrida için "Mesihçilik" fikrinin daimi olarak erteleme demek olan "gelmekte olan gelecek" vaadini içerdiği ve bu vaadin potansiyelinin gelmiş olanın potansiyelinden her zaman daha güçlü olduğu söylenmişti. Bu bakımdan Megalexandros filminin bu düşünceyi desteklediği söylenebilir. Angelopoulos *Megalexandros* filminden sonra "sessizlik" adını koyacağı ikinci üçlemesini oluşturacak *Kitara'ya Yolculuk*, *Arıcı* ve *Puslu Manzaralar* filmlerini çeker.

2.3.2. Sessizlik Üçlemesi

Angelopoulos'un "Tarih Üçlemesi"nde 1936-1976 yılları arasındaki dönemi konu ettiği daha önce belirtilmişti. Yönetmenin ikinci dönemi olarak tanımladığı ve 1983 ile 1988 yılları arasında sırayla çektiği *Kitara'ya Yolculuk (1983)*, *Arıcı (1986)* ve *Puslu Manzaralar (1988)* filmlerinden oluşan "Sessizlik Üçlemesi" filmleri çekildikleri dönemi güncel bir şekilde yansıtırken, Tarih Üçlemesi'nde anlatılan olayları arkaplanına alır ve onların bireyler üzerindeki etkilerini öne çıkamak için karakterler üzerine eğilir. Fainaru için Angelopoulos bu dönemde arkaplanda tarih örgüsünü koruyarak kişisel tarihçelere dönmüştür (2006:xi). İlk dönem filmlerinde insan topluluklarının tarihine eğilen yönetmenin ikinci dönem filmlerinde karakterleri ön plana çıkarması sanatındaki önemli kırılmalardan biridir. Bu dönemin filmleri "tümevarımcı denebilecek düzeyde bireyden ve onun gündelik deneyimlerinden; topluma, toplumun sosyo-politik tarihine uzanır (Sever, 2012:30). Ergüneş bu durumun daha doğru bir analizini şu şekilde yapar:

"Angelopoulos sineması ele alınırken çoğunlukla bir dönemleştirme üzerinden incelenir ve yönetmenin ilk dönemine ait politik filmlerinin (36 Günleri, Kumpanya, Megalaalexanderos) ardından sessizlik ve sınırlar üçlemeleri ile birlikte kendi kuşağının kaybını anlattığı, bunu yaparken de bireysel hikâyelere (Arıcı, Ulis'in Bakışı gibi..) kapı araladığı ileri sürülmektedir. Tarihi, şimdiye dair söz söylemenin aracı olarak kullanan bir yönetmen olarak Angelopoulos bu amaçla büyük resime dair perspektifini değiştirmez. Geniş plan sekanslar da bu perspektifin en temel öğesidir, çünkü bunu yaparak hem anlatının insanlığa dair bir anlatı olduğunu izleyiciye gösterebilmekte hem de geniş planlardaki donuk insanlarla seyircinin özdeşleşmesini engellemektedir. Dolayısıyla politik sinema – bireysel sinema ikilemine yerleştirilmek, devrim idealleri konusunda mağlup olmuş bir kuşağın yönetmenin hiç hak etmediği bir çözümlemedir. Zira Angelopoulos bakışını tarihe çeviren bir yönetmen olarak tarihle hesaplaşmak dediğimiz hadisenin şimdi ile hesaplaşmakla mümkün olduğunun farkındadır, bu nedenle tarihsel anlatıya eşlik eden hikâyeler 70'li yılların çalkantılı siyasi atmosferinde pek tabii ki kaybedilmiş devrimi, cuntayı ve Yunan gladyosunu anlatmaktadır. Henüz 67'de albaylar cuntasını yaşamış topraklarda son otuz yılın uzun ve çileli tarihsel tekerrürlerine yapar vurguyu, böylece tarihin o topraklardaki sürekliliğine değinirken bir yandan da izleyenler açısından buruşturulup tarihin çöplüğüne atılmak istenen deneyimin ne kadar canlı ve diri olduğunu hatırlatır." (2014:107-108)"

Bordwell Angelopoulos sinemasındaki dönüşüme benzer bir sonuca yine filmlerdeki biçem üzerinden ve yine içeriği de ihmal etmeden varır. Bordwell'e göre *Kitara'ya Yolculuk* filminden önceki epik dönemde kullanılan teknikler politik-modern bir tarzın gerektirdiği doğrultuda kullanılır ve politik eleştiriyi unutturacak özdeşlemeyi kalabalıklar üzerine yoğunlaştırdığı sahnelemelerle engeller. Filmlerdeki hikâyeler bir karakter üzerinden akmadığı için, kamera yakın çekim yaparak seyirci ile duygusal bir bağ kuracak bir karakterden yoksun kalır. Bu durum kameraya minimalist bir tavırla geniş planlı tek ve uzun bir çekimden başka bir fırsat sunmaz (Bordwell, 2000:119). Angelopoulos Bordwell'i doğrularcasına sanat geçmişine eleştirel bir bakış getirdiği bir mülakatında geçmişinde yeniden inşa kaygısıyla her türlü özdeşleşmeyi dışladığını kabul eder. Uzun ve güç bir dönemden sonra ise duygulara dönmektedir. Angelopoulos'a göre bu duygu bağı *Kitara'ya Yolculuk* ile beraber kurulmaya başlar. Artık hikâyenin gidişatını olay değil duygu belirlemekte, kamerası da bu doğrultuda uzak manzaralı tabloların ayrıntılarına girmektedir (Grodent, 2006:60).

Yaşanan bu değişimde etkili olan faktörlerden biri üçlemenin çekildiği yılların Yunanistan için siyasetin normalleşme sürecine denk gelmesidir. Angelopoulos için normalleşmenin başlaması ile birlikte yeni yaklaşımlar aranmaktadır (Grodent, 2006:59).

Yunanistan siyasetine normalleşme 1974'de "Albaylar Cuntası"nın dağıtılması ve sağ görüşlü Konstantin Karamanlis hükümetinin 24 Temmuz'da göreve başlaması ile gelir. Bu Karamanlis'in ikinci kez iktidara gelişidir. Bundan önceki iktidarı döneminde solcu milletvekili Giorgis Lambrakis'in Yunanistan'a yerleştirilmek istenen füzelere karşı yaptığı protesto konuşması sırasında suikasta uğraması ve bu olayın altından polis tertibatının çıkması, Karamanlis'in 1963'de istifa etmesine neden olmuştur. 1964 yılında sol ağırlıklı Georgios Papendreu hükümeti yapılan seçim neticesinde yönetimi devralmış fakat bu dönemde gerilen Türk-Yunan ilişkilerinde Papandreu'nun çözüme sıcak bakmaması, ayrıca başarısız ekonomi yönetimi ve Papandreu'nun oğlunun krala suikast yapacağına dair haberler sol hükümetin sonunu getirmiştir. Albaylar Cuntası bu istikrarsız dönemin yarattığı diktatoryal bir süreçtir. Karamanlis ikinci döneminde Avrupa Birliği'ne üye olmaya yönelik girişimlerde bulunur ve 1979'da üyelik öngören anlaşma imzalanır.1981'de yapılan seçimleri Panhelenik Sosyalist Hareket (PASOK) kazanır. PASOK solun keskin bir tavır gösterip itiraz ettiği AB üyeliği ve Türk-Yunan ilişkileri gibi politik mevzularda yumuşama gösterir (Beyazit, 2010:36-38). Dikkat edilerse 1974'den itibaren hükümetlerin seçimle el değiştirdiği görülmektedir. Siyaseten normalleşmenin yaşandığı bu dönem elbette sancısız geçmemiş fakat darbeler ve iç savaş gibi daha tehlikeli siyasi olaylar en azından gündemdeki yerini kaybetmiştir.

Angelopoulos normalleşmenin başlamasından bu yana yeni yaklaşımlar arandığını ve bu yaklaşımlar neticesinde bir çeşit varoluşçuluğa dönüldüğünü hissettiğini belirtir. "Dünya insanın sadece piyon olduğu bir satranç tahtası ve olayları etkileme şansı önemsiz. Siyaset, geçmiş taahhütlerine sırtını dönmüş sinik bir oyun. Bu kelimenin ilkel anlamıyla kahramana dönmemiz gerektiği anlamına gelmez ama en azından insanı merkeze oturtan bir hikâyeye dönmemiz gerekir." (Grodent, 2006:59) Angelopoulos epik sinemanın genellemelerinden, kendini ve sanatını sorguladığı kişisel bir sinemaya geçtiğini böylece ilan etmektedir. Yönetmen kişisel bir sinemaya geçtiği bu dönemde kendi kişisel tarihçesinden aldığı referansları arttırmaya başlaması yadırganmamalıdır. Angelopoulos'la yapılan röportajları derlediği kitabının önsözünde Fainaru *Kitara'ya Yolculuk*'a kadar yönetmenle röportaj yapanlardan çoğunun Angelopoulos filmlerinin sadece estetik

kararlar, siyasal fikirler ve tarihsel arkaplan gibi entelektüel yanları üzerinde durduklarını fakat bu filmle birlikte soruların mahiyet değiştirip yönetmenin özel hayatının da sorgulandığını belirtir (2006:xvi). Yönetmen varoluşçu bu sorgulamalar neticesinde çocukluğuna döner ve hatırladığı ilk ses olan savaş sirenlerinin sesine ve ilk görüntü olan Alman ordusunun Atina'ya giriş görüntülerine *Kitara'ya Yolculuk* filminde yenider hayat verir (Fainaru, 2006:147).

"Sessizlik Üçlemesi" ile birlikte yönetmen artık kendi sinemasına musallat olmuştur. Geçmişini deştikçe çocukluğuna dair başka travmalar ortaya çıkmış, bu travmalardan biri olan babanın iç savaş esnasında kaybı, ölüm haberi ve sonra ansızın ortaya çıkışına dair hatırladıkları üçlemenin eksenine "kayıp baba" figürünü oturtmasına neden olmuştur. Angelopoulos'a göre ise kaybolan sadece baba değildir. Bu üç filmin karakterleri arzu ile gerçek arasındaki kopuşta kaybolmuş şeyleri ararlar:

> *"Çok eski olmayan bir zamanda dünya tarihi arzuya dayanıyordu; dünyayı şöyle ya da böyle değiştirme arzusuna. Şimdi yüzyılın sonuna geldiğimizde arzu edilenlerin hiç gerçekleşmediğini ve bunun benim açıklayamadığım sebeplerden kaynaklandığını anlıyoruz. Belki de zamanında kullanılan yöntemlerle temel değişiklikler gerçekleştirmek mümkün değildi; her ne olursa olsun, bize kalan başarısızlıklarımız, hiç gerçekleşmeyen hayallerimizin düş kırıklığının külleri oldu. Benim son üç filmim bu küllerin tadını yansıtır, kovalanacak arzuları geleceğe bırakır." (O'Grady, 2006:83)*

Angelopoulos böylece göstermiştir ki; hiç gerçekleşmeyen hayallerinin düş kırıklıkları kül denilen bir ize dönüşmüştür. Derridacı yaklaşımla "kalıntı olmayan kalıntı" yani bir şeyin izi olan ama o şeyin ne olduğuna dair en ufak bir emare içermeyen külle imlenen hayal kırıklıkları ile geçmiş, şimdide bir sinema perdesine yansıtılırken, arzular "gelecek-olan" konumuna yerleştirilmiş, namevcudiyetleriyle gerçeğe tasallut etmişlerdir. Dolayısıyla yönetmen sineması ile ilgili ısrarla yapılan "karamsar" nitelemesini kabul etmez. Kendisine göre filmler her türlü kaybın arayışıyla hemhal olmuş ruhun melankolisini yansıtır. Üç filmde de bu melankoliyi yaratan sadece bir arayışın nesnesi olan kayıp baba figürüdür. Bu arayış varoluşa bir sebep bulmaktır (O'Grady, 2006:84).

Derrida *Platon'un Eczanesi* isimli denemesinde Platon'un *Phaedrus*'undan yola çıkarak sözün kaynağının sözü ağızdan çıkaran olduğunu belirtir. Bu konuşan öznenin kendi sözünün babası olduğu anlamına gelir. Söz ise bu durumda oğuldur.

Böyle bir ilişki de baba oğlunu icat eder ama babanın baba olma koşulu da oğludur. Konuşan özne mevcudiyetiyle sözlerine yani evlatlarına sahip çıkar. Oysa yazının babası ölmüştür, ortalıkta ona sahip çıkacak kimse yoktur (2014b:10). Baba ile oğulun karşılıklı birbirini icat etme durumu "ben"in "öteki" sayesinde kendi meşruiyetini ilan etmesini sağlar. Angelopoulos'un "Sessizlik Üçlemesi"nde kayıp babanın aranışı kendi meşruiyetini inşa çabası olarak değerlendirilebilir. Buradan tekrar söz-yazı karşıtlığına dönülebilir. Batı metafiziğinde söz her zaman yazıdan üstün tutulmuştur. Oysa öteki olarak yazı yani sözün "sessiz hali" olan ötekinin işitilemez sesi üzerinden düşünebileceğine işaret etmiş olur. "Öteki"nin "sessiz sesi" Derridacı anlamda mekânları kat eden bir ses olarak, oraya yerleşmeksizin bizim mekânımıza zorla girer (Saybaşılı, 2007:27) [40] . Angelopoulos'un "Sessizlik Üçlemesi" bu sessiz sese kulak vermektedir. Yunanlı yönetmen üçlemenin ilk filmi olan *Kitara'ya Yolculuk*'un tarihin sessizliğini, *Arıcı*'nın sevginin sessizliğini, *Puslu Manzaralar*'ın ise tanrının sessizliğini temsil ettiğini söyler (Schulz, 2006:13).

1983 yılında çekilen "*Kitara'ya Yolculuk*" [41] tarihin suskunluğunu filmin başkarakteri Spyros üzerinden anlatır. Spyros iç savaş döneminde ülkesinden Sovyetlere sürgün edilmiş, eşini ve çocuklarını geride bırakmış eski bir partizandır. Aradan geçen 30 yılın sonunda yuva mefhumuna uzak, yersiz-yurtsuz bir adam olarak ülkesine geri döner. Spyros'un kızı Voula 30 sene sonra çıkagelen babasını bir hayalete benzetir. Yaşlı adamın vatansız oluşu bu benzetmeyi güçlendirir. Spyros 30 sene önce ülkesinden sürgün edilmesine neden olan ideallerinin hiçbirinin ülkesinde gerçekleşmediğini fark eder. Çocukları kendinden kalan toprakla ilgilenmemiş, hatta

---

[40] Burada yönetmenin "müziğin ses ve sessizliğin birleşmesinden oluşması gibi" diyerek tarif ettiği "ölü zaman" fikrini hatırlatmakta fayda vardır. Yönetmen filmlerinde "ölü zaman"ın senaryolaştığını söyler. "Duraklamalar, 'ölü zaman', seyirciye sadece filmi mantıklı bir şekilde değerlendirme fırsatı vermekle kalmayıp, bir sekansın çeşitli anlamlarını yaratma veya tamamlama şansı tanır." (Mitchell, 2006:38) Seyirciye "yönetmenin sessizliği"ne kulak vermek düşer. Buradan hareketle yönetmenin sessizliğe olumsuz bir anlam atfetmesi beklenemez.

[41] Angelopoulos bu filmle ilgili şunları söyler: *"Kitara'ya Yolculuk, tarihin büyük ideallerinin sonuncusu olan komünizmi öldürmektedir. O sona erdikten sonra insanın kendi içine bakmaktan başka çaresi kalmıyordu. Hepimizin kurbanı olduğu kimlik kriziyle ya da tarihin sonu hakkında fikir ileri sürmek dışında söyleyecek yeni bir şeyleri kalmamış insanları saran boşlukla yüz yüze gelmek." (Fainaru:96)* Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri'*ni "Komünizmin ölümü"nü ve "tarihin sonu"nu ilan edenlere bir cevap olarak kaleme aldığını tekrar hatırlatarsak *Kitara'ya Yolculuk*'un bu söylemler nedeniyle boşlukla yüzleşmek zorunda kalmış insanları anlamamıza vesile olan bir film olduğunu söyleyebiliriz.

satmaya kalkmıştır. Spyros satışa karşı koyduğundaysa köylüler onun yüzünden tekrar zarara uğrayacaklarını belirtir. Spyros'un verdiği ideolojik savaşın başkalarında bir karşılığı yoktur. Hatta bu durumun onlara zarar verdiğini bile düşünmektedirler. Ayrıca onla aynı görüşü savunan mücadele arkadaşlarının çoğu hayatını kaybetmiştir. Kendisi de ölüme yakındır. Angelopoulos Spyros'un ölüme yakın oluşunu üçüncü sürgün olarak niteler. Birinci sürgün 1922'de Kurtuluş Savaşı ile gelen ve Yunanlılar'ın "Küçük Asya Felaketi" olarak adlandırdıkları yenilgidir. Sonrasında yaşanan mübadeleler ile birçok Türk ve Yunanlı sürgün edilmiştir. İkinci sürgün iç-savaş sırasında Sovyetlere sürülmesidir. Üçüncü sürgün ise ağır ağır yaklaşan ölüm, ana müzik temasının ortasında trompetin çaldığı "sessizlik çağrısıdır (Grodent, 2006:63).

Angelopoulos sürgünden gelen insanların hukuksal bir statü alamadıkları takdirde en fazla üç aylık süreyle Yunanistan'da kalma izni verildiğini belirtir (Grodent, 2006:60). Yaşlı adamın toprak satışı konusunda sergilediği uyumsuz tavır onun statü almasını engeller ve geri dönmek zorunda kalır. Fakat bu sefer Sovyetler de onu kabul etmez. Yağmur altında, bir sala bindirilen yaşlı adamın, bir sonraki emre kadar uluslararası sulara götürülmesi kararlaştırılmıştır (Beyazıt, 2010:92). Spyro sabaha karşı salın ipini çözer. Yanında ondan ikinci kez ayrı kalmak istemeyen eşi vardır. Artık hiçbir kara parçası ile bir bağlantısı kalmamıştır.

Derrida gibi düşünürsek, Spyro tam da ölüme en yakın olduğu anda yaşamı öğrenmiştir. Uluslararası sularda hiçbir ülke ile kara bağlantısı olmadan salınırken tıpkı bir hayalet gibi ne orada ne de burada, ikisinin ortasında yani araftadır. Angelopoulos ideallere yanıt veremeyen tarihin suskunluğuna kulak vermiş ve oradan beyazperdeye arafta bir hayalet sunmuştur.

Angeloupolos üçlemenin ikinci filmi olan *Arıcı*'yı 1986 yılında çekti. Filmde yine Spyros isimli bir babanın bu defa kendi başına aldığı radikal bir kararla öğretmenliği bırakıp, baba mesleği arıcılığa başlayarak, arılarla birlikte çıktığı yolculuğa odaklanılır. Kuzeyden güneydeki memleketine doğru çıktığı bu yolculuk aslında yeni değerlerle uzlaşamadığı için kendisini içsel bir sürgün olarak adlandıran Spyros'un geçmişine, geçmiş değerlerine dönme çabasını ifade eder. Angelopoulos

Kitera'ya Yolculuk ve Arıcı filmlerinde yer verdiği karakterlere ortak isim koyma nedenini yeni filmin önceki filmden bir tohum taşıyarak bir bağ kurmak istemesi olarak açıklar (Ciment, 2006:66).

Tohum Derrida'nın felsefesinde saçılmanın anahtarıdır. Tohumun saçılması sayesinde eski manalardan yeni anlamlar türer. Böyle düşünülürse, bir önceki filmde ülkesinden sürgün edilmiş Spyros'un isminin, bir kuşağın tümünün simgelendiği bu yeni filmde ülkesinin sınırlarından çıkmadığı halde kendisini sürgün hissetmesi normal karşılanmalıdır.

Spyros bu yolculukta ortak bir lisan bulamadığı yeni değerlerin taşıyıcısı genç bir kızla tanışır. Onunla yaşadığı fiziksel yakınlaşma bile ortak dil bulmada onlara yardımcı olmaz. Spyros eski eşine dönmek ister fakat reddedilir. Yolculuk ettiği güzergâhta oturan ve arasının iyi olmadığı kızının evini ziyaret eder. Angelopoulos bu filminde başkarakterine "sevginin sessizliği"ni yaşatır. Neticede Spyros filmin sonunda intihar etmek için kovanlarını dağıtarak arıların kendisine saldırmasına sebebiyet verir. Böylece geçmişinin izlerini taşıyan arılar onun ölümüne neden olurlar. Spyros ölürken eskiden mahkûmların kendi aralarında haberleşmek için kullandıkları ellerini yere vurma hareketini yapmaktadır (Beyazıt, 2010:100). Tam da yaşamın kıyısındayken iletişim kurmaya dönük bu çaba fazlasıyla hayaletsidir. Angelopoulos'un o zamana kadar ki en karamsar filmi olarak nitelenen *Arıcı*'nın sonunda dahi karakterin dış dünyayla iletişim kurma çabası gözden kaçmamalıdır.

Üçlemenin son filmi 1988 yılında çekilen *Puslu Manzaralar* isimli filmdir. Film varlıklarından emin olmasalar da babalarını bulmak için Almanya'ya gitmeye karar veren iki küçük kardeşin hikâyesini anlatır. Atayman'a göre baba arayışındaki çocuklar "puslar içindeki" bir manzarayı dünyayı insanları ve heyecanını yitirmiş Yunan toplumunu tanıma yolculuğuna itilmişlerdir. Çocukların arayışının asıl hedefi ise bu puslu belirsizlik içindeki imajiner umuttur (2012:45). Babanın tereddütlü varlığına rağmen çocukların zihinlerinde varlığını devam ettirmesi, sonu gelmeyen sisli, karanlık, kaotik manzaralarla örülü atmosfer perdeye yansıyanların gerçek olup olmadığına dair şüphe uyandırır. Film bütün bu unsurları ile baştan sona hayaletsidir.

Puslu Manzaralar filminde İki kardeş film boyunca yetişkin dünyasının bariyerlerine çarpıp durur. Yolculuk boyunca akıl erdiremedikleri durumlara şahitlik ederler. Ulus Baker toplumsal tip olarak çocuğun sinemada temsilini araştırdığı yazısında çocuğun filmik imajının her şeyden önce bir manzaraya maruz kalma durumunda belirdiğini söyler. Çocuğun edilgenliği ve masumiyeti üzerinden hikâyesini aktaran ve çocuğun deneyimi üzerinden seyircinin şahit olduğu bu tür filmlere Roberto Rosselini'nin 1948'de yönettiği *Almanya Yıl Sıfır*'ı ile farklı bir bakış açısı getirilir. Baktığı her şeyin içinde yeni bir nüve yakalayan çocuk bakışı bu filmde başroldedir artık. II. Dünya Savaşı'nı anlatan filmde, seyirci çocuğun savaşa şahitliğine şahit edilir. Savaş sırasında yaşananların gösterildiği filmde çocuğun savaş bittikten hemen sonra intihar etmesi İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımının sunduğu görsel-işitsel bir kuvvettir. Bu yeni bakış açısı Baker'e "dekonstrüksiyon"u hatırlatır (2011:315). Yeni-Gerçekçilik "gerçekçilik"in yenilenmesi değil, tıpkı "yapıbozum"da olduğu gibi "gerçek"in yeniden yorumudur. Kendisinden her zaman aksiyon beklenen kahramanın da gözleri olduğunu hatırlatan bu keşif sayesinde görüntüsel durumlar ve sesler de sinemaya dâhil edilir (2011:269).

Baker'in söz ettiği "kahramanın şahitliği" *Puslu Manzaralar* filminin asli unsurlarından biridir. Almanya'ya gitmek için yardım talebinde bulundukları kamyon şoförü tarafından kardeşlerden biri tecavüze uğrarken, kamera seyirciye tecavüzü değil, kasanın arkasında kalan diğer kardeşin bu manzaraya şahitliğini gösterir. Çocukların bir başka şahitliği *Kumpanya* filminde anlatılan tiyatro ekibinin dağılma sürecine tanık olmasıdır. Beyazıt'a göre "Angelopoulos, Kumpanya oyuncularını bu filme ölü bir tarihin hayaletleri olarak yerleştirmiştir (2010:102).

Filmde dikkat çeken bir başka sahnede ise çocuklar işaret parmağı kırık bir el heykelinin denizden çıkarıldığını seyrederler. Sahnedeki heykel, Michalengelo'nun *Adem'in Yaratılışı (The Creation of Adam)* freskinde Adem'e can vermek için tanrının işaret parmağı uzattığı elini anımsatır. Heidegger, insan elinin bütün zanaatkarca yatkınlığının yanı sıra sözün aracı da olduğunu belirtir. İnsan el ile yazar. Ayrıca el jestlerle konuşmaya aracılık eder. İnsanın sesidir (Akt. Derrida, 2014d:106). Tanrı elinin yokluğunda artık sessizdir. Angelopoulos'un tanrının insana

can verdiği işaret parmağının kırıldığına dair sembolik anlatımı üçlemenin bu ayağına neden "tanrının sessizliği" adını verildiğini açıklamaktadır.

Filmin sonunda Almanya sınırına gelen çocuklar, kayığa binip sınırı geçmek ister. Karanlıktır, bu sırada hudut güvenliğini sağlayan askerin silah sesi duyulur. Sahne sisten başka hiçbir şeyin görünmediği başka bir sahneye açılır. Sisin dağılması ile uzakta bir ağaç belirir. Çocuklar ulaşılamayan babayı temsil eden bu ağaca sarılır. Sahnede sis sınırın alegorisi olarak kullanılır. Aynı zaman da sis sınırları aşma ihtimalinin de alegorisidir. Sis, acı ve sürgün sisin dağıldığı noktada bambaşka bir hava durumuyla karşılaşmayı sağlar. (Pala Güzel, 2016:53). Sis bu manada aporetiktir. Hem bir engel, hem de varmak için karşılaşılması gereken bir sınır durumdur. Angelopoulos sisin bu aporetik değişkenliğini doğrularcasına bu sahneyle ilgili ilk olarak çocukların siste kaybolmalarını düşündüğünü fakat küçük kızının itirazı ile filmdeki son halini aldığını belirtir (Fainaru, 2006:96).

Sınır da tıpkı alegorisi olarak kullanılan sis gibi aporetiktir. Bir zamanlar ideal Avrupa fikrinin, resmi söylemlerin bilinçaltında yer alan milliyetçilikle yok edildiğini düşünen Angelopoulos sınır kavramının yeniden geri döndüğünü söyler. Avrupa denilen ev konukseverlik fikrine uzak bir şekilde sınırlarını keskinleştirip, misafirleri için sisler altında bir manzara olarak bırakılmıştır. "İnsan manzaranın hep böyle puslu kalmayacağını düşünüyor ya da umut ediyor… Kafamızdaki sorulara yanıtlar bulamadığımız için üretmeye devam ediyoruz. Üretmeye ve pusun ardındaki manzarada yattığını umduğumuz yanıtların arayışıyla aynı soruları sormaya devam ediyoruz." (Akt. Sever; 2012:31) diyen Angelopoulos bu filmde "sınırların anlamı nedir?" diye soran çocuklara yer vererek, bir sonraki üçlemesi olacak "Sınır Üçlemesi"nin başlangıcını yapmış olur.

2.3.3. Sınır Üçlemesi

Theodoros Angelopoulos, kariyerinin üçüncü dönemi olarak takdim ettiği süreci "sınır üçlemesi" adını verdiği filmlerle irtibatlandırır. Bu filmler sırasıyla; 1991 yılında çekilen *Leyleğin Geciken Adımı*, 1995 yılında çekilen *Ulis'in Bakışı* ve 1998 yılında çekilen *Sonsuzluk ve Bir Gün*dür. Filmlerin ortak mekânı günümüzün Yunanistan'ı ile bütün komşu Balkan ülkeleriyken, ortak tema insanın içinde ve

dışındaki sınırlar, yine iç ve dış sürgünler, kayıp merkez arayışıdır ve bu temalar büyük ve acı veren bir ağıtın parçaları gibi tekrarlanır. (Fainaru, 2006:xiii) Angelopoulos'un bütün filmlerinde yer verdiği saplantı düzeyindeki temalar olarak Fainaru tarafından addedilen;

> *"...yakın Yunan ve Balkan tarihinin büyük önemi ve bu tarihin dünyanın o bölgesinde yaşayanlar üzerindeki etkisi, önemli tarihsel olayları yansıtan küçük parçacıklardan kişisel ve tarihsel gerçeği yeniden yaratma çabası; karakterlerinin tümünün çıktığı yolculuklar, sınırlar, sürgün kavramı, yurt diyebilecekleri bir yer arayan yerinden sürülmüş insanlar ve ebedi dönüşün travması.." (2006:xv)*

…gibi temalar özellikle bu dönemde öne çıkar. Yönetmenin bu dönemde Balkanları ele alması Sovyetler Birliği ve Eski Yugoslavya'nın dağılmasıyla ortaya çıktığı sanılan ama aslında tekrar hortlayan Balkan meselesiyle ilgilidir. Zaten yönetmenin Balkan meselesine ilgisi meselenin tekerrürü yüzündendir: "Siyasete ve Balkanlar'a duyduğum ilginin açıklaması çok basittir. Bu yüzyılın tarihine bakarsanız yüzyılın ilk büyük olayının Saraybosna'da gerçekleştiğini görürsünüz ve şimdi yüzyılın sonuna yaklaşırken yine Saraybosna'dayız[42]. Bu bizim ne derecede başarısız olduğumuzu gösterir." Ayrıca Yunanistan'ın da bölgede yer alması ve bölge devletlerinin ortak geçmişi ister istemez Angelopoulos'un da bu mesele ile ilgilenmesine neden olur. Balkanlar'da yaşayan biri olarak elbette olaylara daha yakındır ve Avrupa'nın geri kalanından çok daha ilgilidir (Fainaru, 2007:120).

Angelopoulos'un Balkanlar'a bakışını Avrupalı'nın bakışıyla kıyaslamasının altında yatan neden Avrupa'nın karşısında konumlanmayan bir Avrupa-Merkezcilik eleştirisidir. Angelopoulos Avrupa'nın sınırları ortadan kaldıran birleşik bir devlet olarak şovenizm ve onun beslediği düşmanlıktan kaçınılmasını sağlayacağını umarken ortaya çıkan sonuç ekonomik varlık olarak birleşmeye yaklaşmış ama siyasal varlık olarak bu birleşmenin uzağında kalmış bir Avrupa'dır (Akt. Fainaru, 2006: xiii). Benzer bir yaklaşım neredeyse aynı cümlelerle Derrida tarafından da dillendirilir: "O halde gelmekte olan dünya için; o dünyanın bir pazardan veya tek para biriminden fazlası olması için, yeni milliyetçi bir kümeden fazlası, yeni bir

[42] 20. yüzyılın başında Birinci dünya savaşı Bosnalı Gavrilo Princip'in Habsburg Veliahtı Franz Ferdinand'a yaptığı suikast sonucu fiilen de olsa Bosna'da başlamıştı (Jelavich, 2009:119). 20. yüzyılın sonuna yaklaşırken ise Yugoslavya'nın parçalanması sonucu en şiddetli çatışmalar Bosna'da gerçekleşmiştir.

askeri kuvvetten fazlası olması için Avrupa'dan geriye yeri doldurulamaz olarak kalan şey için savaşmalıyız." (Akt. Yeğenoğlu, 2016:218) Avrupa'dan geriye kalan tek şey bir miras olarak demokrasi vaadidir. Derrida'ya göre Avrupa sahip olduğu bellek aracılığıyla bu mirasın sorumluluğunu taşır. Bu sorumluluğu seçmez; bu sorumluluk Avrupa'ya, öteki olarak, ötekinden itibaren, dilinin dili olması ölçüsünde kendini buyurucu bir biçimde dayatır (2011:32). Avrupa'nın geçmiş ve geleceği hem miras alınmalı, hem de miras almanın sorumluluğuyla sorgulanmalıdır. Avrupa ötekine yönelik açık ve konuksever olmalıdır (Yeğenoğlu, 2016:220).

Angelopoulos'un sınır üçlemesini çektiği yıllarda Avrupa'dan açıklık talep eden "öteki" Balkan Hayaleti'dir[43]. Oysa Avrupa o dönemde iki hastalığın üstesinden çok zor gelebilmiş fakat bu hastalıklara karşı tam bir bağışıklık kazanamamıştır. Bunlar etnik temizlik ve sınırların mutlaklaşmasıdır (Morin ve Ceruti, 2014:55).

Avrupa ile Balkanlar arasındaki ilişki bu bakımdan sorgulanmaya değerdir. Avrupa Balkanlar'ı 12. yüzyıldan itibaren kendi Katolik kimliğinin ötekisi olan, Ortodoks kimliği ile tanımlar. İmparatorluklar döneminde ise Balkanlar denildiğinde Avrupalı'nın gözünde canlanan imge Osmanlı'nın boyunduruğu altındaki gelişmemiş, fakir insanlardır. Şayet kendini Roma medeniyetinin devamı olarak gören Osmanlı'yı Batı sayarsak, Balkanlar'ın "Müslüman Roma" tarafından Hıristiyan azınlık olarak adlandırıldıklarını eklemekte fayda vardır. Avrupalılar modernleşmeyle beraber 18. yüzyılda ulus-devlet fikrinin banileri olarak Balkan ulus-devletlerinin oluşturulma sürecinde hamilik görevi üstlenirler. Balkanlarda küçük ulus güçlü müttefik tarafından desteklenir, bu müttefikte kendi jeopolitik düşleri için yavru ulusunu besler. Bu güç yavru ulusun zayıflık duygusunu sömürerek manipüle eder. Kurbanın ıstırabı sorumluluktan yoksun bir öç alma

[43] 1997 yılında yazdığı Balkanlar'ı Tahayyül Etmek isimli kitabının girişine Todorova Marx ve Engels'e öykünürcesine şu cümleyle başlar: "Batı kültüründe bir hayalet geziniyor: Balkanlar hayaleti. Bütün güçler bu hayaletten kurtulmak için kutsal bir ittifak oluşturdular: Politikacılarla gazeteciler, tutucu akademisyenlerle radikal aydınlar, her türden, cinsiyetten ve akımdan ahlakçılar." (2010:17) 1993 yılında ise Robert D. Kaplan Balkan tarihine doğru bir yolculuk yaptığını iddia ettiği kitabına "Balkan Hayaletleri" anlamına gelen *Balkan Ghosts* adını verir. Yazar kitabının önsözünde şu ifadeleri kaleme alır: "Avrupa'nın kendi içindeki Üçüncü Dünya bölgesi olan Balkanlar, tıpkı başlangıçta olduğu gibi, yüzyılın sonunu da şekillendirebilir." (2005:x)

hedefine dönüşür (Longinoviç, 2004:278). Avrupa bu süreçte oluşan şiddete neden olduğunu unutturacak şekilde medenilik kimliği üzerinden kendiyle özdeşleşebilmesi adına Balkanların ilkel, kabileci, barbar olarak konumlar. Büyük ve yaşayabilir siyasal birimlerin parçalanmasını ifade eden "Balkanlaşma" terimi bu nedenle aynı zamanda "gerilik" anlamını karşılayarak, Avrupa'nın hakaret dağarcığına eklenir (Todorova, 2010:17). Yaşanan ayrışmalar Balkan ülkeleri arasında da birbirlerini öteki olarak yaftalamalarına neden olur. Uluslar homojen demografik yapıda bir devlet arz edebilmek için kendilerini buna muhtaç hissetmişlerdir.

Coğrafi olarak yakınlığa ve Yunan medeniyetinden beslenen ortak kültürel belleğe rağmen Balkanların payına düşen her zaman dışlanmaktır. Balkanların Avrupa'ya bakışında bu yüzden self-oryantalizm ya da öz-egzotikleştirme denebilecek bir belirlemenin eşliğinde kendini Avrupa'nın devamı olarak görme alışkanlığı vardır. Avrupa'yı kendi Antikçağ medeniyetleri ile emziren bu ana kültürün sahipleri Osmanlı'nın müslüman yönetimi altında Avrupa'da gerçekleşen gelişimden uzak kalmışlardır. Bu nedenle Balkanlarda modernleşme projesileri her zaman için bir geri dönüş biçiminde kavramsallaştırılır (Iordanova, 2005:76). Balkanlar Avrupa için her zaman geri dönen, musallat olan bir hayalettir.

Avrupa ile Balkanlar arasındaki, Balkanların kendi içindeki, Osmanlılar ve Balkanlılar arasında gerçekleşen bütün bu bölünmeler beraberinde ister birbirlerinin toprakları üzerinden, ister birbirlerine bakışları üzerinden, isterse de yaşanan şiddetin neticesinde ölümün her an kol gezdiği hayatlar üzerinden yaşamın sınırlarını oluşturur. Balkanlar bol miktarda nehir ve sıradağları ile organik olarak bölünmeye müsait, bölge üzerindeki rekabet nedeniyle giderek halkların birbirinin inanç ve değerlerine kör kaldığı, savaşın dorukta olmasıyla yaşamın her an ölümle sonlanabileceği bir coğrafydır. İnsanlar bütün bu sınırlar üzerinde ister kaçak, ister sürgün, ister mülteci densin sürekli hareket halindedir. Hazin bir yüzyılın sonuna yaklaşılırken Angelopoulos Balkanlarda sınırın her türlüsünü görmüştür (Fainaru, 2006:170). Hayalet düzenin bozulduğu yerde ortaya çıkar ve sınırları allak bullak eder. Bu nedenlerden ötürü tezin asıl odak noktasını anlayalabilmek için "Balkanlar"a ve "sınırlar"a ayrı birer başlık açılması faydalı olabilir.

2.3.3.1. Bir Tahayyül Olarak Balkanlar

Balkanları tanımlarken içeriğinde mutlaka bulunması gereken üç unsur, coğrafya, tarih ve siyasettir (Glenny'den akt Iordanova, 2007:3). Balkanlar insanlık tarihinin en uzak geçmişinde dahi yer alır. Yunan, Makedon, Roma, Bizans gibi medeniyetlere ev sahipliği yapan bu coğrafya ayrıca Hunlar ve Persler gibi dış medeniyetler için de cazibe merkezidir. Jeopolitik konumu itibariyle kıtalararası geçişi sağlıyor olması, ticarete elverişli ulaşım kanalları sayesinde her medeniyetin üzerinde yer almak istediği Balkanlar, Avrupa içinse güney-doğudan gelecek saldıralar için, boğazlarla çevrelenmiş, dağlarla kaplı bir kalkandır (Çalış, 2015: 98). Fakat burada vadiler her yönden geçiş imkânı verdiği için dağlardan daha belirleyicidir. Ayrıca üç kola ayrılan yollardan bazıları dağlardan çok nehirlerle kesilir (Yerasimos, 2010:46). Bu tip jeopolitik özellikler kitlesel göç hareketlerini etkiler. Balkanlar için bir başka muamma nerede başlayıp, nerede bittiğidir. Hangi ülkeler Balkanlar denilen bölgenin bir parçasıdır karar verilemez. Balkanlara coğrafi olarak tam denk düşmese de bir miras meselesi olarak ortak geçmişi olan ülkeler de zaman zaman Balkanlar'a dâhil edilebilir. Balkanlar çoğu zaman bir uzamın adı olmaktan ziyade bir kültür birliği ya da mentalitenin adı olur (Iordanova, 2007:3).

