



ANIMSAMA, UNUTUŞ VE BELLEK: ANDREY TARKOVSKY'NİN NOSTALGHIA'SI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mikail Boz

Öz

Sinema araştırmalarında önemli bir yer edinmeye başlayan bellek ve onunla ilişkili olarak anımsama ve unutuş fenomenleri, birey ve toplumun kendilerini ve tarihlerini anlamlandırmalarında anahtar öneme sahiptir. Nostalji kavramı, 1688 yılında Johannes Hofer tarafından, memleketlerine dönük sıla hasreti çeken askerlerin bir hastalığı olarak tanımlanmıştır. Sonraki yıllarda ise yaşanan zaman-uzamdan bir ayrılığı, uzaklaşmayı tanımlayan daha geniş bir kavram olarak kullanılmaya başlamıştır. Yaşanılan çağa karşı bir rahatsızlıktan ve korkudan beslenen nostalji, geçmişin metalaşması olarak anlam kazanmaya başlamış, sanat ve gündelik yaşamda önemli biçimde yer bulmuştur. Bu çalışmada, çağdaş Rus sinemasında önemli bir yere sahip yönetmen Andrey Tarkovsky tarafından 1983 yılında çekilen *Nostalghia* filmi incelenmiştir. Filmdeki ana karakterler olan Andrei, Eugenie, Domenico ve Andrei'nin dolayısıyla Sosnovky karakterleri anımsama, unutma, bellek ve bunlarla ilişkili biçimde nostalji kavramının imlediği zaman-uzam çerçevesinde nitel yaklaşımla betimsel içerik analizine tabi tutulmuştur. Bu yolla nostaljik imgelemenin idealleştirilmiş bir çağa yönelerek ve tarihi tersine çevirerek hem bireysel hem de toplumsal sorunlara bir çözüm sunmaya çalıştığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Andrey Tarkovsky, *Nostalghia*, Rus sineması, anımsama, unutma, bellek, nostalji.

Geliş Tarihi | Received: 07.04.2019 • Kabul Tarihi | Accepted: 05.08.2019

Dr. Öğr. Üyesi, Bozok Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4276-1521> • E-Posta: bozmikail@gmail.com

REMEMBERING, FORGETTING, AND MEMORY: A STUDY OF ANDREY TARKOVSKY'S NOSTALGIA

Abstract

Memory, an important topic in current cinematic research, and associated phenomena, such as remembering and forgetting, are key concepts as individuals and societies try to make sense of themselves and their history. Memory in the form of nostalgia was described by Johannes Hofer in 1688 as the disease of soldiers longing for home. In the years following, nostalgia has become a broader concept that defines the divergence of time-space in which people live. Nostalgia, arising from discomfort and fear in the present, has become a commodity of the past, and it occupies an important place in art and everyday life. This study examines the film *Nostalgia*, directed in 1983 by Andrey Tarkovsky, a major figure in contemporary Russian cinema. It analyzes the main characters in the film, Andrei, Eugenie, Domenico, and Sosnovky, using the methodology of descriptive quantitative research within the concept of remembering, forgetting, memory, and the time-space of nostalgia. By these means, it is seen that nostalgic imagination tries to offer a solution to individual and social problems by reversing history and focusing on an idealized past.

Keywords: Andrey Tarkovsky, *Nostalgia*, Russian cinema, remembering, forgetting, memory, nostalgia.

Giriş

"Zaman sadece bir iletişim aracı. Biz onun içinde sarmalanmış ve kozaya girmiş durumdayız".

(Tarkovski, 1994, s. 267)

İnsanların yaşadığı mekân ve zamandan sıyrılma arzusu yeni bir olgu değildir. Tarih boyunca pek çok birey kendisini sarmalayan çevreye karşı hoşnutsuzluğunu hayallere sığınarak ya da yenilik peşinde koşarak gidermeye çalışmıştır. Üretim tarzının da buna uygun bir birey tipini sürekli yaratmasıyla arayış ve durağanlık, yenilik istenci ile mevcut olanı koruma güdüsü sürekli bir salınım içinde bireyin davranışlarına yön vermiştir. Bunun yanı sıra insan yaşamının dönemleri de zaman ve mekâna bakışı değişime uğratmaktadır. Yaşlanan kişi için çoğunlukla bir "gençlik miti" biçiminde kendini gösteren geçmişe özlemle yaşamın sürekli biçimde değerlendirilmesi zorluklar yaratmakta ve birey sürekli biçimde bu çelişkilerden kurtulup bir bütünlük duygusuna ulaşmaya çalışmaktadır. Yaşantılar sıraya konular, olaylar ilişkilendirilir, belleğin ve haz ekonomisinin yol göstericiliğinde unutulmaz anlar birer deniz feneri gibi kimliğe yol gösterir. En güzel, en değerli anlar, yaşamın vazgeçilmezliğini ve "yaşamak güzeldir" ifadesinde anlam bulan bir değerliliği imlemektedir; iyi bir yaşam bu *en değerli anların* ne kadar fazla olduğu sorusuna verilecek bir cevaba bağlıymış gibi görünmektedir. Yaşanmış olanlar geçmişte kalmıştır ama *bellek* onları kendi özgülünde ölümsüzleştirmektedir. Her hatırlama aynı zamanda bir unutmaya biçimi olarak, geçmiş sürekli biçimlendirmektedir. Bu bağlamda nostalji en değerli ve önemli olan anlara, onların zaman-uzamlarına doğru bir yöneliş olarak anlam kazanmaktadır.

Zamanı anlamlandırmaya dönük çabalar onu sıklıkla hareketle ya da uzamın geometrisiyle ilişkilendirmektedir. Her iki biçimde de zaman kendinde bir gerçeklik değil, belli türde gerçekliklerin kavranışında bir aracı ya da onun ayrılmaz unsuru olarak görülür. Klasik, olgu ve süreçleri üçlü öğelere bölerek kavrama çalışması zamana da yansıtılır ve bir özne, onun topluluğu ve o topluluğa yön veren kültür, zamanı bir tarih olarak imgeler. Böylece geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bölümlenen zaman, süreçlere ve insanlara uygulanır. Mitik ya da doğal döngü olarak kavranan zamanda tekrarlardan kaçınmak güçtür. Burada zaman kendini hareketin geçmiştekine benzer yeniliği ile gösterir. Modernizmde ise uzun bir doğruda belirsiz uzanan bir ilerleme olarak kavranır. Çizelge üzerinde hızla noktacıklar konur ve önemli dönüm noktaları işaretlenir. Geçmişten ders çıkarılabilir, şimdinin hazzı hasat edilir ve gelecek hem bir belirsizlik

hem de umut/korku kaynağı olarak korunur. Bununla birlikte işler hiç de öyle kolay yürümez. Geçmiş gerçekten bitmiş olabilir mi? An be an buharlaşan şimdi nerededir? Ataların imgelediği bir gelecek türü gerçekten de gelecek midir? Kavramlar kesinliğini yitirmeye başlar.