Balkan coğrafyasının bir başka özelliği, Batılı için Avrupa'nın artık gerilerde kaldığı, Şark'ın isi yalnız gölgesinin düştüğü bir yer olarak algılanmasıyla ortaya çıkar (Akt. Todorova, 2010:41). Batı'dan çok uzakta, Doğu'nun ise yalnız gölgesine yetişebilen Balkanlarla ilgili yapılan tanımlamaların çoğu bu minvalde yani bölgenin ne Batı'nın ne de Doğu'nun bir parçası olabilmiş bir geçiş bölgesi olduğu yönündedir. Bu da onun sürekli olarak köprü ya da kavşak imgesiyle özdeşleştirilmesine neden olur. Balkanlar siyasi ve tarihi yönden de bir geçiş noktasına denk gelen yarı sömürge yarı değil bir pozisyonda ikamet ettirilir. Gerek Osmanlı'nın yönetimi altında dahi olsalar, uygulanan gevşek politikalarla inanç ve toprak hürriyetinden yararlanmış olmaları, gerekse ulus-devlet süreçlerinde bağımsızlıklarını ilan eden devletlerin kendine vekâlet edecek bir hami aramaları ile Balkanlar'a yönelik bu yaklaşım pek de sorunlu sayılmaz. Fakat bu geçicilik, üzerinden sadece geçilip gidilen köprü yaklaşımı Todorova'ya göre Doğu Batı

ayrımının Balkanlara düşen payıdır. Avrupa tarafından "köprü" imgesiyle atfedilen aslında belirsizliğin olumlanmasıdır. Balkanlar böylece geçiciliği içinde egzotik bir havaya sokulmuş olur. Bu söylemin yeniden inşasında dışarıdaki imajlarının bilincinde olan Balkan entelektüellerin de emeği vardır (2010, 127-131).

Balkan tarihini ele alacak olursak, antikçağa kadar geri götürülebilecek bu tarihi Angelopoulos'un üçlemesine konu olan dönemi anlamak için yeterli olacağından din ayrımlarının yaşandığı tarihsel süreçten başlatmak yeterli olacaktır. Dini ayrımlardan Müslümanlar ile Hıristiyanlar arasındaki 7. yüzyıl ile 17. yüzyıl arasında, Ortodoks ve Katolikler arasındaki Haçlılar'ın İstanbul'u yağmalamasıyla olur. Katoliklerin yağmalamayla yetindikleri İstanbul 15. yüzyılda Müslümanların eline geçtiğinde Katolikler bunu aralarındaki rekabetin söylemlere yansıması nedeniyle olacak, Ortodoksların çürümüşlüğüne bağlar. Osmanlı donanması İtalyan sahillerine yaklaşırken ise İslam'ın yok olması için dua ederler. Mazower'e göre Balkanlar imgesinin bozuk sicili din temelli üçlü çekişme bu kadar gerilere gidebildiği için güncelliğini korur (2014:32).

Osmanlı'nın Balkanlar'ı fethetmesiyle bölgenin siyasal birlikteliğinin en uzun sürdüğü dönem başlamış olur. Her ne kadar kendilerini Bizanslılık söylemi üzerinden inşa etseler de Balkanlar da önemli olan Osmanlı mirasıdır. Fakat bu mirasa bütüncül bir Balkan perspektifinden bakmak mümkün değildir. Osmanlı'nın kültürel, demografik, sosyal, siyasal ve benzeri unsurlara olan etkisi görecelidir. İmparatorluk içindeki görece özerk konumuyla Eflak ve Boğdan'ın toprak ekonomisini, Bulgaristan'la bir tutmak mümkün görünmemektedir (Jelavich, 2013:321).

Osmanlı mirasının Balkan Yarımadasına bıraktığı etkiler üzerine iki perspektif bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Osmanlı'nın Hıristiyan toplumlara mirasını dayattığı yönündedir. Her ne kadar Osmanlı'nın Hıristiyan azınlığı geri planda bırakan hiyerarşik bir İslam önceliği mevcutsa da toplumsal bütünleşmeyi sağlama heveslisi olmayan bir imparatorluğun miras dayatması mesnetsiz görünmektedir. Bir diğer bakış açısı Osmanlı mirasının bir Türk-İslam-Bizans sentezi olduğudur. Bu hipotezi savunanların argümanları imparatorluk içindeki çok dilliliktir. Yine de

Osmanlı ile Balkanlar arasındaki varis-muris ilişkisine ilave bir vektör olarak Avrupa'da yaşanan gelişmeleri de eklemek gerekir (Todorova, 2010:323-330).

Avrupa'da din savaşlarının ardından gelen aydınlanma çağı ile başlayan sekülerleşme, ayrıca matbaanın icadı ile sayısı artan basılı kaynaklar için kapitalistlerin yeni pazar arayışı zamanla Balkan ülkelerinin birbirinden kopmasına neden olacak dil ayrımlarıyla ulus bilincinin kazanılmasında etkili olacaktır (Todorova, 2010:354). Matbaanın icadıyla birlikte az bilinen bir dil olsa da, Latince Avrupa'nın ortak değeri ve Katolik literatürün dili olması hasebiyle yayıncılığın ana dili olarak konumlandırılır. Latince bu konumunu nakit sıkıntısı çeken yayıncıların halk dillerinde basılmış ucuz edisyon perakendeciliğine yönelmesi ile kaybeder. Basılan kitaplarda halk dillerinin yaygınlaşması dile yeni bir sabitlik kazandırarak öznel bir millet kavramı için merkezi bir rol oynayan kadimlik fikrinin inşa edilmesine katkı da bulunur. Ayrıca farklı lehçelerin bulunduğu dillerde bir iktidar dilinin oluşmasına neden olur (Anderson, 1995:60). Anderson'a göre bu süreç ulusal bir bilincin oluşmasına vesile olmuştur (1995:53).

Avrupalılar bu dönemde dinin insan hayatındaki ve devlet yönetimindeki hâkimiyetini kıyasıya eleştirmeye başlarlar. Dinin hâkimiyetini kaybetmesi ile din üzerinden oluşturulan dikatomiler yerine Avrupa kendi doğusu[44] ile uygar-barbar, özgürlükçü-despotik gibi yeni ikilikler yaratır. Mazower'in ifadeleriyle: "Tenselliği, ağır hareket eden ve bir rüyayı andıran haliyle Doğu, Batılıların kendi yansımalarını gördükleri bir ayna olur. Bu kültür kodlarına göre, Balkanlar Avrupa ile Asya arasında bir yerdedir; Avrupa'dır ama Avrupa'ya ait değildir." (2014:36) Longinovic ise Batının bu hayali yerleri gerçek Avrupalı kimliğinin "daha az uygar" bir çeşitlemesini sergileyen topluluklar şeklinde kurma eğilimi göstermekte olduğunu belirtir. 18. yüzyıldan başlayarak, kendi Batı uygarlıklarının üstünlüğünü keşfetmek için yolculuk eden aydın gezginler bu algıyı güçlendirmiştir (2004:288).

[44] Dönemin seyyahlarının gözünden farklı konumlanışlar arz eden Avrupa'nın doğusu meselesine dair örneklere ulaşmak için Mark Mazower'in Bizans'ın Çöküşünden Günümüze Balkanlar, Dina Iordinova'nın Balkan Sineması, Stefanos Yerasimos'un Milliyetler ve Sınırlar, Maria Todorova'nın Balkanları Tahayyül Etmek isimli çalışmalarına başvurulabilir.

Avrupa'da dil üzerinden gelişen ulusal bilinç, şehirde yaşayan Balkanlı elitler tarafından derhal özümsenirken, Osmanlı hâkimiyetindeki Balkan köylüleri bu politika karşısında kuşkucu ve ikircikli bir tavır sergiler. Çünkü Osmanlı tebaası kendini etnik köken üzerinden tanımlamaya kodlanmamıştır. Bu tebaa, Sırp, Bulgar ya da Yunan olmaktan ziyade kendilerini Hıristiyan olarak görenlerle, Türk veya Arnavut olmaktan önce Müslüman olmayı öne koyanlardan oluşur (Mazower, 2014:84). Ayrıca bu tebaa zannedildiği kadar ayrışmış değildir. Balkanlar iyi ve kötü ruhların kol gezdiği, bazı ailelerin vampir ailesi olarak bilindiği, bunlara karşı din farkı gözetmeksizin bütün inananların kem göze karşı nazarlık taktığı, sarımsak astığı, ip düğümlediği, papazların muska konusunda Müslümanlar'dan yardım istediği bir yerdir (Mazower, 2014:101). Çelişkili inançların bir arada yaşadığı senkretik toplumda ulusal ayrımı dil üzerinden kurmak mümkün görünmez.

Dinin günlük hayata olan etkisinin giderek azaldığı, Kilisenin yol göstericiliğinden Balkan milliyetçiliğinin aydınlattığı güzergâha girildiği durum Ortodoks kilisesinin yozlaşmasıyla olur. 17. Yüzyıla gelindiğinde Ortodoks Kilisesi'nde Osmanlı'ya rüşvet vermeden üst makamlara gelmek mümkün değildir (Mazower, 2014:97). Kilisede dönen rüşvet çarkı nedeniyle halk liyakatsiz yöneticilere tabi olmak zorunda kalır, yönetici elitin verdiği rüşvetin bir kısmı vergi adı altında halkın omuzlarına yüklenir. Ayrıca bu dönemde köylünün bir başka sıkıntısı, Osmanlı'da toplumsal ve kurumsal açıdan büyük değişimlerin yaşandığı modernleşme hareketlerinin başlamasıyla geleneksel vergilerin yerini nakdi vergilerin alınmaya başlamasıdır(Jelavich, 2013:153). Ekonomik açıdan zor günler geçiren Balkan köylüleri devlete karşı ayaklanmaya başlar. 19. Yüzyıla kadar köylüler için millet kavramından ziyade önemli olan toprak hakkı, yaşam hakkı ve adil bir vergi sistemiyken, bu gibi iktisadi ve toplumsal dönüşümler neticesinde Balkan toplumlarında milliyetçilik artmıştır (Mazower, 2014:76). Osmanlı modernleşmesinin şehirdeki etkileri daha farklıdır. Bu dönemde mahalleler ilk defa dini tabanlara göre değil sınıfsal ayrımlara göre düzenlenir.

19. Yüzyılın son çeyreğinde Batılılar'ın Osmanlı'nın içişlerine haddinden fazla karışması rahatsızlık yaratır. I. Meşrutiyet ile devletin resmi dini İslam olarak kabul

edilmiş, dış güçlerin müdahalelerin yarattığı rahatsızlık kendini sokakta yaşanan çatışmalarla göstermeye başlamıştır. Modernizm bir yandan sınıfsal ayrımları dayatırken, diğer yandan dini ayrımları keskinleştirir (Mazower, 2014:114). Bu keskin siyasetin kaynaşmış halklar arasında sorun yaratmaması beklenirse de, Hıristiyanların her zaman bir imparatorluk altında buluşacağına dair inancın halk efsane ve şarkılarında kendine yer bularak insanların bilinçaltında yaşamaya devam ettiği unutulmamalıdır. Bu sözlü kültür, Avrupa'da matbaanın sağladığı düşünsel hareketliliğe paralel olarak Balkanlar'da da benzer bir hareketlilikle yerini yazılı eserlere bıraktığında, yukarıda da bahsi geçen okumuş elit kesimin dinin yerine ulusları ve etnik kökeni öne çıkaran bir dil kendine serpilecek müsait bir alan bulmuş olur (Mazower, 2014:117). Balkan milliyetçiliği adı altında 19. yüzyılda iyice şekillen Balkanizasyon süreci ile milletlerin bir arada yaşadığı "Osmanlı Barışı[45]"ndan artık söz edilemez:

> *"Balkanizasyon ya da Balkanlaşma kavramı bir bölge veya grubun birbirlerine düşman daha küçük birimlere ayrılması anlamına gelir ve Osmanlı'yı Avrupa'dan atmak, yıkmak ve yutmaya dönük "Şark Meselesi" olarak adlandırılan görüş doğrultusunda uygulanan sinsi politikalardan biridir. Balkanlaşma kavramı aynı zamanda dış etkilere açık, hep dışarıdan bir şeyler bekleyen, komşunun komşuya düşman olduğu ve büyük güçlerin de sahnenin çoğu defa gerisinde yer aldığı, ulus aşan politik oyunların oynandığı bölgeler anlamında da kullanılır." (Çalış, 2015:99)*

Osmanlı Anadolu topraklarına girdiği 1071 yılından beridir Batı için her zaman bir "Şark Meselesi"dir. Fakat Balkanlar'ı ilgilendiren "Şark Meselesi" Viyana Kongresi'nde resmiyet kazanan Avrupa süper güçlerinin yani Almanya, İngiltere, Avusturya ve Rusya'nın yaptıkları koalisyondur. Avrupa 17. yüzyılda toprak kaybetme alışkanlığı kazanan Osmanlı'nın istilası ve paylaşılması yönünde ortak hareket etme ve uzlaşı politikası izlemiş, Osmanlı'nın direnmeye takatinin olmadığı anlaşılınca da, bu büyük ülkenin taksimi bir mesele haline gelmişti (İnalcık, 2010:217). Balkanlar'da ulus devletlerin ortaya çıkışında Osmanlı'nın zayıflaması ve uluslararası güç dengelerinin seyri belirleyici faktördür (Mazower, 2014:133).

Balkan ulus-devletlerinin kuruluşunda Avrupa'lı ağabeylerinin büyük destekleri olduğu söylenebilir. Bu destekler Balkanlı'lar için inandıkları ortak geçmiş

[45] Latince "Pax Ottomana"nın Türkçe'ye çevrilmiş hali

kültünün bir neticesi olarak yorumlanır. Gerçeğin ise öyle olmadığı aşikârdır, bu süreçte Rusya Ortodoksluğunu kullanarak Bulgaristan'ı, İngiltere Sanayi Devrimi ile gelişen denizciliğine yeni limanlar kazandırmak amacıyla Yunanistan'ı gözüne kestirir. Demiryolunun yaygınlık kazanmasıyla tren tekrar karayolunu öne çıkarırken Balkan yollarını denetleyen Avusturya öne çıkar. Sırbistan batılı güçlerin zenginliğine olan hayranlığıyla topraklarını genişletmek için beklemektedir. Fransa ortak Latin geçmişiyle Romanya'yı ikna ederek rakiplerinden geri kalmamış ve Balkanlar'da bir üs edinmiştir (Yerasimos, 2009:58-63). Dolayısıyla sınırları ağabeylerinin çıkarına uygun olarak çizilmiş devletler, yine kendi çıkarları ve vekâlet savaşları için ezilmişlikleri üzerinden sömürülerek patlamaya hazır birer barut kıvamına getirilmiştir:

> *"Ama gerçekte uluslaşma sürecinin önü oldukça tıkalıydı; toplulukların kültürel ve coğrafi anlamda süreklilik kazanmaya ve bunun başkaları tarafından tanınmasına zamanları olmadığı için, ulusal beklentileri doğal olarak abartılı, hatta aşırıydı. Sınırlar kılıç zoruyla çizildiğinden, talepler, hayal kırıklıkları, hınçlar birikmiş, böyle ortamlardan beslenen ve bu durumu sürekli kılmak için yüzeysel ideolojiler üreten şiddet rejimlerine uygun bir zemin oluştu." (Yerasimos, 2009:21)*

Uluslaşma sürecinden sonra ilk patlama maliye politikalarında görülür. Avrupa'nın gelişmiş zirai tarım metotlarıyla boy ölçüşmek imkânsız olduğundan elde edilen zirai ürünlerin maliyeti pazarda dolaşan ithal maldan pahalıdır. Zirai tarımla uğraşanları yönlendirilebilecek bir sınai gelişmişlik de söz konusu değildir. Avrupa'da toprakların tek elde tutulması maliyetleri azaltan bir başka unsurken Balkanlar'da bunun tam tersi vardır. Ayrıca toprakların çok elde bulunması, birlik beraberliği olumsuz etkiler. Sınai gelişme içinse kömür madeni, sermaye ve iç pazar yetersizdir. Devletlerin gelişmesi açısından zaruri olan tek şey dış borç almaktır. Fakat dış borcun Osmanlı'ya yansımalarını gören devletler bu çözüme de mesafeli yaklaşırlar. Sonuç büyük kitlesel göçlerdir (Jelavich, 2009:15-22).

Bir diğer patlak verecek olay bölgede kurulan devletlerin arasında başlayan rekabet sonucunda meydana gelen Balkan Savaşları'dır. Söz konusu rekabetlerden biri Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Romanya'nın Makedonya üzerinde hak iddia etmesidir. Hamilerin görüşü ise bağımsız bir Makedonya kurulması

yönündedir. Oysa Makedon adı Balkanlar için bir bölge adından başka bir şey ifade etmez. Bölgede sekiz ayrı halk bulunmaktadır fakat Makedon ulusu diye bir ulus bulunmaz. Sırplar ve Bulgarlar topraklarını genişletmek için ayrıca bir çekişme içindedir. Aynı zamanda sınır komşusu olan iki devlet, sınırlarını oluşturan nehrin yön değiştirmesi gibi nedenlerle sürekli gerilim halindedir. Bulgaristan'ın rakip olduğu bir başka ülke Yunanistan'dır. Avrupa'nın Bulgaristan'a iltimas geçtiğini düşünen Yunan yöneticiler, bir zamanlar Patriklik üzerinden kendilerine bağlı bu vahşi kabilenin medeni Avrupa tarafından nasıl korunduğuna anlam veremediklerini ifade ederler. Karadağ ise toprağının yetersiz oluşu nedeniyle Arnavutluk bölgesine doğru bir genişlemeye medet umar hale getirdi. Sırplar ve Hırvatlar'ın mücadele alanı ise Bosna'dır. Avusturya'nın bu bölgeyi bir anda Hırvat birliklerle işgal etmesi, Hırvatları Bosna konusunda bir adım öne çıkarır. Ayrıca Slovenya'da bu çekişmede Hırvatlar'ı destekler (Jelavich, 2009:24-109). Bütün bu gerilimli süreç devam ederken bölgede ağırlığı bulunan Almanya ve Rusya Balkanlar'daki statükonun korunmasını yönelik bir antlaşma yaparlar. Avusturya-Macaristan Bosna'yı ilhak edince bu muvafakat bozulur. Bütün bu gelişmelerden sonra başlayan Balkan Savaşları neticesinde asimilasyon, nüfus ve azınlık politikaları uygulanır (Mazower, 2014:165). "Balkan Savaşları"nın en önemli sonucu Osmanlı'nın Balkanlar'dan atılmış olmasıdır. Osmanlı idaresi altındayken kaynaşmış etnik unsurların, ayrılıklardan sonra alıştıkları toprakları terk etmek istememeleri, her devletin sınırları içinde azınlık diye tabir edilen ve başka etnisitelere aidiyet duyan insanların kalmasına neden olur. Artık buna son vermenin zamanı gelir (İnalcık, 1993:27). Büyük kitlesel göçler, sürgünler ve mübadeleler bir kez daha Balkanlar'ın kaderi olur.

1914'de I. Dünya Savaşının başlaması, 1917'de Çarlık Rusya'nın yıkılışı ve yerine Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin kuruluşu, 1929 Ekonomik Buhranı, beraberinde tüm dünyaya olduğu gibi Balkanlar'a da faşist diktatörlükler getirir. Savaştan sonra Sırp, Hırvat ve Slovenlerce Yugoslavya Krallığı adında çok etnili bir birlik kurulur. Fakat etnisite gerilimi siyasi istikrarsızlığa neden olur. II. Dünya Savaşı ise Hitler'in Rusya işgaline sahne olur. Hitler'in bu işgalden yenik ayrılması ve Avrupa'nın doğusunun da Rusya tarafından işgalden kurtarılmasından

sonra Romanya, Bulgaristan, Yugoslavya ve Arnavutluk komünizm adının Balkanlar'da duyulmasına vesile olur (Jelavich, 2009:304). Bu dönemde altı Güney Slav halk ve bir o kadar Slav olmayan halk Yugoslavya Demokratik Federal Cumhuriyet'i altında bir araya gelir. Balkanlar'a o dönem adını sıklıkla duyuran bir başka ideoloji, Türkiye ve Yunanistan'a Marshall yardımları adı altında gelen Amerikan kapitalizmidir. Balkanlar bir kez daha, bu sefer ideolojiler üzerinden ayrışır. Aslında bu durum Soğuk Savaş adı verilen iki kutuplu bir dünyanın bölgeye yansımasıdır. İdeolojik örüntüler zamanla Balkanlar'ın gündemine iç savaşları, sürgünleri ve göçü sokar. Soğuk Savaşın duvarlarla ve kati çizgilerle keskinleştirdiği sınırlarda göç hareketleri de eskisi gibi olmayacaktır (Beyazıt, 2010:41). 1989'da Berlin duvarının yıkılması, komünizmin çöküşü ve birlik ülkelerin dağılışının yarattığı istikrarsızlığın Balkanlar'a faturası Yugoslavya'da yaşanan etnik çatışmalar ve asimilasyondur. Bölge tekrar aşırı milliyetçiliğin, ulusal ayrışmaların, ,şiddetli savaşların, kanlı etnik temizliğin ev sahibi konumuna gelir. "Şiddetten yararlanmaya hazır milliyetçi liderler açısından, etnik ötekilerin kanına susamışlığın nedeni, bölünmeyi amaçlayan bir ötekinin toprağın simgesel değerini gasp etmek üzere olduğu toprak tartışmalarıdır." (Longinovic, 2004:77)

21. yüzyılın eşiğinde Balkanlar hala uluslaşma sorununu çözemez. Batı bir kez daha sorumluluğu üzerine alıp yaşanan vahşetin durması için Yugoslavya'yı bombalar. Bu operasyonda siviller de hayatını kaybeder. İnsan hayatını hiçe sayarak yapılan bu bombalama olayının arka planında benzer yaklaşımlar getirilir. Bunlardan Longinoviç'in yaklaşımı Batılı'nın gözünde Balkanlar'ın Drakula imgesi ile özdeşleştirilmesidir. Drakula'nın başkarakteri Avrupalı Jonathan Harker Kont Drakula'ya hukuki danışmanlık için Balkanlara doğru yola çıkar. Dolayısıyla kitap Avrupalı'nın bakışıyla oluşan ilk Balkanlar imajından biridir. Drakula'nın yazarı Bram Stoker bu karakteri yaratırken Eflak prensi Vlad Dracul'dan esinlenir. Vlad Dracul Osmanlılar'ın tutsağıyken öğrendiği işkenceleri prensliği döneminde halkına uygular. Bu işkencelerden en ünlüsü "kazığa oturtma"dır. Vlad'ın kazığı Avrupa'nın aydınlanmamış, günleri sürekli işgal ve katliam tehdidi ile geçen periferisine uygundur (2004:275). Oysa bu gotik düşselliğin yarattığı korku, Avrupa'ya unutmak istediği geçmişi hatırlatır. Barışı sağlamak için insan hakları etiği küçük ulusların

sefilliği karşısında sorgulamaya açılır. Bu küçük uluslar Sırp intikamı yoluyla kendi sömürgecilik sonrası mağdurluklarını yeniden yaşamaya zorlanırlar. Küçük ulusların tarihsel imgelemi kurbana özgü tarih duygusundan yoksun emperyal güçlerce tekrar tekrar manipüle edilmeye müsaittir. Küçük uluslar acı çeker ve düş kurar, büyük uluslar ise bu geçmişi akademik bir arka plana iterek yönetirler. (2004:279). Dolayısıyla Sırplar'ın uyguladığı soykırım bu geçmişin kan emici vampirleri için çok da yadırganmamalıdır. Sırplar Osmanlı mirasını taşıyan Ortodoks Hıristiyanlığın bir hayaletidir. Batı, bu hayaleti, dikatomilerin tersine çevrilmeleriyle sürdürür. Bu hikâyede atlanan gerçekse toprağın tek bir etnik gruba ait olduğuna dayalı indirgemeci devlet anlayışının Batı kaynaklı olmasıdır. 1990'larda bir asırlık gecikmeyle tekrar devreye sokulan bu anlayış Avrupa'da bu mücadelenin kanlı tarihini unutturmayı başarır. Sırplar, Batının aynada geciken görüntüsüdür. Bu gecikmiş görüntü televizyon sayesinde hızla yayılır. Sırplar vampir mikrobunu Batıya yaymışlardır. Sırpların kanlı uygulamalarına karşı eyleme geçiyor gibi görünen Batı'nın asıl amacı gizli iktidarlarını korumaktır. Böylece hem komüniszmin son kalıntıları süpürülür, hem de kendini etnik hoşgörü modeli olarak sergilemiş olur (2004:280-295). Sırplar bu söylemler etrafında ötekiler olarak asker ya da sivil farketmeden, tekillikler önemsenmenden aynılaştırılmıştır.

Balkanlar'da sözde şiddet eğilimi arayan Batılı gözlemciler Balkanlar'ı bir bütün olarak aynılaştırmaya yarayacak argümanların üretilmesine yardımcı olur. Hedefe odaklı arayış, ulaştıkları verilere çok çabuk ikna olmalarını sağlar. 150 yıl önce Karadağ'da yaşanan bir Müslüman katliamından zafer edasıyla söz eden bir halk şiirine -Müslümanlar'ın Karadağ'dan göçünün bir yüzyıldan uzun sürdüğü ve dolayısıyla şiirde detaylandırıldığı kadar kanlı olamayacağı bilindiği halde- çok çabuk inanılır. Oysa şiir konusunu 19. yüzyılda romantik milliyetçiler tarafından uydurulmuş bir efsaneden alır. Bu tür folklorik öğeler 19. yüzyılda devleti uluslaştırma çabaları sıkıntıya düştüğünde ortaya çıkmıştır (Mazower, 2014:196). Benedict Anderson bu tip "ulus-olmaklık"ın özel bir kültürel yapım türü olduğunu, ulusun hayal edilmiş bir siyasal topluluk, kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaat olduğunu belirtir." (1995:20) Cemaatin üyeleri birbirini tanımasalar da zihinlerinde "toplamlarının

hayali" yaşamaya devam eder. Eşitsizlik ve sömürü ilişkileri olsa dahi ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlıktır. Bu yüzden ulus bir cemaat olarak hayal edilir (1995:22). Bu hayali yapıyı bir arada tutacak kavram, biz/onlar karşıtlığıdır "Biz"in oluşumu için kültürel bellekte yer eden ortak efaneler ve mitlere ihtiyaç vardır (Bauman, 2010:56-57). Yine hayali ulusların en büyüğünün bile ötesinde başka uluslar olacağı için, sınırlı olarak hayal edilirler (1995:21). Böylece "biz"in karşısında konumlanacak bir "onlar" yaratılmış olur. Bu sınırlar coğrafi bir terim olmaktan ziyade tıpkı cemaatler gibi hayali olabilir:

> *"Bir Sloven için Sırp 'doğulu'dur, ama coğrafi açıdan Bosna batıda yer alsa da, Sırp için Bosnalı bir 'doğulu'dur. Aynı şey Arnavutlar için de geçerlidir: Gerçi Arnavutluk Balkanlar'ın batısında yer alır, ama diğer Balkan ulusları tarafından en doğulu ulus diye algılanır. Yunanistan, Avrupa Birliği'nde yer almak gibi benzersiz bir statüsü bulunduğu için, Balkanlar'daki komşuları tarafından 'doğulu' sayılmaz, ama Avrupa'nın kurumsal çerçevesinde 'doğulu' rolüne sahiptir." (Todorova, 2010:128)*

Bu bakıştaki sıkıntı bakışın Avrupa'dan ithal edilmesidir. Dolayısıyla yukarıda yer alan Todorova'nın anlatımı sürekli çoğalan Balkanizmlere tekabül eder (Şen; 2004:272). Avrupalı, bilginin iktidarına sahip olduğunu belirtirken, paradoksal bir şekilde ulusal kimlikler için mit ve gelenekler icat ederek istediğine tarih bahşetmiş, istemediğine bahşetmemiştir. Buradaki tehlike, Batı'nın icat ettiği tarihle beraber Avrupalı bakışın da ithal edilmesidir. "Balkan"ın Saussure'cü anlamda bu şekilde bir gösteren-gösterilen ilişkisinde sabitlenmesinden ziyade Balkanlar'ın ihtiyacı olan Derridaca bir bakışla, coğrafi bir gösteren olarak kabul edilen "Balkan"ın anlamını çoğaltmaktır. "Balkan" karmaşık tarihsel bir olguyu belirtmeye başladıkça anlamca çoğalacaktır (Todorova, 2010:56).

Bu nedenle Avrupa'nın monolog biçiminde kurguladığı tarihin karşısına çoklu öteki tarihler çıkarılmalıdır. "Tarih'in monoloğunu bozan öteki tarihler ortaya çıktıkça, müphem, yıkıcı ve aşırı şeyler Avrupalı geçmiş, bugün ve gelecek değerlendirmesine hapsedildiği için hayatın hep unutturulmuş ve tarihsizleştirilmiş olan çoğul ritimlerini hatırlarız." (Chambers, 2014:181)

Angelopoulos kendisiyla yapılan bir röportajda Balkan tarihini kısaca özetleyerek bölgenin tarihine olan hâkimiyetini ortaya koyar:

> *"Balkanlar'daki durum çok eskilere, çeşitli Slav aşiretlerinin on dördüncü yüzyılda Osmanlı hâkimiyetine girdiği zamana dayandığı için çok karışıktır. İmparatorlukta sınır yoktu ama etnik nitelikte olmamasına rağmen savaşlar yapılıyordu: toprak için, yeterli yiyecek bulmak için. Sonra bölgenin bazı kısımları Müslüman Türklerden, Katolik olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na geçti ve Fransız Devrimi'nin ulus-devlet fikirlerinin yayılmasıyla birlikte bütün bu insanlar -Yunanlılar, Sırplar, Bulgarlar ve diğerleri- dini ve etnik çatışmalara koyuldular. Yani, çok eski bir hikâye. Birinci Dünya Savaşı da Saraybosna'da başladı. Pek çok yer ondan daha fazla yıkılmış olsa bile Saraybosna sembolik, adeta efsanevi bir yer oldu." (Andrew, 2006a:109)*

Yine de 20. yüzyılın sonunda insanların neden birbirini öldürdüğünü anlamak onun için imkânsızdır. Herhangi bir yerdeki profesyonel siyasetçilerin bu yaşananları gerçekten umursayıp umursamadıklarını merak eder. Siyasal bir üstünlük elde etmek için Yunanistan dâhil pek çok ülke, öldürülmüş masum insanların cesetlerine basa basa ilerlemektedir. Dünyada vizyonu olan yeni bir siyaset ister. Bu yeni siyasetin amacı ekonomi ile orduyu dengelemek değil, insanlar arasında yeni bir iletişim biçimi kurmak olmalıdır (Horton, 2006:100). Filmleri Balkanlar, orada yaşanan etnik çatışmalar, insanlar, iç ve dış sürgünler, yolculuklar hakkında sorduğu sorulardır (Andrew, 2006a:108). Ona göre sinema dünyaya karşı son direniş formudur (Horton, 2006:103). Gözünü kameraya dayadığında kesin ve tanıdık olan her şey kendisine yabancı görünür (Andrew, 2006a:109). Angelopoulos siyasi bir analist değildir (Andrew, 2006a:108). Bir kavşakta yaşadığının farkındadır (Hopf, 2006:3). Filmlerinde, şu tarafın iyi, bu tarafın kötü olduğunu söyleyemez, o sadece hangi tarafta olurlarsa olsunlar savaş çılgınlığının sonuçlarından acı çeken insanlardan söz eder (Andrew, 2006a:109).

Angelopoulos'un verdiği çeşitli mülakatlardan derlenen yukarıdaki paragrafta, dile getirilen fikirlere, Chambers, Levinas'ın sonsuzluğun radikal başkalığına hep açık kalan karşılaşmalar bağlamında ulaşır. Burada tarihin kayda geçireceği Derrida'cı manada izler, kalıntılar, gölgeler ve yankılardır. Bulunuşu muğlaklaştıran bu göstergelerle anlatılacak hiçbir kesinlik yoktur. Söz konusu olan şey zamanın kalıntılarının sürekli olarak yeniden düzenlenmesidir (2014:182). Chambers devam eder:

"Bu durumda, hakikat ile yanlışlık arasında –birincinin aklın garantisinde olduğu ve ikincisinin ise sadece bir görüntüden ve soyulup atılacak bir maskeden ibaret olduğu düşünülerek- kesin bir ayrım olduğu varsayımına dayanan bir söylem ortadan kalkar. Her söylem bu tür kutuplar arasında bir araya getirildiği, eklemlendiği ve uydurulduğu zaman, tam da otantik özne düşüncesi ve bunun hakikat grameri yerinden edilir. Burada jest olayını, göstergeyi, imzayı, sureti ve dili tartışmak durumunda bırakılırız. Buranın etiği, tek dayanağı böyle bir varoluş ve temsili mümkün kılan geçici mekanızmaların tanınması olan bir etiktir: mise en ecene'nin olumsallığı. Burada bizler dilin mekanizmalarını, türün örneğini (gerçekçi, gerçeküstücü vb.) ve anlatının kipini (tarihyazımsal, sosyolojik, ebedi vb.) tanımak suretiyle temsil edilen şeyin zaten tırnak içinde olduğunu, zaten bir temsil olduğunu da görürüz. Nitekim dilin, temsilin ve söylemin konuşmayı, bir sesi ve hakikate ulaşmayı mümkün kılan eşsiz kiplikler olduğu göz önüne alındığnda, temsil edilen şey daha az geçerli ya da daha az doğru değildir." (2014:183)

Balkanlara odaklandığı üçlemesinin ilk filmini çektiği sınır köyünde köylüler Angelopoulos'a sınırın çizildiği tarihten itibaren Arnavutların sınırın öte tarafıyla haberleşmeyi kestiklerini anlatır. İnsanlar kırk yıldır birbirleriyle görüşememişlerdir. İnsanlar orada ellerinde eski fotoğraflarla gelip, daha önce hiç görmedikleri yakınlarını aramaya çalışmışlardır. Yönetmen şahit olduğu bu olayın herkes tarafından kavranamayacak, korkunç bir tablo olduğu belirtir (Fainaru, 2006:94). Dolayısıyla Angelopoulos filmlerinde sınırların temsili aslından ne daha az geçerli ne de daha az doğrudur.

2.3.3.2. Görsel Kültür ve Sınırdaki Hayaletler

Görsel kültür estetik ya da işlevsal kaygıyla yaratılmış, üretilmiş, yorumlanmış, görülebilen her şeyi kapsayan ancak toplumun kültürünü yansıtanları öğesi olarak kabul edilenlerden müteşekkil bir bileşimdir (Barnard, 1998:38). Ali Akay "görsel" gibi genel bir terimle, "kültür" gibi sorunlu bir kavramın biraraya gelerek disiplinlerarası bir disiplin olmaya meyilli olduğunu belirtir. Görsel Kültür bu anlamda görsel antropolojiden filmsel araştırmalara kadar yeni yönelimlerle kendine bir alan açmaya çalışmaktadır. Ulus-devlet fikrini getiren Fransız ihtilalin yarattığı paradigmanın neticesinde örfün, ananenin, dolayısıyla kültürün ulusun neredeyse genetiğine hapsedildiği bir süreçten sonra Görsel Kültür sınırların sadece coğrafyada kalmadığını bize hatırlatır (2007:6-8). Rogoff'a göre "görsel kültür" film, televizyon, reklam, sanat işleri, binalar ya da kentsel çevrelerle her karşılaşmada verilebilecek öznel tepkiler ve anlamların sürekli olarak birbirine eklemlenen tabakalarını üreterek,

imgelerin, seslerin ve mekânsal tasvirlerin, birbiri üzerine ve birbiri üzerinden okunduğu bir mekân açar (Saybaşılı, 2007b:18).

Nermin Saybaşılı bu disiplinlerarası yaklaşımdan yararlanarak göç ve yerinden edilme meselelerini ele alarak, öznelliklerin sınırlar üzerinde ve sınırlar üzerinden üretildiğini belirtir (2011:13). Günümüzde bir sorun olarak nitelendirilen göç bu öznelliklerin üretildiği devinimi sağlayan hareketin adıdır. Dolayısıyla göç bir sorundan ziyade, varolan yapısal sorunlara getirilebilecek bir çözümdür. Asıl sorun "göç"ün neden-sonuç ilişkisinden arındırılarak yoğunlaştırılmış bir edim olarak tahayyül edilmesidir. Göçün ardında yatan sınır inşası ve sınır sendromu, yerinden etme politikaları, popülist bir yaklaşımla yapılan dışlamalar ve farklılıklara tahammülsüzlük, küresel ekonominin yarattığı adaletsizlik gibi çeşitli gerekçelerdir sorun olarak görülmesi gereken. Derrida bu gerekçeleri çok önceden tespit etmiş ve Marx'ın hayaletinden medet umarak çözümü yeni enternasyonel adı altında millet, din, ırk gibi kavramlarla bağlantısı kesilmiş tekilliklerin oluşturduğu fesat birliğinde bulmuştur. Bugün dünyada bu birliği oluşturabilecek bağlantısız tekilliğe en yakın olan gruplar göçmenlerdir (Saybaşılı, 2011:14-15). Göçmen topluluğun üyeleri bir hayal etrafında bir araya gelirler. Bu topluluk kırılgandır ve meşruluğuna göç eden zihnin harekete geçirdiği hayal gücünün eylemiyle kavuşur. Göçle marjinalleştirilmiş unsurlar, yolda diğer marjinallerle karşılaşır ve bu karşılaşmalar göçmenlerin yeni tatminkâr deneyimlerin özneleri olmayı hayal etmelerini sağlar. Bu hareketler sayesinde hayatları hakkında yeniden kontrol sahibi olabilmeyi sağlama şansları bulunur (Iordanova; 2007:342). Saybaşılı bu nedenle Derrida'nın "hayaletbilimi"ni sosyolojik bir sorunun gözler önüne serilmesi için kullanışlı bir metafor olarak görür. Anlam itibariyle, varlığa boyun eğmeyen, alışılmışlığın yani metafiziğin alanına giren şeylerin yer değiştirmeyle farklılık yaratan metafor, göçle ilişkilendirilen "hayalet"in niteliği olduğu anda dikkatleri üzerine çeker (Saybaşılı, 2011:16). Saybaşılı "göç"e alternatif bir yaklaşımın geçmiş ile şimdi, yaşayan ve yaşamayan, mevcut ile namevcut, görünen ile görünmeyen, burada ile orada, yakın ile uzak arasındaki eşikte iş gördüğünü belirtir (Saybaşılı, 2011:26). Dolayısıyla Angelopoulos'un "Sınır Üçlemesi"nde ele aldığı bakışın, yaşamın ve coğrafyanın sınırlarının eşiğinde hayaletbilimin iş göreceği söylenebilir.