Nostalji ve bellek, sinema araştırmalarında önemli bir yer edinmeye başlamaktadır (Cook, 2005, s. 1). Nostalji, on yedinci yüzyılda bir hastalık olarak literatüre girmiş olsa da bugün çok daha geniş bir yelpazede insanın kendine, topluma ve doğaya bakışına yön vermektedir. Zaman-uzama yönelik algılayış, unutma ve anımsama politikasının benlik inşasında sahip olduğu önem, söylenen yanında söylenmeyen bir duygu durumu olarak bellek ve nostaljiyi çözümlmek, dolaylı yollardan modern insanın "yazgısını" anlama olanağı vermektedir. Bu bağlamda Andrey Tarkovsky tarafından çekilen *Nostalghia* (Nostalji, 1983) filmi, filme bakışın çerçevesini çizen anımsama, unutma ve bellek ile zaman-uzam nostaljisi çerçevesinde çözümlenecektir. Boz'un belirttiği gibi sinema ve nostalji ilişkisine yoğunlaşıldığında nostalji eserin konusunda olgusal olarak ele alınabilir ve bu aşamada geçmişe yönelen filmdeki karakterlerdir. Bunun yanı sıra yönetmenin yaşanılan çağın sorunlarına karşı nostaljiyi bir çözüm olarak önerdiği durum da söz konusudur ve burada geçmişe yönelen filmi üretendir (Boz, 2014, s. 31). Bu yüzden ilgili film analiz edilirken bu ikili diyalektik çerçevesinde ele alınacaktır. Bununla birlikte analizden önce analize temel olacak bir kuramsal ve kavramsal araçların yapılandırılması ve sunulması gerekmektedir. Kuramsal kısmın yapılandırılmasında şöyle bir yöntem izlenmiştir. Görüleceği üzere nostalji kavramı pek çok başka kavramla ilişkilidir. Bu yüzden önce nostalji kavramı tanımlanmış, hangi türden tarihsel koşullar içinde ortaya çıktığı belirtilmiştir. Bunun yanında nostalji kavramı zaman-uzam kavramlarıyla yakından ilişkili bir kavramdır. Yani belirli türde bir anı, sadece belirli bir zamana değil, bunlarla ilişki bir uzama da aittir. Bu anılar belleğe kaydedildikten sonra çağırılması, anımsama ve unutuş, bu süreci tetikleyecek anımsatıcılar/izler vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Kuramsal kısımda bu amaç gözetilerek çeşitli yazarların zaman-uzam, bellek, anımsama, unutuş ve iz gibi kavramları kullanılarak nostaljik bilincin nasıl bir yapılanmaya sahip olduğu ortaya konulmuştur. Böylece niteliksel içerik analizine tabi tutulan yapıta kuramsal bir çerçeve oluşturması açısından öncelikle ilgili kavramlar birbirleriyle ilişkili biçimde tanımlanmış daha sonra yapıtta merkezi önemdeki karakterlerin hayatı düşünüş ve kavrayış biçimi nostaljik düşünüş ve algıya yön verdiği düşünülen çeşitli başlıklar altında incelenmiştir.

Nostalji: Zaman-Uzamda Anımsama, Unutuş, Bellek

Nostalji kelimesi Yunanca *nostos* (eve dönüş) ve *algos* (acı) kelimelerinin birleşmesiyle meydana gelmiştir¹ (Natali, 2004, s. 10; Hutcheon & Valdés, 2000, s. 19) ve bu biçimiyle "geri dönüş acısı" anlamına gelmektedir (Cassin, 2018, s. 16). Bununla birlikte kavram Yunanca köklere sahip olsa da kelime antik Yunan'a varacak kadar eski değildir ve modern bir dönemde literatüre girmiştir (Boym, 2009, s. 25). İsviçreli bir doktor olan Johannes Hofer, 1688 yılında verdiği tıbbi bir söylevde nostaljiyi birinin kendi ana vatanına dönme arzusundan türeyen üzüntü durumu olarak tanımlamaktadır. Hofer'e göre nostaljikler kolaylıkla üzülür, sürekli biçimde ülkelerini düşünür, oraya dönme takıntısı edinip sonunda hasta olurlar. Gittikleri ülkenin hava durumu, burada karşılaştıkları, yedikleri yiyecekler, bu yiyecekler nedeniyle hasta olmaları ve diğer pek çok kaza nostaljinin tetiklenmesine, dönüş arzusunun şiddetlenmesine neden olmaktadır. Hastalar sürekli üzgün dolaşıyorsa, yabancı konuşmalara karşı hoşnutsuzluklarını belirtiyorlarsa, melankolik bir yapıda iseler, vatana dönük arzularını sürekli gösteriyorlarsa onların nostalji hastalığından mustarip olduğunu söylemek mümkündür. Mutsuzluğun yanında açlık, susuzluk, duyu yitimi, mantıksız düşünceler, ana vatan ile ilgili olmayan her şeye karşı ilgisizlik, hastalığın açık belirtileridir. Bununla birlikte Hofer'e göre bu hastalığı tedavi etmek mümkündür ve bunun için belirtiler yatıştırılmalı, hayaller düzeltilmelidir (Hofer, 1934, s. 381-388). Hofer'ın tanımlamaları üzerinden bakıldığında Avrupa'nın dünyaya "uygarlık yaydığı" bir dönemde, zorunlu olarak doğduğu ülkesinden çok uzaklara giden kişilerin memleketlerine ilişkin duydukları hasret ve acı, nostalji kavramına temel olmuştur. Hofer'ın tanımladığı biçimiyle nostalji şimdiki zamandan bir uzaklaşmayı ifade etmektedir. Hasta kişi kendini bitkin hisseder, hemen her şey farksız görünür, geçmiş ve şimdi, hayal ve gerçek birbirine karışır ve erken belirtiler, gaipten sesler duymak ve sanrılar görmektir. Artık yaşamdaki hemen her ilişki ve edimler tek bir takıntı etrafında örgütlenmekte, paranoyaya varan biçimde hasta kişi özlemle kıvrılmaktadır. Cross nostaljinin başta "yerinden edilmiş" birkaç insan için sorun olduğunu belirtir. Esas bölünme "çağdaş" ve geleneksel yönetimler arasındaki bölünmedir (2018, s. 14-15). Boym'a göre nostalji, melankoli ve hipokondri ile benzer belirtilere sahiptir ama bütünüyle aynı anlama sahip değildir. Nostalji sadece kişinin kişisel tarihi içinde kaybedilmiş bir

¹ Hofer eserinde "nosos" ana vatana dönüş, "algos" acı çekmek olarak belirtir (1934, s. 381).

şeye ilişkin ruh durumu değildir. Yanı sıra kaybedilen şeyin mutlaka hatırlanması gerekmediği gibi onu bulmak için nereye bakacağına ilişkin bir duyuşsal ya da düşünsel süreç de gerekmez. Nostalji aynı zamanda vatanseverlik ve ulusal ruh gibi kavramlarla ilişki içindedir. Sıla özleminin bireşimi olarak doğduğu topraklara dönmek isteyen askerler, yaşadığı yere ilişkin hangi özgül anımsatıcılar varsa, (örneğin İsviçreliler için Alp vadilerindeki yerel melodiler) bunları fark ettikleri anda bir açıdan nöbet geçirmektedirler. Özlenen toprağa geri dönüş nostaljiye ilişkin belirtileri yok etse de bu türden bir çözüm nostaljinin mutlak bir tedavisi olarak ortaya çıkmamaktadır (Boym, 2009, s. 26-29). Nostalji ne aradığını bildiğini zannederek aramak, bulduğunda onun aslında aradığın şey olmadığını teyit etmek ve böylece sonsuz arayışa devam etmektir. Paul Riceour'un belirttiği gibi "Hiçbir yer bulamamak korkunç bir şey olurdu. Biz kendimiz yıkıma uğradık" (2012, s. 170). Bu yüzden nostalji, idealize edilmiş, özlem duyulan, kaybedilmiş bir geçmişe aittir ve sadece imgelerle ulaşılabilir durumdadır (Cook, 2005, s. 3). Geçmiş vurgusu nostaljide önemli bir yere sahip olsa da nostalji tek bir zaman dilimine ait değildir; nostalji genel olarak zaman nosyonuyla yakından ilişkilidir.

Nostaljinin ilişkili olduğu zaman kavramı, Türkçe Sözlük'te şu şekilde tanımlanmıştır: "Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit" (TDK, 1998, s. 2495). Felsefi bir kavram olarak "oluş, gelip geçiş, değişme ve süreklilik biçimi; dönüşü olmayan bir doğrultuda birbiri ardından gitme" (Akarsu, 1984, s. 202) biçiminde ifade edilmiştir. Tanımda geçen "dönüşü olmayan" ifadesi zamanın modern algılanışı, doğrusallığı ve "geri döndürülmezliği" bakımından nostalji için kaynak noktalarından birisidir. Avrupa'da Aydınlanma düşüncesine de temel olacak bir zaman algısının ilk izleri Odysseus'un yolculuğunda bulunabilmektedir. Adorno ve Horkheimer, Odysseus'a dönük Sirenlerin cazip çağrısını "kendini geçmişte yitirmenin çağrısı" olarak niteler. Fakat Odysseus olgunlaşmıştır. Zamanın iklimleri, ayrımları belirginleşmiştir. "Odysseus'un ardında bıraktıkları, gölgeler diyarına girer" (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 54). Boym'a göre (2009, s. 33-35) Pagan zamanının döngüsellığı ile Hristiyan zamanının doğrusallığı zaman algısında bir dönüşümün habercisidir. Rönesans belirli bir kıyamet gününün habercisi olarak döngüselleşen zamanın giderek sekülerleşmesi ve kozmolojik bir vizyonla yorumlanmasına sebep olmuştur. Rönesans'tan önce zamanın ivedilikle tanımlanmanın, daha doğrusu zamanla yarışacak bir dünyasal yaşamın düzenlenmesi henüz mevcut değildir. Bu yüzden zamana ilişkin farkındalığın artışı zamanı organize edecek edimsel bir gündelik hayat