Peki, bir görünmeyen olarak hayalet, teorisyenlerinden Malcolm Barnard tarafından tanımına "görünen her şeyin dâhil edildiği" bir kavram olan "görsel kültür"de ne işi var? Saybaşılı'ya göre yapıbozumcu bir tavrın sonucu olarak gelen hayaletin yapması gereken de zaten budur. Derrida'dan da hatırlanacağı gibi hayalet bakışımsız olan yani görünmese de görendir. Ortada hala bir bakış mevcuttur, dolayısıyla perspektif tersine çevrilmeli, görme de görünenin ötesi, görünmeyen yerler hayal edilmelidir. Bu yorumlayıcı pratik anlamı arttıracak olandır (Saybaşılı, 2011:40).

Alanın öncülerinden Irit Rogoff kendi açısından "Görsel Kültür"ün sanat tarihi olarak adlandırılan disiplinden başlayarak bir dizi yaklaşım ve tarihsel anın eşliğinde evrilerek yeni yönelimlere açıldığını belirtir. 1990'lar da Rogoff'un ilgisini çeken konu coğrafyanın otoritesinin ele alınması girişimi ile sonuçlanan, ırksal ve kültürel farklardır (2007:50). Bu otoriter yapıda, iktidar merkezde konumlanır, kimlikleri belirler, dışarıda bırakmanın ve içeriye almanın sistemli yapısını kontrol altında turar, dünya topraklarına isim verir[46], kimlikleri belirler, (Saybaşılı, 2007b:26). Alanın bir başka öncü teorisyeni Mirzoeff de "Görsel Kültür"ün tarihin Avrupa merkezli modernist versiyonundan vazgeçme ihtiyacına binaen ortaya çıktığını söyler (1998:11). Öyleyse kültür üzerine yeni literatür denemeleri ancak beyaz ve batılı olmayan bir "Görsel Kültür"le mümkündür. Böyle bir yaklaşımın sergilenebilmesi için duyulması gereken kaygılar şunlardır: "Kimi görürüz, kimi görmeyiz; kurgusallık rejiminde imtiyazlı olan kimdir; tarihsel geçmişin hangi veçheleri gerçekten dolaşımda olan görsel temsillere sahiptir, hangi veçheleri değildir; kimin neye dair fantezileri hangi görsel imgelerden beslenir?" (Rogoff'tan akt. Saybaşılı, 2011:41) "Görsel Kültür" neye görünürlük verildiği, kimin neyi görmesine izin verildiği ve görme ile bilmenin iktidarla arasındaki ilişkilerini anlamaya odaklanan bir sosyallik teorisine yönelir. Yani, görsel kültür sadece

[46] Tam da bu noktada kıtanın kendine Avrupa ismini koyarken esinlendiği Europa efsanesine değinmekte çelişkileri açığa çıkartmak adına fayda vardır. Europa Fenike'nin Sur kralı Agenor ile Telephassa'nın güzel kızlarıdır. Europa'yı görünce etkilenen Zeus onunla evlenmek ister. Tanrı Zeus kızın yalnız olduğu bir anda bir boğaya dönüşerek onu sırtına alıp Girit adasına kaçırır. Europa Avrupa'nın anladığını anlamda Avrupa'yı hiç görmemiştir (Özgüven, 2015:17).

yapılarak değil yorumlanarak da üretilir. Dolayısıyla "görsel kültür"de "hayaletler"i aramak görme ve görselliğe dair sınırların ötesine geçilmesine imkân sağlar.

Hayaleti yaratan içeriye dâhil olmak için sürekli sınırlara musallat olan göçmenin, sığınmacının, mültecinin imajlarıdır. Sınırdaki hareketleri bir görünürlük ya da görünmezlik meselesi olduğu için bu insanlar hayaletler gibidir. Her daim sıkı bir gözetim ve kontrol altında tutulan sınırlar bu hareketlerle eşiklere, geçiş noktalarına dönüşürler ve mekânsal tutarlılık ortadan kalkar. Derrida'nın ontopoloji[47] dediği varlığın bulunduğu mekân üzerinden kendini kurması ile mekânın sabitesi üzerine inşa edilmiş bir huzur anlayışı, bu mekânsal tutarlılığın ortadan kalkması ile yok olur (Saybaşılı, 2011:82). Bedenini mekânla eşleştiren bu düşünce, mekândan ayrılmak zorunda kalanların bir hayalet gibi tasavvur edilebileceğine işaret eder.

Sınır ve hayaletlerle ilgili bir başka durum, haritalarda çizgilerle sembolize edilen sınırların reel coğrafyada var olmamaları, bu nedenle de sınırların kendisinin de bir hayalet gibi betimlemenebileceğidir (Özcan, 2014:164). Bu hayalet ihlal edilme riski oluştuğu zamanlarda duvar ve tel örgü gibi bedenler edinerek, görünürlük kazanırlar. Sınırın ihlal edilme riski aynı zamanda sınırın içindekileri korunması gereken ortak bir mekân fikrinde birleştirmeye yarar. Görüleceği gibi sınırın görülebilir bir varlık kazandığı yerde, toplum bir hayal etrafında cemaatleşmektedir. Bir devletin sahip olduğu alanı belirleyen sınırlar ile yine ulusu oluşturan toplum bir hayalilik takasıyla ve bu devinimle varlığını sürdürür. Fakat sınırın çevrelediği alanda bir çevre-merkez ilişkisi kurulacak olursa sınıra yakın bölgelerde sınıra bakışın değişti görülür. Sınır bölgelerde kültürlerin çatışmayla birlikte kaynaşma imkânı bulabilmesi de pek ala mümkündür. Sınır bu yaklaşımda hem ayıran hem birleştiren, kısıtlayan ama aynı zamanda olanaklar da yaratan ikili bir yapı arz eder. Bu ikili yapı nedeniyle de sınır insanlarının çatışma ve uyum sağlama, ırkçı ya da toleranslı olma, gibi ikili durumları yansıtırlar (Akyüz, 2014:85). Sınır bölgeleri hem koruma noktalarıyla birbirinden ayrılmış iki ayrı mekân, hem de iki tarafta benzer hayatların yaşandığı tek bir mekândır:

[47] Ontopoloji, Derrida'nın varlık anlamına gelen ontos, mekân anlamına gelen topos ve bilim anlamına gelen logos kelimelerini birleştirerek oluşturduğu bir kavramdır ve "varlık-yer-bilim" diye çevirmek mümkündür (2007:131).

"En az iki devletin kıyısında ortaya çıkan bu yapı, hem kendi kurallarına sahip, kendine özgü kurumları ve ilişki biçimlerini üreten hem de her iki devletin ekonomik ve politik karar ve kurallarından etkilenen arada kalmış bir durumdadır. Hem çok keskin çizgilerle, kurallarla belirlenmiş güçlü bir yapıdır hem de her an değişmeye, yeniden şekillenmeye açık belirsiz, netameli, değişken bir yapıdır. Bu yapı içerisinde kurulan ilişkilerde, sınırları çizilmiş bir alanda –sınır mekânında- sınırsızlıkları zorluyan, belirsizlik ve değişkinliklerle baş etme yollarını bulan ve kendi kurallarını koyan dinamik bir yapı ortaya koymaktadır." (Akyüz, 2014:87)

En az iki devletin kenarında yaşayan insanlar, hem bu devletlerin yasal düzenlemelerinden, ekonomik ve politik dönüşümlerinden etkilenirler hem de bu düzenleme ve dönüşümleri askıya alan kendi yaşam deneyimlerinden oluşturdukları bir yapı oluştururlar (Akyüz, 2014:87). Sınırın diğer mekânlardan farklı olarak kendine ait işleyişi, örgütlenmesi, yaşam pratikleri vardır. Sınır kuralların, alışkanlıkların aşıldığı yerdir, olağan ile üstü, gerçek ile kurmaca arasında salınan eşiktir (Akbulut, 2012:267).

Sınırın kendi örgütlenme deneyimlerinden biri de içeri ile dışarısı arasındaki mübadeleyi sağlamasıdır. Bu mübadelenin yapılışında yasallık ya da yasadışılık, yine merkez-çevre yaklaşımı ile ele alacak olursak, çetrefilli bir hale gelir. Sınır bölgeleri yaptıkları yasa-dışı mübadelelerle merkezin ihtiyaçlarını karşılarken, merkez temizlik ideolojisine bağlı görünerek piş işlerini sınıra yaptırır. Sınır bölgeleri bu nedenle olumsuz bir intiba edinir (Heyman'dan Akt. Şenoğuz, 2012:125). Bu alıntıda kullanılan pis işler akla Kristeva'nın kavramsallaştırdığı abject (zillet)'i akla getirir. Zilletle pislik, ifrazat, dışkı gibi iğrenme yaratan toplumsal hayattan dışladığımız, hakkında hiç konuşmadığımız şeyleri kapsar. "Zillet"in bedenden atılışı bir arınma sağlar. Fakat çıkarılan şey öznenin bir parçasıdır aynı zamanda. Kendini çıkarmıştır. Özne "zillet"ini dışlayarak sınırlarını çizmiş olur ve kimliğini kurar. Dolayısıyla varlığını "zillet"e borçludur. Zillet ölmemek için ölene kadar atılır, özne ölümle karşı karşıya kaldığında ise yaşayan varlık olma halinin sınırındadır. Pislik öznenin olmadığı o şey yani ölümün öte yanıdır (2014:15). Kristeva doğum hadisesini de "zillet"le bağdaştırır. Anne ve çocuk birbirinin "zilleti"dir. Birbirlerini dışlayarak, çocuk annenin içindeki maddelerden, anne ise karnındaki şeyden kurtularak, benliklerine sahip olurlar (2014:126). Doğum dile yerleşmiş bir olgudur, dolayısıyla sadece ifrazat değildir. Zillet iğrenç ama var edendir, öznenin kuruluşu anında uzaklaştırmak ve bir an önce unutmak zorunda olduğu fakat bir şekilde kendini

sürekli hatırlatan hayaletsi bir eksik varolandır. Dolayısıyla sınırın insanları merkezin hayaletsi zilletidir. Kristeva aynı zamanda Angelopoulos'un dikkat çektiği gibi hayatla ölüm arasındaki sınırı bize hatırlatır (Bachmann, 2006:128).

Sınır pis işlerin döndüğü, insanların kaçak yollarla girmeye çalıştığı, böylece metaların ve canlıların sürekli dâhil edilip dışlandığı, içerisi ile dışarısı arasındaki farkın muğlaklığının yüzeye yansıdığı, alanlardır. Hareketin eksik olmadığı böyle bir ortamda oluşacak gerilemlere karşı sınır, gözetleme mekânları ve güvenlik tedbirleriyle de adını sıkça duyurur. Ayrıca sınır bölgeler kaçaklar, mülteciler, siyasi sığınmacılar için kamplar oluşturulan muhitlerdir. Sınır bölgeleri bu nedenle "istisna hali"nin sürekli yaşandığı noktalardır. "İstisna hali" Carl Schmitt için bir sınır-durumdur ve yasanın ne yaparsa yapsın yeterince kapsamlı olamayacağından hareketle, açıkta kalan olağanüstü hallerde yasanın askıya alınıp, egemenin kontrolün sonsuz bir yetkiyle eline alması gerektiğini anlatır (2005:14). Carl Schmitt'in bu yaklaşımından yola çıkan Agamben kampların ne yasanın içinde ne de içinde yerler olduklarını belirtir. Kamplar da insanlar tamamen egemenin kontrolünde, siyasetin alanından çıkıp salt biyolojik bedenlere indirgenirler (Agamben, 2001:31). Agamben "çıplak hayat"[48] diye tanımladığı bu yaşamların dışlanarak siyaset alanına dâhil edildiğini söyler. Günümüzün kamp alanları yasanın ne içinde ne dışında, siyaset alanına dâhil insanlardan müteşekkil kentin sınırındadır. "Çıplak hayat"ın askıdaki varlığı kentin insanına her zaman musallat olur.

İstisna halinin tarih içinde katettiği evreler gözetlemeye dayanır. Bu gözetleme sistemlerinden en dikkat çekeni Jeremy Bentham'ın panoptikonudur. Bütünü gözlemek anlamına gelen panoptikon çok sayıda insanın merkezde bulunan biri

[48] Rodolphe Jhering "çıplak hayatı" antik Cermen hukukunda adı geçen "kurt adam" figürüne benzetir. Cermen hukukunda yasayı ihlal eden, herhangi biri tarafından cinayet kapsamına sokulmadan öldürülebilirdi. Ortaçağ hukukunda ise bu kişilerin şehre girmesini yasaklanmaktaydı, bu kişiler zaten ölü olarak görülüyordu. Yani şehre girişine izin verilmeyenler ölü sayılmalıydı (Akt. Agamben, 2001:141). Dolayısıyla toplumun bilinçaltında insan-hayvan melezi ve orman ile şehir arasında kalmış bir azman olarak kalan şey, aslında şehirden yasaklanan insan figürüydü (Agamben, 2001:142). Kurt-adam hayvan ile insan, yasa ve oğa, dışlama ile içerme arasındaki muğlaklık ve geçiş eşiği olarak hayaletsidir. Günümüzde bu tip öldürülebilir figürlerin en uç örnekleri modern hayatın hastanelerinde, tamamen insanın ve ürettiği teknolojinin denetimindedir. Gaylin tarafından yazılan bir makalede hayalet sınıfında yer alan ceset statüsünde olan ve nakiller için kalp atışı ve idrar çıkışı gibi bazı hayat fonksiyonları devam eden Neomortlardan bahsedilir. Bir başka örnekse beyin ölümü gerçekleşen, hayat destek sistemi sayesinde canlı ve çekinmeden her türlü muamelenin yapılabileceği "sahte canlı" diye tabir edilen hayatlardır (Agamben, 2001:215).

tarafından gözetim altında tutulmasını sağlayan bir yapı arz eder (Bentham, 2016:12). Gözetim altında tutulanlar, gözetleyeni göremez ama görüldüklerini bilir, “panoptikon” hayaletin bakışımsızlığını inşa eder.

“Görsel Kültür”ün üretilmesinde önemli unsurlardan biri olan sinema alanında eserler veren Angelopoulos “sınır üçlemesinde” yerinden edilme, göç, kayıp memleket, coğrafi karışıklık gibi konulara değinerek, filmlerini hayaletlere açmıştır. Iordanova’ya göre “Angelopoulos evrensel kimlik sorunlarının garip Balkan evreninde pusuya yattığını iddia edecek kadar cüretkâr olan tek kişidir.” (2007:141)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ANGELOPOULOS'UN "SINIR"LARINDA DERRIDA'NIN "HAYALET"LERİ

Bu bölümde Derrida'nın "hayalet" kavramı Angelopoulos'un "Sınır Üçlemesi"nde aranacaktır. Bu amaç doğrultusunda şu soruların peşine düşülecektir: Bu üç filmin hayaletleri hangi karakterlerdir? Bu karakterleri hayaletleştiren hangi yönleridir? Bu hayaletler hangi "sınır"ları aşıyor? Bu hayaletler kimlere musallat olmuştur? Yönetmen "hayalet" fikrini desteleyecek atmosferi yaratıyor mu? "Hayalet" kavramının temelinde yatan ve Derrida'nın önceki çalışmalarında ulaştığı kavramlar olan "differance", "iz", "ek" gibi kavramlar bu filmlerde mevcut mu?

Derrida'nın yapısöküm ve hayaletbilim kavramlarından yararlanarak, post-yapısalcı bir anlayış ile yapılacak bu analizin yanı sıra, filmlere konu edilen olayların toplumsal, tarihi ve siyasal bağlamları bir çerçeveye oturtulacaktır. Ayrıca sinema görsel kültürün bir ürünü olduğu için görsel kültür çalışmaları da filmleri incelerken yardımcı bir method olarak kullanılacaktır.

3.1. Leyleğin Geciken Adımı (1991)

Leyleğin Geciken Adımı filmi sınırların yıkılışını sembolize eden dünya tarihinin çok önemli dönemeçlerinden biri olarak telakki edilen Berlin Duvarı'nın yıkıldığı yıl gösterime girer. Duvar 1961 yılında sosyalist Doğu Alman vatandaşlarının, daha müreffeh olan Batı Almanya'ya yaptıkları göçü engellemek üzere örülmüştür. II. Dünya Savaşı'nda İngiltere, Fransa, Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği tarafından paylaşılan Almanya, daha sonra Sovyetler Birliği'nin Doğu tarafını, geriye kalan ülkelerin ise ittifak halinde Batı tarafını oluşturdukları iki parçalı bir yapıya dönüştürülmüştür. Bu durum doğunun sosyalist bir anlayışla yönetilmesini beraberinde getirmiştir. İki Almanya arasındaki sınır 1950'lerin başında iyice keskinleşmiş, doğu otoriter ve baskıcı bir idare altında, kapalı bir ekonomiyle yokluk içinde yönetilirken, batı tarafı ise daha özgürlükçü ve ekonomik olarak rahat olan taraftır. Bu nedenle Doğu Almanya halkı kitleler halinde batıya

rağbet etmiş, sonuç olarak yaşanan nüfus hareketliliğini engellemek adına Doğu Almanya kaçışların en çok olduğu yer olan Berlin'e duvar örmüştür (Woodruff, 2006:350). Fakat duvar göç hareketlerini beklendiği kadar engelleyememiş, insanlar ölümü göze alarak batı tarafına geçmeyi başarmışlardır. Dolayısıyla Berlin Duvarı'nın yıkılışı daha iyi bir yaşam hakkı edinmek için yapılan göçün engellenemeyeceğinin en büyük ispatı olmuştur. Angelopoulos, göç, diaspora, sürgün edilen mülteciler, kendilerine sığınacak yeni yerler arayanların zamanın yakıcı toplumsal sorunları olduğunu belirtir (Fainaru, 2006:91)

Film ve dolayısıyla ilk filmi olması hasebiyle "Sınır Üçlemesi" göç ve mültecilik meselelerinin yaratabileceği olumsuz sonuçları ortaya koyan bir sahneyle açılır. Bu ilk sahnede alçak uçuş yapan askeri helikopterlerin ve sahil güvenlik gemilerinin açık denizde, Pire'de Yunanlı yetkililerin politik sığınma hakkı vermediği için intihar eden iki Asyalı'nın cesetlerinin etrafında dönerler. Balkanların bir parçası olan Yunanistan, Asya ve Afrika'nın fakir ülkelerinin insanlarının Avrupa'nın gelişmiş ülkelerine geçmek istediklerinde aşmaları gereken eşiklerden biridir. Filmin ve üçlemenin henüz açılışında Asyalı iki göçmenin su yüzüne çıkan cesetleri ile hayaletleri perdeye musallat olur. Bütün bu gelişmeleri aktaran dış ses sonrasında şunları söyler: "Biri gider. Biri nasıl gider? Niye? Nereye gitmek için? Eski unutulmuş mısrada olduğu gibi mi? Ve bir sefer vaktinin daha geldiğini unutma, rüzgâr gözlerini uzaklara sürekler." Dış ses filmin ana karakteri olan Alexander'a aittir. Alexander sınıra göreve giderken bu olayı düşündüğünü söyler. Bir televizyon kanalında muhabirlik yapan Alexander'ın sınırdaki görevi bu bölgeye yerleştirilen, farklı ülkelerden gelip Yunanistan üzerinden geçerek yurtdışına ulaşmak isteyen mültecilerin hayatlarını belgeselleştirmektir. Ona bu görevinde sınır komutanı refakat eder. Sınırlar insan hareketliliğinin yoğunluğu nedeniyle askeri önlemlerin ve gözetlemenin arttırıldığı noktalardır. Bu nedenle filmde askerler varlıklarını her daim hissettirirler.

Filmin bir sonraki sahnesinde Alexander'a refakat eden komutan sınır noktasında emri altındaki askerlerden sırayla tekmil alır. Tekmil askerlikte hiyerarşinin söze geldiği anlardan biridir. Ad ve soyad söylenirken sözün canlı oluşu bütünüyle üste hissettirilir, kimlik sabitlenmiş olur. Asker tekmil anında adı ve

soyadını yüksek sesle söyleyerek, burada ve şimdide olan mevcudiyetini teyit eder. Fakat bu sahnede askerlerden üçü korkularıyla var olur. Tekmil anında haykırarak adlarını söylemezler, onun yerine daha tedirgin bir ses tonuyla şunları dile getirirler: "Benim korktuğum sınır değil ama yanlış bir hareket ölümle sonuçlanabilir." "Burada zaman geçmez." "Sadece geceleri nehrin gürlemesinden korkarım." Burada nehir aynı zamanda sınırdır. Sınırda yanlış bir hareket ölümle sonuçlanabilir. Bu nedenle bu bölgede her şey hatta zaman bile donmuştur, askıdadır. Sahnenin devamında komutanın tek adımı havada asılı kalır. Muhabiri sınırın eşiğine kadar getiren komutan bir ayağı çizgideyken diğerini kaldırır ve "bu adımı atarsa ya yer değiştirmiş ya da ölmüş" olacağını söyler. Karşı taraftaki asker elindeki silahla pozisyonunu almıştır. Bu *Leyleğin Geciken Adımı*dır. Sınırın eşiğinde atılacak her adım gecikmektedir. Bu gecikme bir *differance* yaratır. Sonrasında komutan bir ses duyar ve muhabirle birlikte arabaya binerek sesin geldiği yöne doğru ilerlerler.

Komutanın duyduğu ses küçük bir sal üstünde duran teypte çalan bir Arnavut şarkısıdır. Söz konusu sınır olarak belirlenen nehir Yunanistan ile Arnavutluk arasındadır. Bu sınırın iki tarafında kalan insanlar akrabadır. Filmin bu anında sınırın iki tarafındaki iki insan iple çektikleri bu küçük sal aracılığıyla kaset değiş-tokuşu yapmaktadırlar. Arnavut tarafından gelen Arnavut türkülerine karşı Yunan tarafından Yunanca türküler gitmektedir. Böylece insanlar hasret kaldıkları seslere ulaşabilmektedirler. Bu sesler görünürün ötesine geçerek izlerini taşıdıkları göremedikleri akrabalarının yerine geçer. Sınır öte tarafında bulunan ve defetmeye çalıştığı bu insanların musallatına uğrar. Ayrıca sınırın insanları kendi ekonomilerini yaratırlar. Komutan geçen sefer böyle bir sigara takası sırasında açılan ateş neticesinde on kişinin öldüğünü belirtir. Sınırın kendine ait bu işleyişi onu olağan ile olağanüstü arasında salınan bir eşik yapar.

Muhabir ve komutan bütün bu tanıklıklardan sonra sınıra en yakın köy olan ve bölge halkının "bekleme odası" dediği yere giderler. Komutan, Yunan hükümetinin köyün terk edilmiş bir bölgesine yıllar önce farklı ülkelerden gelen mültecileri yerleştirdiğini anlatır. Zamanla sayıları artmış ve bütün köyü kaplamışlardır. Hepsi başka bir yere gitmek için kâğıdını beklemektedir. Hepsi için "başka bir yer"in anlamı farklıdır, adeta bir efsaneye dönüşmüştür bu "başka bir yer" tanımı. Bu

bulundukları yere ait olamayan, ne ileri gidebilen, ne geri dönebilen küçücük bir köye sıkışmış, bekledikleri kâğıt gelmediği için statüsü tanımlanamayan insanların, farklı yerlerden gelip oluşturdukları küçük bir "enternasyonel"dir. Aynı zamanda Yunanistan'ın sınırında bu ülkeye ek bir mahaldir. Ne yurtiçinde yaşayanların, ne de yurtdışından gelen ziyaretçilerin tabi oldukları yasalara sahiptir. Bölge halkı bekledikleri kâğıt gelene kadar araftadır. Burası bir kamp alanıdır, hayali bir nokta, bir bekleme odasıdır. Burada insanlar daha iyi bir yaşama ulaşma motivasyonuyla dolan hareket etme arzularına rağmen arafta sıkışmışlardır. Söz konusu insanların hareketlerinin donduğu, adımlarının geciktiği bu durumu, Alexander ve ekibinin mültecilerin hayatını belgesel yapmak için çekime gittikleri sahne özetler.

Alexander ve ekibi bu sahnede demiryolu üzerinde sabit durduğu halde bacalarından duman tüten bir treni kayda almaktadırlar. Tren atıl haldedir. Kameranın kayma hareketiyle birlikte her vagonun bir eve dönüştüğü anlaşılır. Bir yerden başka bir yere gitmeyi sağlayan tren, bir sabit mekân olan eve dönmüştür. Trenin hareketini imleyen duman ise burada ısınma amacıyla vagonlara kurulan sobaların bacasından çıkmaktadır. Her şey bir sonraki adım için hazırlanmış sanki ve yine de herkes bir yerde takılıp kalmıştır (Fainaru, 2006:92). Bacası tüten ama hareket etmeyen bu tren Derrida'nın çifte bağını yansıtır. Bu arada arka planda çeşitli dış sesler sınır deneyimlerini aktarır: Kimyasal silahlar ve baskı yüzünden kaçan bir Kürt'ün sesi duyulur önce. Yunan-Türk sınırına gelince, Meriç'e yakın bir yerde beş gün beş gece kalmıştır. Sonra bir Arnavut konuşur ve "gerçek işkencenin sınırı geçtikten sonra başladığını" belirtir. Ölümü ardında bıraktığına, özgürlüğe yürüdüğüne inanmaktadır. Bir İranlı ayın ölmesini dilediğini çünkü ışığının ona ihanet etmesinden korktuğunu, bunun ölümden korkmak anlamına geldiğini anlatır. Bir hayalet gibi ışıktan korkmanın, görünmek istememenin bir yaşam talebini ifade ettiği bu insanlar aynı hikâyeyi farklı dillerde devam ettirirler. Angelopoulos bu seslerin ait olduğunu bedenleri seyirciye göstermez, bu anlatılar "hayaletsi sesler" olarak kalır.

Alexander çalıştığı kanalın binasında yapılan çekimleri tekrar gözden geçirirken, görüntüleri yansıyan bir adam onun dikkatini çeker. Bu adamı, bir zamanlar Yunanistan'da milletvekilliği yaparken nedensizce ortadan kaybolan

politikacıya benzetir. Emin olmak için *Kayıp Politikacı*[49]nın eşiyle görüşmek ister. Kadın önce bu öneriye çok sıcak bakmaz. Tekrar evlenmiş, kendine yeni bir hayat kurmuştur. Eski kocası hakkında konuşmak anlamsızdır. Fakat gazeteci ısrar eder, yaptığı konuşmanın ardından meclisi terk eden ve ortadan kaybolan bir politikacıya her gün rastlanmamaktadır. Alexander *Kayıp Politikacı*'nın yazdığı ve ödül alan *Yüzyılın Sonundaki Umutsuzluk* kitabıyla ilgili konuşmak ister fakat *Kadın*[50] konuşmayı bitirir. Alexander kanala döner ve *Kayıp Politikacı*'nın kitabını okumaya başlar: "Neden bu satırların 31 Aralık 1999'da yazıldığını farz etmiyoruz." Alexander kitabı okurken, kurgu odasında bulunan ekranlara, bir program çekimi için oraya toplanan üç siyasi liderin makyaj yapılırken ki görüntüleri yansır. Seslerini kontrol etmek için kendilerine söylendiği gibi üçe kadar sayıp, tekrarlarlar. Angelopulos burada *Kayıp Politikacı* ile üç siyasi lider arasında bir kıyas yapmaktadır. Makyajla seyircilere karşı albenileri arttılmaya çalışılan ve ruhsuz bir şekilde kendilerine söyleneni tekrarlayan bu politikacılar Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri'*nde söz ettiği politikacıların kaderini paylaşmaktadır, beceriksiz olma eğilimleri yadsınamaz ama basın-yayın da bu beceriksizliği aynı anda hem suçlar, hem de üretir. Hem siyasetçinin meşru erkini alır elinden, hem de kuklaya çevirir. Haber verme tele-teknolojilerle kamusal alandan özel alana musallat olur, siyasanın görüngüselliği arttırır, ne canlı ne de ölü, ne burada ne de değil olarak hayaletleştirici bir yapıya sahiptir. Alexander kanalın patronuna "ekibe birkaç gün daha ihtiyacı olduğunu" söyler. Amacı *Kayıp Politikacı*'yla ilgili bir haber yapmaktır.

Alexander kitabın etkisinden kurtulamaz, evde arkadaşına kitabın sonunu okumaya başlar: "Bir soru… Kolektif bir rüyanın gerçeğe dönüşmesi için kullanmamız gereken anahtar kelimeler nelerdir?" Tam bu sırada *Kayıp Politikacı*nın eşi gelir. *Kadın* Alexander'a bir kaset verir, içinde eşinden aldığı en son mesaj vardır.

---

[49] Angelopoulos Marcello Mastroianni tarafından canlandırılan bu karaktere isim vermez. Derrida için yabancı tam da isimsiz, statüsüz, aidiyetsiz olandır. Ancak böyle birine konukseverlik gösterilebilir. Derrida bir başka "isim" bahsindeyse isimlendirmenin çağırmak olduğunu söyler. Birini çağırmak var olup olmadığını kontrol etmek içindir. İnsan kendi varlığını ortaya koyacak bir isme gereksinim duyar. Dolayısıyla Angelopoulos bu karakteri daha başından varlığından şüphe duyulan bir yabancı, bir hayalet olarak yaratmış olur.

[50] Jeanne Moreau'nun oynadığı "Kayıp Politikacı"nın eşinin de ismi yoktur. Filmin IMDB sayfasında bu karakter "The Woman" olarak geçer.

Alexander'ın evi eşyasızdır, fayansları ve duvarlarıyla tamamen beyaz rengin hâkim olduğu bir evdir bu. Kasetçalar çalışmaya başladığında hayaletsi bir ses[51] bu boş evde yankılanarak tekinsizlik yaratmaya başlar: "Sağlığını ve mutluluğunu diliyorum. Ama bu yolculuğunda sana katılamayacağım, ben sadece bir ziyaretçiyim. Dokunduğum her şey beni yaralıyor… Bir seferinde küstahça söylediğim gibi, "Benim bir şeyim yok. Artık hiçin, hiç demek olduğunu öğrendim."

Kadın Alexander'a, *Kayıp Politikacı* gitmeden önce neler yaşadıklarını anlatır. Politikacı her geçen gün bir yabancıya dönüşmektedir. Son gecelerini bir otel odasında geçirirler. Politikacı geçici mekânlarda konaklamaya başlamıştır. *Kadın* o gece son kez vahşice ve sessizce seviştiklerini aktarır. Bu durum Michel de Certeau'dan mülhem olarak politikacının sınırlara karşı koyma isteğini akla getirir:

> "*Sınır koyma eyleminin meydana getirdiği bir çelişkiyle, iki beden arasında, bunların birbirleriyle temas etmeleri sonucunda ortaya çıkan farklılıklar aynı zamanda bunların birleşme noktalarıdır. Birleşim ve ayrılık bu bağlamda birbirlerinden ayrı düşünülemezler. Peki, birbirine temas eden iki bedenden hangisinin üzerindedir sınır? Ne birinin ne ötekinin. Ya da şöyle diyebilir miyiz: Hiçbirinin?"(2009:228)*

*Kayıp Politikacı*nın eşi Avrupalı'dır ve Yunanca öğrenmemiştir. Bu Balkan ülkesinde yaşananlar hiç ilgisini çekmemiştir. *Kadın* bu bakımdan Avrupa'nın temsilidir. Balkanlı politikacı ve Avrupalı kadın son kez sınırları kaldırmayı denerler fakat başaramazlar. *Kadın* politikacının ilk kaybolduğu zamanlarda Yunanistan'ın pek çok yerinden aranmış ve insanlar kocasını gördüklerini ona iletmişlerdir. Politikacı, tren istasyonunda ya da mezarlıkta çiçek satarken, inşaatta çalışırken, fabrikada çalışırken görülmüştür, dini bir törende yağmur duası ederken, meydanda sigara içerken, bazen orada bazen burada ama hep kuzeye giderken görülmüştür. Politikacı aynı zamanda farklı mekânlarda görünerek bir talepte bulunan hayalet gibidir. Mekânın sürekliliğini kırmıştır. *Kadın* politikacının öldüğünden emindir. Alexander filmin başında Asyalı mülteciler için okuduğu dizeleri tekrar okur: "Biri gider. Biri nasıl gider? Niye? Nereye gitmek için?" Ebru Beyazıt bunun nedenini politikacının kayboluşu ile mültecilerin ulaşmaya çalıştıkları ütopik yer için ölüme gidişlerini benzetmek olduğunu ifade eder. Fiziki çevreleri farklı olsa da, politikacı

[51] Kaynağı bilinmeyen bu tür bedensiz seslere akuzmatik ses denmektedir. Doğada sessiz beden mümkünken, bedensiz ses mümkün değildir. Bu da tekinsizi, hayaletsi olanı yaratır (Altman'dan akt. Özcan, 2012:53).

da mülteciler gibi yaşadığı ortamdan kaçmak istemiştir. (210:110). Politikacı modern hayatın getirdiği konformizme uyum sağlayamamıştır.

Alexander ve ekibi sınırdaki köye geri dönerek *Kayıp Politikacı*yı aramaya başlarlar. Bu arayışları esnasında köyün bir kamp alanı oluşu iyice yüzeye çıkar. Alexander'ın girip çıktığı yerlerde temel insan haklarından bile uzak bir yaşantı dikkat çeker. Alexander ve ekibi kaldıkları otelin barına inerler. Buradaki eğlenceli ortam ekibi içine çekerken, hemen yanı başlarında yaşanan belgesel konusu yaptıkları insanların dramlarını unutmuş gibidirler. Alexander tek başına bir masaya oturur. Yan masada oturan *Genç Kadın* sürekli ona bakar. Alexander ve *Genç Kadın* uzun bir süre birbirlerine bakarlar fakat hiç konuşmazlar. Alexander odasına giderken genç kadın onu takip eder. Odaya girerler. Adam hayli uzaktan elini uzatır, kadına dokunmak ister ama dokunmaz. Bu sahnede, Angelopoulos tarafından, sorgusuz sualsiz bir karşılaşma anına tanık edilir seyirci. Olanaksızlığın olanaklılığının gerçekleştiği bu sahnede aidiyetlikler, kimlik tanımları, diller göz ardı edilir. İki kişi birbiri için tanımlardan azade, köksüz, iki hayalettir. Bedensiz oldukları için birbirlerine temas edemezler. Tekrar bara dönerler, ışıklar kapatılır, karanlık ortamda konuşurlarken *Genç Kadın*ın Alexander'a başka birinin adıyla seslendiğini öğreniriz. Kadın gitmeden önce adamın yüz hatlarında son kez elini gezdirir.

Bir sonraki sahnede Alexander *Kayıp Politikacı*nın yaşadığı vagona gider ve içeri girer. Politikacı "hoş geldin" de dâhil olmak üzere hiçbir şey demez. Derrida'ya göre "hoş geldin" demek dahi misafirin üstünde tahakküm kurmak anlamına gelir. Evin kendine ait oluşuna meşruiyet kazandırır. Konukseverlik gelecek olan iyi ya da kötü herşeye açık olmaktır. Bu sırada bir çocuk *Kayıp Politikacı*ya ekmek getirir ve ondan "Uçurtma Hikâyesi"ni anlatmasını talep eder.

> *"Dünya güneşe çok yakınlaşıp da yanmaya başlayacağı zaman Gezegenimizdeki insanların gitmeleri gerekecek ve tarihe "Büyük Göç" diye geçecek olan bu olay böylece başlayacak. İnsanlar olabilecek her şekilde evlerini terk edecekler. Hep beraber Büyük Sahra'da toplanacaklar. Orada bir çocuk uçurtma uçuracak... Gökyüzünde, çok yükseklerde ve yaşlısı genci bütün insanlar ipin ucuna yapışacaklar ve bütün insanlık uzaya yükselecek. Başka bir gezegen arayacaklar. Kimisi bir bitkiyi kucaklayacak, kimisi bir gülfidanını, bir avuç tohumu, yeni doğmuş bir yavru hayvanı... Kimileri de insanlar tarafından yazılmış şiir kitapları taşıyacaklar. Çok uzun bir yolculuk olacak."*

*Kayıp Politikacı*nın anlattığı hikâye göçün bir son değil bir başlangıç olduğunu imlemektedir. Göç aynı zamanda, bütün mülkiyetlerinden arınmış insanlığın, ellerine aldıkları farklı nesnelerle ya da sahip oldukları farklılıklarla bir kurtuluş için mücadele edecekleri bir ütopyanın adıdır.

Alexander artık yüzleşme vaktinin geldiğini düşünerek *Kayıp Politikacı*nın karısını köye çağırır. Bu haberi ekibine verirken, otel barında tanıştığı *Genç Kadın*ı görür ve onu takip eder. Bir kahveye gelirler. Bu kahve mültecilerin vakit geçirdiği, aynı zamanda yerli ve mülteci arasındaki ayrımının yeniden üretildiği bir mekândır. Halktan *Kayıp Politikacı* hakkında bilgi toplamaya çalışan Alexander'a bu ayrımdan bir patatesçi bahseder. Bu adam, *Kayıp Politikacı* zannettikleri kişiyi patates satıcısı bir göçmen olarak tanıdığını söyler. Bu durum kayıp politikacı hakkında bir belirsizlik, kararverilemezlik yaratır. Onun göçmenlerin buluştuğu kahvede olabileceğini dile getirir: "Yerlilerin onlarla pek işi olmaz." Alexander kahvede Türk göçmenlerin kavgasına şahit olur. Bu göçmenlerden biri diğerleri tarafından hain olduğu gerekçesiyle dışlanmıştır. Bunun kendisine atılan bir iftira olduğunu düşünen Türk mülteci yerde bulduğu kırık camla bileğini keser. Özdeşleşmenin sürekli olarak bir kesmi dışarıda bırakıyor oluşu, bu küçük cemaatler içinde de devam eden bir süreçtir.