ritminin kuruluşuyla mümkündür. Zamansal algının dönüşümünde bir diğer önemli dönem Fransız Devrimi'dir. Devrim düşüncesi bir ileriye gidiş olarak, döngüsellik yerine ilerlemeci bir bakış edinir. Artık zaman kum saatindeki zaman değildir, zaman artık bir gelişmenin ölçülmesi, başka bir ifadeyle paradır. Bu durumda nostalji ile zamanın kavranışı arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Elias'a göre zaman kavramı ve ölçme çabaları öncelikle neyin ne zaman yapılacağı üzerine belirleme ihtiyacından türemiştir. Zamanın belirlenmesi süreci merkezinde doğanın bulunduğu bir yapıdan insanın bulunduğu bir yapıya geçişi de ifade eder (2000, s. 15, 140). Bu yüzden nostalji geçmişe ilişkin yeni bir hissiyat ve düşünme biçimi olarak ortaya çıkmakta (Natali, 2004, s. 10), böylece zamanın insanileştirilmesinde ve metalaştırılmasında yeni biçimler sunmaktadır. Bu durum daha genel olarak modernlik sıkıntısının dışavurumu olan dünyanın büyüsünü kaybetmesi ve araçsal aklın önem kazanmasıyla (Taylor, 2011, s. 12) ilişkilidir. Nostalji geçmişin ticarileştirilmesi² olarak ortaya çıkmaktadır. Ahlaki üstünlük ve ekonomik sinizm içinde, geçmiş ticari bir ürün olarak metalaştırılmaktadır (Hutcheon & Valdés, 2000, s. 19). Cook da gerçekliğin sanallaştıkça bir tür orijinallik bulma arzusu yoğunlaştığını vurgular. Tüketici kapitalizm, piyasadaki malları pazarlamak için nostaljiden yararlanmıştır (2005, s. 4) ve mevcut zaman-uzamdan hoşnutsuz insanlar başka bir zamanın nesnelere ve anılarına yöneltilerek hem para ekonomisine krizi erteletecek yeni olanaklar sunulmakta hem de şimdiye ilişkin hoşnutsuzluk tehlikesiz hale getirilmektedir.

Bir yöneliş olarak nostalji olgusu kayıp duygusuyla yakından ilgilidir. Aristoteles Fizik adlı eserinde "...zaman kavramının bir parçası varolmuştur, (artık) yoktur, öteki parçasıysa henüz yoktur, olacaktır" demektedir (2001, s. 183). Bir "an" olarak beliren şimdiki zaman ise parçalıdır. Kişi zamanın geçtiğini devrimdeki "önce" ve "sonra"yı belirleyerek anlamaktadır. Aristoteles zamanın onu algılayan olmadan bir anlamı olmadığını da belirtir ve zamanın ruhla, algılayan özne ile ilişkisini kurmaktadır.

² Nostaljik bakış açısı aynı zamanda geleceğe de yönelebilmektedir. Gerçeklikle örtüşmeyen genel bir iyimserlik, ileride hiçbir çaba gerektirmeden her şeyin 'iyi' olacağına duyulan inanç, "ütopik" hayaller şimdiki zamanda toplansa da kişiyi bugünden farklı bir zamana götürmekte, gerçeklikten koparmaktadır. Bu tür bir yönelimin sebebinde anlatılarda bir baht dönüşü ve tanınmanın kurucu özelliklerinden olan önce/sonra ikili karşıtlığı bulunmaktadır. Yönelim ve eyleme geçmeyle bu tür bir "düşüş" ya da "erginleşme" sonucu ortaya çıkmaktadır.