Alexander *Genç Kadın*ı takip etmeyi sürdürür, sonunda kendini bir apartmanda bulur, apartmanın her hanesinde kapı yerine bir battaniye vardır. Hatırlanacağı üzere Derrida'ya göre ev kapısı ve penceresi olmaması gerekendir. Kapı evin eşiğidir ve dışarısı ile içerisi arasındaki ayrımı netleştirir. Fakat bu apartmanın hanelerinde kapı mevcut değildir. Alexander eşikte asılı battaniyeyi kaldırarak *Genç Kadın*ın yaşadığı haneyi bulur, içeri girer. *Genç Kadın* bu durumu yadırgamaz. Bu nedenle evlerinin kapısının olmaması hem bir yoksulluk alametiyken, hem de konukseverliğin bir görüntüsü olabileceğini akıllara getirir. Burada kardeşleri ile yemek yiyen *Genç Kadın* onları yatırır ve Alexander'a annesinin sınırı geçerken öldüğünü, babasının ise bugün geç kaldığını söyler. Alexander bu sahnede de elini uzatır fakat kadına dokunmaz, bu sırada *Kayıp Politikacı* eve girer. Böylece *Genç Kadın*ın *Kayıp Politikacı*nın kızı olduğunu anlaşılır. Aynı sahnede politikacı telefon direklerini tamir ettiğini söyler. Daha önce patates satan Arnavut bir göçmen olduğunu söylenen

politikacı ile ilgili belirsizlik daha da artmış olur. Politikacı Alexander'a "evimiz senin de evin" der. Fakat politikacı "evimiz" lafını yadırgadığını belli eder, müstehzi bir gülüşle "evimiz" diye tekrarlar ve devam eder: "Evimiz! Sınırı geçtik ama hala buradayız. Evimize varabilmek için daha kaç tane sınırı geçmeliyiz?" Politikacı, Levinas gibi ölümlü insanın mülk edinmesinin imkânsızlığına dair bir vurgu yapar bu sözleriyle. Dolayısıyla evin mülkiyeti imkânsızsa, gelenin misafir olduğu söylenemez. Bir tahakküm aracı olmaktan çıkan ev herkesin evidir.

Alexander politikacının eşini karşılamak için tren istasyonuna gittiğinde bir mültecinin intihar vakasıyla karşılaşır. Komutan da oradadır, Alexander'a şunları söyler:

> "*Özgür olabilmek için sınırı geçtiler ve buraya, bu bok çukuruna geldiler. Yeni sınırlar çizildi, dünyayı küçülttüler. Hiç konuşmazlar. Sessizlik kanunu... Olay Hıristiyanlarla Müslümanlar arasında mı veya Kürtlerle Türkler arasında mı veya kendi dedikleri gibi devrimcilerle "fırsatçılar" arasında mı kimse bilmez.*"

Yunanistan'a bir ek olarak tasarlanan ve dolayısıyla eklentisel olan bu köyde yaşananlar yasa ile şiddetin iç içe geçtiğini gösterir. Köyde bulunan çok sayıda kolluk kuvvetine rağmen bu noktada yaşanan şiddet görünürlüğünü kaybeder. Alexander bu nedenle olayın üzerinde fazla durmaz. Komutan bunu sessizlik kanunu olarak açıklar. İnsanlar bir toplumun üyesi olarak görülüyorsa şayet sözlerini duyulabilir. Saybaşılı söz ve eylemin insanı bir özneye, toplumun bir üyesine dönüştüreceğini belirtir. Bunlardan yoksun bir bedenin mevcudiyeti görünmeyecektir (2011:143). Dolayısıyla köydeki göçmenlerin sesi hayaletlerin sesidir çünkü dil olarak kabul edilen iletişim ağlarının dışına itilmişlerdir. Bu dışlama içinse bu köy bir "hayalet mahalle" olarak işlevseldir. Bu tip mahalleler sayesinde evsizler yaşamlarını kazanabilecekleri ama aynı zamanda açıkça ve rahatsız edecek kadar görünür olacakları yerlerden, ne birinin ne diğerinin mümkün olduğu yerlere sürgüne gönderilmiş olurlar (Bauman, 2012:138). Bu nedenle kendisini vincin askısına asmak suretiyle intihar eden mülteci hayalet bir mahallenin hayaleti olarak itibar kazanmaz.

Alexander bir sonraki sahnede kadınla buluşur, onu otele götürür, bara inerler. Alexander barda yaşlı bir adamdan aradığı kişi hakkında polise teslim olduğu, on sekiz ay önce Arnavutluk'tan gelen diğer mültecilerle beraber politik sığınma talebi

istediği, fakat adamın ismi konusunda bir çelişki olduğu yönünde bilgi alır. Politikacı ile ilgili her yeni bilgi belirsizliği daha da arttırmaktadır. Barda komutanı gören Alexander onun yanına oturur. Komutan kendini trajik bir karakter olarak görmektedir. Alexander'a durumu hakkındaki ironiyi aktarır: *"Ben trajik bir karakterim! Sınırı korumam için para ödüyorlar. Karım Atina'da ve kızımın da Londra'da okuyor olması lazım. Beni yarın nereye yollarlar Tanrı bilir."* Komutan bu konuşmadan sonra garsonu çağırır. Garson eski bir askerdir. Komutan garsondan Alexander'a kolundaki yara izini göstermesini ister. Bu yara Arnavutluk sınırındaki çocukların Yunan olduğunu belli etmek için anneleri tarafından kundaktayken açılmaktadır. Irk bir yara izi olarak sınırdaki çocukların bedenine musallat olur. Sahnenin devamında *Kayıp Politikacı* ve *Kadın* nihayet karşılaşır. Ekip bu anı kayda almaktadır. Kadın kameraya döner ve karşısındaki adamın eski eşi olmadığını söyler. Angelopoulos "karakter"le özdeşleşmeyi engellemek için geniş plan kullanmayı tercih eden bir yönetmendir. Fakat bu sahnede kadının ve erkeğin karşılaşma anına yakım çekim yapma gereği duymuş, bu problemi ise ekibin çekimi izlediği ekrana yakınlaşarak çözmüştür. Seyirci bu nedenle buluşmayı küçük bir ekrandan parazitli olarak izlemektedir. Derrida kamera ve fotoğraf makinesinin çekime başladığı anda bir hayalet yarattığını belirtir. Bir zamanlar birbirine en yakın olan iki insanın birbirine yabancılaştığı bu an hayaletsi bir atmosferde sahnelenir. Buluşma sanki burada ve şimdinin mevcudiyetinde değildir. Kadın ve politikacının yolları ayrılınca görüntü tekrar normale döner.

Alexander beklediği buluşmanın hayal kırıklığı içindedir. Politikacının kaybolduğu dönemde yapılan haber kasetini izler. Seyirci böylece *Kayıp Politikacı* ile ilgili daha geniş bir bilgi edinmiş olur:

> "*Ünlü politikacının kayboluşu hala gündemini koruyor. Fransız eşinin ve polisin arama çalışmaları devam ediyor. Bu arada, kaybolmasına yönelik getirilen açıklamaların hiç birisi resmiyet kazanmadı. Yazar olarak kazandığı ünü çoktan Yunan sınırlarının ötesine geçti. Özel hayatında mutlu olduğu biliniyordu ve parlak bir politik geleceği vardı. Cuntanın yıkılmasından sonra kurulan Ulusal Birlikte vekillik ve bakanlık görevlerinde yer aldı, Yunan politikasının yeniden dirilişinde umut vaat eden simalardan birisiydi. Yine de 1980 yılında basılan kitabı, "Yüzyılın Sonundaki Umutsuzluk" bir rahatsızlık yaratmıştı. Günümüzde uluslararası alandaki olaylar çalışmasını haklı çıkartır nitelikte. Ama duruma getirmiş olduğu eleştiri bütün politik partilerden tepki almasına neden olmuştu."*

Irıni Stathi, politikacının olay yaratan kitabı hakkında Francis Fukuyama'nın *Tarihin Sonu* adlı kitabına gönderme yaptığını belirtir (Akt. Beyazıt, 2010:109). Bu kitap aynı zamanda Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri* kitabını yazmasına neden olan insanlığın bugün sahip olabileceği en iyi noktalardan birinde bulunduğu fikrini içermektedir. Anlaşılacağı üzere Angelopoulos da bu kitabın muhteviyatından rahatsızdır. Din ya da siyasi temelli savaşların getirdiği sürgün, açlık ve sefaletin farkındadır. Tıpkı Derrida gibi siyasetçilere saygısı kalmamıştır. Uzun bir süre politikanın bir meslek olmadığı hayalini kurmuş, politikanın bir inanç, bir ideal olduğunu düşünmüştür. Ama son yıllarda politikanın bir meslekten fazla bir şeyi temsil etmediğine inanmıştır (Fainaru, 2006:95).

Alexander haberi izlemeye devam etmektedir. Haberde politikacının kaybolmadan hemen önce mecliste yaptığı son konuşma verilmektedir. Meclis üyeleri o gün politikacının önemli siyasi açıklamalar yapmasını beklemektedir, parlamento salonu doludur ve başbakan da dâhil olmak üzere bütün politik liderler ordadır. *Kayıp Politikacı* kürsüye tedirgin çıkar, kararverilemez bir durumun arifesindedir, elinde konuşma metnini tutar, konuşmasını oradan okuyacakken vazgeçer ve sözlerine başlar: "*Kimi zamanlar vardır ki, yağmurun sesindeki müziği duyabilmek için sessiz olmak gerekir. Beni bağışlayın.*" Politikacı burada sessizliğin dönüştürücü potansiyeline vurgu yapmaktadır.

Derrida çağın hâkim ideolojilerinin yararsızlığından bahsederken Marx'tan kalan en önemli mirasın eleştiri ufku olduğunu söylemişti. *Kayıp Politikacı* bu zamana kadar dünyayı idare edebilme şansını elde eden bütün ideolojilerin sadece konuştuğunu, ses çıkarttığını söyler gibidir. Derrida'nın söylediği "geri dönen"i bastırmak için çıkarılan sesleri, bir "fesat birliği"ni hatırlatmaktadır politikacının dikkat çektiği "sessizliğin dönüştürücü vaadi." Politikacı tefekkürünü sessizlik üzerine kurmuş, parlamentodan kaçmış, kendini gönüllü sürgün olarak performatif bir eylem adamına dönüştürmüştür. *Kayıp Politikacı* yüzyılın sonundaki umutsuzluktan bir sürgün olarak kurtulmaya çalışır. Karakteri yaratan Angelopoulos'un, sınırlar, dil ve kültürlerin karışması, yurtsuz ve istenmeyen mültecilerle uğraşarak kendisinin yeni bir hümanizma, yeni bir yol arayışında olduğuna dair sözleri de bu durumu destekler niteliktedir (Horton, 2006:103).

Alexander *Kayıp Politikacı*nın yanına gider. Politikacı bu yabancının hayatına sürekli müdahelesinden sıkılmıştır artık. Alexander eski eşine bıraktığı ses kaydını politikacının kendine dinlettirir. Kasetin devamında bir isimlerinin olmadığını her seferinde ödünç aldıkları söyler. Politikacı bir sürgün olarak sürekli yeni isimler, yeni kimlikler almakta, Derrida'cı saçılmanın yarattığı çoğulluğun hayaleti olmaktadır. Bu hayalet her seferinde yeni bir beden, yeni bir isimde görünür ve kaybolur. Bir differance yaratan bu durumda asıl kimlik asla yakalanamaz. Alexander kaseti dinletirken, hoparlörden gelen "bana bakabileceğim bir yer ver, beni denizde unut" sözleri, politikacının nehirde bir balığı yakalamaya çalışırken kaçırmasıyla birlikte bu durumu teyit eder.

Alexander ve komutan salaş bir bara gelirler. Burada ekipten bir arkadaşı nehirdeki buluşmanın ertesi gün gerçekleşeceğini ve çekim için zor izin aldığını söyler. Aynı buluşmada bir de düğün olacaktır. Sözü edilen buluşma komutan için inanılmaz bir düşüncedir. İkiye bölünmüş, yarısı Arnavutluk'ta yarısı Yunanistan'da kalmış bir köyün sakinleri bütün tehlikeleri göze alarak yılda bir kez gizlice sınırı geçip buluşmaktadır. Bu günlerde askerler sık sık nehirde ceset bulmaktadırlar. Sınırlar ve kısıtlamalar bu insanları çıldırtmaktadır. Bu arada komutan Alexander'a gelini gösterir, gelin *Genç Kadın*dır. Komutan Alexander gidince yalnız kalacağını söyler. Alexander ise komutana itiraf edemediği gerçeği komutanın ardından haykırır. Tek bildiği hislerini önemsemediği kişileri filme çekmektir. Ertesi gün nehirdeki buluşma ve düğün gerçekleşir. Gelin Yunanistan tarafındayken, damat Arnavutluk tarafındadır. Nikâhları kıyıldıktan sonra insanlar ses çıkarmadan alkış yaparlar, bu sahnede insanlar en ufak bir çıt çıkarmamaya gayret eder, kulaklara gelen tek ses nehrin gürültüsü ve kuş cıvıltılarıdır. Az sonra silah sesleriyle sessizliğin nedeni anlaşılır. Sınır devriyesi bu buluşmayı engellemek istemektedir. Devriye gittikten sonra gelin ve damat tekrar nehrin iki kıyısına gelir ve selamlaşırlar. Ekip gerçekleşen bu olayı çekerken, Alexander donmuş bir halde düğünü izler. Gelin damada kavuşamadığı için üzgündür. Bu sahnede herkes siyah ya da siyaha yakın koyu renklerde giyinirken, *Genç Kadın*ın beyaz gelinliği bir zıtlık yaratır ve sinemanın alışıldık beyaz hayalet imajına yaklaşır. Gelin beyaz gelinliği ile sınırların anlamsızlığını dile getiren ve onun kaldırılmasını talep eden bir hayalet

gibidir. Sevdiği kişiyle evlenmiş ama ona kavuşamamıştır. Belli ki damadın uzaktaki bedeni yerine, yakındaki bedenlerle buluşmuş fakat onlara damadın adıyla seslenmiştir. Alexander'la ilk buluşmalarında, ona farklı bir isimle seslenmesinin nedeni budur. Arnavutluktaki damadın ruhu böylece Yunanistan tarafındaki bedenlere sirayet etmiştir. Yüce Aydoğan "kıyı motifi ile ilgili şunları söyler:

> "*Kıyı, kıyının sürekli iptal edildiği, su ile toprağın birbirine doğru atıldığı, çekildiği, karıştığı ve aynı anda birbirinden sonrasızca ayrıştığı mükemmel bir farklılaşma [différance] mekânı olarak betimlenebilmektedir. Kıyı motifi, kendi imkânsızlaşmasını da içeren bir mevcudiyet biçimi sergilemektedir. Kıyı, tam olarak nerede başladığı ya da bittiği tespit edilemez olan, denizin de karanın da aynı anda hem kimliğini veren hem bu kimlikleri sürekli ihlal/ iptal eden mükemmel bir namevcutlaşma [absencing] mekânı olarak tecrübe edilmektedir."(2017:12)*

Sınırın iki tarafındaki insanlarda coşkularını sessizce yaşarlar, vardırlar ama görünmemek, işitilmemek zorundadırlar, devriyenin her geçişinde kaybolup, devriye gittikten sonra görünüşe çıkarlar. Bu köyde sınırı oluşturan nehir mevcudiyetlerden namevcudiyetler yaratır. Bu insanlar, nehrin kıyısına, onun yarattığı sınıra musallat olmuştur. Düğünden sonra sessiz alkışlarla köye geri dönerler. Sınır yine de onları engelleyememiştir.

Alexander filmin sonunda her şeyin ilk günkü gibi göründüğünü söyler: sınır, nehir, sessizlik. Köyü bu üç kelimeyle tanımlar. Sınıra gider, komutan gibi tek ayağını kaldırır. Karşı taraftaki asker mevzilenir. Kendi kendine "bir adım daha atarsam" der. Alexander'da sınıra musallat olmak istemektedir. Komutan Alexander'a politikacının kaybolduğunu söyler. Son kez elinde bir bavulla nehir kıyısında görülmüştür. Bir kadın aynı anda polise şehirde politikacıyı gördüğünü aktarmıştır. Yanında bir grup mülteciyle sınır boyundaki telefon kablolarını onardıkları söylenmektedir. Sonra sınırda gözden kaybolmuştur.

Sınırın bu hayaletinin sınırda gözden kaybolması şaşırtıcı değildir. Kaybolmadan önce yine mekânlar arasında bir geçiş yapmış, hem şehirde, hem köyde görünmüştür. Gitmeden önce yine de diğer mültecilerle birlikte ardında bir umut bırakmıştır. Angelopoulos sınırdaki telefon kablolarının onarılmasını insanların birbiriyle ilişki kurmak istemeleri anlamına geldiğini söyler (Horton, 2006:105). Sınırın hayaletleri sınırın her iki tarafında bulunan insanlardan iletişimde bulunmalarını talep etmektedir.

Kafka Milena'ya uzun bir süreden sonra yazdığı ilk mektupta, bu mektubun bir kaza sonucu yazıldığını söyler: Mektuplardan nefret etmektedir. Başına gelen büyük talihsizlikler ya mektup yazmaktan ya da mektup yazma olasılığından ortaya çıkmıştır. Mektup yazmak dünyaya ruhların korkunç bir şekilde dağılma problemini getirmiştir. Mektup yazmak, sadece mektup alanın hayaleti ile değil kendi hayaletin ile de ilişkiye girmektir. İnsan uzakta olan kişiyi düşünülür, yakınında olana da dokunur, bundan sonrası insan gücünün ötesindedir. Mektup yazmak açgözlü hayaletler karşısında çıplak kalmaktır, mektuba konulan buseleri hayaletler yer. Hayaletler böylece çoğalır. İnsanlar hayaletleri ortadan kaldırıp doğal bir iletişim ve iç huzuru sağlamak için tren yolunu, motorlu araçları icat etmiştir. Fakat diğer tarafta telefon ve telgraf hayaletleri aç bırakmayacak insanları mahvedecektir (Akt. Bloom, 2014:409-410). Kafka bunları söylerken trenlerin yolunun kesilebileceğini, iletişimin kopabileceğini, insanların trenlerin içinde sıkışıp kalabileceğini hiç hesaba katmamıştır. Angelopoulos'a göre trenlerin hareketinin engellendiği bir zamanda iletişimin tek olası umudu hayaletsi uzaklarla iletişimdir.

3.1.1. Leyleğin Geciken Adımı Filminin Değerlendirilmesi

Leyleğin Geciken Adımı filminde Derrida'cı manada göze çarpan ilk hayaletin film boyunca *Kayıp Politikacı* olarak anılan karakter olduğu söylenebilir. Karakterin isimsiz oluşu ve farklı kimliklerle farklı yerlerde aynı anda görüldüğüne dair söylentiler onu hayaletsileştiren yönlerini teşkil etmektedir. "Evimiz" demenin imkânsızlığını idrak eden bu karakter, Derrida ve öncülleri olarak kabul edilen Levinas ve Heidegger'in insanın öleceğini bilen tek varlık olmasıyla gelecekteki hayaletini her zaman içinde taşıdığına dair yaptıkları vurgu ve dolayısıyla ölümlü insanın mülk edinmesinin olanaksızlığına dair fikirlerini hatırlatmaktadır. Bu nedenle politikacı her şeyden önce kendine musallat olmaktadır. Ayrıca Angelopoulos'un yarattığı bu karakter gönüllü bir göçmen olarak sürekli coğrafi sınırlarda dolaşır ve bu sınırlara musallat olur. Angelopoulos'un *Kayıp Politikacı* ve eski karısının buluşma sahnesini Derrida'nın "tele-teknolojik" adını verdiği aygıtlardan olan kayıt cihazının ekranından vermesi bu hayaletsi görünüşü pekiştirir. Bu sahnede kadının gördüğü adamın *Kayıp Politikacı* olmadığını söylemesi ve adamın görüntüden

çıkması ile film tekrar kendi bakış açısına döner, böylece adamın gerçekte varolmadığına dair bir imajın yaratılmış olduğu düşünülmektedir.

Filmin pek çok sahnesinde Angelopoulos ses ve görüntüyü kaydeden cihazlardan yararlanarak Derrida'nın hayaletlerini anımsatacak anlar yaratır. Bu sahnelerden birinde küçük bir salla Arnavutluk tarafına yollanan Yunanca şarkıların yer aldığı kaset akrabalarının sesini karşı tarafa ulaştırır. Burada kasetle iletilen ses Kral Hamlet'in hayaletinin bedensiz sesi gibi, bedenden bağımsız olarak salınır. Yönetmen Theodoros Angelopoulos filmde politikacının bıraktığı ses kasetlerine yer vererek bedensiz sesin yarattığı hayaletsi atmosferi hissettirir. Özellikle bu ses kasetlerinin eşyasız, boş ve sadece beyaz rengin kendini gösterdiği bir evde yankılandığı sahnelerin hayaletsi atmosferi güçlendirdiği söylenebilir. Ayrıca filmde bedensiz sesler bu kadarla da kalmaz, bazı askerlerin tekmil anında ve mültecilerin kaçış hikayelerinde anlattığı sahnelerde akuzmatik ses kullanımı ile bedensiz sesler Derrida'nın tanımı ile "ne orada ne burada, hem orada hem de burada olan" hayaletleri anımsatmaktadır.

Hayalet bedenen görünmez olmayı tercih eder, bakışımsızlık onun en önemli özelliğidir. Mültecilerin hikayelerini anlattığı sahnede, mültecilerden birinin ay ışığının yerini belli edeceğinden korkması ve onun görünmezlik talebi göçmenin hayaletsiliğinin göstergelerinden biridir. Bu göçmenler arafta asılı kalan hayaletler gibi Yunanistan sınırında tutulmaktadırlar, ne oraya ne de buraya aittirler. Onlar da coğrafi sınırlara musallat olmuşlardır.

Filmde bir nehir iki ülke arasında coğrafi bir sınır olarak kullanılmaktadır. Sınırın her iki tarafındaki insanlar birbirleriyle akrabadır fakat sınırların kesinliği bu akrabaların buluşmasına mani olmaktadır. Buna rağmen aradaki sınıra rağmen iki taraf arasında evlilikler devam etmektedir ve evlilik merasimleri, tarafların sınırın kendilerine ait bölümünde bulunmaları ile gerçekleşir. Film bu evlilik merasimlerinden birine yer verir. Evlilik anında taraflar sınır devriyesine çıkan askerlere görünmemelidirler. Böylece bir kez daha görünmezlik talebi ile hayalet

topluluklar ortaya çıkar. Düğün ile birlikte bedensiz sesler bu kez görünmezlik talebi ile yerlerini sessiz bedenlere bırakır.

Filmde sınır olarak işaret edilen nehir ile Angelopoulos'un sınırın kesinliğini bertaraf ettiğini düşünülebilir. Nehir kendini besleyen su kaynaklarının yarattığı debi ile birlikte yatağını değiştirebilir, böylece sınırlar yerinden oynayabilir. Sınırın bu akışkan yer biçimi ile işaretlenmesi sınırın kendisini muallaklaştırır.

Filmde hayaletsi bir başka karakter bu düğündeki gelindir. *Kayıp Politikacının* kızı olan geline otel sahnesinde Alexander'ın ona uzanamayışı, onun dokunulmazlığının, görünür ama saydam oluşunun bir işareti gibidir. Sınırın hayaletsileştirdiği gelin ve damat sınırdan uzaklaştıklarında dahi hayalet gibidirler. Gelinin Alexander'a "damat"ın adıyla seslenmesi, "damat"ın musallat oluşuna yorumlanabilir.

Filmde Derrida'nın "hayalet" fikrine ulaşırken temel aldığı bazı kavramların yansımalarını bulmak da mümkündür. Özellikle filme de adını veren sınırda bir türlü atılamayan, hep ertelenen ve geciken, ertelendikçe anlamı değişen adım bir differance'tır. Dolayısıyla film adı ile her zaman geç kalınan, yakalanamayan "hayalet"e kapı aralar. Ayrıca otelde çalışan garsonun yara izi bir "iz" olarak ulusun hayaletini bedene musallat eder.

Film, Derrida'nın düşüncelerine cevap olarak *Marx'ın Hayaletleri*ni yazdığı Fukuyama'nın liberal zaferine tezat oluşturacak bir fikir muhteva etmektedir. Fukuyama'nın kitabınının gündemde olduğu bir dönemde çekilen filmde *Kayıp Politikacı* "Yüzyılın Sonundaki Umutsuzluk" kitabını yazmıştır. Politikacıya göre yüzyılın sonunda liberal zaferin yarattığı bir umuttan çok umutsuzluk mevcuttur. Angelopoulos'un filmi "Marx'ın Hayaletleri" ile Fukuyama'nın "Son İnsan" kitaplarının arasında çekilmiştir ve liberal ekonominin yarattığı göçmen sorununu ele almaktadır. Filmdeki hayaletlerin bu zıvanadan çıkmış zamanların mahsulü olduğu düşünülmektedir. Ayrıca mültecilerin bekletildiği bekleme odası olarak anılan köy

farklı kesimlerden insanları bir araya getirerek "yeni enternasyonel"e benzer bir birliktelik oluşturmaktadırlar.

3.2. Ulis'in Bakışı (1995)

Ulis'in Bakışı kendisinden 90 yıl önce çekilen ve Balkanlar'da çekilen ilk film olarak bilinen *Yün Eğiren Kadınlar*[52] filmiyle başlar. Balkanlar'ın sinemadaki öncüleri olarak kabul edilen Milton ve Yannakis Manaki kardeşlerin çektiği film Angelopolus açısından Balkanlar'a atılan ilk bakış olduğu için önemlidir. Angelopoulos *Ulis'in Bakışı*nda bu ilk bakışın masumiyetini sorgular. Yönetmenin asıl amacı bu yüzyılın tarihini ele almaktır, dolayısıyla burada geri dönüşler gereklidir. Manakiler'in filmi geçmişe dönüşü sağlayan bir araçtır. Filmin günümüze kadar gelmiş olması geçmişin günümüzün bir parçası olmasını kolaylaştırır. Angelopoulos, geçmişin unutulmaz olduğunu, günümüzde yaptığımız her şeyi etkilediğini dile getirir. Ona göre "hayatımızın her anı geçmiş ile şimdi, gerçek ile hayalden oluşur ve hepsi iç içe geçer." (Fainaru, 2006:118) Angelopoulos bir başka bağlamda da olsa, Derrida gibi zamanın akışını sekteye uğratan hayaletlerden bahis açmaktadır. Bu hayalet defaatle belirtildiği gibi sinemanın hayaletidir. Angelopoulos *Ulis'in Bakışı* filmi ile sinemada yeni hayaletler yaratırken, bu hayaletlerin ilki olarak kendine musallat olan Manakilerin görüntülerini seçmiştir. Manaki Kardeşler 1905 yılında çektikleri *Yün Eğiren Kadınlar* filminde komşu kadınlarla birlikte 114 yaşındaki büyükanneleri Despina'yı da kayda alırlar. Böylece *Ulis'in Bakışı* filmi iki asırlık bir hayata bizleri tanık eder. Andrew'a göre, "*Yün Eğiren Kadınlar*'ın çekildiği yıllarda Balkan devletleri ulusal ve ideolojik farklılıkları vurgulamak üzerine bir siyaset izlerken, Manakiler'in filmleri bölgedeki kültürel benzerliklerin izlerini yansıtmaktadır (2006a:109). Dolayısıyla Derrida'nın yaşamlar için "ölümü erteleyerek hayatta kalanlar" tanımı ile beraber düşünüldüğünde, bir asırlık ömrü geride bırakan ve ölümü erteleyecek çok zamanı kalmayan büyükanne Despina'nın görüntüleri iki yüz yıldan uzun bir süredir Balkanlarda siyasete yön verenlere musallat olmaktadır.

[52] Film *Dokumacılar* adıyla da anılmaktadır.

Angelopoulos büyükanne Despina'nın görüntüsünden zincirleme kurgu ile filmin kendi evrenine girer. Zincirleme kurgu filmin zamanına göre iki sahneden geçmiş zamanın görüntüsünün şimdiki zamanda eridiği bir geçişlilik sağlar. Bu zamanlar arası geçiş Despina'nın bir hayalet olduğunu bize hatırlatmaktadır. Açılan sahne siyah-beyazdır. Çırağı, Yannakis Manaki'nin öldüğü 1954 yılının bir kış gününü anlatmaktadır. Fakat kendisi şimdiki haliyle geçmişte, Yannakis'in arkasındadır. O gün yaşananları sesli anlatırken Yannakis onu duymamaktadır. Çırak bir hayalet gibi şimdiki bedeniyle geçmişe sirayet etmiştir. Geçmiş ve şimdi iç içedir. Sahne Yannakis'in filme almak istediği mavi bir geminin kadraja girmesiyle renklenir. Çırak artık film zamanının şimdisindedir ve *Ulis'in Bakışı*nın ana karakteri yönetmen *A.*ya Manakiler'in kayıp olan üç bobin filminden söz etmektedir. *A.* bu üç bobin filmin peşindedir.

A. 35 yıl önce ayrıldığı yurdu Florina'ya kendi filminin gösterimi için geri döner. Fanatik dinciler filmin gösterimine karşı tepkilidirler. Gösterimin yapılacağı sinema salonuna kimseyi sokmazlar. Gösterimi organize eden komite filmi soğuğa rağmen açık havada göstermeye karar verir. Ayrıca filmin sesi hoparlörlerden bütün kasabaya yayınlanır. Bu sahnede filmin görüntüleri gösterilmez ama duyulan diyaloglardan bu filmin *Leyleğin Geciken Adımı* olduğu anlaşılmaktadır[53]. *A.* ile böyle bir ortaklık kurarak filmin otobiyografik bir hava kazanmasını sağlar. *A.*nın film gösterimi sırasında maruz kaldığı tepkilerle *Leyleğin Geciken Adımı*nın gösterimi sırasında Angelopoulos da karşı karşıya kalmıştır. "Florina Metropolit"i *Leyleğin Geciken Adımı* filminin masum bir film olmadığını, ulus karşıtı olduğunu ifade ederek film ekibini aforoz eder. Metropolit, ayrıca filmin dini küçümseyen, imansız ve enternasyonalist olduğuna dair suçlamalarda bulunur (Angelopoulos, 2012:52). Angelopoulos'un yaşadıklarının beyaz perdeye sirayet ettiği bu otobiyografik unsurların yanında *A.*nın Yunan asıllı bir Amerikalı olması gibi Angelopoulos'dan ayrılan farklı yönleri de vardır. Bu durum seyircinin kafasında

[53] "Evimiz... Sınırı geçtik ama hala buradayız. Kaç sınır geçmesi gerek insanın evine ulaşması için?" Angelopoulos bir önceki filminde kullandığı bu diyaloğu bu filmde tekrar kullanarak bize sınırları hatırlatma gereği duyar. Angelopoulos'un filmleri birbirine musallat olur, eklenir, filmler birbirinin içinde devam eder, sonlanmaz.

filmde yaşananların nereye kadar kurmaca, nereden sonra gerçek olduğuna dair bir kuşku yaratır.

Bütün bu hengâmede, gençlik dönemini geçirdiği, belleğindeki Florina ile geldiği Florina arasındaki fark yine de *A.*nın gözüne çarpar. Bu sırada ellerinde fenerlerle ilahi söyleyen dindarlar topluca yürümektedir. Sahne bir kesmeyle "*Yün Eğiren Kadınlar*" filmi ne bağlanır. Film sürekli geçmişler ve şimdiler arasında gidip gelerek zamanın akışını sekteye uğratır.

Angelopoulos bu kurguyla yaklaşık bir asırlık süreci bir araya getirerek, geçmiş ve şimdi arasında bir mukayese yapılmasına olanak verir. Ayrıca *A.*nın 35 yıl öncesini hatırlamasının, hemen ardından bu sahnelerin gelmesi, sinemanın yarattığı bellekle, insanın sınırlı belleği arasında ikinci bir kıyas yaratır. İnsanlar bu tip eski görüntüler sayesinde direk bir bağlantıları olmadığı halde uzak geçmişler hakkında protez bellekler geliştirebilir, fakat bu bellekler kişinin deneyimlerine ve konumlarına bağlı olarak öznellik gösterir. Bu kolektif belleği aşan bir bellek inşasıdır. Gerçek olduklarından dolayı, bir insanın dünya hakkında nasıl düşündüğünü koşullandırmasına yardımcı olur ve bir başkasıyla etik bir ilişki kurmada etkili olabilirler (Landsberg, 2004:21). Derrida'da "ek" "bütün" olduğu sanılanı tamamlar. Belleğe bir ek olan "protez bellek", toplumsal bellekte eksikliği hissedilen ırk, sınıf ve cinsiyetleri aşan siyasi ittifakları ortaya çıkacak potansiyeli içinde taşır. Angelopoulos film boyunca bu protez bellekleri sık sık kullanır. Arkadaşlarına anlamsız gelse de *A.*nın Manakilerin kayıp üç bobinini araması da bu yaklaşıma bağlamak mümkündür. Bu üç bobin Balkanlara yeni protez bellekler, adalet talebinde bulunacak yeni hayaletler kazandıracaktır.

A. çıkacağı bu yolculuk öncesi arkadaşıyla vedalaşır. Arabasına binecekken yanından genç bir kadın geçer. Yarı hayal yarı gerçek bu sahnede, yönetmenin gördüğü kadın eski sevgilisidir. Kadının peşinden gider, bir an elini tutup yurdunda kalmak ister ama yolculuktan vazgeçemez. Bu arada fanatik grupla, filmi destekleyenler karşı karşıya gelir, polis iki grubun arasına barikat kurarak sınır çeker. *A.* Sınırın bir tarafında, kadın diğer tarafında kalır, sonrasındaysa kadın kalabalıkta gözden kaybolur.

*A.*nın yolculukta ilk durağı Arnavutluk sınırı olur. Burada bir kez daha sınırdaki insanların örgütlenişine, kolluk kuvvetleri ile aralarındaki yasaya, geliştirdikleri sınır ekonomisine şahit oluruz. *A.* sınırı geçebilmek için resmi prosedürün gerçekleşmesini beklerken, yanına sınırın diğer tarafında iç savaştan beri görmediği kardeşini bulmak isteyen yaşlı bir kadın gelir ve kendisini gideceği yere kadar götürmesini rica eder. Yaşlı kadın 47 yıl önce gerçekleşen iç savaşın neden olduğu acıyı hala çekmektedir. İşlemler tamamlandıktan sonra *A.*nın arabası sınırı geçer, o hayalindeki sevgilisiyle konuşmaya devam etmektedir. Arabanın camından sınırın diğer tarafında hareketsiz, adeta donup kalmış, kaybettikleri bir şeylerin izini ararmış gibi bakınan, sınırın ne diğer tarafına geçebilen, ne de sınırın bu tarafındaki evlerine gidebilen, pusun ve soğuğun yarattığı gri atmosferle sıkışmışlıkları iyice hissedilen onlarca insan görülür. Bu arada yaşlı kadının inmek istediği yere gelinmiştir, kadın hiç bilmediği bu yerde iner, mekâna yabancılığı kültürel olarak alışık olmadığı cami sesiyle arttırılırken, araç uzaklaştıkça geniş planda kadının şehrin meydanındaki tek kişi olduğuna tanık olmak, yabancılığına yalnızlığını da ekler.

Kötü hava koşulları nedeniyle *A.*nın bindiği araç yola daha fazla devam edemez. Şoför arabayı durdurur, sohbet etmeye başlarlar. Şoför, Yunanistan'ın ve Yunan halkının öldüğünü, taşlar ve heykeller arasında geçen 3000 yıldan sonra devirlerinin kapandığını, ölünecekse bir an önce ölünmesi gerektiğini yoksa can çekişme uzadıkça ölümün o kadar sancılı olacağını düşünmektedir. Angelopoulos burada, antik çağ mitolojinin, tanrıların ve devasa heykellerinin Yunan halkını kurtarıcıyı bekleme rehavetine soktuğunu, bunun da Yunanistan'ın melaneti olduğuna dair fikrini şoför karakteri aracılığıyla dillendirmektedir. Yunanistan taşlarla ve heykellerle örülü bu yapıyı bozmalıdır. Avrupa ilerlemesinin kültürel referanslarını aldığı bu medeniyetin devri kapanmıştır, bu teselli ile kendini yaşatmak isteyen Yunanistan'ın ölümü giderek daha acılı bir hal almaktadır. Bu melanetin kesin çözümü ölümün kabul edildiği sağlıklı bir yas sürecidir.

A. kayıp üç bobini sorabileceği ilk nokta olan film arşivinin bulunduğu Manastır'a gelir. Yol kenarında bulunan evlerden birinin kapısı dikkatini çeker, makara sesiyle film eski bir görüntüye döner, aynı kapıdan Milton Manaki çıkar.

Milton Manaki “Balkan Savaşları” ve “I. Dünya Savaşı”nın arefesinde kardeşiyle yaşadıklarını anlatmaya başlar:

> *“1904 yılının başlarında Yannakis'i ısrarı üzerine İyonya'dan ayrıldık. Fotoğraf stüdyosunda işler iyi gitmiyordu. 6 yıldır İyonya'daydık. Derken burayaManastır'a geldik ama hayat burada da kolay değildi. Kısa bir süre sonra da savaş başladı. Önce Balkan Savaşı, ardından da büyük savaş. 1.Dünya Savaşı. Çok zor günlerdi. Varımızı yoğumuzu toplayıp köyümüze, Avdella'ya dönmek üzere yola çıktık ama yollar kaybolup gitmişti. Manastır da askerlerle ve mültecilerle dolmuştu zaten. Şu yolu görüyor musunuz? Avrupa'nın bütün yorgun yolcularının, gelip geçtiği gittiği yol bu. Ve her savaşla birlikte ismini değiştirdiler. Yannakis I. Dünya Savaşı sona erip de Filibe'den, yani sürgünden döndükten sonra burada ilk sinemamızı açtık. Selanik'ten bir teknisyen getirtmiştik. Gösterdiğimiz ilk film de "Rin Tin Tin" adlı bir Fransız filmiydi.”*

Böylece *A*.nın kişisel yolculuğu ve arayışı bizi Balkanların sinema tarihinden geçirmeye başlar. Angelopoulos bu tarihin aynı zamanda yüzyılımızın tarihi olduğunu belirtmektedir (Fainaru, 2006:112). Milton Manaki’nin anlattıkları o dönem çektikleri görüntülerle desteklenir. Savaş, seferberlik halindeki askerler, göç yollarına koyulmuş insanlar, sokakta eğitim gören çocuklar dönemin kaosunu bize yaşatır.

Manastır Film Arşivi’ne gelen *A.* burada kendisiyla ilgilenen kadına kayıp filmlerden söz eder. Kadın *A*.nın eski sevgilisinin aynısıdır fakat yönetmen bu durumu yadırgamaz. Atina Film Arşivi’nin kendisinden Manakilerle ilgili belgesel çekmesini istediğini, Üsküp Film Arşivi ile bağlantıya geçmesi gerektiğini, Manastır Film Arşivi’nin Üsküp’le bir bağlantısının olup, olmadığını sorar. Kadının bu arayış karşısındaki tedirginliği hissedilir. Derrida için arşiv, ideolojik hiyerarşinin işlediği mekânlardır, burada belli bir fikir etrafında tasnif edilen eskiye dair malzemelerle bir tarih kurgulanır. Arşivlenmekten kurtulan tek tanıklıklar kurbanlara, ölülere ya da cesetlere değil, kayıplara aittir. Kayıp gelecek gibi, yani hayaletlerin en inatçısı gibi yas tutmaya direnir. Arşivin kaybı, hortlak, hayalet; geleceğin kendisidir (Derrida ve Borradori, 2006:60). Kadının endişesi, kayıp filmlere sahip olan arşivin Balkanlardaki sinema tarihini kendisinden başlatacak bir ilk nedene kavuşacak olması ihtimalidir. Dolayısıyla bu bobinler kayıp oldukları için, bir hayalet gibi bütün tarihsel kurgulara direnmektedir. *A.* arşivden çıktıktan sonra yanmış halde olan bir sahnenin önünde durur. *A*.nın durduğu yer II. Dünya Savaşının başlamasından kısa süre önce yanan ve son olarak bir Şarlo filmi gösterilen Manakilerin sinema salonundan geriye kalan harabenin izleridir.

*A.*nın yolculuğu Bükreş'e giden bir trende devam etmektedir. Trende arşivde karşılaştığı kadını görür ve ona Manakilerle ilgili bildiklerini anlatır:

> *"Manaki kardeşlerin sineması 1939 yılında yanıp yok olduktan sonra iki kardeş ayrıldı. Yannakis Selanik'e yerleşti ve Milton tüm malzemelerle birlikte Manastır'da kaldı, 1954'te Yannakis öldü ve Miltos elindeki her şeyi Yugoslav hükümetine sattı. Bir süre sonra malzemeler el değiştirdi. Üsküp Film Arşivine devredildi."*

*A.*nın merak ettiği kayıp bobinlerin bu malzemeler arasında olup olmadığıdır. Yönetmen ve kadın Manakiler hakkında konuşmaya devam eder:

> *"Manaki kardeşler birçok yeri gezip fotoğraflar ve filmler çektiler. Yeni bir çağı kaydetmeye çalışıyorlardı, yeni bir yüzyılı... Altmış yıldan uzun bir süre doğayı, insanları ve Balkanlardaki kargaşayı görüntülediler. Onlar politikayla ilgilenmiyordu, ırkçılıkla da, dostluk ve düşmanlıkla da. Sadece insanlardı ilgilendikleri. Hep hareket halindeydiler. Gerileme döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nu araştırdılar. Her şeyi kaydettiler Manzaraları, düğünleri, yerel adetleri, politik hareketleri, köyleri, olayları, devrimleri, savaşları, resmi kutlama törenlerini, sultanları, kralları, baş vezirleri, piskoposları, asileri. Dünyanın o bölgesindeki bütün benzerlikler, farklılıklar, çelişkiler ve çatışmalar, onların çalışmalarına yansıdı."*

Kadın yönetmenin arayışındaki tutku karşısında bobinler hariç bütün malzemenin Üsküp'te olduğunu söyler. Tren bu arada Üsküp'e gelir kadın iner fakat *A.* inmez. Trenin eşiğinde durur ve kadına iki yıl önce yaşadığı bir olayı anlatır. Film çekimi için mekân aradığı Delos Adası'nda Apollon'un doğduğu yeri polaroid makinesiyle fotoğraflamak istemiştir fakat fotoğraf boş çıkar. Başka bir açıdan dener sonuç aynıdır. Defalarca deklanşöre bastığı halde elinde kalan hep boş kareler ve kara deliklerdir. *A.* üç bobine olan saplantısına bu olaydan sonra kapılmıştır. Bu üç filmin kendisinin kaybolmuş bakışı olabileceğini düşünür. Angelopoulos burada yönetmenin içinde bulunduğu, çevresinde olanları net olarak görüp göremediğine, hala bir şeyler yaratıp yaratamadığına, keşfedeceği bir şey, icat edeceği yeni bir şey kalıp kalmadığına dair krizin kendi krizi olduğunu belirtir (Fainaru, 2006:112). *A.*nın burada aradığı bakış, önceden edinilmiş fikirler olmadan, sanki ilk kezmiş gibi dünyaya bir kere daha genel olarak bakmaktır (Fainaru, 2006:117). Bu arada kadın trene tekrar binmiş, *A.* ile yola devam etmektedir. Pasaport kontrolü sırasında *A.*ya bir sorun olduğu söylenir ve sınır polisiyle görüşmesi gerektiği bildirilir.

A. ve kadın Bulgaristan sınırında görevli polisle görüşür. *A.* karakola götürülür ve burada 1940'lara ait giyimiyle bir adam ona "Arnavutluğa gittiği için kardeşin Milton senden daha akıllıymış" der. Kıyafetleri de dâhil olmak üzere her şeyiyle

güncele ait olan *A.* mekânda zamanın kırılmasıyla geçmişe dönmüş, Yannakis Manaki'nin yerine geçmiştir. Burada ona, evlerinde yapılan arama neticesinde, müttefik Alman ordusuna girişilecek sabotajda kullanılmak üzere çok sayıda silah ve patlayıcı bulunduğu söylenir. Bulgar Askeri Mahkemesi bu nedenle Manakilere ölüm cezası vermiştir. Ayrıca kendilerine ait her türlü film ve fotoğraf malzemesine el konulacaktır. *A.* idam mangasının önüne çıkarılır. Fakat burada ikinci bir karar yüzüne okunur. Bu kararda Bulgar kralı Ferdinand'ın imzası vardır. Manastırda ikamet eden Yannakis'e verilen idam cezası, Plovdiv'de sürgün cezasına çevrilmiştir. *A.* tekrar sınır polisiyle görüşmeye gider. Polis "Nereye gideceksin?" diye sorar, "Philipopoulis'e" der. Polis sinirli bir şekilde "Plovdiv" diye düzeltir. Filmde geçen olayların gerçekleştiği yerlerde isim değişiklikleri ya da aynı ada farklı dillerde farklı isimler veriliyor olması göstergenin keyfiyetini bir kez daha açık eder. Bu durum Balkanizasyon sürecinin mekân isimlerine olan yansımasıdır. Iordanova isimlerin sürekli değişiyor olmasının kafa karışıklığına neden olduğunu belirtir.

*A.*nın karakoldan geç dönmesi sonucu kadın endişelenmiştir. *A.* Philipopoulis'e gideceğini söylediği için kendisine şaşırır. Karakol sürecinde yaşananların Yannakis'in ruhunun yönetmenin bedenine musallat olduğunu bize bu sahne hatırlatır. Kendi dediğinin dahi bilincinde olmayan yönetmen, Yannakis'in hayaletinin esiri olmuştur. Yannakis ondan Philippopoulis'e gitmesini talep etmektedir. *A.* hem yüzyılın başında yaşamış bir yönetmenin, hem de otobiyografik açılımlarıyla yüzyılın sonundaki bir yönetmenin etkisi altındadır. Ona hücum eden bu hortlaklarla, varabileceği sabit bir noktayı, bir ev tasavvurunu kaybetmeye başlar. Eve varmak için sınırları aştıkça ev fikrinden uzaklaşır. Artık tek evi yolculuktur. Angelopoulos filmin yaratım sürecinde *Odesa Destanı*'ndan yararlanmıştır. Efsaneye göre, Ulis evi İthaka'ya döner ama orada kalamaz, bir süre sonra yeni bir yolculuğa çıkar (Fainaru, 2006:112). Kadın *A.*nın Bükreş, Üsküp ya da Philipopoulis'den hangisine gitmek istediğine bir karar vermesini ister.

Yönetmen *A.* ve kadın Bükreş'e gelirler. Kadın neden buraya geldiklerini öğrenmek ister. *A.* bu soruya Yannakis gibi cevap verir: "1905 yılının başlarında Bükreş'te, bize şöyle demişlerdi. Fransızlar ya da İngilizler fotoğrafları hareketlendiren bir makina yapmışlar, Satın alabilirmişiz." Kadın bunun bahane

olduğunu söyler. Manakilere ait malzemeler Romanya'da değildir. Yönetmeni Bükreş'e "ayak izleri sürüklemiştir."

"A"yı Bükreş'te annesi Katerina karşılar. Köstence'ye gideceklerini söyleyerek tekrar trene binerler. Bu sahnede zaman tekrar kırılmıştır. Anne 1940'ların modasına uygun tüllü şapkası ve giyimiyle *A.*dan genç durmaktadır. Tren oldukça eski bir modeldir, içinde dönemin üniformalarını giymiş askerler göze çarpmaktadır. Köstence'ye vardıklarında kızıl bayraklarıyla Romen devrimciler marş söylemektedirler. *A.* çocuksu gözlerle onları izler.

A. ve annesi evlerine gelirler. Burada tüm aile onları yemek masasında beklemektedir. Ailece Noel Yortusu kutlanacaktır. Ayrıca yine bir Noel Yortusu'nda tutuklanan *A.*nın babası Spyros serbest bırakılmıştır. *A.*nın anne ve baba ismi Angelopoulos'la aynıdır. Angelopoulos, babasının kayboluşuna gönderme yapmayı bu filmde de ihmal etmez. Tüm aile mutluluk içindedir. Bütün aile *A.*yı çocuk gibi sever, babası ne kadar boy attığını söyler, kuzenleri ona sarılıp oyun oynadıkları odaya götürürler. 1945 yılbaşı kutlanmaktadır. Piyano çalar, herkes şarkı söyler, dans eder. Bu arada eve iki adam gelir, onların gelişiyle piyanonun ritmi düşer, herkes durur. Adamlar önce dans eder, sonra Vangelis amcanın koluna girip müziğin ritmi eşliğinde kapıya yönelirler. Vangelis amca çıkarken "1948 herkese mutluluk getirsin" der. Sahnede yaşananlar bir rüyayı andırır, 3 senelik bir süreç kısacık bir dans sahnesini sığar. Katerina Spyros'a "bizi burdan götür" diyerek ağlar. Bütün aile tekrar dans etmeye başlar. Dans esnasında Spyros'a vizeleri alıp almadığı sorulur. Spyros cebinden Yunanistan vizelerini çıkartır. Seksene yakın ailenin bu vizelerden aldığını belirtir. İç savaşla Köstence'ye yerleşen Yunanlılar artık geri dönmektedir. İçeriye bu sefer "Halk Komitesi"nin icra memurları haciz için girer. Spyros, onlara aldırmayın diyerek 1950 yılını kutlar. İcra memurları en son piyanoyu götürür. Spyros son bir fotoğraf çektirmek için bütün aileyi yanına çağırır. "Bu topraklarda, bu suların kıyısında yüzyıllardır çok mutlu bir hayat yaşadık" der. Annesi *A.*yı çağırır. *A.* Çocuk olarak fotoğraftaki yerini alır.

Angelopoulos bu sahneyle mekân ile zamanı birleştirip, mekânı zamanın geçişine dönüştürdüğünü söyler. Kısa bir vals sırasında bir ailenin, Romanya'nın ve

toplama kamplarından Stalinizm'e Avrupa'nın beş yılı geçer (Andrew, 2006a:110). Bu sahnede değişen tek kişi yönetmen *A.*dır. *A.* sahnenin sonuna kadar yetişkin hali ile yer alırken, fotoğrafın çekileceği, kayıt cihazının Derrida'cı anlamda hayaletleri ortaya çıkaracağı anda tekrar çocukluğuna döner. Hayalet görünüş anında ortadan kaybolur. Çocukluk, bir ara dönem olarak, eksik bir yetişkinliktir, oluşum halinde olmaktır (Saybaşılı, 2011:155). Dolayısıyla çocukluk bir geçiş, bir eşik noktasıdır. Bedensel formun sürekli değiştiği, formun neredeyse uçucu olduğu, bu nedenle değişimin takibinin mümkün olmadığı bir dönemdir. Dolayısıyla bir yetişkin için çocukluğu bir hayalettir. Bu nedenle geçmişe ait en şaşırtıcı fotoğraflar çocukluğa ait olanlardır (Anderson, 1995:225). *A.*nın bu sahnede iki haliyle de görünmesi bundandır. Ayrıca bütün aile aynı mekânda zamanlar arası geçiş yaparak birer hayalet olduklarını düşündürürler. Spyros tutuklamalar, hacizler ve sürgünle geçen beş yıldan sonra yaşadıkları topraklarda yüzyıllardır mutlu olduklarını dile getirerek ve bütün kuşaklardan aldığı mirası üstlenerek, Balkan halklarının adalet talebiyle konuştuğunu belli eder.

*A.*nın yolculuğunda bu sefer kullanacağı güzergâh Tuna nehri üzerinden Almanya olacaktır. Bir gemiye binmek için görevlilere ödemesini yapar. Gemi Almanya'ya parçalara ayrılmış dev bir Lenin heykeli de götürmektedir. *A.* burada kadınla vedalaşır. Onu sevmeyi beceremediği için ağlamaktadır. Efsanede uzun süredir karısını görmeyen Ulis bu sözleri, ona ölümsüzlüğü vaat eden Kalipso'ya söyler. *A.* eski sevgilisinin hatırasıyla yaşar. Gemi Lenin'in parçalanmış heykeli ve *A.* ile birlikte yol almaya başlar.

Heykelin başı gövdesinden ayrıdır. Heykelin bu parçalı yapısından yola çıkarak Balkanlar'daki parçalanmaya işaret ettiği düşünülür. Ayrıca sosyalizmin bütün dünyada geçerliliğini kaybettiği bir dönemde bu bir cenaze töreni gibidir (Beyazıt, 2010:121). Nehir kıyısında heykeli gören insanlar istavroz çıkarır. Aynı zamanda heykelin parçalanması bir yapının sökümünü hatırlatmaktadır, geminin Almanya'ya gidiyor oluşu Lenin'inli sosyalizmin Marx'ın topraklarına dönüşü gibidir. Burada felsefenin tarihi metinlerinin yapısıyla oynayan Derrida akıllara gelmektedir. Hatırlanacak olursa *Marx'ın Hayaletleri'*nde Derrida dogmatik Marksizmi eleştirir ve Marx'ın asıl mirasının bu eleştiri ruhu olduğunu söyler. Lenin'in heykeli önünde

istavroz çıkarmak dogmatik sosyalistlere dair bir vurguyu da akıllara getirir. Meltem Ahıska'ya göre, anıtlar hatırlama istencinin vücud bulması iddiasıyla dikilmişlerse çoğu zaman şimdiyi gerçekleştirilmiş bir varış ânı olarak tertip ederler, şimdide geçmişi yeniden bulma ve hatırlama ihtiyacını etkisiz hale getirmişlerdir. Bir başka deyişle, geçmişin ölü bir beden olarak kapanımına katkıda bulunurlar. Anıtlar aynı zamanda iktidara hizmet eden bir hafızayı üreten yapılardır, ölü ve fakat canlıdırlar, hortlaktırlar (2011:1). Angelopoulos Lenin heykelini dekonstrükte eder. Ölen sosyalizmi, sosyalizmin kendi hayaletlerinin diliyle eleştirir. Ergüneş ise bu sahnede Benjamin'ci bir yaklaşımla geçmişin, içinde yaşanılan anda kullanılabileceğini söyleyerek geleceğe dair bir umut yakalamaktadır: Yaşanmış olan olsa olsa, yaşarken kolları bacakları kopmuş güzel bir heykele benzetilebilir. Kendisinden geriye yalnızca geleceğinin imgesini yontacağı değerli kütle kalmıştır (2014:111). *A.* bir sonraki sahnede Lenin'in omuzunda Milton Manaki'nin hatıralarını okur.

Yolculuğun devamında *A.* Belgrad'a gelir ve arkadaşı gazeteci Niko'yla buluşur. Birbirlerine Yunan şair Yorgos Seferis'in dizilerini söylerler: "Tanrının yarattığı ilk şey, yolculuktur, bunu şüphe takip eder ve sıla hasreti." Yvette Biro bu dizelerin Angelopoulos'un en sevdiği alıntı olduğunu söyler. Onun filmlerini yolculuk hissiyatı doldurur ve biçimlendirir. Bu asla salt mekânsal yer değişimi değildir. Kahramanları zamanın geçişini inceler. Yolculuk geçmişi ve şimdiyi, gerçeği ve hayali aşarak daha derin bir anlam kazanır (2011:181).

Niko *A.*yı Belgrad Film Arşivi'nin emekli müdürü ile tanıştırır. Müdür son günlerde 1950-1956 yılları arasında Yugoslavya'da çekilmiş filmlerin dökümünü yapmaktadır[54]. Konu Manakilerin kayıp üç bobinine gelir. Yannakis öldükten sonra Milton bütün malzemeleri ona getirmiştir. Bu olaydan sonra 20 yıl boyunca o filmleri banyo etmek için uğraşmış fakat başaramamıştır. Birkaç yıl önce de filmleri banyo etmede uzman Saraybosna'lı bir meslektaşına bu üç bobini vermekte bir sakınca görmemiştir. Sonrasında ise savaş başlamıştır.

[54] Müdürün görüntüleri izlediği televizyon ekranına, Yugoslavya'nın dağılışında, ölümünün önemli bir yer tuttuğuna inanılan Tito'nun görüntüsü gelir. Tito görüntülenmeyi seven bir lider olarak bilinmektedir. Bu görüntülerin bazıları bir hayalet olarak geri dönen Tito'yu anlatan Zelimir Zilnik'in filmi *Tito Among The Serbs For A Second Time*'da kullanılır. Tito'nun hayaleti kamusal alanda verdiği görüntülerle parçalanmış Yugoslavya coğrafyası üzerinde dolanmaktadır (Iordanova, 2007:126).

Niko ve *A.* bir şeyler içmek için bara otururlar. Burada Balkanlara önce Sırplar'ın mı yoksa Arnavutlar'ın mı geldiğine dair bir tartışma yaşanmaktadır. Ayrıca Marx'ı etkileyen Hegel için de olumsuz düşünceler sarf edilir. Balkanlar'da savaşın getirdiği bunalım anlarında yapılan Marksizm eleştirisine yer veren bu sahne Derrida ve *Marx'ın Hayaletleri* kitabını hatırlatır. Televizyonlarda Bosna ile ilgili yeni gelişmeler aktarılmaktadır. Niko bu gelişmeleri takip etmesi gerektiği halde *A.* ile eski günlere, eski dostlara, vaktinden önce olan dostlara ve tüm hayallerine rağmen, hiç değişmeyen dünyaya kadeh kaldırmaya devam eder. *A.* gazetecilerin cepheye nasıl gittiklerini merak etmektedir. Niko, çoğu zaman cepheye gidilmediğini, Belgrad dışındaki askeri birliklere gidip bir miktar para karşılığı bu görüntülerin imal edildiğini söyler. Burada Derrida ve Longinovic'in düşünceleri tekrar hatırlamak gerekir. Derrida tele-teknoloji dediği medya için hız ve devinimiyle gerçek zaman ile ertelenmiş zaman, canlı ile canlı olmayan arasındaki karşıtlıkları kaldırarak hayaletleştirici bir etkisi olduğunu söyler. Longinovic ise medya tarafından üretilen haberlerle Balkanlar'ın kan emici vampir imgesiyle özdeşleştirildiğini dile getirir.

İki arkadaş sokakta, sinemanın ilk dönem ustalarına, 1968 Mayısına, başlangıç ve sonsuza içmeye devam ederler. *A.* Niko'ya Saraybosna'ya gitmek zorunda olduğunu söyler. Niko, arkadaşının, savaşın tüm şiddetiyle yaşandığı Bosna'ya gitmek istemesi karşısında önce dehşete kapılır ama sonra onun kararlılığı karşısında geri adım atar. Ona izinsiz girebilmek için kullanacağı bir nehir yolu tarif eder. *A.* bu yolculukla tekrar geçmişe döner. Bir kadın tarafından uyandırılan *A.* Filibe polisinin peşinde olduğunu öğrenir. Bu kadın daha önce eski sevgili ve arşiv görevlisi olarak gördüğümüz kadındır. Kadın tozlu cama kaçmak için kullanacakları güzergâhı çizer. Yunanistan, Bulgaristan, iki ülke arasındaki sınır, Meriç Nehri ve Ege Denizi'nin yer aldığı geniş ölçekli bu krokiye kadın kendi evini de yerleştirir. John Brian Harley Derrida'dan mülhem çalışmasında haritaların metin metaforu üzerinden okunabileceğini söyler. Haritalar gerçeklik yanılsaması yaratırken arka planında tarihin ve ideolojinin kurgusu bulunur (1989:5). Kadın evini tozlu camda bulunan çizime yerleştirerek bu kurguyu bozan bir iz, bir hayalet bırakır. *A.* ve kadın bir kayıkla nehri geçip eve ulaşırlar. Ev yanmış, yıkılmıştır, eşi Vania'yı kaybettiğini

anlar ve ağıtlar yakar. Kadın *A.*ya Vania'nın kıyafetlerini verir. Böylece *A.*nın bedenini ölen eşinin konağına dönüştürür, kalp atışını dinler, Vania'ymış gibi onunla sevişir.

A. bir sonraki sahnede Saraybosna'ya gelir. Iordanova onun bobin arayışının ve kişisel yolculuğunun daima şimdiki zamana atıfta bulunduğunu söyler. Balkanlarda geçen bu yolculuğun Saraybosna'ya çıkması kaçınılmazdır (2007:138). Filmin doruk noktasını da *A.*nın şehre vardığı andan sonra yaşadıkları oluşturur. Yıkılmış binalar, yanan arabalar, silah sesleri ve kaçışan insanların görüntüsü eşliğinde şehre giren *A.* kaçak olarak geldiği ve yabancısı olduğu bu şehrin Saraybosna olup olmadığından emin olmak ister. Hiç kimse onun bu sorusunu cevaplamaz. Bunun bir nedeni insanların canını kurtarmak için kaçmaya çalışmasıysa, bir nedeni de yıkıntılar arasındaki bu şehrin bildikleri Saraybosna olmamasıdır. Hayalet şehirdir artık söz konusu olan.

A. kayıp üç bobini elinde bulunduran İvo Levi'yi arar. Bu arayış doğrultusunda girdiği yıkılmış bir sinemada, projektörün aydınlattığı bir çocuk İvo Levi'yi bulması için ona yardım eder. *A.* İvo Levi ile buluştuğunda kayıp üç bobin için geldiğini söyler. İvo Levi herkesin kaybolduğuna inandığı bir şeyi bulmak için kendini tehlikeye atan bu adamın inancına hayranlığını belirtir. Bu sırada savaş arka planda tüm şiddetiyle devam etmektedir. Bu iki adam hayatın gerçeklerinin tam ortasında hayallerden ve dolayısıyla hayaletlerden konuşmaktadır. İvo Levi filmleri banyo yapmak için gerekli karışımı bulmaya birkaç ayı kalmışken savaşın başladığını anlatır. Savaşla beraber bununla uğraşmanın bir anlamı kalmamıştır. İvo Levi ve *A.* yıkık haldeki sinemaya geri gelirler. *A.* koşuşturmadan bitkin düşmüştür. Son bir kez kendini toplar ve İvo Levi'ye bobinlerle uğraşması gerektiğini söyler ve uykuya dalar. Levi ses kayıt cihazına, "hayatını gittikçe büyüyüp genişleyen ve bir şeylerin üzerinde dönen halkalar içinde yaşadığını, belki de son halkayı tamamlamayı beceremeyeceğini ama yine de denemek istediğini" kaydeder. Bu anlam arayışının "differance"ıdır. Kayıp üç bobinin anlamına bir türlü vakıf olamaz, anlam halkalar gibi genişler, çoğalır ama mevcudiyete bir türlü gelmez.

A. uyanır ve İvo Levi'nin kızıyla karşılaşır. *A.*nın karşılaştığı bütün kadınlar gibi o da aynı kadındır. Genç kadın babasını arar, banyo laboratuvarının ışığı yandığı için içeri giremez, babasını uzun zamandır görmemiştir, ama savaş sirenleri çalmadan şehrin öbür ucundaki evlerine varması gerekmektedir. Savaş insanların yaşamlarını parçalamaktadır. Levi ya ailesinin ya da filmlerinin yanında olmak zorunda kalır. Kadın bunları anlatırken, bir an durur ve *A.*yı ömrü boyunca tanıyormuş gibi hissettiğini söyler. Genç kadın gidince *A.* boş olduğunu anladığı laboratuvara girer, banyo edilen bobinlerin birini alır, filmi çıkarıp ışığa tutar ve gördükleri karşısında Levi'nin sonuca yaklaştığına kanaat getirir.

A. yanındaki çocukla birlikte su bulmak için yer altından çıkarken bir patlama duyulur. Atılan bomba akıl hastanesine denk gelmiştir. Sokağa bir anda deliler akın eder. Derrida'nın özdeşlik ve mevcudiyet düşüncesi düşünülürse, insanlık tarihinin bir sürecinde aynının kendi meşruiyetini kazanması için dışlaması gereken öteki olarak deliliği kurguladığı akla gelecektir. Angelopoulos burada bu ayrımı ortadan kaldırır, bu kurguya hizmet eden ve ayrımı keskinleştiren akıl hastanesinin yıkımına neden olur. Savaşa hizmet eden asker, sivil, politikacı ya da şirketler devletin akıllı olarak kabul ettiği kişilerdir. Dolayısıyla kim akıllı, kim deli sorusunun pratikte bir geçerliliği kalmaz. Bu arada İvo Levi filmin banyosunu bitirmiştir. *A.* ve yaşlı adam sevinçle birbirlerine sarılırlar.

A. uzun süre sonra sokaktan insan sesleri geldiğini duyar, şaşırmıştır, Levi'ye nedenini sorar. Levi sisin çıkmış olabileceğini söyler:

> *"Bu şehirde insanın en iyi dostu sistir. Size garip geldi değil mi? Neden biliyor musunuz, çünkü şehirde hayatın normale döndüğü tek an budur. Eski haline döndüğüne inanır insan neredeyse. Çünkü sis çökünce keskin nişancılar işlerine ara verirler. Burada sisli günler bayram gibidir."*

Hem sisi, hem de filmleri kutlamak için dışarı çıkmak isterler, tam bu anda bir müzik duyulur. Bu ses, Sırplar, Hırvatlar, Müslümanlar kısacası ülke çocuklarının kurduğu gençlik orkestrasının sesidir. Ateşkes olunca şehrin bir ucundan bir ucuna dolaşıp müzik yaparlar. Burada Yugoslavya'nın yıkımına neden olan bütün ayrımlar ortadan kalkmıştır. Bir felaket olarak savaş mevcudiyetin ve aynılığın çatısını yıkar, buradan adalet talep eden yeni hayaletler türer. Bir tekinsizlik bölgesi olarak sis

yarattığı görünmezlik perdesi ile bu hayaletlere alan açar. Aşina sesler, nereden geldikleri bilinmeden duyulmanın tedirginliğini yaşatırlar. Bir tiyatro oyunun tiradları, ezan ve çan sesleri, Hıristiyan ve Müslüman cenazelerinden gelen ağıtların her biri hayaletsidir.

İvo Levi'nin kızı, *A.* ile dans etmek ister. Hareketli bir müzik eşliğinde dans ederlerken *A.* Saraybosna'da dans etmenin bir rüya olduğunu düşünür. Müzik bir anda dinginleşir, onlar da valse başlar. Aralarında bir diyalog başlar. İkilinin filmin başından beri aynı bedenlerde farklı kişiler olarak karşılaşmalarının bir muhasebesi gibidir konuştukları konular. *A.* üç bobinle aradığı ilk bakışın yanında, unutamadığı eski sevgilisinden ona kalan ilk aşkı da aramaktadır. Aşk her seferinde ertelenmiş, her seferinde ayrı kişilerin bir araya gelmesiyle birbirinden farklılaşmıştır. Bu erteleme ve farklılaşma yani differance onların bedenlerini tasalluta uğratmıştır. Bu bedenler hayaletlerin meskeni olmuştur. Fakat onlar bu hayaletleri hiçbir zaman yadırgamamış, onlara konukseverlikte bulunmuştur. Dolayısıyla anlatılan iki kişinin aşk hikâyesi değil aksine bir aşkın iki beden üzerinden süren hikâyesidir. Angelopoulos'un filmi *Odesa Destanı*'ndan etkilenerek yazdığı düşünülürse, bedenler bu filmde aşkın izlerini taşımaz, bilakis bedenler aşkın sinematografik izleridir. Angelopoulos Balkanlarda savaşın değil aşkın yüzlerce yılını anlatmak için aynı oyuncuları farklı rollerde oynatarak farklı bir sinema evreni kurmuştur.

Filmde sis giderek artar, göz gözü görmez, İvo Levi'nin aile fertleri birbirini kaybeder. Az sonra bir araba sesi duyulur. Araçtan inen kişi bütün aileyi öldürür. Fakat seyircinin olanları görmesi imkânsızdır, sis nedeniyle her yer bembeyazdır. *A.* sinemada banyosu yapılan filmlerden birini izlemek ister fakat perdeye yansıyan bir boşluktur, perde tıpkı az önceki sis manzarası gibi bembeyazdır. Kayıp bakış, *A.*nın bakışının kendisi olur. Derrida'ca söylersek anlam yakalanamamaktadır, tam yakalandığı zannedilen anda elden kaçmaktadır. *A.* böylece zaman ve mekânla iç içe olduğu sanılan sabit anlam arayışının beyhudeliğine ulaşır (Iordanova, 2007:140).

3.2.1. Ulis'in Bakışı Filminin Değerlendirilmesi

Ulis'in Bakışı filminde hayaletsi diyebileceğimiz ilk karakter yönetmen *A.*'dır. *A.* yukarıda da değinildiği gibi hem sınırlar arasında yol alır, hem de çıktığı bu yolculukta sürekli farklı hayaletlerin konakladığı bir beden vasfına bürünerek, Hayaletin ruhun bedenlenişi olduğunu dile getiren Derrida'yı akıllara getirir. *A.* bu yolculuğu sadece mekan üzerinden değil, hayaletlerin gel-gitleri ile zaman üzerinden de sürdürür. Böylece hem zamanın, hem mekanın sınırlarını muallaklaştırır.

Filmde hayalet olarak lanse edebileceğimiz bir başka karakter Maia Morgenstern'in canlandırdığı kadın karakterdir. Bu kadın farklı zamanlarda 4 farklı kadının hayaletinin bedenlendiği bir konak vazifesi görmektedir. Kadın karakter de tıpkı yönetmen *A.* gibi zaman ve mekan içinde hareket etmekte, bu hareketleri onu hayaletsi yapmaktadır.

Yönetmen *A.* ve kadın karakter zaman ve mekan içinde sürekli karşılaşarak adeta Balkan coğrafyası ve tarihi içinde yüzyıllık bir aşkı canlı tutarlar. Dolayısıyla karakterlerle birlikte aşk kavramı da hep savaşla anılan Balkanlar'da bir hayalet gibi zamanın eklem yerlerinden sızar.

Filmde görünmeyen ama varlığı her sahnede hissedilen Lenin filmin bir başka hayaletidir. Filme ayrıca Manaki Kardeşlerin hayaletleri sirayet etmiştir. Böylece filmin kurmaca ortamına gerçek dünyanın kendi sirayet eder. Bu nedenlerden dolayı film gerçek ile kurgunun sınırlarını buharlaştırır. Gerçek kurguya sızar. Lenin parçalanmış heykeli ile hem parçalanmış sosyalist devletlerin bir temsiline dönüşür, heykelin hafıza üretici varlığı ile şimdiye tasallut eder. Aynı durum Manaki Kardeşlerin filmleri için de geçerlidir. Burada bir kez Derrida'nın "tele-teknoloji" kavramı akıllara gelir. Tele-vizüel bir unsur olarak filmin içinde gösterilen filmler protez bir bellek üretir. Bu ek "bellek" Derrida'nın da savunduğu "ek"in eklemlenerek noksansız sayılanın noksan oluşunu hatırlatır. Bu nedenlerden ötürü hayalete temel teşkil eden Derrida kavramlarının filmde hayalet fikrini besleyecek şekilde filmde yer aldığı söylenebilir.

Filmde gerçekle kurgu ayrımını bertaraf eden bir başka öğe yukarıda da değinildiği gibi filmin yarı-otobiyografik olmasıdır. Angelopoulos başından geçen hadiselerin bir kısmını olduğu gibi verirken, bir kısmındaysa ufak oynamalar yapar. Filmde "gerçek"in nerede bitip "kurgu"nun nerede başladığına dair yaratılan kafa karışıklığı filmin hayaletsi bir atmosferde yol almasını sağlar. Ayrıca Manakilerin kendi dönemlerine ışık tutmak için çektikleri belge görüntülerin filmde kullanılması da gerçeğin kurguya müdahalesi olarak yorumlanabilir. Örneğin bu görüntülerde yer alan "yün eğiren kadınlar" film içinde film olarak hayaletsi atmosferi katmanlaştırır. Angelopoulos filmde zincirleme geçişlerle bu katmanlar arasında zamansal yolculuklar yaratır. Film bu geçişlerle Manaki filmlerinin zamansallığı ile kendi zamansallığını bir biri içine geçirir. Angelopoulos böylece zamanın doğrusal akışına mani olarak hayaletsi karakterlerin tahayyül edilmesine olanak verir.

Yönetmen Theodoros Angelopoulos'un sinema diliyle hayaletsi atmosfere yaptığı katkılardan biri de kullandığı plan-sekans sahnelerdir. Bu sahneler aracılığıyla karakterler zamanın olağan akışının ötesine geçerler. Geçmişleri ve şimdileri birbirine bağlanır.

Film karakterlerin zamansal akışa aykırı hareketlerinin olağan hale geldiği doğasıyla zamanın eklem yerlerinde kırılmalar yaratır. Bu nedenle bu filmin karakterlerinin daha çok zamanın sınırlarını bertaraf ederek hayaletsileştikleri söylenebilir. Fakat Balkanlarda bir yol hikayesi olarak da anılabilecek senaryosu nedeniyle karakterlerin zamansal sınırlarla birlikte coğrafi sınırlara da musallat olduklarını söylemek faydalı olacaktır. Yönetmen *A.* kayıp bobinleri aramak için Balkan coğrafyasında yer alan sınırları aşarken aynı zamanda hem kendi geçmişinde, hem kendisine musallat olanların geçmişinde yolculuk eder. Bulgaristan sınırı geçerken Yanakis'in geçmişini yaşar, Bükreş'te ise kendi çocukluğuna geri döner.

Filmin hikayesi zaman ve mekanda kırılmalar yaratan yapısıyla hayalet karakterlerin bakışımsız yani bakışın karşılıklı değil asimetrik olduğu bir düzlem oluşturur. Bu nedenle Bükreş sahnesinde *A.*'nın çocukluğu bütün sahne boyunca görünmediği ileri sürülebilir. Ayrıca *A.*'nın sınırda sorgu sırasında yaşadıkları da filmin diğer karakterleri tarafından fark edilemez. Dolayısıyla Angelopoulos filmde

görünürün ötesine geçerek yeni bakış açıları yaratır. Görünürün ötesinde yeni görüntüler yaratan bu filmde *A.*'nın boş çıkan fotoğrafları, yine yönetmen *A.*'nın kayıp bobinlerin yıkandıktan sonra perdeye yansıyan hiçliği ve görüşün azaldığı bir doğa olayı olarak sisin ön plana çıkmasının tesadüf olmadığı söylenebilir.

Angelopoulos bir kez daha zamanın zıvanadan çıktığı bir olaya Bosna savaşına ışık tuturken Derrida'cı manada hayaletleri akıllara getirebilecek sahneler ve karakterler yarattığı düşünülmektedir. Karakterler bu çürümüşlük içinde hayaletler olarak kendilerini belli ederler. Filmin içinde dini ve etnik ayrımlara karşı tek umut Müslüman, Katolik ve Ortodokslardan oluşan orkestradır. Bu orkestra Derrida'nın bahsettiği ırk bağı, kan bağı, toprak bağı olmayan "yeni enternasyonel"i anımsatır.

3.3. Sonsuzluk ve Bir Gün (1998)

Üçlemenin son filmi *Sonsuzluk ve Bir Gün* ile Angelopoulos, kamerasını coğrafi sınırlardan, yaşam ve ölüm arasındaki sınıra çevirir. Filmin ilhamını, kendisinin yaşlanıyor olmasından ve kendi kuşağından dostlarının ölüm haberlerindeki artıştan alır (Andrew, 2006b:137). Bu ölüm haberlerinden birini *Ulis'in Bakışı* filminin setinde alır. Filmin oyuncularından dünyaca ünlü aktör Gian Maria Volonte çekimler sırasında hayatını kaybeder. Bu ölüm Angelopoulos'u yaşam konusunda düşünmeye sevk eder. Bir insanın ertesi gün var olmayacağının bilincinde olması nasıl bir şeydir, nasıl uyanır, ne içer, nereye gider? Asıl önemli olansa o sınırla yüz yüze geldiğinde ne yapar (Andrew, 2006b:137). Hatırlanacak olursa Derrida *Marx'ın Hayaletleri'*ni yazdığı süreçte Angelopoulos'la aynı düşünceler içindedir. Bu düşüncelerden çıkan "hayalet" fikrine felsefesinde sorgusuz sualsiz konukseverlik gösterir, bu öteki olmayan "öteki"nin sorumluluğunu üstlenir, onun adalet arayışına hizmet eder. Derrida dünya düzeninin kötüye gidişine çözümü, Marx'ın hayaletinde, onun eleştiri ruhunda bulur. "Tarihin sonu"na, "son insan"a gelindiğine dair inanışa, hatta bütün "son"lara karşı çıkar. Angelopoulos tıpkı Derrida gibi düşünmektedir. *Sonsuzluk ve Bir Gün*ün senaristlerinden Petros Markaris film için tuttuğu günlükte, herkesin "son"dan bahsettiği bir dönemde, Angelopoulos'un "son"la ilgili bir film yapmak istemediğini söyler (2014:16). Film daha ismindeki "sonsuzluk"la bu tepkinin dile gelmesini sağlar.