Algılayan özne ve zaman arasındaki ilişki, zamanın önce ve sonra olarak düzenlenmesi, kişinin "önce" durumuna yönelerek, bu noktayı bir amaç olarak idealize etmesiyle nostaljik durum öne çıkmaktadır. Augustinus da tıpkı Aristoteles gibi "Zaman bir kez geçtikten sonra ölçülemez, çünkü artık yoktur" der. Augustinus'a göre geçmiş ve gelecek şimdiki zamana bağlanır ve geçmişteki şimdiki zaman *bellek*, şimdideki şimdiki zaman *dikkat* ve gelecekteki şimdiki zaman ise *beklenti* olarak vardır. Bu durumda ölçme, aslında geçmişin anılarının, geleceğin ise beklentilerinin ölçülmesidir. Augustinus bunu şu şekilde ifade eder: "Uzun olan, henüz var olmayan gelecek zaman değildir. Uzun bir gelecek zaman, gelecek zamanın uzun bir beklentisidir. Uzun olarak artık var olmayan geçmiş zaman da değildir. Uzun bir geçmiş zaman, geçmişin uzun bir anısıdır" (1999, s. 278, 289). Augustinus'un zaman kavramını tanımlamasıyla nostaljik durum geçmişin bellekte yer etmesinden ziyade, bu belleğin bir varoluş kazanarak yayılmasıdır. Assman'ın belirttiği gibi bellek türleri çeşitlidir. *Mimetik bellek* davranış alanındaki, taklit sonucu edinilir. *Nesnel belleği* kişiyi sarmalayan nesnelere dairedir, bunlar kişinin bir yansımasıdır ve geçmişini, atalarını anımsatmaktadır. *İletişimsel bellek* insanın başkalarıyla iletişim kurmasını sağlayan dil ve iletişim ile ilgilidir. *Kültürel bellek* ise diğer bellek türlerinin bir şekilde bulunduğu, anlam aktarımı sağlayan bellektir (2015, s. 27-28). Bellek vasıtasıyla geçmişin uzun bir anısına ulaşan insan, bu anıyı çeşitlendirir, gündelik yaşamında ilişki, nesne ve süreçlerle bağlantılandırarak bir çekim noktası yaratır; daha özgül biçimiyle *anlamlandırma* yapar.

Bununla birlikte bellek ve anımsama süreçleri belirli türde bir *seçme* ve *kurgulama*, çeşitli olayları ilintilendirme edimidir. Riceour "Zaman ancak anlatsal olarak eklemelendiği ölçüde insan zamanına dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir" demektedir. Ona göre insan deneyiminin zamansal niteliği anlatsal işlevlerin yapısal benzerliği ve yapıtların gerçeklik gerekliliğinin son hedefidir. Riceour genel olarak Augustinus'un zamanı ele alış biçimine katılmaktadır. Augustinus'un bellek ve anımsama olarak belirttiği süreci Riceour geçmişin bir imgesi, olayların bıraktığı bir iz olarak kabul eder. İz bir belirti olarak olmuş olandan kalan bir şeydir ama aynı zamanda geçmişin yokluğunu imlemektedir (2011, s. 23, 36). Böylece "... hafıza fenomeni eskiden olmuş olan, ama artık olmayan bir şeyin zihindeki mevcudiyetinden ibarettir" (2012, s. 214). İnsan, kendisi bir bütün ve uyum içinde olan zamanı parçalara ayırarak bir uyumsuzluk yaratır (bütünü parçalar) ama zamanın bu kendinde uyu-

mu, insana uyumlu (algılanır ve anlaşılır kılarak) hale getirilerek anlamlı kılınmaktadır. Olay örgüsüyle sıraya konan olaylar zamansal olarak da sıraya konur ve anlatmak bir açıdan parçalı olayları zaman içinde yerleştirmek edimidir. Bu yönüyle nostalji sadece anımsama süreciyle belleğin derinliklerindeki iz ve gizemi bulma çabası değildir. Nostalji belirli bir duygu durumuna uygun bir mekân yaratma işlemi, dolayısıyla bir bellek oluşturma çabasıdır; artık işleyen oluşmakta olan bellektir ve bellek büyük ölçüde çeşitli izlerle tetiklenmektedir.