Filmin isminde dikkat çeken bir başka ayrıntı "ve" bağlacıdır. Sonsuzlukla, "bir gün" gibi sonlu, insanlık tarihi için hiç de anlam ifade etmeyen bir zaman diliminin bir araya gelişidir. Derrida "ve" bağlacının sözcükleri, kavramları, belki de aynı kategoriye ait olmayan şeyleri bir araya getirdiğini ifade eder. "Ve" gibi bir bağlaç düzene, sınıflandırmaya, ister ayrım, ister benzetme yollu olsun sınıflamanın mantığına meydan okur (2010:44). Dolayısıyla bu film "ve" bağlacı etrafında toplanan "sonsuzluk" ve "bir gün"le zamanın sınıflandırmasına meydan okur. Bu nedenle zamanı parçalara ayırıp onu ölçülebilir kılarak şimdiyi kutsayan mevcudiyete tıpkı hayaletler gibi kafa tutar. Dolayısıyla filmin ilk sahnesinde, iki çocuğun arasında geçen bir diyaloğun içinde zamanın tanımlanıyor oluşu sürpriz olmamalıdır. Bu ilk sahnede gün güneşlidir, bir yazlığın dışarıdan görüntüsü verilir, kendilerini görmediğimiz iki çocuk yani Alexander ve arkadaşının sesi bu görüntüye dış ses kullanımıyla musallat olur. Arkadaşı Alexander'a antik bir şehirden bahseder. Deprem yüzünden suya gömülen bu şehir dünya hasreti çektiğinde, ona bakmak için yüzeye çıkar ve bu da zamanı durdurur. Alexander zamanın anlamını bilmemektedir, arkadaşı onu büyükbabasından duyduğu şekilde "plajda beş taş oynayan bir çocuk" olarak tarif eder. Çocukluk süre ve perspektif olarak zamanın henüz tamamiyle algılanmadığı, yaşamın sonsuza kadar süreceği yanılması yarattığı bir dönemdir (Terbaş, 2015:125). Zaman çocukluk vasıtasıyla sonsuzluğa kapı açar.

Çocuk Alexander, ailesinin keyifli olduğu bir günde, arkadaşlarıyla denize girip antik şehri görebilmek için, evdekilere belli etmeden evden sessizce çıkar. Arkadaşları onu beklemektedir. Beraber denize girerler. Çocukların yüzdüğü deniz gün doğumu nedeniyle kızıl rengin hâkimiyetindeyken zincirleme bir geçişle gri rengin baskın olduğu bir başka deniz görüntüsüyle karşılaşırız. Bu sahnede deniz geçmişle şimdi arasında bir bağın kurulmasını sağlar. Geçmişin parlak denizi şimdinin gri denizi içinde kaybolur. Bu geçiş sırasında dış ses olarak, annesinin Alexander'a seslendiğini duyulur. Angelopoulos, sinemanın imkânlarıyla geçmişteki annenin şimdideki oğluna seslenmesini sağlamaktadır. Zamanların iç içe geçtiği, baştan sona hayaletsi olan bu sahnede, kamera denizden uzaklaştıkça seyirci yaşlı Alexander'ın evinin içinde bulur kendini. Hizmetçi Urania'nın yemeğini yememesi nedeniyle sitem ettiği yaşlı adam, ağzında deniz tuzunun tadı olduğunu söyler.

Arkadaşlarıyla denize girdiği o günün tuzu hala ağzındadır. Ayrıca bugün onun son günüdür. Yemek yemesinin bir anlamı yoktur. Kristeva'nın "zillet" olarak nitelendirdiği yemeğin sindirimi ve boşaltımı, yaşamın sürdüğü anlamına geldiği hatırlanacak olursa, Alexander en azından yemek yemeyi reddederek ölümün tarafına geçtiğini belli eder. Urania onunla hastaneye gelebilmek için izin istese de Alexander buna müsaade etmez. Hizmetçi kadın anahtarları teslim ederken Alexander kendisiyle geçirdiği üç sene için ona teşekkür eder.

Alexander, son günlerde dünyayla tek bağlantısını, pikabında çaldığı parçanın aynısını çalan karşı apartmandaki gizemli kişi üzerinden kurmaktadır. Onu tanımak ister fakat onu hayal etmenin daha iyi olacağına karar verir. Kendisi gibi yalnızlığı seven birisi ya da küçük bir kız gibi ihtimaller kafasında belirir. Sabit bir kimliktense, ihtimallerin çoğulluğunu tercih etmiştir. Bunda öğrenmekte ısrar ettiği hastalığını bilmenin son günlerini kâbusa çevirmesinin etkisi de vardır. Bu süreçte tek üzüntüsü kaybettiği eşidir. Bunun yanında bir şair olarak tamamlayamadığı şiirlerin üzüntüsü, hüznünü katmerler. Aslında hayatındaki hiçbir şeyi tamamlayamamıştır.

Alexander bunları düşünürken trafik lambalarında bekleyen mülteci çocuklar duran arabaların camını silmektedir, az sonraysa polis peşlerine takılır. Polislerden kaçan bir çocuk, yaşlı adamın kullandığı arabanın yanına siner. Alexander çocuğu kısa bir kararverilemezlik anından sonra arabaya alır. Burada Alexander'ın aldığı kararın aciliyeti onu yasaya yani çocuğu polise teslim etmekten çok, adalete yani o yaştaki bir çocuğun polislerin eline düşmesinin yaratacağı adaletsizlikten kurtarmaya sevk eder. Yasa ile adalet arasındaki gerilimin her anı Alexander'ın aldığı karara yansır. Alexander bu dakikadan sonra bir çocuğun sorumluluğunu almış olur. Bu sorumluluk onu bir kararverilemezlik anında bulur. Kim olduğunu bilmediği bu çocuk hiç şüphesiz üzerinde sorumluluğu olanların mesuliyetlerini yerine getiremediği için okul çağında araba camı silmektedir. Fakat bir başkasının yerine getirmediği "sorumluluğun sorumluluğa" da, öteki olan çocuk karşısında "ben"e aittir. Derrida'nın Levinas'tan mülhem etiğinde "ben" "ben"den önce ya da sonra gerçekleşmiş toplumsal ve ekonomik adaletsizliklerden sorumludur. Bu silsile yoluyla ötekilerin sorumluluklarının da üstlenilmesi bir "sonsuz sorumluluk" etiği

yaratır. Bu nedenle filmin adına ufak bir ekleme yaparak "sonsuz sorumluluk ve bir gün" demek mümkündür. Alexander güvenli bir yere gelince durur, çocuğa, nereli olduğunu sorar. Çocuk Yunanca bildiği halde bu soruya cevap vermez. Bu durum, çocuğun kendi kimliğini coğrafi bir bölge adına göre konumlandırmak istememesine yorulabilir. Çünkü bu konumlandırma yüzünden, çocuğun misafir olarak bulunduğu Yunanistan'da polis tarafından çeşitli baskılara maruz kaldığını tahmin etmek zor değildir. Çocuk arabadan inerken Alexander'a gülümser.

Alexander kızı Katerina'nın evine gelir. Katerina'nın babasının hastalığından haberi yoktur. Buradan hareketle aralarındaki iletişimin kopuk olduğu söylenebilir. Alexander hastalığını söylemez, ufak bir seyahate çıkacağını, bu süreçte de köpeğine sahip çıkmasını ister. Katerina, eşi Niko'nun evde hayvana sıcak bakmadığını söyler. Alexander eşi ölene kadar, 19. yüzyılda yaşamış Yunanistan'ın milli şairi Solomos'un bitiremediği *Özgür Tutsak* isimli şiiri üzerine çalışmaktadır. Katerina ünlü bir şair olan babasının bitmemiş bir 19. yüzyıl şiirini tamamlamakla uğraşmasına anlam veremez. Burada, Alexander'ın kendini Solomos'un varisi olarak gördüğü açıktır. Derrida'nın bir dil meselesi olarak gördüğü "Marx'ı doğuran Shakespeare" analojisi kullanılacak olursa, Alexander'ı bir şair olarak Solomos doğurmuştur. O babadan miras aldığı bir şiiri tamamlayarak, gelecek kuşaklara ulaşmak ister. Yine Derrida'dan hatırlanacak olursa miras hayaletlerin işidir. Alexander Solomos'un tasallutuna uğramıştır. Kızı babasına bu çalışmanın devam edip etmediğini sorar. Babası şiiri tamamlayacak kelimeleri bulamadığından dert yanar. Burada Alexander'ın aldığı mirasın yarattığı sorumluluk yüzünden doğru kelimeleri bulduğunu bir türlü ikna olmamaktadır.

Alexander kızına, annesi Anna'nın yazdığı mektupları verir. Katerina annesinin kendini doğurduğu gün yazdığı mektubu okumaya başlar. Katerina'nın sesiyle başlayan mektup, kamera Alexander'a yaklaştıkça Anna'nın sesine döner. Mektup Alexander'a hitaben yazılmıştır. Alexander yerinden kalkar, evin balkonuna yönelir. Balkon perdesine yabancı bir kadının gölgesi düşmüştür. Perdeye yansıyan bu tekinsiz görüntü varlığın yani mevcudiyetin izini taşır ama ne mevcut, ne de namevcuttur. Alexander perdeyi kaldırdığında karşısına Anna çıkar. Angelopoulos bir kez daha kesme kullanmadan mekânda zamanın geçişini sağlar. Bu geçişi bir

perdeyle yapar. Karagöz gazellerinde, gölgenin yansıdığı perde hayalin perdesi olarak takdim edilir (Arınç, 2010:94). Bu sahnedeki perde için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Alexander şimdideki haliyle karısı Anna'nın gençliğinin yanındadır. Anna yazdığı eski bir mektubun okunmasıyla Alexander'a musallat olmuştur. Şimdi hayatta olmayan bu kadın yazdığı mektupta Alexander'ın ilgisizliğinden, işine vakit ayırırken, ailesini ihmal edişinden şikâyet etmektedir. Bu Anna'ya fazlasıyla acı verir. Anna bu mutsuz geçen günün hesabını istemek için seneler sonra okunan bir mektupla belirmiş gibidir. Mektup Alexander'a verilmiş bir cezadır (Markaris, 2014:61)

Zamanın değiştiği sahnenin devamında mekânda değişir. Katerina'nın evinden, filmin başında gördüğümüz, Alexander'ın çocukluğunun da geçtiği eve dönülür. Katerina'nın doğduğu gün yaşananlar gösterilmektedir. Anna ve Alexander'ın aileleri küçük bebeği görmek için ziyarete gelir. Aydınlık, güzel, güneşli bir gündür, herkes mutludur, keyifli sohbetler yapılır. Aile büyüklerinden biri bunun son kaygısız yazları olduğunu söyler. Albaylar Cuntası'nın iktidara el koyacağı konuşulmaktadır. Fakat bu basiretsiz politikacıların umurunda değildir. Böylece ülkede yaşanan politik çalkantıların halkın üzerinde yarattığı sarsıntı bu küçük diyalogda kendini belli eder. Bütün aile Alexander'ı merak etmektedir. Onun yine kelimelerin arasında kaybolduğunu düşünürler. Babaları ilk göz ağrısı olan Alexander'ın rahatsız edilmesini istemediği için kardeşleri küçüklüklerinde, o çalışırken fısıldayarak konuşmak zorunda olduklarını hatırlatırlar. Bütün aile neşe içinde bebeği görmeye giderken, Anna üzüntülü bir şekilde denize bakmaktadır.

Sahne tekrar Katerina'nın evine döner. Alexander Anna'ya çektirdiği acının farkında olmadığını sayıklar kendi kendine. Üzgün görünmektedir. Bu arada Niko odaya girer ve deniz kıyısındaki evin satıldığını söyler. Çocukluğundan eşi ölene kadar zamanın geçtiği bu evin satılması üzüntüsünü arttırır. Onu sakinleştirmek isteyen kızına, küçükken kaybettiği bir tenis maçından sonra onu bir türlü teselli edemediğini hatırlatarak, teselli olmanın mümkün olmadığını söyler. Alexander'ın her diyaloğuna geçmişin izleri sinmektedir. Niko köpeğe de soğuk bakmıştır. Alexander onu da alıp üzgün bir şekilde evden ayrılır. Bu arada ağrıları artınca bir

eczaneye uğrayıp ilaçlarını alır. Burada arabasına aldığı mülteci çocuğu ve yanındaki arkadaşını kaçırılırken görür. Alexander bir kez daha çocuğun peşine düşer.

Çocuklar şehrin dışında terkedilmiş bir binaya getirilirler. Az sonra toplu halde otobüsle getirilen şık giyimli insanlar da aynı binaya girer. Burada şehirden kaçırılan mülteci çocuklar satılmaktadır. Alexander bir köşede gizlenmiş olanları izlemektedir Çocuklardan biri binanın dışa açılan camekânını taşla kırar ve arkadaşlarının kaçmasını için imkân sağlar. Alexander bu hengâmede daha önce karşılaştığı mülteci çocuğu kurtarır.

Alexander, Arnavut mültecisi olduğunu öğrendiği, bir günde iki kez tehlike atlatan, bu çocuğu ülkesine yollamak ister. Orada daha güvende olacağını düşünmektedir. Çocukla Arnavutluk sınırına gelir, onu köyüne yakın bir yerden geçen otobüsün şoförüne emanet eder. Adam ertesi gün sağ çıkması mucize olacak bir ameliyata gireceği için, onu artık koruyamayacağından endişe etmektedir. Burada insanın sonlu hayatıyla, sonsuz sorumluluğu bir kez daha çelişir. Çocuğu evine yollamak yönünde verdiği karar ona daha şimdiden musallat olmaya başlamıştır. Çocuk otobüse binerken hüzünlü bir türkü söyler. Bu türküde geçen "korfulamu" sözcüğü dikkatini çeker. Çocuktan tekrar etmesini rica eder, fakat çocuk tekrarlamaz.

Çocuk, henüz yeni kalkmış otobüsü durdurur ve aşağı iner. Alexander onu köyüne yollayabilmek için bu seferde bir taksi arayışına girer. Hem ilaçlarını içebilmek için su alacağı, hem de yakınlarda bir taksi olup olmadığını öğrenebileceği bir lokantaya girer. Çocuk arkasındadır. Aynı lokantaya az sonra polisler gelir. Polislerden biri çocuğa tehditkâr bir bakış savurur. Çocuk başını eğer. Angelopoulos bu sahnede farklı bir açı kullanır. Alexander taksiyi sorduktan sonra, arkada duran çocuğu bir aynadan yansırken görürüz. Polislerin girişi ve içlerinden birinin ona attığı kötü bakışı da yine bu ayna yansımasıyla verilir. Bu bakıştan sonra çocuk geri çekilerek yansımadan çıkar. Çocuk bir hayalet gibi görüntüden kaybolur. Bu sahne bir kez daha sınırdaki mültecilerin güvenlik tedbirleri nedeniyle tıpkı hayaletler gibi bir görünüp bir kaybolmak zorunda olduklarını hatırlatır. Alexander çocuğu dışarda, bir duvara sinmiş ve titrerken bulur. Ona yeniden "korfulamu"yu sorar. "Zamanım olsaydı kelimeler satın alan bir şairin hikâyesini anlatırdım" der.

Bir sonraki sahnede adam ve çocuk karlı ve puslu bir havada, çamurlu dar bir yolda arabadan iner. Çocuk burada kendi hikâyesini anlatır:

> *"Silahlı çeteler bütün gece ateş ediyordu. İnsanların evlerini patlatıyorlardı. Bebekler ağlıyordu. Köy boşaltıldı. Geçiş orada yukardaydı. Arkadaşım Selim biliyordu çünkü daha önce de kaçtı. Büyükler bize rehberlik edecek izler bırakmış. Ağaçlara bağlı plastik torbalar. Bilmiyorsan kaybolursun. Kar seni yutar. Torbadan torbaya, ağaç olmayan bir düzlüğe varıyorsun."*

Arnavutluk'ta yaşanan rejim değişikliğinin bir yansıması olarak ülkede yaşanan iç karışıklıktan kaçmak isteyen Arnavut mülteciler kendilerini en yakın ülke olan Yunanistan'a atmak istemektedirler (Beyazıt, 2010:129). Arnavutluk'ta yaşananlar Balkanlar'da uyanan Balkanlaşma hayaletinin bir sonucuydu (Saybaşılı, 2011:160). Arnavut aileler çocukları için izler bırakır. Bu bir bakıma ölümü hesaba kattıkları için yapılmıştır. Bu izler hem ölümü vaat eder, hem de kurtuluşu. Belki de şu anda hayatta olmayan anne babaların yine de çocuklarına rehberlik edebilmelerini sağlar. Derrida'cı manada Ağaçlara bağlı torbalar hem yaşamın hem ölümün izleridir. Çocuk anlatmaya devam eder:

> *"Selim bağırmaya başladı… Gizli bombalar var aptal dedi. Otur! Oturdum. Büyük bir taş aldı. Hemen ilerimize attı ve taş daha kara değmeden o yere çöktü. Bir şey olmadı. Böyle taşı ata ata ilerledik. Beni aşağı itti. Bir taş aldı ve yine önümüze attı. Korkuyordum, soğuktu. Taş atmaya devam ettik. Böylece diğer tarafa ulaştık. Az ötede bir ışık gördük."*

Benedict Anderson'ın uluslaşma sürecinde hayali cemaatler oluşturmak adına ulusların kendini sınırlı olarak tahayyül etmek zorunda oldukları söylenmişti. Saybaşılı, Arnavutluk gibi çok sayıda mülteci vererek dışarıda fazlaca mensubu olan bir ülkenin kendini nasıl sınır çizgileri olan bir ülke olarak hayal ettiğini anlamadığını belirtir (2011:160). Çocuğun anlattıkları burada bir muhayyilenin sonucu olarak sınırın mayınlarla belirtildiğini hatırlatmaktadır. Mayınlarla somutlaşan sınır bir başka sınır olan ölümle yaşam arasında bir sınır yaratır. Çocuklar hayalet ebeveynlerinin rehberliğiyle bir yere kadar hareket ettikten sonra bu iki sınırla yüzleşerek kendileri hayatleşirler.

Çocuk bunları anlattıktan sonra kamera bir çevrinme hareketiyle yüksek tel örgülerle belirlenmiş sınırı gösterir. Onlarca çocuk bu tellere asılıp, kalmıştır. Sisten dolayı sınırın diğer tarafı görüş alanının dışında kalırken, yalnız sınırı belirleyen tel örgüler ve örgülere asılan çocuklar silüet halinde belli belirsiz görülmektedir.

Şebnem Pala Güzel bu sahnede sisin çeşitli anlamlara gelen bir alegori olarak kullanıldığını belirtir:

> *"Angelopoulos, Sonsuzluk ve Bir Gün'de tıpkı siste suyun havada asılı kalması gibi, sınır kapısında asılı kalan mülteciler arasında bir koşutluk kurarak, tarihin matlığında geleceğini öngöremeyen, mültecilikte asılı kalmış insanın ve mülteciliğin yarattığı travmanın alegorisini resmetmektedir. Öte yandan sis, sıcak ve soğuk havanın karşılaşmasının bir sonucudur. Sonsuzluk ve Bir Gün'de iki farklı kimliğin ve kuşağın karşılaşması söz konusudur. Bu karşılaşma sıcak soğuk gibi ben öteki biz onları karşı karşıya gelir. Sis bir sınır belki de bir araftalık imler. Uzun plan çekimlerinde ufku olmayan kapalı bir atmosfer dolayımıyla bir sınır oluşturur ." (2016:53)*

Bu sahneyle birlikte sürekli olarak hayatın acı gerçekleriyle karşılaşan çocukla Alexander'ın yaşadıkları sürekli hayalle gerçek arasında salınıp duracaktır. Angelopoulos filmle ilgili Gabrielle Schulz'un kendisiyle gerçekleştirdiği mülakatta bu sahneyle ilgili şunları söyler:

> *"Sisler içindeki sahneyi hatırlarsınız; tel örgüye asılı insanlar vardır. Kuşkusuz sınır öyle değildir. Bu olaylar ve görüntüler sadece Alexander'ın hayalindedir. Bu bir hayaldir. Tehdit edici dikenli teliyle sınır Alexander'ın içindedir. Çocuk sadece onun iç çatışmasıyla yüz yüze gelmesine yardımcı olur; ona hayatının önemli anlarında yolculuğa çıkması, ölmüş karısı Anna'yla mutlu anlarını hatırlaması için bir sebep verir." (2006:140)*

Konuk ya da "gelecek olan" kesin olarak tanımlanamayan, tahmin edilemeyen ve öngörülemeyen bir şeydir (Naas, 2006:243). Çocuk Alexander'ın karşısına bu şekilde çıkmıştır ama sadece ortaya çıkışı değil, bu çıkışla onda uyandırdığı iç çatışma sayesinde tanımlanamayan, tahmin edilemeyen, öngörülemeyen şeyler yaşamasına alan açmıştır. Çocuk Alexander'ı geçmişin ve günün karışık dolambaçlarından geçiren geçiren bir ölüm meleğidir (2006:138). Böylece çocuğun hayalet olduğuna dair hiçbir şüphe kalmamıştır. Sahnenin devamında hayalle gerçek arasındaki muallaklık hala devam etmektedir. Alexander çocuğu sınırdaki görevliye teslim etmek isterken çocuk kimsesiz olduğunu söyler. Alexander görevli gelirken çocuğu alıp kaçar. Burada zaman basıncının altında alınmış bir çaresizlik kararı söz konusudur (Atayman, 2012:47). Bu sahnede tam olarak bir kararverilemezlik anı yaşanır.

Çocuk ve Alexander bir nehir kenarına gelirler. Burada ona daha önce bahsettiği kelime satın alan şairin hikâyesini anlatır. Söz konusu şair, Alexander'ın eksik şiirini tamamlamak istediği Dyonisios Solomos'tur. Yunanistan'da doğmuş

ama İtalya'da yetişmiştir. İtalyanca dışında bir dil bilmez. Alexander ileriye baktığında Solomos'u görür. Hayal ve gerçek iç içe ilerlemeye devam etmektedir. Solomos Yunanlılar'ın özgürlük mücadelesine bir şair olarak kendisinin nasıl destek verebileceğini düşünür. Ona göre şairler devrimi şarkıyla kutlar, ölüler için yas tutar ve özgürlüğün kayıp yüzünü çağırır. Fakat anadilini bilmediği için bunu yapması mümkün değildir. Doğduğu adaya geri döner. Yunanca'yı tekrar öğrenmek için halkın içinde gezer, onlardan duyduğu yeni kelimeleri defterine yazar, bilmediği kelimeleri satın alır. Şairin kelime satın aldığını duyan halk ülkenin dört bir yanından gelip ona yeni kelimeler söyler. Solomos ülkesinden ayrı düşmüş bir gurbetçidir. Yaşadığı yerde hep memleketini düşünmüş, ne oraya ne de buraya ait olabilmiştir. Solomos şiirini yazarken, Alexander ve çocuk yanından geçip gider. Geçmiş ve şimdi bir aradadır.

Alexander, köpeğini son çare olarak, eski şehrin eteklerinde yaşayan hizmetçi Urania'ya bırakmaya karar verir. Urania oğlunu evlendirmektedir. Düğündekiler Ermeni, Rum Pontus, Gürcü'dür. Angelopoulos'un filmlerinde tekrarlayan motiflerden biri olan düğünler mutluluktan çok üzüntüyü yansıtır (Beyazıt, 2010:49). Bu filmde ise düğün bu farklı kesimlerin birleştiği neşeli bir kutlama olarak görünmektedir. Adeta şehrin bu eski yakasında, toplumdan dışlanmış bu insanlar "yeni enternasyonel"i çoktan oluşmuştur. Alexander köpeğini Urania'ya verir. Kızının ve damadının dışladığı bu sevimli köpekte artık enternasyonelin bir parçasıdır.

Alexander ve çocuk tekrar şehre dönerler. Aelxander'ın ağrıları iyice artmıştır, bir banka oturur. Çocuk endişeli gözlerle ona bakar. Alexander çocuğu teselli etmek için gülümser. Çocuk, bu yaşlı adamın gülümsese de üzgün olduğunu bilir. Onu eğlendirmek için, ona kelime almaya gideceğini söyler. Çocuğun bulduğu ilk kelime "xenitis"tir. Angelopoulos, "her yerde yabancı olan bir yabancı" anlamına gelen bu kelimenin Yunanca'da tamamen unutulduğunu belirtir (Bachmann, 2006:129). Çocuk bu kelimeyi köyündeki bir kadından duymuştur. Başka bir kelime bulmak için tekrar gittiğinde Alexander ayağa kalkar ve karısı Anna'ya seslenir. Görüntü tekrar geçmişteki o güne döner.

Bütün aile bir teknede mutlu mesut dans etmektedir. Herkes beyaz yazlık kıyafetleri içindedir. Alexander ise film boyunca üzerinde olan gri montuyla, yorgun, hasta ve pişman görünmektedir. Teknenin diğer ucunda tek başına oturan annesinin yanına gelir. Annesi de yazlık ama rengi siyah bir elbise giymiştir. O da kaybettiği eşinin acısını yaşamaktadır. Oğluna, son zamanlarda rüyasında sürekli babasını gördüğünü söyler. Bu konuşmadan Alexander'ın işlerinin yoğunluğu nedeniyle anne ve babasını da ihmal ettiğini öğreniriz. Tam bu sırada Anna da onların yanına gelir ve teknenin ucuna uzanan Alexander'ın yanına uzanır. Keyifli bir sohbet yapıyor gibi görünmektedirler fakat konuşulanlar duyulmaz. Bu görüntüde mektubunu okumaya devam eden Anna'nın dış sesi duyulur:

> *"İki kitap arasında seni yakalamaya çalışıyordum. Yanı başımızda kendi hayatını yaşıyordun, kızının ve benim yanımda. Ama bizimle değil. Bir gün gideceksin biliyorum. Rüzgâr gözlerini uzaklaştırıyor. Ama bugünü bana hediye et. Birlikte son günümüzmüş gibi bu günü bana hediye et!"*

Bütün aile adaya gelirler. Alexander çocukluğunda da çıktığı adadaki yüksek kayalıklara çıkmak ister. Anna sinirlenir. Yaşlı adam geç kalmayacağını söyler. Kadının kızgınlığı yine de geçmez, yine ihmal edildiğini düşünür. Alexander burada ikinci bir hayaletle, çocukluğunun hayaletiyle uğraşmaktadır. Alexander tırmandığı kayalıkta, 1939 yılında iki arkadaşıyla isimlerini yazdıkları taşı bulur. Bu çocukluğunun, arkadaşlarının izidir. Yazı bir kez daha hatibinin yokluğunda muhatabına seneler sonra ulaşmıştır. Differance bu taşın üstünde devreye girer, seneler sonra bulduğu bu yazı şimdi onun için farklı bir anlam ifade etmektedir. Alexander bu olayı 60'ların sonunda yaşamış, 90'ların sonunda bu anısını hatırlamıştır. Taş her seferinde bir izin izi olarak bellekte farklılaşmakta ve anlamı ertelenmektedir. Kamera geçmişin gökyüzüne yukarı yönlü bir tilt yapar. Bu gökyüzünden aşağı yönlü tilt yaptığındaysa şimdinin yeryüzüne inilir. Angelopoulos bu teknikle bir kez daha geçmişi geleceğe mündemiç eyler.

Yeniden sahilde Alexander'ın oturduğu banka döneriz. Alexander burada doktoruyla karşılaşır. Ona durumunu soran doktora, bedene söz geçmediğini, bedenin bilinen hatlarının bulanıklaşıp kaybolduğunu ve gölgeye döndüğünü söyler. Bu aynı zamanda bir insanın hayaletleşme sürecinin incelikli tariflerinden biri gibidir. Doktor kendisi de dâhil bir kuşağın hayran olduğu şairin haline üzülmektedir.

Çocuğun uzun süredir ortalarda olmadığını hatırlayan yaşlı adam, onu aramaya çıkar. Alexander çocuğu bir şantiye ağlarken bulur. Arkadaşı Selim öldürülmüştür. Cenazenin bulunduğu hastaneye gelirler. Alexander hastane güvenliğini oyalarken, çocuk morga girer. Burada bir kez daha görünmemenin kanunu yürürlüktedir. Çocuk Selim'in üzerindeki beyaz örtüyü kaldırır, onu son bir kez sever. Çocuk dışarıdan gelen ayak seslerini duyunca, Selim'in başına koyulan ayakkabıları alıp çıkar. Alexander ve çocuk tekrar şantiyeye döner. Burada onlarca çocuk onları beklemektedir. Markaris Arnavutlar, Bulgarlar, Makedonlar, Romenler ve Polonyalılar'la bunun bir çocuk enternasyoneli olduğunu belirtir. Bu enternasyonel ortak paydası hayatta kalma mücadelesi olan ırklar ve diller karmasıdır (2014:26). Çocuk, dünyada var olabilmesi için yere basmaya ihtiyacı olmayan Selim'in ayakkabılarını yakar. Bu ateşin önünde çocuklar sırayla şunları söyler:

> *"Ne yazık ki bu gece bizimle gelemeyeceksin. Ey Selim! Korkuyorum! Ey Selim! Deniz çok büyük. Gittiğin yer nasıl bir yer Selim? Bizim gittiğimiz yer nasıl bir yer olacak? Ya orada dağlar, vadiler, polisler, askerler varsa. Asla geri çekilmeyiz. Şu anda denize bakıyorum ve bunun sonu yok. Gece annemi gördüm, kapıda bekliyordu, üzgündü. Noel günüydü. Dağların tepesinde kar vardı ve çanlar çalıyordu. Keşke bize limanları anlatabilseydin. Marsilya, Napoli ve bu koca dünyayı. Ey Selim! Anlat bize, bu koca dünyayı anlat! Ey Selim! Anlat, anlat bize."*

Selimin bedeni uluslararası antlaşmalar gereği bu kaçak mülteci çocuklara verilmeyecektir. Çocuklar ölüyü gömemezler. Bu sağlıksız bir yas sürecidir. Selim onlar için bir hayalettir artık. Alexander çocuğu orada bırakır ve Alzheimer annesinin ziyaretine gider. Alzheimer bir bellek hastalığıdır. Hasta'nın şimdiki zamanla tek bağlantısı bedenidir. Şimdiki zamanda yer içer ama aklı geçmişinde yaşar, geçmişine takılıp kalır, anıları onu çepeçevre sarmıştır. Alexander uzun süredir uğrayamadığı annesinden özür diler fakat ihmal edilmenin ve özrün kadın için bir anlamı kalmamıştır. Annesi odasının penceresine gider, tülü aralar ve çocukluğundaki gibi Alexander'a seslenir. Kamera pencereden sağa bir pan yapar ve Alexander'ın aynadaki yansımasını gösterir. Yaşla adam bir çocuk gibi "Geliyorum anne." der.

Alexander tekrar kızının doğduğu güneşli güne geri döner. O kayalıklardayken, herkes yemek için onu beklemiştir, geldiğindeyse güneş kaybolur ve sağanak bir yağmur başlar. Herkes bir mağaraya sığınır ama Anna ortada yoktur. Alexander onu arar. Bulduğunda birbirlerine sarılıp öpüşmeye başlarlar. Anna mektubunu

seslendirmeye devam eder. Görüntü bulanıklaşır, tekrar hastane odasına geri dönülür. Alexander, annesiyle konuşmaktadır:

> *"Neden anne? Neden hiçbir şey beklediğimiz gibi olmuyor? Neden? Neden çaresizce çürümek zorundayız acı ve arzularla ikiye bölünerek? Neden hayatımı sürgün geçirdim? Neden yalnızca o nadir anlarda kendimi evimde hissettim? Dilimi konuşma lütfu nasip olunca, kendi dilimi, kayıp kelimeleri henüz telafi edebiliyorken ya da sessizlikten unutulmuş kelimeleri bulup çıkarabiliyorken, neden yalnızca o zaman ayak seslerimi duyabildim yeniden evimin içinde yankılanan? Neden? Söyle anne, neden sevmeyi bilmiyoruz?"*

Derrida aynı hastalıktan mustarip annesi için yazmanın belki de ölü bir kadın hakkında, hem de oğlunu tanımayan canlı bir anne hakkında yazmak gibi olacaktır (1999f:25). Hem ölü, hem de canlı olabilmek hayalete özgüdür. Alexander annesini ihmal etmiş, bu ihmalin sonucunda da annesi ona tasallut etmiştir.

Bir sonraki sahnede çocuk, yolda düşünceli yürüyen Alexander'ın arkasından seslenir onunla vedalaşmak ister. Çocuk ve arkadaşları Avrupa'nın daha müreffeh ülkelerine gideceklerdir. Belirli bir rotaları yoktur, sürekli tekrarlanan bir başlangıç halinde yaşarlar (Markaris, 2014:29). Herkesle vedalaşan Alexander, çocukla vedalaşmayı bir türlü başaramaz. Çocuğun gitmesi için iki saat vardır. O sırada yanlarında duran otobüse binmeye karar verirler. Bindikleri otobüste bir süre sonra alışılmadık şeyler olur. Durulan ilk durağın adı "Kayıp Ruhlar Durağı" olarak anons edilir. Alexander, çocuk ve bir kişi hariç herkes iner, bu durakta kızıl bayraklı bir eylemci ve sanat üzerine tartışan bir çift biner. Otobüsü sarı yağmurlukla bisiklet süren kişiler takip etmektedir. Çiftin kavgası devam eder, kadın elindeki çiçeği atar ve iner, sevgilisi de peşine takılır. Yerdeki çiçeği "Kayıp Ruhlar Durağı"nda inmeyen adam alır ve o da otobüsten iner. Az ileride otobüse üç kişilik bir orkestra dâhil olur ve Mozart çalmaya başlarlar. Muavin ve şoför her şey gayet normalmiş gibi davranmaktadır. Otobüs "Konservatuar" durağına gelir, orkestra iner. Aynı durakta 19. yüzyıl kıyafetleri içinde Solomos biner ve kendisinin *Parlak Gün* şiirini okur. Bu şiir "hayat tatlıdır ve kapkaradır ölüm" dizesiyle bitmektedir. Solomos bu sahnede sadece "hayat tatlıdır ve…" der ve gerisini söylemek istemez. Angelopoulos bu yarı gerçek yarı hayal atmosferi zamanın durduğu hissini vermek için yarattıklarını söyler (Schulz, 2006:144). Zaman bir kez daha çekip uzatılmış, akışı bozulmuştur. Otobüs zamanı büken bir araçtır bu sahnede. İçinde 20. yüzyılın

hayaletlerini barındıran bir otobüs için bu çok da normaldir. Klasik müzik, şiir, şairler, âşıklar ve mülteciler 20. yüzyılın hayaletidir. Angelopoulos sadece coğrafi sınırlar değil, bunun yanında sanatın sınırları ve ölüm ile yaşam arasında da sınır olduğubu belirtir (Bachmann, 2006:127). Derrida için sınırın olduğu her yerde hayaletlerin de olduğu unutulmamalıdır. Otobüs Alexander ve çocuğu aldığı durakta bırakır.

Alexander çocuğu bineceği geminin demirlediği limana bırakır. Çocuk ona son bir kelime söyler. "Gece geç vakit" anlamına gelen bu kelime "argathini"dir. Çocuğun daha önce sattığı kelimelerle birlikte düşünülürse sevgiyi anlatan "korfulamu", sürgünü hatırlatan "xenitis" ve herşeyin "geç" olduğuna vurgu yapan "argathini" ait oldukları dilde unutulmuş kelimelerdir. Çalış'a göre eski kelimeler gerçekten eski oldukları için değil, eskidikleri algısı yaratıldığı için ait oldukları yere gidemezler, biteviye yazana, okuyana ve dinleyene musallat olurlar. Hayaletleşme burada da işlemektedir (2015:48). Bu eski kelimeler birer hayalettir.

Ayrıca bu kelimeler Alexander'ın hayatının özeti gibidir. Sevgiyi ölen eşinde, geçmişe saplanıp kalmış annesinde, şehrin dışlanmış insanlarıyla birlikte eski tarafında yaşayan hizmetçisinde, bir görünüp bir kaybolan mülteci çocukta bulmuştur. Yine de bütün bunların içinde bile herkese yabancıdır, kendi içinde sürgündür, yazı uğruna sevdikleri ihmal edip yalnızlığı seçmiştir. Şimdi hayatla ölüm arasında bütün bunların pişmanlığını yaşamakta ve geri dönmek için de çok geç olduğunun bilincindedir. Artık bir günlük yaşamıyla sonsuz ölümlülük hali arasında ölümün sonsuzluğuna yaşamının son bir gününü de dâhil eden bir hayalettir. *Sonsuzluk ve Bir Gün* hayata musallat olmuş hayalet Alexander'ın ömrünün yekûnudur. Alexander'ın hayaletleri ihmal edildiklerini düşündükleri için onu bir şekilde cezalandırmak istemektedirler, onların adalet talebi budur, bu son gününde, yaşamın güzel günlerini hatırlatarak verirler ona cezasını.

Bu kelimeler aynı zamanda çocuğun da hayaletleridir. Selim'de ve Alexander'da sevigiyi bulan, mülteci olduğu için sürgün ve Alexander'la beraber vakit geçirmesi için çok geçtir.

Ayrıca bu filmde çocuğun hayaleti Selim ve yaşlı adamın hayaleti Solomos, bu isimleri birbirine benzeyen iki hayalet musallat oldukları bu insanlara dil ve akışkan kimliği miras bırakmıştır. Burada dil yeni kelimelerle genişler ve saçılırken, mülteciliğin getirdiği bu akışlan kimlik, her türlü sabit tanımdan ırak, yeni buluşmalara kapı aralayan yeni enternasyonellerin kurulmasına aracılık eder. Burada Alexander ve çocuk gibi birbirine zıt kavramlarla tanımlanan iki insanın buluşması ve anlaşabilmesi bu iki miras sayesinde olmuştur. Bu buluşmada Alexander sonlu hayatın sonsuz sorumluluğunun "aporia"sıyla yüzleşmek zorunda kalır. Sonuçta ortaya çıkan konukseverlikte ev hiçbir zaman çocuğun ağırlandığı mekân olmamıştır. Bu iki insan sürekli sokaklarda ve yolculuk halinde kalarak, mülkiyetin yaratacağı hiyerarşiden uzak kalmışlardır.

Filmde Alexander'ın ve kızının ilk sahnelerde çok kısaca gösterilen evleri sayılmazsa, bu filmde seyirciye gösterilen tek ev Alexander'ın çocukluğunun ve evliliğin geçtiği evdir. Alexander çocuğu uğurladıktan sonra bu eve gelir. Ev atıl bir halde ve bomboştur. Geçmiş günlerin beyaz duvarlı, cila parkeli, gösterişli evinden geriye tekinsiz izi kalmıştır. Ev hala aşinadır ama bir o kadar da ürkütücüdür, hayalet ev gibi kalmıştır. Alexander bu evde son kez geçmişteki güne döner. Ev ne eskidir ne yenidir. Kumsaldaki devasa çardak yıkılmıştır. Anne mektubunu okumaya devam eder:

> *"Sana deniz kenarından yazıyorum. Tekrar tekrar... Sana yazıyorum. Seninle konuşuyorum. Sen... Sen bugünü hatırladığında... Hatırla ona gözden ibaretmişim gibi baktım, ona elden ibaretmişim gibi dokundum. Burada durup seni bekledim, titreyerek. Bugünü bana hediye et!"*

Anna'nın talebi asla gerçekleşmeyecektir. Yine de bunu talep eder. Anna'nın bugün dediği geçmiştir. Alexander'ın ona kendi bugününü hediye etmekten başka şansı yoktur. Bu hem onun cezası, hem de cezasını ödemenin görünürdeki tek mümkün yoludur. Görünürdeki tek olanaklı yolun olanaksız olması Alexander'ın tek açmazıdır. Filmin son sahnesinde Alexander ve Anna dans ederler. Yaşlı adam ameliyat olmamaya karar vermiştir. Anna biraz sonra gözden kaybolur. Alexander çocuktan öğrendiği kelimeleri tekrarlarken annesi onu uzaktan çağırmaktadır.

3.3.1. Sonsuzluk ve Bir Gün Filminin Değerlendirilmesi

Sonsuzluk ve Bir Gün filminde hayalet olarak ele alınabilecek karakter hiç kuşkusuz Alexander'dır. Alexander hastalığından ötürü yaşam ile ölüm arasındadır, yaşamın kıyısındadır, bedenini bir gölge gibi hisseder. Alexander'ın ertesi gün gireceği ameliyattan sağ çıkması mucizedir, o ölümün sonsuzluğu ile yaşamının son gününü bir arada yaşar. Derrida "ve" bağlacının tasnifi ortadan kaldırdığını ve zıt kavramları biraraya getirme gücü olduğundan bahseder. Filmin adında yer alan "ve" bağlacı ölümle yaşam arasındaki tasnifi kaldırır ve ölüm-yaşam sınırını ortadan kaldırır. Derrida'nın hayalet için "ölümle yaşam arasında bir form" dediği hatırlanacak olursa Alexander'ın hayalet bir karakter olduğu düşünülebilir. Onu hayaletsi yapan özelliği varlık ile hiçlik arasındaki sınıra musallat oluşudur. Alexander aynı zamanda mekanlara ve zamana da tasallut eder. Geçmişi ile şimdisi arasında yolculuklara çıkar, kendi şimdisinin konutlarından, çocukluk evine varır.

Filmdeki hayaletsi karakterlerden bir diğeri göçmen çocuk karakterdir. Filmin senaristlerinden Makaris, Angelopoulos'un bu çocuğu en baştan beri bir ölüm meleği olarak tasarladığını belirtir. Alexander'a ölüme giden yolda refaket eden çocuk karakter ülkesi Arnavutluk'tan Yunanistan'a kaçarak sınırlara musallat olmuştur. Kaçak olarak sınırdan geçmeye çalışan herkes gibi bir görünmezlik talep eder. Çocuğun coğrafi sınırlara sirayet edişi onu hayaletsileştirir. Alexander bu hayaletsi karakteri sahiplenirken sorumluluk alır ve kararverilemez durumların aporiası ile karşılaşır. Böylece filmde, hayalete konukseverlik gösterilerek, Derrida'nın "hayalet"ini oluşturan temel bir kavrama referans olabilecek sahneler oluşur.

Filmde Alexander ve çocuğa musallat olan hayaletsi karakterlerden de söz etmek olasıdır. Alexander eski bir Yunan şairi Solomos'un mirasını üstlenirken, çocuk karakter de arkadaşı Selim'in ölümü ile geriler, arkadaşı için sağlıklı bir yas tutması mümkün olmadığı için onun hayaleti ile baş başa kalır. Selim ve Solomos aynı zamanda coğrafi sınırlara da sirayet etmişlerdir. İtalya'da sürgün yaşayan Solomos ülkesine döner. Selim ise Arnavutluk'tan Yunanistan'a kaçar ama asıl hedefi huzur bulacağını düşündüğü Avrupa'dır.

Filmde hayalet olarak düşünülebilecek bir başka karakter Alexander'ın ölmüş eşi Anna'dır. Anna yazdığı mektupların ortaya çıkışı ile Alexander'ın şimdisine sirayet eder. Burada Derrida'nın yazının yazarının yokluğunda dahi muhataba ulaşabildiğini hatırlayacak olursak bu karakterin temelinde "hayalet" fikrinin yattığı düşünülebilir. Anna geçmişte yazdığı mektuplar vasıtası ile hem zamansal sınırları, hem de ölüm ile yaşam arasındaki çizgiyi silikleştirerek hayaletsileşir.

Anna'nın geçmişten şimdiye sirayet edişinin aksi yönünde bir hayaletleşme Alexander'ın annesi için geçerlidir. Alexander'ın annesi yaşadığı zihinsel rahatsızlığından ötürü şimdisinde geçmişi yaşar ve geçmişe tasallut da bulunur. Zamanın sınırlarında yarattığı bu deformasyon ile Alezander'ın annesi de bir hayalet olarak düşünülebilir.

Yönetmen Theodoros Angelopoulos Sonsuzluk ve Bir Gün filminde yarattığı atmosfer ve kullandığı sinema dili ile bu karakterlerin hayalet olarak düşünülmesinde yardımcı olur. Filmde kullanılan zincirleme geçişlerle geçmiş ile gelecek arasındaki sınırlar kaldırılır ve zamansal ayrımlar üst üste bindirilir. Alexander'ın çocukluğu denizde yüzerken zincirleme bir geçişle Alexander'ın şimdiki zamanda yaşadığı evin manzarası olan denize geçilir. Böylece geçmiş ve şimdi arasındaki sınır ortadan kalkar. Karakterlerden Alexander ve Anna'nın zamansal geçişlerinde kullanılan bir başka unsur perdedir. Anna'nın mektubunun okunmaya başladığı ilk sahnede Alexander balkondaki perdede bir gölge görür. Perdeyi aralayınca Anna ve Alexander buluşmuş olurlar.

Yönetmen kullandığı akuzmatik seslerle hayaletsi atmosfer güçlendirilir. Bedenlerini görmediğimiz sesler Alexander'ın çocukluğunda yaşadığı evin dışarıdan gösterildiği sahnede duyulur olur.

Filmin hayaletsi atmosferine katkıda bulunan bir başka sahnede nereden gelip nereye gittiği belli olmayan bir otobüs ile Alexander ve çocuk gezer. Bu otobüsün uğradığı durakların adı otobüsün gerçek olup olmadığını sorgulatırken, otobüsün içinde yaşananlar da gerçekle hayal arasında gidip gelmektedir. Örneğin yıllar önce ölen şair Solomos'un otobüse binmesi bu otobüs yolculuğunun gerçekliğini

sorgulatmaktadır. Böylece film hayal ile gerçek arasındaki sınırların kalktığı bir anlatıya dönüşmekte, bu da hayalet için uygun bir ortam oluşturmaktadır.

Filmde "hayalet"e elverişli atmosferi yaratan bir başka unsur "sis"in kullanımıdır. Filmde sis öncelikle sınırın bir metaforu olarak kullanılmaktadır. Bu da kesin çizgilerle belirlenmiş, sabit sınır kavramını esneten, akışkan, uçucu, sabitlenemeyen yeni bir sınır kavramının sorgulanmasına olanak verir. Ayrıca sisin yarattığı sinematografik görsellik bakışın sorgulanmasına olanak verir. Sis görüş mesafesini düşürerek görülen şeyin kesinliğini sorgulatır. Filmde sisin kullanıldığı sahnede de böyle bir durum söz konusudur. Ayrıca bu sahnede tel örgülere asılı kalan insanların imajı bir kez daha hayal ile gerçek arasındaki sınırların kalkmasına vesile olur.

Filmin kurtuluş umuduyla çırpınan karakterleri mülteci çocuklardır. Onlar daha iyi bir yaşam uğruna sürekli yer değiştiren hayaletler gibidir. Farklı ülkelerden gelen bu hayaletler bir noktada buluşarak "yeni enternasyonel" benzeri bağsız bir birliktelik oluştururlar.

Theodoros Angelopoulos filmi çektiği dönemde yakın dostu oyuncu Volante'yi kaybeder. Bu durum onun ölümü ve son fikrini sorgulamasına neden olur. Derrida'da aynı şekilde Marx'ın Hayaletlerini yazdığı dönemde yakın dostlarını yitirmektedir. Ayrıca yaşamın ve tarihin sonu gibi konulara kafa yorarak "son" fikrini bertaraf etmeye çalışmaktadır. Angelopoulos bu filmle bir kez daha zamanın zıvanadan çıktığı, insanların daha yaşam arayışında ölümü göze olarak coğrafi sınırlara musallat olduğu bir dönemi kendine konu edinir. Dolayısıyla Derrida ve Angelopoulos benzer düşünsel iklimlerin içinden geçerek yaratıcı süreçlerini tamamlamışlardır denebilir.

SONUÇ

Geride bıraktığımız 20. yüzyıl dünyayı yerle yeksan eden iki büyük savaşa sahne olmuş, bu savaşlar beraberinde katlanarak artan sayıda soykırım, açlık ve sefalet getirmiştir. Zamanla iki kutba ayrılan dünya, insanlara her zaman olduğu gibi iki alternatiften fazlasını sunamamıştır. Kitlesel ölümler, ekonomik dağılımdaki eşitsizlikler, nükleer silahlarla anılan bu yüzyıl giderek karanlık bir hal almış, 1990'lar da S.S.C.B.'nin dağılmasıyla soğuk savaşın sona erdiği dünyada bir ara her şeyin daha iyiye gideceği sanılmış fakat dünya 21. yüzyılın arifesi sayılabilecek bir zaman dilimine de yine huzursuzluklarla girmiştir. Farklı coğrafyalarda, farklı gelişmelerin neden olduğu bu huzursuzlukların Avrupa'ya yansıması Balkanlar'da yaşanan trajedi olmuştur. Kendini medeniyetin kurucusu ilan eden kıta Avrupası yanı başında olanlara ses çıkartmamış, bu tepkisizliği eleştirilince de haddinden fazla bir şiddet ve güç gösterisinde bulunmuştur. Dünya, içine girdiği bu krizden kendini çıkaracak bir felsefenin eksikliğini hissetmektedir.

Jacques Derrida felsefe alanında adını "yapısöküm" kavramıyla duyurmuş bir filozoftur. Kendisinin bile tanımlamaktan imtina ettiği bu kavram "Batı Metafiziği" olarak anılan yaygın ortak kanılar bütününden ibaret bir yapının yeniden değerlendirilmesi gerektiğinden yola çıkmış, bu uğurda antik Yunan felsefesinin metinlerinden başlayarak, fenomenolojinin, dil biliminin, dünya edebiyatının seçkin metinlerini yeni bir bakışla ele almıştır. Özellikle yapısalcılığın başladığı yer olan Saussure'ün dil bilimi, hem "yapısöküm" felsefesinin beslendiği kaynaklardan biri olmuş, hem de ilk iş olarak beslendiği bu kaynağın açıklarını bulmaya girişmiş, onu sökmüştür. Bu nedenle Derrida felsefe sahnesinde tanınırlığını dilbilim üzerine yaptığı çalışmalarla sağlamıştır. Demek mümkündür.

Bu çalışmanın birinci bölümünde ilk olarak Derrida'nın hayatına odaklanılmıştır. Derrida'nın hayat hikâyesi, kendi felsefesinin gelişiminde önemli bir etkiye sahiptir. Avrupalı ve Hıristiyan Fransa'da Cezayirli bir Yahudi olan filozof, bu farklı konumlanışlarla sabit bir kimlikten ziyade çok sesliliğin temsilcisi olmuştur. Dünyayı felakete sürükleyen din ve ırk temelli iki önemli çatışmanın, karşılıklı tarafların her ikisinde de yer alabilmesini sağlayan bu çoklu kimlikler, meselelere

değişik açılarla bakabilmesini sağlamıştır. Batı felsefesinde biri diğerinden üstün kabul edilen ve genel kabul gören kavram çiftlerine dair yürüttüğü sökücü felsefenin nirengi noktası bu hayattır. Derrida'nın felsefesine yön veren bir başka unsur düşüncelerinden etkilendiği filozoflar ve edebiyatçılardır. Martin Heidegger, Edmund Husserl, Michel Foucault, James Joyce, Franz Kafka, Maurice Blanchot gibi isimler Batı Metafiziği ile giriştiği tartışmalarda Derrida'ya ilham vermiş isimlerden bazılarıdır.

Derrida'nın Batı felsefesi içinde karşı çıktığı ilk düşünce Heidegger'den emanet aldığı "mevcudiyet metafiziği"dir. Bu kavramla Batı felsefesi kendine her zaman bir ilk nedene, kökene sahip olma şansı tanımış, bu merkez üzerine inşa edilmiş felsefi yapı bir meşruiyet zemini kazanmıştır. Bu kendince sağlam zemin üzerine inşa edilen merkez fikri kavram çiftlerinin arasında oluşan hiyerarşide söz hakkına sahip olmuştur. Söz-Yazı karşıtlığı bu ikiliklerden biridir. Batı felsefesinin temel metinlerinde söz iletişimin doğal ve dolayız yolu iken, yazı ancak yazı ancak konuşmanın kötü bir kopyası olabilir. Söz-merkezci bu yaklaşımda söz muhatap ve hatibin mevcudiyetini onaylar, her şey o an yaşanır, böylece anlam sabitlenir.. Fakat yazı muhatabın ve hatibin namevcudiyetin dahi anlamca çoğalmaya devam eder. Derrida'da anlam sürekli ertelenerek ve farklılaşarak vakıf olması imkânsız bir oyuna döner. Bu oyunun adı Derrida'nın kelime oyunlu kavramı differance'tır. Gerçekte fark anlamına gelen "difference"ta bir harf değişikliğiyle gerçekleşen bu oyunda, iki kelimenin okunuşunda bir farklılık bulunmaz. Değişim sadece yazıldığında ortaya çıkar. Derrida bunu söz-yazı karşıtlığında yazının hanesine artı olarak yazar. Batı için sözün ancak eki olabilecek yazı, hafızanın yerini alarak belleği zayıflatacağı için tehlikeli bir icattır.

Derrida tilmizi olduğu bir başka filozof Saussure'de ise gösterge kavramını inceler. Gösteren ve gösterilen olarak ikili bir formülasyonla işleyen bu yapıda anlam bu keskin ayrımda sıkışıp kalmıştır. Oysa gösterge iz ve izlerin izleri olarak devam eden bir süreçtir. Her gösterge diğer göstergelerin izini taşır. Derrida'nın ilk dönemi denilebilecek bu süreçte dil felsefesine yoğunlaştığı görülmektedir.

Derrida felsefesinin ikinci döneminde 20. yüzyılın sıkıntılarına dair etik-politik bir çıkış arar. Derrida'nın bu döneminde düşünür Emmanuel Levinas'ın "öteki" üzerinden ilerleyen "etik" felsefesinin etkisi kuşku götürmez. Levinas'a göre etik ilk felsefe olmalıdır. Oysa varlık sorusuyla başlayan felsefe ontolojiyi öncelemiş, bu da aynılaştırmayla beraber ortaya bir şiddet felsefesi çıkarmıştır. Levinas için bu totaliter aynılaştırmadan felsefeyi kurtaracak tek imkân "başka"nın yüzüdür. Yüz "başka" ile kurulacak ilk diyaloğa vesile olur. Bu yüz insan yüzüdür. Derrida bu felsefeyi bir adım daha ileri götürerek şeylerin yüzü olabilecek yüzeyleri ve hayvan çehrelerini de dâhil ederek etik alanını, insandan "belli olmayan şeyler"e kadar genişletir. Derrida bu düşünceyi yerleştirebilmek için "başka"ya açılan kavramların "yapısöküm"üne ihtiyaç duyar. Bu kavramlardan ilki konukseverliktir.

Derrida'da konukseverlik Levinas'ın ötekini koşulsuz kabulüyle, Kant'ın koşullu misafirliği arasındaki gerilimden istifade ederek, misafiri ev sahibi ikilemini ortadan kaldırır. Derrida kutsallık atfedilen misafir düşüncesinin altında yatan hiyerarşik baskıyı yüzeye çıkarır. Klasik düşüncede misafir etme eyleminin gereksinim duyduğu mülkiyet, evin kapısı, "hoş geldiniz" karşılaması gibi varsayımları ortadan kaldırır. Koşulsuz bir konukseverliğin gelenin sürprizlerine açık olmak olduğunu vurgulan Fransız düşünür bütün bilme edimlerinin ötesine geçen bir deneyim alanı yaratır. Etik bir sorumluluk ancak böyle üstlenilebilir. Derrida için sorumluluk Levinas'tan mülhem olarak "başka"ya karşı ve sonsuzdur. "Başka"nın uğradığı her adaletsizlikte müsebbip "ben" olmasa dahi sorumludur. "Ben"in aynı çağda yaşamadığı "başka" da burada sorumluluk çerçevesi içine yerleştirilmektedir. Bu nedenle adalet duygusu canlılar ve ölülerin de dâhil edilmesi gereken bir boyuta varır. Adalet, Derrida için "yapısöküm"e uğratılamaz tek kavramdır. Adalet yasayı yargılama olanağı sunan daha üstün bir yasa, yasanın yasası olarak işler. Yasa ise verilidir. Herkes için eşit ve adil olduğu yanılgısı yaratır. Derrida için bir olay karşısında yasaya dayanarak verilen karar sorumluluk içermez, bu karar kanunidir fakat etik değildir. Bu karara etik olanaklılığı kararverilemezlik sağlar. Kararverilemezlik kararın şartıdır. Bu nedenle her karar kendi çerçevesinde tikel olmalıdır. Adalet ancak böyle sağlanır.

Derrida *Marx'ın Hayaletleri'*ni yazdığı sıralarda içinde bulunduğu yüzyılda yaşanılan yıkımlardan etkilenen herkes için adalet arayışındaydı. Derrida için hayaletlerle olmak, belleğin mirasın ve kuşakların bir siyasetine indirgenmese de aynı zamanda bunların siyasetidir. Bu nedenle hayaletlere önem verir. Derrida'ya göre bu hayaletlerden en mühimi Marx'ın hayaletidir. Marx taraftarları tarafından tek bir ruha indirgenmiş, dogmatikleştirilmiştir. Oysa Marx kendi düşüncelerinin revize edilmesi talebinde bulunur. Marx takipçilerine bıraktığı bu mirasla onlardan kendinin eleştirisini istemektedir. Dolayısıyla Marx'tan kalan en büyük miras bu eleştiri ruhudur. Fukuyama'nın komünizmin ölümünü ilan ederek liberalizmi yücelten düşüncelerine ancak Marx'ın eleştiri hayaletiyle karşılık verilebilir. Derrida, öldüğü iddia edilerek komünizmi gözlerden ırak tutmak isteyen fesat birliğine karşı sınır üyeliğine yer vermeyen, adına "Yeni Enternasyonel" dediği bir ittifakın kurulmasını önerir. Bu sınırları sonsuzca genişleten uluslararası bir topluluk fikridir.

Yeni Enternasyonel, dünya düzenindeki ayar bozukluğuna karşı son zamanların en müreffeh çağı algısı yaratanlara karşı yüksek perdeden adalet çağrısında bulunacak tek oluşumdur. Yıkımların kurbanlarına karşı sorumluluğu mirasa dönüştürmeden sorumluluktan söz edilemez. İnsan doğduğu andan itibaren yanlışı onarmak için sorumluluk yüklenir. Adalet için sorumluluk sadece insana değil hayalete de karşıdır. Derrida bu nedenle varlığın bilimi olan ontolojiye karşı hayaletin bilimi olan "hauntology"ye yani hayaletbilime müracaat etmek gerektiğini söyler. Derrida hayaletlere dair bu yaklaşımını bir zamanlar Marx'ı da etkilemiş olan Shakespeare'in ünlü oyunu Hamlet'ten esinlenerek ortaya çıkarır. Bu oyunda hayalet olan kral, ülkenin yozlaştığı bir dönemde ortaya çıkarak, oğlundan intikamını almasını ister. Hayalet Hamlet'e yapması beklenen işleri yapması gerektiğine ikna eder. Hayalet adalet talebinde bulunur ve ülkenin çökmüşlüğü hayaletin ortaya çıkışıyla anlaşılır. Zaman çığrından çıkmıştır. Bu nedenle zamandan azade olan hayalet, sürekli görünür ve kaybolur, görür ama görünmez. Bakışımsızlık eş zamanlılığı ortadan kaldırırır. Hayaletin belirişi hem ilk hem de sondur. Geçmiş için bir borç, gelecek için bir adalet, şimdi için bir şeylerin yanlış gittiğinin belirtisidir.

Derrida "hayaletbilim"le suçun cezasını zaman aşımına uğramadan vermek isteyen yasacı ve nesnel bir tavır alabilmek için ölümün ardından bir süre beklemek

zorunda olan tarihçinin karşısına üçüncü bir alternatif çıkartmış olur. Hayaletler suçu zaman aşımına uğratmaz ya da ölülerin gömülmesini beklemez. Ahlaki bir sorgulamaya neden olur. Hayaletbilim, etiğin siyasete tasallutudur. Zaman, mekân, etik adalet ve politik yasa arasındaki tüm sınırların muğlaklaştığı alandır.

Çalışmanın birinci bölümünde dil felsefesinden, etik ve siyaset felsefesine giden süreçte, Derrida'nın ilk çalışmalarının etkisini sonraki çalışmalarında gösterilmiş oldu. Derrida felsefesinin ilk yıllarında dikkat çeken en önemli nokta "yapısöküm"üne başladığı batı felsefesinin özünde yer alan, sabit anlamın, yerleşik kanının, kavramlar arasındaki hiyerarşik ikiliklerin merkezinde yatan sınır kavramıdır. Daha sonra görülecektir ki, Derrida etik-politik meselelere yoğunlaştığı dönemde ne canlı ne ölü, ne orada ne de burada, görür ama görünmez "hayalet" kavramı ile "sınır"lar hakkında kuşkuya düşüren bir felsefe üretir. Bölümün sonunda sinemanın gerçekçi ve hayalci tanımlarının teorik çerçevesinin sınırlarını aşındıracak radikal bir değişikliğin talebini her zaman muhteviyatında barındırdığı belirtilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü Theodoros Angelopoulos'un hayatına ve sinemasına ayrılmıştır. Angelopoulos'un doğduğu yer olan Yunanistan siyasal istikrarını sağlamakta zorlanmış bir ülkedir. Bu nedenle ülke her zaman iç savaş ve karmaşanın esiri olmuştur. Yunanistan içinde bulunduğu Balkan coğrafyası gibi Osmanlı Devleti'nin yıkılışından sonra çeşitli zorluklar yaşamıştır. Bu zorluklar bölge halkının sürekli göç etmesine neden olmuştur. Angelopoulos hem ülkesine, hem de Balkanlara duyduğu aidiyeti inkâr etmez, Avrupa'nın bu bölgeye olan küçümseyici bakışının farkındadır. Filmlerinde bütün bu olaylar bir şekilde kendisine yer bulur.

Yönetmenin sineması düşüncelerin karşılaşmasına olanak veren bir tür "auteur sineması"dır. Onun filmleri seyircinin kendi düşüncesine zaman ayırabilmesi için ölü-zamanlardan oluşur. Yönetmen düşünceleri dayatan bir film dili yerine "ölü zaman"larla yeni düşüncelerin oluşmasına imkân veren bir dil kullanır. Angelopoulos'un sineması biçimsel ve tematik olarak devamlılık arz eder. Bu nedenle filmler birbirinin içine girer, birbirini içinde devam eder. Dolayısıyla son bulmaz. Zamanlar ve mekânlar bu iç içelikte genişler. Bu zaman ve mekân genişlemeleri aynı zamanda yönetmenin plan-sekanslarında da görülür.

Angelopoluos kendi filmlerine fiziksel olarak olmasa da gıyabında bir var oluşla yer alır. Onun belleğinden sızan travmalar, çocukluk anıları, Yunanistan'ın içinde bulunduğu siyasi koşulların topluma yansıması, onu filmlerine her zaman musallat eder. Filmlerindeki manzaralara her zaman gri renk hâkimdir. Yıkık dökük yapılar, varoş yerleşkeler, sisli ve yağmurlu hava filmlerinin vazgeçilmez melankolik atmosferini oluşturur. Filmlerdeki karakterler sürekli yolculuk halindedir. Bu yolculuk eş zamanlı olarak içsel bir yolculuk haline gelirken, manzaralar da karakterin ruh haliyle özdeşleşir.

Angelopoulos'un sineması üç döneme ayrılır ve bu üç dönem üç farklı üçlemeyle irtibatlandırılır. Bu üçlemelerin öncesinde, sonrasında ya da arasında üçlemeler arasında bir geçiş niteliği taşıyan filmler de yapmıştır. Son üçlemesinin son filminin çekimleri sırasında ise hayatını kaybetmiştir. Angelopoulos Marksist olduğunu her filminde belli eder ama bu tarafgir bir marksistlikten ziyade eleştireldir. Sineması alışılmış Yunanistan'ın dışındaki öteki Yunanistan'ı anlatır. Filmlerini yazarken beslendiği kaynak olan Yunan mitolojini için Yunan halkını kurtarıcıyı bekleme tembelliğinine sürekleyen bir melanet olduğunu söylemeyi ihmal etmez.

Angelopoulos'un ilk dönemi ve dolayısıyla ilk üçlemesi Yunanistan'ın 1936-1976 yıllarını anlatan "Tarih Üçlemesi"dir. Bu üç filmde tarih ön plandadır. İkinci döneminde çektiği filmlerden oluşan "Sessizlik Üçlemesi"nde ise aynı tarihi süreç arka planda anlatılmaya devam eder, fakat bu dönemin odağında bireysel hikâyeler yer alır. Angelopoulos üçüncü döneminde "Sınır Üçlemesi" isimli son üçlemesi çeker. Angelopoulos'un bu üçlemesinin ortak mekânı günümüzün Yunanistan'ı ile bütün komşu Balkan ülkeleriyken, ortak tema insanın içinde ve dışındaki sınırlar, yine iç ve dış sürgünlerdir. Angelopoulos'un bu filmlerde ele aldığı zaman dilimi Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri* kitabını yazarken üzerine eğildiği zıvanadan çıkmış zamanla aynıdır. S.S.C.B.'nin yıkılışıyla gelen sosyalizmin çöküşü, birlik devletlerin parçalanması, savaşların izlenebilir olması, ortaya saçılan yoksulluk ve göç manzaralarının birer seyir nesnesine dönüşmesi Fransız filozof ile Yunanlı yönetmenin ele aldıkları meselelerdir.

Angelopoulos'un her filminde Derrida'cı manada adalet talebinde bulunan hayaletleri bulmak olasıdır. Çalışmanın ilk iki üçlemeye ayrılan kısımlarında kısaca bu hayaletlere değinilmiştir. Fakat hayalet tam sınırda bulunarak, sınırı muğlaklaştırdığı hatırlanırsa, Angelopoulos'un "Sınır Üçlemesi"nde, hem filmlerin ortak teması, hem de ortak mekânları bakımından hayaletleri bulmak daha olasıdır. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünün sonunda "Balkanlar"a özel olarak bir başlık açılmıştır. Bu başlıkta Balkanlar'a Avrupa'nın gözünde bir tahayyül olarak bakılmıştır.

Balkanlar'da yaşanan parçalanma süreci ve sürecin adı olan Balkanlaşma her seferinde yeni sınırlar üretirken, bir yandan da Avrupa Balkanlar'la arasına bir sınır çizmeye çalışır. Avrupa kendisinin ötekisi olarak tahayyül ettiği Balkanlar sayesinde kendi medeniliğini meşrulaştırır. Ayrıca bu coğrafyaya hamilik iddiasında bulunarak, bu bölgeyi dizayn etmeye çalışır. Bu da Balkan ülkeleri arasında başka sınırların oluşması anlamına gelir. Bu tasarım sürecine Balkan ülkelerinin gönüllü katkıları muhakkaktır. Her bir ülke rekabet halinde ülkelerden kendini ayırmak için Avrupalı olduğu iddiasında bulunur. Osmanlı'nın coğrafyaya hâkimiyetinden, bölgenin imparatorluk sınırlarından çıkmasına kadar ve sonrasında yaşanan uluslaşma süreçleriyle Balkan tarihi, dini, ideolojik ya da etnik ayrımlara sahne olmuş, sınırlar giderek keskinleşmiştir. Fakat bu sınırlar kendi keskinliği nispetinde homojen toplumlar oluşturamamıştır. Mazinin bir arada yaşamış halkları her ülkenin sınırları içinde yaşamına devam etmiş fakat uluslaşmanın gereği olarak görülen homojen toplum yapısına kavuşabilmek adına bu halklar ya etnik kırıma uğramış ya da göçe zorlanmıştır. Bütün bu rekabetlerin sonucunda Balkanlar, sınır oluşumlarıyla beraber yeni hayaletlerin ortaya çıktığı bir coğrafya olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde özel bir başlık açılarak, üzerine eğilme ihtiyacı hissedilen bir diğer konu, bir görsel kültür ürünü olan sinemada görünmeyen hayaletlerin nasıl bulunabileceğidir. "Görsel kültür" film, televizyon, reklam, sanat işleri, binalar ya da kentsel çevrelerle her karşılaşmada verilebilecek öznel tepkiler ve anlamların sürekli olarak birbirine eklemlenen tabakalarını üreterek, imgelerin, seslerin ve mekânsal tasvirlerin, birbiri üzerine ve birbiri üzerinden okunduğu bir

mekân açar. Bu okumalar, günümüzde bir sorun olarak dayatılan göçün varolan sorunlara bir çözüm olabileceğini de akıllara getirir.

Hayaleti yaratan içeriye dâhil olmak için sürekli sınırlara musallat olan göçmenin, sığınmacının, mültecinin imajlarıdır. Sınırdaki hareketleri bir görünürlük ya da görünmezlik meselesi olduğu için bu insanlar hayaletler gibidir. Her daim sıkı bir gözetim ve kontrol altında tutulan sınırlar bu hareketlerle eşiklere, geçiş noktalarına dönüşürler ve mekânsal tutarlılık ortadan kalkar. Ayrıca reel coğrafya somut olarak varolmayan sınırların kendisi de bir hayalet olarak betimlenebilmektedir. Sınırdaki hayatların farklı yaşam pratikleri ve ekonomik ilişkileri, sınırı alışılmışlığın aşıldığı yerler yaparak olağan ile üstü arasında bir eşik kılar. Böylece yaratılmaya çalışılan sanal sınırlar bu hareketliliklerle bir nebzede olsa yıkılır.

Angelopoulos sınır üçlemesinde üç ayrı sınır kavramını ele almıştır. Bunlardan biri coğrafi sınırlardır. Bir diğeri bakışın sınırlarıdır. Hayalet coğrafi sınırların anlaşılmasında yararlı bir metaforken bakışın sınırlarını aşmak için de yararlıdır. Görünen her şeyin dâhil olduğu görsel kültürde bir görünmeyen olarak hayaletin aranması görünenin ötesinde görünmeyen yerlere bakabilmek için yapıçözümcü bir fırsattır. Hayaletin görünmez ama görür olan bakışımsızlığında perspektif ters çevrilmelidir. Böylece bakışın sınırlarını aşmak mümkün hale gelir. Angelopoulos'un üçlemede ele aldığı son sınır, yaşam ile ölüm arasında olandır. Hayalet bizatihi bu sınırı parçalar. Ne vardır, ne de yoktur. Bir ayağı ölümde, diğer ayağı yaşamdadır. Ölmüştür ama bir nedenle dünyayı terk edememektedir. Onu bu dünyaya bağlayan bir talebi vardır. Bu talep karşılanana kadar dünyadan çekilme niyeti yoktur. Bu nedenlerden ötürü hayalet Angelopoulos'un "sınır üçlemesi"nde ele aldığı sınırlar bir şekilde hayaletlerle bağlantılıdır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümü bütün bu teorik arkaplan çerçevesinde "Sınır Üçlemesi" filmlerinde Derrida'nın hayaletleri aranmıştır. Öncelikle dikkat çeken hususlardan biri üç filmin ana karakterlerinin şair, belgeselci, sinemacı, yazar gibi sanatsal üretimde bulunan kişiler olması. Yazdığı kitapları daha şimdiden yokluğunun hayaletsi izleri olarak gören Derrida gibi düşünülecek olursa bu

karakterler hem gelecekte yaşanacak ölümlerinin izlerini üretirler, hem de bu izlerle yaşamaya devam ederler.

Üç filmin ana karakterlerinin bir başka ortak özelliği, seyir halinde olmalarıdır. Bu karakterler yaptıkları yolculuklarla, coğrafi sınırların anlamını sorgulamalarına neden olan deneyimler yaşarlar. Karakterler bu deneyimlerini hem kendileri üzerinden, hem de sınırla irtibatı olan sınır polisi, göçmen, sürgün ve mülteciler gibi yan karakterler üzerinden kazanırlar. Bu yan karakterler film içinde sürekli görünür ve kaybolurlar. Daha iyi bir yaşam talebiyle yola çıkan bu karakterler gitmek istedikleri yere varmak için sınırlara musallat olurlar. Bir eşik olarak sınır bu insanların bekleme noktası olmuştur. Tam sınırın üzerinde görünürlüklerini yitirirler. Bekletildikleri eşiklerde yeni yaşam pratikleri elde ederler, sınırın hayaletleştirici etkisi alış verişlerinden düğünlerine kadar gündelik hayatlarının her yerine sirayet eder.

Angelopoulos'un film dili bu hayaletsi atmosferin güçlenmesine yardım eder. Puslu manzalar, güneşsiz, gri gökyüzü, karanlık renkler hayaletlerin işlenmesine elverişli sahneler yaratır. Yönetmenin vazgeçemediği plan-sekans anlatımlarla karakterler bir hayalet gibi mekân içinde zamansal yolculuklara çıkar. Filmlerde kullanılan zincirleme geçişler geçmiş ile geleceğin birbiri içinde erimesine sağlayan görüntüler oluşturur. Ayrıca filmlere yönetmenin kendi de bir hayalet gibi sirayet eder. Angelopoulos, karakterlere kendi adı gibi "A" harfi ile başlayan isimler verir, karakterlerin anne ve baba adları da kendi anne baba adları ile aynıdır. Yönetmenin anıları ve travmalarıyla bu filmlerin çeşitli sahnelerinde karşılaşmak mümkündür. Filmler bu muhteviyatlarıyla yarı oto-biyografik bir yapı arz ederler. Angelopoulos'un hayaletleri gerçek ve kurmaca arasındaki ayrımı silikleştirir. Üç filmde de önemli karakterlerin adı net değildir. Bu nedenle onlar sabit bir kimliğe yerleştirilemezler.

Filmleri tek tek ele almak gerekirse üçlemenin ilk filmi olan *Leyleğin Geciken Adımı*nda sınırda ülkeye ek bir yerleşkede oluşturdukları hayalet mahallelerde yaşayan göçmenler, sürekli kaybolan ve sınırda beliren politikacı, sınırın iki tarafında görünmeden evlenmeye çalışan gelin ve damat, bu düğüne sessiz alkışlarıyla

görünmez bir görünürlük kazandıran yakınları birer hayalet özelliği taşırlar. Bu hayaletler dünyadaki adaletsiz gelir dağılımlarından, ülkelerinde yaşanan iç karışıklıklardan, soykırım ve etnik bölücü politikalardan, işsizlikten kaçarak hayat koşullarının daha iyi olduğunu düşündükleri yerlerde yaşamayı talep ederler. Bu insanlar sınırda farklılıkların kabul edildiği bir "yeni enternasyonel" oluştururarak kapalı ve homojen toplumla bir etkileşim potansiyeli taşırlar.

Üçlemenin ikinci filmi *Ulis'in Bakışı*nda Manakilerin bazı filmlerine yer verilir. Bu filmlerle oluşturulan protez bellekle kuşaklar arasında bir bağ kurulur. Balkan sinemasının kurucuları olarak kabul edilen Manakiler, kayıp üç bobinleriyle filmin ana karakterine tasallut etmişlerdir. Manakilerin kayıp üç bobin filmi ulusal arşivlerin oluşturduğu kurgudan kendilerini kurtararak birer hayalet olarak bütün Balkanlar'ın ortak mirası olarak izlerini sürdürürler. Kayıp bobinlerde ilk bakışın masumiyeti, Balkanların mutlu olduğu zamanların kaydı, farklılıkların bir arada yaşadığını görüntülerin var olduğuna inanılmaktadır. Filmin ana karakteri kayıp üç bobini ararken hem kendinin, hem angaje olduğu ideolojinin, hem ülkesinin, hem de bütün Balkanlar'ın geçmişi ile şimdisi arasında gidip gelerek bir hayaleti andırır. Bu zamanlar arasında yaşanan geçişlilikte ana karaktere bazen Manaki Kardeşler, bazen çocukluğu, bazen Lenin'in heykeli musallat olur. Filmin ana karakteri kendine tasallut eden bu hayaletlerin bedenlenmesinde bir konak vazifesi görür. Ana karakterin hayaletleri uğradıkları haksız ithamların, maruz bırakıldıkları mutsuz sürgün hayatlarının, vaktinden önce ilan edilen ölümlerinin hesabını sormak için geri dönerler. Ana karakter yüz yıllık bir zaman dilimi içinde arayışını sürdürürken ona, dört farklı kadın refakat eder. Aynı oyuncu tarafından canlandırılan bu dört kadın, hayaletlerin tasallutuna uğrayan bir başka bedene gönderme yapar. Bu iki hayaletli beden üzerinden Balkan coğrafyasında yaşanan aşkların son bir asrı anlatılır. Angelopoulos Balkanları savaşın değil aşkın mekânı olarak kurar. Bütün bu hayaletler çığırından çıkmış bir zamanda olduğumuzu bize hatırlatırlar.

Üçlemenin son filmi *Sonsuzluk ve Bir Gün*de ana karakterin geçmişteki bir günle, kendi bugünü arasında gidip gelişini anlatır Bu filmde geçmişiyle bugünü arasında bocalayan bir hayalet filmi havasındadır. Bu kahraman sağ çıkması imkânsız görünen ameliyatının arifesinde ölümle yaşam arasında sınır üzerindedir.

Filmin bir başka hayaleti mülteci çocuk karakterdir. Bu karakter Angelopoulos tarafından, ana karakteri ölüme uğurlayan bir ölüm meleği olarak tasarlanmıştır. Bu çocuk her mülteci gibi sınırda bir belirip, bir gözden kaybolmak zorundadır. Çocuk filmde başka aidiyetlere sahip mülteci çocuklarla birlikte metruk bir binada "enternasyonel"i andıran bir yaşam pratiği edinmiştir. Bu çocuklar metruk binaya sirayet etmiş hayaletleri andırırlar ve yaşanabilir bir dünya talep ederler. Filmde bıraktıkları miraslarla ulusal şair Solomos ve çocuğun arkadaşı Selim diğer hayaletlerdir. Filmin bir başka hayaleti geçmişte ana karakterin ilgisizliğinden dolayı mutsuz geçen bir günün hesabını sormak için bir mektupla beliren ana karakterin eşidir.