Derrida'nın belirttiği gibi, iz bir şeyin varlığı kadar yokluğunun da işareti, kayboluşudur (aktaran Başaran, 2008, s. 29). Zamanda, geçmişte bir uğrak olarak var olan ama artık *kendisi olmayan*, sadece belirtisi olan, "artığını" bırakan bir şey söz konusudur. İz ile iz bırakan nesne özdeş değildir. Yeniden yaşanması mümkün olmayanın izi yaşamın geçip gittiğini imlemekte ve artık geri getirilemeyen yaşam bir nostalji unsuru olarak ortaya çıkmaktadır. Nostalji burada iz'in kendisine yönelmekte, kurucu ve anıları harekete geçirici işlevini ve gücünü bu belirtiden almaktadır. Zira iz yaşantılara giden yolda bir anahtar rolü görmektedir. Doğru ya da yanlış anımsanması önemli değildir, önemli olan izin kendisinin bir "gerçekliği" imlemesidir. Nostaljik düşünüş bu iz'e yoğunlaşmakta, onu bir fetiş nesnesine dönüştürmekte sadece imgelem düzeyinde bir edimselliği değil, bu edimselliğe işaret eden yaşantının izini de dokunulmaz hale getirmektedir. Güzel günler yaşanmıştır ama geçip giden zaman onlardan geriye sadece "tortular" bırakmıştır. Böylece nostaljik bilinç bu kalıntılardan bitmek bilmez biçimde eksik parçaları da tamamlayarak imgeler üretir. Kişi bir yolculuğa çıkar, düşlerinde yeniden geçmişini yaşamaya çalışır, izin üzerine yeni izler bırakmaya çalışır ve her izle birlikte yaşanmış olan yeni bir form kazanır ve dönüşmeye devam eder.

Nostalji kavramı için kilit öneme sahip olan bir özellik "uzaklık"tır (Philips, 1985, s. 65). İster zamansal isterse mekânsal bir uzaklık olsun, dönülmek istenen yerin ve zamanın uzaklığı, *erişilmezliği* söz konusudur. Sofuoğlu'na göre Henri Bergson'da mekân üzerinden tasarlanmış zaman soyut, uydurulmuş bir şeydir, matematiksel bir zamandır ve gerçek değildir (Sofuoğlu, 2004, s. 67). Bergson için "Gerçek olan hareket edendir ve biz sadece değişim sürekliliklerini algılarız" buna karşın "gerçek üzerinde etkin olmak" ve "üretim çalışmasını ileriye götürmek" için düşüncede çeşitli duraklar oluşturulmaktadır (Bergson, 2013, s. 218). Deleuze'e göre, Bergson'un belirttiği anlamda bir süre, gerçekliği bir iç içe geçme ve birikme, dönüşüm, gelişme olarak ele almakta ve dönüşümü kesitler-