Theodoros Angelopoulos'un filmlerinin Jacques Derrida'nın "hayalet" kavramı ile ele alınabileceği varsayımından hareket eden bu çalışmada Angelopoulos'un filmlerinde Derrida'nın uzamın, yaşamın, bakışın ve zamanın sınırlarını bertaraf eden bir form olarak nitelendirdiği "hayalet" mefhumunun bulunup bulunmadığını araştırılmıştır. Hayaletin her tür sınırı silikleştiren, muallaklaştıran bir özelliğe haiz olması nedeniyle çalışma Angelopoulos'un "Sınır Üçlemesi"nin çözümlenmesiyle sınırlandırılmıştır ve bu çözümlemelerde elbette Derrida'nın söylemlerinden yararlanılmıştır. Bu filmlerde amaçlanan hayalet arayışı için çalışmaya rehberlik edeceği düşünülen sorular sorulmuştur. Bu üç filmin hayaletleri hangi karakterlerdir? Bu karakterleri hayaletleştiren hangi yönleridir? Bu hayaletler hangi "sınır"ları aşıyor? Bu hayaletler kimlere musallat olmuştur? Yönetmen "hayalet" fikrini desteleyecek atmosferi yaratıyor mu? "Hayalet" kavramının temelinde yatan ve Derrida'nın önceki çalışmalarında ulaştığı kavramlar olan "differance", "iz", "ek" gibi kavramlar bu filmlerde mevcut mu?

Sonuç olarak üç filmde de hayaletsi karakterler ortaya koyulmuş, onları hayaletsi yapan yönleri vurgulanmıştır. Bütün bu hayaletlerin bakışın, yaşamın ya da coğrafyanın sınırlarında gezindikleri belirlenmiştir. Yönetmen kullandığı sinema teknikleri açısından sinematografik olarak hayaletleri hatırlatacak bir atmosferi her üç filmde de yaratmaktadır. Ayrıca her üç filmde de "hayalet" fikrini içinde barındıran "differance", "ek", "iz" gibi Derrida'nın temel kavramlarına yorulabilecek anları yakalamak mümkün görünmektedir.

Tüm bu analiz ve tartışmalardan sonra nesnelleştirilmesi mümkün olmayan "hayalet" kavramının somut örneklerle filmlerde olabileceğini söylemek mümkün değildir. Bu çalışmada yapılan Derrida'nın da dediği gibi hayaletlere kulak kabartmak ve filmlere alışılmış bakış açıları haricinde yeni bakış açıları kazandırmak ve görünenin ötesine geçmektir. Bu noktada elde edilen sonuçların yoruma açık olduğunu unutmamak gerekir. Fakat sinema alanında yapılan akademik çalışmalarda film analizlerine yeni bir örnek sunabilmek adına Derrida'nın söylemlerinden yararlanmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Abadan, Yavuz, Meray, Seha L.: "Önsöz", **Ebedi Barış Üzerine Felsefi Deneme,** Yaz. Immanuel Kant, Ankara, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1960, s. 3-4.

Acquarello **"Angelopoulos, Theodoros"** http://sensesofcinema.com/ 2003/great-directors/angelopoulos, Erişim Tarihi: 08.04.2016

Akşin, Tülin: "Önsöz", **Göstergebilim ve Gramatoloji Jacques Derrida ile Kristeva Arasında Söyleşi,** Yay. Haz. Önay Sözer, İstanbul, Afa Yayınları, 1994, s. 9-26.

Akşin, Tülin: "Avrupa Kültürünün Krizi ve Jacques Derrida", **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:10, 1999, s. 41-48.

Akay, Ali: **Kıvrımlar**, İsranbul, Bağlam Yayınları, 1996.

Akay, Ali: "Giriş", **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:10, 1999, s.5-11.

Akay, Ali: "Önsöz", **Toplumbilim Dergisi Görsel Kültür Özel Sayısı**, Sayı:22, 2007, s. 5-9.

Akbulut, Hasan: "Kara Tahta: Sınırın Hayaletleri", **Sinemada Hayat Var: Oğuz Onaran İçin**, Der. Seçil Büker ve Semire Ruken Öztürk, Ankara, De Ki Yayınları, 2012, s. 265-271.

Akyüz, Latife: "Liminal Alanlar Olarak Sınırlar: Türkiye-Gürcistan sınırında ekonomik yaşam ve etnik kimliklerin sınır deneyimleri", **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı:131, 2014, s. 84-104.

Algan, Necla: "Angelopoulos Sineması", **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 18, 2010, s. 151-158.

Altuğ, Taylan: "Postmodern Dil Durumu", **Felsefe Tartışmaları**, Kitap: 19, 1996, s. 5-19.

Altuğ, Taylan: **Dile Gelen Felsefe**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 1995.

Andrew, Geoff: "Homeros Kalbin Olduğu Yerdedir: Ulysses'in Bakışı", **Theo Angelopoulos,** Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006a, s. 106-110.

Andrew, Geoff: "Onun Hayatının Çağı: *Sonsuzluk ve Bir Gün*", **Theo Angelopoulos,** Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006b, s. 135-138.

Angelopoulos, Theodoros: "Görüntüler Yolculuklarda Doğar", **Mesel Dergisi**, Sayı:68, 2012, s. 50-56.

Arınç, Cihat: "Mucid-i Perde de Bir Zıll-i Hayaldir Şimdi: Ahmet Uluçay'ın Hayalet Perdesi.", **Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay,** Yay. Haz. Ayşe Pay, İstanbul, Küre Yayınları, 2010, s. 75-107.

Aslan, Hatice, Nihal: "Zaman Zaman İçinde.", **Sanatçı ile Buluşma: Theo Angelopoulos,** Yay. Haz. Ayça Gürdal Küey, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2013, s. 28-36.

Artun, Ali: **Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 1**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

Asiltürk, Cengis: "Sinemada Kadrajın Evreni ve Çekim.", **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** C.3, Sayı:2, 2009, s. 92-124.

Atayman, Veysel: "Bellek, Tarih ve Zaman: Ütopyasız Kalmış Dünyamızda Theo Angelopoulos Sineması.", **Mesel Dergisi**, Sayı:68, 2012, s. 43-48.

Aydın, Yıldız: "Doğu Alman Yazınında Göç ve Sürgün.", **Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:57, 2016, s. 27-32.

Aydoğan, Yüce: "Konuşmanın Bittiği Bir Kıyı Var" Oktay Rifat Şiirinde Farklılaşma [Différance] Mekânı Olarak Kıyı Motifi", **Monograf Dergisi,** Sayı:7, 2017, s. 10-37.

Aytekin, Mesut: "Korku Sinemasında Vampir Filmleri ve Korku Sinemasının Tarihsel Sürecinde Değişen Vampir İmgesi", **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2006.

Bachmann, Gideon: "Akıp Giden Zaman: *Sonsuzluk ve Bir Gün*,", **Theo Angelopoulos**, Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 121-134.

Baker, Ulus: **Beyin Ekran**, İstanbul, Birikim Yayınları, 2011.

Barnard, Malcolm: **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Çev. Güliz Korkmaz, Ankara, Ütopya Yayınevi, 1998.

Başaran, Melih: **Kurbansal Sunu: Dile Getirilebilir ve Görülebilirin Mantık ve Ekonomileri**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

Bauman, Zgymunt: **Modernlik ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

Bauman, Zgymunt: **Sosyolojik Düşünmek**, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.

Bauman, Zgymunt: **Akışkan Aşk**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Versus Kitap, 2012.

Benhabib, Seyla: **Ötekilerin Hakları: Yabancılar, Yerliler, Vatandaşlar**, Çev. Berna Akkıyal, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2016.

Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Bentham, Jeremy: "Panoptikon ya da Gözetim-Evi", **Panoptikon: Gözün İktidarı**, Çev. Barış Çoban, Zeynep Özarslan, Yay. Haz. Barış Çoban ve Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınevi, 2016, s. 9-76.

Bevernage, Berber: "Zaman, Mevcudiyet (Bulunuş=Presence) ve Tarihsel Adaletsizlik", Çev. Baki Enis Balakbabalar, **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:73, 2013, s. 330-356.

Bernasconi, Robert: "Levinas ve Ötekilik Politikası", Çev. Zeynep Direk,

Tezkire Dergisi, Sayı:38-39, 2004, s. 110-125.

Bernasconi, Robert: **Levinas Okumaları**, Çev. Zeynep Direk, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2011.

Beyazıt, Ebru: "20. Yüzyıl Yunan Tarihindeki Politik Dönüşümler ve Bunun Theodoros Angelopoulos Sinemasındaki Temsili", **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2010.

Biro, Yvette: **Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış**, Çev. Anıl Ceren Altunkanat, İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2011.

Bloom, Harold: **Batı Kanonu**, Çev. Çiğdem Pala Mull, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.

Bordwell, David: "Modernizm, Minimalizm, Melankoli: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim", Çev. Adnan Ufuk, **Yeni İnsan Yeni Sinema,** Sayı:7, 2000, s. 101-122.

Borradori, Giovanna: "Jacques Derrida'yla Söyleşi", **Terör Günlerinde Felsefe: Jürgen Habermas ve Jacques Derrida ile Diyaloglar**, Çev. Emre Barca, Yay. Haz. Giovanna Borradori, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2008a, s. 112-174.

Borradori, Giovanna: "Giriş: Terörizm ve Aydınlanma'nın Mirası", **Terör Günlerinde Felsefe: Jürgen Habermas ve Jacques Derrida ile Diyaloglar**, Çev. Emre Barca, Yay. Haz. Giovanna Borradori, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2008a, s. 17-45.

Brown, Wendy: **Tarihten Çıkan Siyaset**, Çev. Emine Ayhan, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

Callinicos, Alex: **Toplum Kuramı**, Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Chambers, Iain: **Göç, Kültür, Kimlik**, Çev. İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.

Clogg, Richard: **Yunanistan'ın Kısa Tarihi**, Çev. Dilek Şendili, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2015.

Critchley, Simon: "Yapıbozum ve Pragmatizm: Derrida Özel İronist mi Yoksa Kamusal Liberal mi?", **Yapıbozum ve Pragmatizm** Çev. Tuncay Birkan, Ed. Chantal Mouffe, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2016, s. 35-68.

Cevizci, Ahmet: **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2010.

Ciment, Michel: "Arıcı Hakkında Konuşma", **Theo Angelopoulos**, Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 64-71.

Çakmak, Efe, E.: "Sömürgeleştirmenin Son Aşaması: Obrad Saviç'le Söyleşi", **Cogito**, Sayı:38, 2004, s. 251-257.

Çalış, Şaban, Halis: **Hayaletbilimi ve Hayali Kimlikler: Neo-Osmanlılık, Özal ve Balkanlar**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2015.

Çalışlar, Aziz: **Shakespeare Sözlüğü**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları,

1994.

Davies, Christian **"Hero's welcome in Poland awaits hitman who killed Mandela's ally"** https://theguardian.com/world/2018/nov/11/heros-welcome-janusz-walus-apartheid-hitman-chris-hani-poland Erişim: 20.11.2018

Delice, Serkan: "Zen-Dostlar Çoğalıp Mahbublar Azaldı: Osmanlı'da Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik ve Tarihyazımı", **Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet**, Yay. Haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 329-363.

Derrida, Jacques: **Dissemination**, Çev. Barbara Johnson, London, The Athlone Press Ltd., 1981.

Derrida, Jacques: **Limited Inc.**, Çev. Samuel Weber, Evanston, Northwestern University Press, 1988.

Derrida, Jacques: **Aporias**, Çev. Thomas Dutoit, Stanford, Stanford University Press, 1993.

Derrida, Jacques: **The Gift of Death**, Çev. David Wills, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

Derrida, Jacques: "Japon Bir Dosta Mektup", Çev. Medar Atıcı, Mevheş Omay, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 10, 1999a, s. 187-190.

Derrida, Jacques: "İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun", Çev. Özkan Gözel, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:10, 1999b, s. 167-176.

Derrida, Jacques: "Differance", Çev. Medar Atıcı, Mevheş Omay, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 10, 1999c, s. 51-64.

Derrida, Jacques: "Psyche, Ötekinin İcadı", Çev. Melih Başaran, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 10, 1999d, s. 105-130.

Derrida, Jacques: "Hospitality, Justice and Responsibility: A Dialogue with Jacques Derrida", **Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy**, Ed. R. Kearney, M. Dooley, New York, Routledge, 1999e. s. 65-83.

Derrida, Jacques: "Circumfession", **Jacques Derrida,** Çev. Geoffrey Bennington, Chicago, The University of Chicago Press, 1999f, s.3-315.

Derrida, Jacques, Mortley, Raoul: "Jacques Derrida", **Fransız Düşünürleriyle Söyleşiler**, Çev. Baki Güçlü, Ed. Kurtuluş Dinçer, Ankara, İmge, 2000, s. 132-157.

Derrida, Jacques, Stiegler, Bernard: **Echographies of Television Filmed Interviews**, Çev. Jennifer Bajorek, Cambridge, Polity Press, 2002.

Derrida, Jacques: "Teoriyi İzlemek", **Teoriden Sonra Hayat**, Çev. Ebru Kılıç, Ed. Micheal Payne, John Schad, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s. 1-52.

Derrida, Jacques: "Şiddet ve Metafizik", Çev. Zeynep Direk, **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:47-48, 2006a, s. 62-160.

Derrida, Jacques: **Gün Doğmadan**, Çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: Dharma Yayınları, 2006b.

Derrida, Jacques: "Kendime Karşı Savaştayım", Çev. Saadet Özen, **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:47-48, 2006c, s. 174-186.

Derrida, Jacques, Borradori, Giovanna: "Otoimmünite: Gerçek ve Simgesel İntiharlar", Çev. Emre Barca, **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:47-48, 2006, s. 37-61.

Derrida, Jacques: **Marx'ın Hayaletleri**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.

Derrida, Jacques: **Nietzschelerin Şöleni**, Çev. Ali Utku, Mukadder Erkan, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2008a.

Derrida, Jacques: **Khora**, Çev. Didem Eryar, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008b.

Derrida, Jacques: **İsim Hariç**, Çev. Didem Eryar, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008c.

Derrida, Jacques: "Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli", **Şiddetin Eleştirisi Üzerine**, Çev. Zeynep Direk, Ed. Aykut Çelebi, İstanbul, Metis Defterleri, 2010, s. 43-133.

Derrida, Jacques: **Öteki Hedef: Başka Baş**, Çev. Melih Başaran, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2011.

Derrida, Jacques: "Konuksev(-er/-mez)lik**", Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma**, Çev. Ferda Keskin, Önay Sözer, Yay. Haz. Ferda Keskin, Önay Sözer İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s.7-33.

Derrida, Jacques: **Gramatoloji**, Çev. İsmet Birkan, Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2014a.

Derrida, Jacques: **Platon'un Eczanesi**, Çev. Zeynep Direk, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014b.

Derrida, Jacques: **Marx ve Mahdumları**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014c.

Derrida, Jacques: "Geschlecht II: Heidegger'in Eli", **Heidegger Paris'te**, Çev. Birdal Akar, Der. Sadık Erol, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2014d, s. 81-132.

Derrida, Jacques: **"Bir Japon'a Mektup"** http://www.ideayayinevi.com/okumalar/derrida/japona_mektup.php, Erişim Tarihi: 20.05.2016

Derrida, Jacques: "Yapıbozum ve Pragmatizm Üzerine Düşünceler", **Yapıbozum ve Pragmatizm**, Çev. Tuncay Birkan, Ed. Chantal Mouffe, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2016, s. 125-142.

Diken, Bülent: **İsyan, Devrim, Eleştiri: Toplum Paradoksu**, Çev. Can Evren, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.

Diprose, Rosalyn: "Derrida and the Extraordinary Responsibility of Inheriting the Future-to-come", **Social Semiotics**, C.16, No:3, 2006, s. 435-447.

Direk, Zeynep: "Konukseverliğin Düşüncesi", **Defter Dergisi**, Sayı:31,

1997, s. 11-36.

Direk, Zeynep: "Sunuş", **Sonsuza Tanıklık: Emmanuel Levinas'tan Seçme Yazılar**, Ed. Zeynep Direk, İstanbul, Metis Defterleri, 2003, s. 7-39.

Direk, Zeynep: **Başkalık Deneyimi: Kıta Avrupası Felsefesi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Direk, Zeynep: "Giriş", **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:47-48, 2006, s, 9-16.

Direk, Zeynep: "Yasa, Adalet ve Siyaset", **Şiddetin Eleştirisi Üzerine**, Ed. Aykut Çelebi, İstanbul, Metis Defterleri, 2010, s. 214-244.

Duruel Erkılıç, Senem: **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**, Ankara, De Ki, 2014.

Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.

Elbirlik, Tolga, Karabulut, Ferhat "Söylem Kuramları: Bir Sınıflandırma Çalışması", **Dil Araştırmaları**, Sayı:17, 2015, s.31-50

Eribon, Didier: **Michel Foucault**, Çev. Şule Çiltaş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.

Ergüneş, Ertunç, Aras: "Tarihin Sınırları: Angelopoulos ve Maddeci Tarih Anlayışı", **Felsefelogos**, Sayı:4, 2014, s. 99-113.

Erhat, Azra: **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.

Erkan, Mukadder, Utku, Ali: "Sunuş: Jacques Derrida: Edebiyat Sahnesinde Tekillik Deneyimleri", **Edebiyat Edimleri**, Yaz. Jacques Derrida, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2010, s. vii-xxxv.

Evink, Eddo: "Patocka ve Derrida: Sorumluluk Üzerine", **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:47-48, 2006, s. 256-272.

Fainaru, Dan: **Theo Angelopoulos**, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006.

Ferro, Marc: **Sinema ve Tarih**, Çev. Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995.

Freud, Sigmund: "Yas ve Melankoli", Çev, Runa İdil Uslu, Oğuz Erkan Berksun, **Kriz Dergisi**, C.1, No:2, 1993, s. 98-103.

Fromm, Erich: **Marx'ın İnsan Anlayışı**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Arıtan Yayınevi, 2004.

Fukuyama, Francis: **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, Çev. Zülfi Dicleli, İstanbul, Profil Yayıncılık, 2012.

Gilbert, Jeremy: **Antikapitalizm ve Kültür Radikal Teori ve Popüler Politika**, Çev. Tuğba Sağlam, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.

Girard, Rene: **Kültürün Kökenleri**, Çev. Mükremin Yaman, Ayten Er, Ankara, Dost Kitabevi, 2010.

Glendinning, Simon: **Derrida**, Çev. Nursu Örge, Ankara, Dost Kitabevi, 2014.

Gökçe, Övgü: **Angelopoulos Sinemasına Bir Bakış** (Çevrimiçi) http://www.altyazi.net/yazilar/angelopoulos-sinemasina-bir-bakis/ Erişim Tarihi: 25.05.2016.

Göksel, Nil: "Unutma, Parodi, İroni.", **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:47-48, 2006, s, 359-368.

Grodent, Michel: "Arıcı Hakkında Konuşma", **Theo Angelopoulos**, Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 48-63.

Hannay, Alastair: "Takdim.", **Korku ve Titreme**, Çev. İbrahim Kapaklıkaya Yaz. Soren Kierkegaard, İstanbul, Araf Yayınları, 2013.

Harley, John, Brian: "Deconstruction the Maps", **Cartographica**, Sayı: 26, 1989, s. 1-20.

Heidegger, Martin **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.

Heidegger, Martin **Metafizik Nedir?** Çev. Yusuf Örnek, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2009.

Heidegger, Martin **Metafiziğe Giriş**, Çev. Mesut Keskin, İstanbul, Avesta Yayınları, 2011.

Heywood, Andrew: **Siyasi İdeolojiler**, Çev. Özgür Tüfekçi, Ankara, Liberte Yayınları, 2011.

Hopf, Florian: "Çürüyen Bir Ülkeye Ağıt: Tatbikat", **Theo Angelopoulos**,

Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 1-8.

Husserl, Edmund: **Kesin Bilim Olarak Felsefe**, Çev. Abdullah Kaygı, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2007.

Horton, Andrew: **The Films of Theo Angelopoulos**, Princeton, Princeton University Press, 1997.

Horton, Andrew: "Ulusal Kültür ve Şahsi Vizyon", **Theo Angelopoulos**, Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 99-105.

Iordanova, Dina: **Balkan Sineması: Alevler İçinde Sinema**, Çev. Burcu Erdoğan, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.

İnam, Ahmet: **Edmund Husserl Felsefesinde Mantık**, Ankara, Vadi Yayınları, 1995.

İnalcık, Halil: "Balkanlar ve Türkler", **Balkanlar Ortadoğu ve Balkan İncelemeleri**, İstanbul, Eren Yayıncılık, 1993, s. 9-32.

Jelavich, Barbara: **Balkan Tarihi 2: 20. Yüzyıl**, Çev. Zehra Savan, İstanbul, Küre Yayınları, 2009.

Jelavich, Barbara: **Balkan Tarihi 1: 18. Ve 19. Yüzyıllar**, Çev: İhsan Durdu, Haşim Koç, Gülçin Tunalı, İstanbul, Küre Yayınları, 2013.

Kant, Immanuel: **Ebedi Barış Üzerine Felsefi Deneme**, Çev. Yavuz Abadan, Seha L. Meray, Ankara, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1960.

Kant, Immanuel: **Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi**, Çev. İoanna Kuçuradi, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2002.

Kaplan, Robert, D.: **Balkan Ghost: A Journey Through History**, New York, Picador, 2005.

Kearney, Richard: **Zihnin Halleri**, Çev. İsmail Yılmaz, Ankara, BilgeSu Yayınları, 2008.

Kearney, Richard: **Yabancılar, Tanrılar, Canavarlar**, Çev. Barış Özkul, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

Kristeva, Julia: **Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme**, Çev. Nilgün Tutal, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.

Kuyucak, E., Şükran: "Sinemada Auteur Kuramı", **Sinema Kuramlan II: Beyazperdeyi Aydmlatan Kuramlar**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınevi, 2013, s. 33-50.

Küçükalp, Kasım: **Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2008.

Laclau, Ernesto: "Yapıbozum, Pragmatizm, Hegemonya", **Yapıbozum ve Pragmatizm**, Çev. Tuncay Birkan, Ed. Chantal Mouffe, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2016, s. 79-112.

Landsberg, Alison: **Prosthetic memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture**, New York, Columbia University Press, 2004.

Leitch, Vincent, B.: "Late Derrida: The Politics of Sovereignty.", **Critical Inquiry**, Sayı:33:2, 2007, s. 229-247.

Levinas, Emmanuel: **Totality and Infinity**, Çev. Alphonso Lingis, Boston, Martinus Nijhoff Publishers, 1979.

Levinas, Emmanuel: "Aşkınlık ve Yükseklik", **Sonsuza Tanıklık: Emmanuel Levinas'tan Seçme Yazılar**, Çev. Hakan Yücefer, Ed. Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran, İstanbul, Metis Defterleri, 2003a, s. 115-128.

Levinas, Emmanuel: "Biriciklik Üzerine", **Sonsuza Tanıklık: Emmanuel Levinas'tan Seçme Yazılar**, Çev. Zeynep Direk, Ed. Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran, İstanbul, Metis Defterleri, 2003b, s. 191-198.

Levinas, Emmanuel: "Aşkınlık ve Yükseklik", **Sonsuza Tanıklık: Emmanuel Levinas'tan Seçme Yazılar**, Çev. Zeynep Direk, Ed. Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran, İstanbul, Metis Defterleri, 2003c, s. 50-57.

Levinas, Emmanuel: **Ölüm ve Zaman**, Çev. Nami Başer, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

Levi-Strauss, Claude: **Hüzünlü Dönenceler**, Çev. Ömer Bozkurt, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.

Longinovic, Tomislav: "Bizim Gibi Vampirler: Gotik Düşsellik ve sırplar", **Cogito**, Sayı:38, 2004, s. 274-296.

Lucy, Niall: **Derrida Sözlüğü**, Çev. Sabri Gürses, Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2012.

Markaris, Petros: ***Sonsuzluk ve Bir Gün*lük**, Çev. Anna Maria Aslanoğlu, İstanbul, İstos Yayın, 2014.

Marx, Karl: **Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i**, Çev. Erkin Özalp, İstanbul, Yazılama Yayınevi, 2009.

Marx, Karl, Engels, Friedrich: **Komünist Manifesto,** Çev. Kemal Ülker, İstanbul, Versus Kitap, 2012.

Mazower, Mark: **Bizans'ın Çöküşünden Günümüze Balkanlar**, Çev. Ayşe Ozil, İstanbul, Alfa Basın Yayın Dağıtım, 2014.

Mitchell, Tony: "Ölü Mekanı ve Ölü Zamanı Canlandırmak: Megalexandros", **Theo Angelopoulos**, Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 33-39.

Mirzoeff, Nicholas: **What is Visual Culture,** Londra, Routledge, 1998.

Naas, Michael: "Alors, qui etes-vous?" Jacques Derrida ve Konukseverlik Sorusu", **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:47-48, 2006, s. 236-250.

Norval, Aletta J.: **Deconstructing Apartheid Discourse**, Londra, Verso, 1996.

O'Grady, Gerald: "Angelopoulos'un Sinema Felsefesi", **Theo Angelopoulos**, Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 79-88.

Özcan, Ceren: "Shakespeare'in Hayaletleri Nasıl Görünür?: Baba Hamlet ve Banquo'yu Sahneye Getirmek Üzerine**", Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:33, 2012, s. 47-58.

Özcan, Ömer: "Yüksekova'da Sınır Deneyimleri: Bir Sınır Kaçakçılığı Hikâyesi ve Barış Süreci", **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı:131, 2014, s. 162-185.

Özgüven, Fatih: "Europa'nın Kat'etmediği Topraklar: Avrupa Sinemasına Bir Kuşbakışı", **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:18, 2005, s. 11-18.

Pala Güzel, Şebnem: "İmge, Metafor, Alegori Üçlü Sarmalında Bir Sine-Anthropologue: Theodoros Angelopoulos", **folklor/edebiyat dergisi**, Sayı:86, 2016, s. 45-58

Parkan, Mutlu: **Brecht Estetiği ve Sinema**, Ankara, Dost Kitabevi, 1983.

Piaget, Jean: **Yapısalcılık,** Çev. Ayşe Şirin Okyavuz Yener, İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2007.

Platon: **Tiamios**, Çev. Erol Güney, Lütfi Ay, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1989.

Raffoul, François: "Derrida and the Ethics of the Im-possible", **Research in Phenomenology**, Sayı:38, 2008, s. 270-290.

Richards, K.Malcolm: **Yeni Bir Bakışla Derrida**, Çev. Zeynep Talay, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014.

Rogoff, Irit: "Kuramcı Kimdir?", Çev. Nermin Saybaşılı, **Toplumbilim**

Dergisi Görsel Kültür Özel Sayı, Sayı:22, 2007, s. 49-55.

Romney, Jonathan: **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film**, Ed. Steven Jay Schneider, Çin, Quintet Book, 2006.

Sarup, Madan: **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdulbaki Güçlü, Ankara, Bilim ve Sanat, 2004.

Saybaşılı, Nermin: "Dadanma ve Hale Tenger"in Çalışmalarındaki Ses Üzerine", Çev. Nusret Polat, **Sanat Dünyamız**, Sayı:102, 2007a, s. 18-31.

Saybaşılı, Nermin: "Giriş", **Toplumbilim Dergisi Görsel Kültür Özel Sayısı**, Sayı:22, 2007b, s. 17-32

Saybaşılı, Nermin: **Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri**, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.

Schmitt, Carl: **Siyasal İlahiyat: Egemenlik Kuramı Üzerine Dört Bölüm**, Çev. Emre Zeybekoğlu, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2005.

Schulz, Gabriel: "Soluk Alıp Verir Gibi Çekerim: *Sonsuzluk ve Bir Gün*", **Theo Angelopoulos**, Çev. Mehmet Harmancı, Ed. Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 139-144.

Sever, Can: "Theo Angelopoulos Hakkında", **Sinefil**, Sayı:2012/II, 2012, s. 29-32.

Shakespeare, William: **Hamlet**, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007.

Sim, Stuart: **Derrida ve Tarihin Sonu**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Everest Yayınları, 2000.

Smith, James K. A.: **Jacques Derrida: Live Theory**, New York, Continuum, 2005.

Sloterdijk, Peter: **Derrida, Bir Mısırlı**, Çev. Tuğçe Ayteş, İst, Monokl, 2012.

Spivak, Gayatri, Chakravorty: **"**İşe Koyulmak: Ulusalötesi Kültürel Çalışmalar", **Eleştirel Bakış Entelektüellerle Söyleşi**, Çev. Elçin Gen, Ed. Peter Osborne, Ankara, Dost Kitapevi, 1996.

Sturrock, John: **Structuralism**, Malden, Blackwell Publishing, 2003.

Şen, Hasine: "Balkanlar: Metaforların Çarpıştığı Bir Savaş Alanı", **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:38, 2004, s. 258-273.

Şenoğuz, Hatice Pınar: "Ahlaki Ekonominin Sınırları: Kilis'in Kayıtdışı Ekonomisi ve Yeni Zenginleri", **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı:131, 2014, s. 105-134.

Terbaş, Özden: "Angelopoulos Sinemasında Zamanın Biçimlenişi", **Sinema ve Psikanaliz 2: Kayıp ve Zaman,** Der. Özden Terbaş, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 123-130.

Tessier, Max: **Sinema Yazıları ve Brecht: Sinema, Sanat İlişkileri Üstüne Yazılar**, İstanbul, Görsel Yayınları, 1977.

Timur, Taner: **Felsefi İzlenimler: Sartre, Althusser, Foucault, Derrida**, Ankara, İmge Kitabevi, 2005.

Todorova, Maria: **Balkanlar'ı Tahayyül Etmek**, Çev. Dilek Şendil, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2010.

Urgan, Mina: **Shakespeare ve Hamlet**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1984.

Utku, Ali, Erkan, Mukadder: "Sunuş: Derrida'nın Nietzschesi: Bir Ortak İmza Geliştirmek", **Nietzschelerin Şöleni**, Yaz. Jacques Derrida, s.7-74, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2008.

Woodruff, William: **Modern Dünya Tarihi**, Çev. Hale Vardar, Arda Vardar, İstanbul, Pozitif Yayınları, 2006.

Yalın, Celal Oktay, Güngör, Aslı: "Sinema-Gerçek: Hakikatın Sineması ya da Sinemanın Hakikati", **Sinema Kuramlan II: Beyazperdeyi Aydmlatan Kuramlar**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınevi, 2013, s. 77-92.

Yates,Francis Amelia: **Elizabeth Dönemi Okült Felsefe**, Çev. Selen Ak, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2013.

Yeğenoğlu, Meyda: **Avrupa'da İslam, Göçmenlik ve Konukseverlik**, Çev. P. Burcu Yalım, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016.

Yerasimos, Stefanos: **Milliyetler ve Sınırlar**, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010

Yılmaz, Ertan: **68 ve Sinema**, İstanbul, Hayalet Kitaplığı, 2009.

Yücel, Tahsin: **Yapısalcılık**, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2005.

Zeytinoğlu, Emre: **"Yaşam ve Ölüm Sınırındaki Sanat Olarak, Beşir Fuad'ın İntiharı"** http://www.e-skop.com/ print.aspx?.PageID=2220 Erişim Tarihi: 29.06.2015.

Zlomislic, Marko: **Jacques Derrida's Aporetic Ethics**, Plymouth, Lexington Books, 2007.

EKLER

EK.1. FİLMLERİN KÜNYESİ

1. Tarih Üçlemesi

1.1. 36 Günleri (1972) – Renkli, 110 dk.

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Yapımcı: Giorgos Papalios

Senaryo: Theodoros Angelopoulos, Petros Markaris, Thanassis Valtinos, Stratis Karras

Görüntü Yönetmeni: Giorgos Papastefanou

Kurgu: Vasilis Syropoulos

Müzik: Giorgos Papastefanou

Ses: Thanassis Arvanitis

Oyuncular: Giorgos Kiritsis (Avukat), Christoforos Chimaras (Bakan), Takis Doukakos (Polis Şefi), Kostas Pavlou (Sofianos), Petros Zarkadis (Lukas Petros), Christophoros Nezer (Hapishane Müdürü), Vassilis Tsaglos (Gardiyan), Yannis Kandilas (Kriezis), Thanos Grammenos (Sofianos'un kardeşi)

1.2. Kumpanya (1975) – Renkli, 230 dk.

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Yapımcı: Giorgos Papalios

Senaryo: Theodoros Angelopoulos,

Görüntü Yönetmeni: Giorgos Arvanitis

Kurgu: Takis Davlopoulos, Giorgos Triandafyllou

Müzik: Loukianos Kilaidonis

Ses: Thanassis Arvanitis

Oyuncular: Eva Kotamanidou (Electra), Aliki Georgouli (Anne), Stratos Pachis (Baba), Maria Vassiliou (Chrysothemis), Vangelis Kazan (Aegisthus), Petros Zarkadis (Orestes), Kyriakos Katrivanos (Pylades), Yannis Firios (Akordeoncu), Nina Papazaphiropoulos (Yaşlı Kadın), Alekos Boubis (Yaşlı Adam), Kostas Stiliaris (Milis Şefi), Grigoris Evangelatos (Şair)

1.3. Avcılar (1977) – Renkli, 165 dk.

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Yapımcı: Giorgos Papalios

Senaryo: Theodoros Angelopoulos, Stratis Karras

Görüntü Yönetmeni: Giorgos Arvanitis

Kurgu: Giorgos Triandafyllou

Müzik: Loukianos Kilaidonis

Ses: Thanassis Arvanitis

Oyuncular: Vangelis Kazan (Savvas), Betty Valassi (Savvas'ın Karısı), Giorgos Danis (Yannis Diamantis), Mary Chronopoulou (Yannis'in Karısı), Ilias Stamatiou (Antonis Papadopoulos), Aliki Georgouli (Antonis'in Karısı), Nikos Kouros (Albay), Eva Kotamanidou (Albay'ın Karısı), Stratos Pachis (Giorgis Fantakis), Cristophoros Nezer (Politikacı), Dimitris Kamberidis (Komünist)

2. Sessizlik Üçlemesi

2.1. Kitara'ya Yolculuk (1983) – Renkli, 137 dk.

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Yapımcı: Giorgos Samiotis

Senaryo: Theodoros Angelopoulos, Thanassis Valtinos, Tonino Guerra

Görüntü Yönetmeni: Giorgos Arvanitis

Kurgu: Giorgos Triandafyllou

Müzik: Eleni Karaindrou

Ses: Thanassis Arvanitis, Dinos Kittou, Nikos Achladis

Oyuncular: Manos Katrakis (Spyros), Giulio Brogi (Alexandros), Mary Chronopoulou (Voula), Dionyssis Papayannopoulos (Antonis), Dora Volanaki (Katerina), Athinodoros Proussalis (Polis Yüzbaşısı), Michalis Yannatos (Sahil Muhafaza Subayı), Vassilis Tsaglos (Liman İşçileri Sendikası Başkanı), Despina Geroulanou (Alexandros'un Karısı), Tassos Saridis (Alman Askeri)

2.2. Arıcı (1986) – Renkli, 120 dk.

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Yapımcı: Theodoros Angelopoulos, Guiseppe Colombo, Enzo Rispoli

Senaryo: Theodoros Angelopoulos, Dimitris Nollas, Tonino Guerra

Görüntü Yönetmeni: Giorgos Arvanitis

Kurgu: Takis Giannopoulos

Müzik: Eleni Karaindrou

Ses: Nikos Achladis

Oyuncular: Marcello Mastroianni (Spyros), Nadia Mourouzi (Genç Kız), Serge Reggiani (Hasta Adam), Jenny Roussea (Spyros'un Karısı), Dinos Iliopoulos (Spyros'un arkadaşı)

2.3. Puslu Manzaralar (1988) – Renkli, 126 dk.

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Yapımcı: Theodoros Angelopoulos, Eric Heumann, Amedeo Pagani, Stéphane Sorlat

Senaryo: Theodoros Angelopoulos, Thanassis Valtinos, Tonino Guerra

Görüntü Yönetmeni: Giorgos Arvanitis

Kurgu: Yannis Tsitsopoulos

Müzik: Eleni Karaindrou

Ses: Thanassis Arvanitis

Oyuncular: Tania Palaiologou (Voula), Michalis Zeke (Alexandros), Stratos Tzortzoglou (Orestes)

3. Sınır Üçlemesi

3.1. Leyleğin Geciken Adımı (1991) – Renkli, 126 dk.

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Yapımcı: Theodoros Angelopoulos, Bruno Pesery

Senaryo: Theodoros Angelopoulos, Thanassis Valtinos, Tonino Guerra, Petros Markaris

Görüntü Yönetmeni: Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

Kurgu: Yannis Tsitsopoulos

Müzik: Eleni Karaindrou

Ses: Marinos Athanassopoulos

Oyuncular: Marcello Mastroianni (Kayıp Politikacı), Jeanne Moreau (Kaybolan Politikacının Karısı), Gregory Karr (Alexander), Ilias Logothetis (Albay), Dora Chrysikou (Genç Gelin), Vassilis Vouyouklakis (Prodüksiyon Amiri), Dimitris Poulikakos (Kameraman)

3.2. Ulis'in Bakışı (1995) – Renkli, 176 dk.

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Yapımcı: Giorgio Silvagni, Eric Heumann, Dragan Ivanovic-Hevi, Ivan Milovanovic

Senaryo: Theodoros Angelopoulos, Giorgio Silvagni, Tonino Guerra, Petros Markaris

Görüntü Yönetmeni: Giorgos Arvanitis

Kurgu: Yannis Tsitsopoulos

Müzik: Eleni Karaindrou

Ses: Thanassis Arvanitis, Marton Jankov-Tomica, Yannis Haralambidis

Oyuncular: Harvey Keitel (A), Maia Morgenstern (Florina'daki kadın, Penelope, Kali, Circe, Nausica), Erland Josephson (Ivo Levy), Thanassis Vengos (Taksi Şoförü), Giorgos Michalakopoulos (Nikos), Dora Volanaki (Arnavutluk'taki Yaşlı Kadın), Mania Papadimitrou (A'nın hatırladığı Anne)

3.3. Sonsuzluk ve Bir Gün (1998) – Renkli, 132 dk.

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Yapımcı: Giorgio Silvagni, Eric Heumann, Theodoros Angelopoulos

Senaryo: Theodoros Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris

Görüntü Yönetmeni: Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

Kurgu: Yannis Tsitsopoulos

Müzik: Eleni Karaindrou

Ses: Nikos Papadimitriou

Oyuncular: Bruno Ganz (Alexander), Fabrizio Bentivoglio (Şair), Isabelle Renauld (Anna), Achileas Skevis (Çocuk), Alexandra Ladikou (Anna'nın Annesi), Eleni Gerassimidou (Urania), Iris Hatziantoniou (Alexander'ın Kızı), Nikos Kouros (Anna'nın Amcası), Alekos Oudinotis (Anna'nın Babası), Nikos Kolovos (Doktor)