den (iki durma arasındaki kısım) öte bir şekilde sunmaktadır. Bu fikrin doğal sonucu zamanı kesitleme/bölümleme çabasının gereksizliğini göstermektedir. Çünkü bölünebilir, anlardan oluşan bir zaman sonsuz durağanlıklar, bölünebilir bir algı da gerçekliğin sonsuz imgelerinden oluşmaktadır. Bu imgelerin aralarında sonsuz boşluklar vardır ve Bergson açısından bu tür bir kesintili düşünme biçimi, gerçekliği bir yanılsama düzeyinde ele almaktadır. Zaman sorunu da aynı düzeyde durmaktadır. Süre olarak zaman anıların çeşitli kesitlerde birikmesi değil, bu kesitlerin arasındaki birleşme noktalarında birer kaynaşma olarak ele alınmaktadır. Bu yüzden geçmiş sadece geçmiş değil, şimdidir; şimdi, geçmişin en sıkışmış halidir. Bir anıyı aramak, kişinin kendisini şimdiden koparıp geçmişin belli bir bölgesine yerleşmiş anıyı araması, geçmişin *ontolojik katmanına* aniden bir sıçramasıdır. Bir arayış olarak anı yerine zaten anımsanmış bir geçmiş, sürekli anımsanmış ve sürekli şimdikiyi gölgeleyen geçmiş, bir yönüyle ontolojik olarak şimdiki zamandan insanı *alıkoyan* bir geçmiştir. Şimdi ve geçmiş arasında bir doğa farkı vardır ve bellekteki kurgulanması geçmişini şimdinin sonrasına yerleştiriyorsa da geçmiş şimdinin ardından değil, onunla birlikte var olmaktadır ve bu eşzamanlılık çeşitli sıkışma ve gevşeme noktaları bulunan ama parçalı değil bütünsel bir süreçtir (Deleuze, 2010, s. 96, 101, 114). Ontolojik olarak algıdan ve anımsamadan bağımsız olan geçmiş bu yüzden "kendi kendinde saklı"dır. Böylece nostaljik durum zamanın sonsuz *durağanlıklar* içinde kavranmasıyla oluşur. Süre olarak zaman ise, süreç olarak kavrandığı biçimiyle, birikmeler değil, bir yayılma olarak bugünü de etkilediği, "geçmişin en sıkışmış hali olarak şimdi"nin kavranış biçimiyle nostaljik düşünüşten uzaklaşır. Öyleyse Bergson için nostalji, parçalı bir zaman imgesinin, edimleri bölünmüş, sonsuz noktalardan ibaret bir bölünmeyle imgesel olarak ortaya çıkan bir kavrayışının sonucudur.

Belirli kavramları kendilikleri içinde tanımlamak onları ayırma ve özgüllükleri içinde belirlemeyi gerektiriyorsa da nostalji için zaman ve uzam üst üste binmektedir; bir zaman-uzam oluşmaktadır. Mikhail Bakhtin "*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri*"³ adlı makalesinde sanatta "zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır" demektedir, kronotopu "Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin için bağlantı-

³ Bakhtin'in bu makalesi kısmen Türkçeye çevrilmiştir. Bu yüzden Bakhtin'in görüşleri açıklanırken kısmen Türkçe kaynaktan ve kısmen İngilizce tam metinden yararlanılmıştır.

lılığı" olarak tanımlamaktadır. Kronotop olarak da ifade edilen zaman-uzam metinlerde çeşitli izlek, duygu ve olaylarda açığa çıkabilir. Örneğin şato uzamı ister istemez üzerinde topladığı tüm göstergeler ile Ortaçağı imler. Bakhtin'e göre "Zaman-uzam, anlatı düğümünün bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu, hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir" ve hem kahraman hem de anlatıcı bu zaman uzamlarla sürekli ilişkiye girer ve bunlar kendi aralarında sürekli etkileşirler: "Zaman-uzamlar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada var olur, iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir ya da birbirlerine ters düşebilirler; birbirleriyle çelişir, çatışır veya kendilerini daha da karmaşık etkileşimler içinde bulabilirler" (2001, s. 315-316, 324, 326). Bu yüzden Bakhtin'de nostaljik imgelem, ya da nostalji duygusunu yaratan zaman-uzamlar bu türden bir *diyalojinin* ürünü olarak ortaya çıkarlar. Bakhtin'in nostalji konusuyla ilişkili bir başka kavramı "tarihin tersine çevrilmesi"dir. Tarihin tersine çevrilmesinin kaynakları mitolojik ve artistik düşüncenin kategorilerinde (kayıp cennetin mitleri, altın çağ, "doğa durumu" (*state of nature*), idealler, adalet, mükemmellik) bulunmaktadır. Bakhtin'e göre gelecekte gerçekleşebilecek ve gerçekleşmesi bir zorunluluk olan şey yitirilmiş bir şey gibi gösterilmektedir. Gelecek artık geçmiş ve şimdi ile bir homojenlik oluşturmaz, fragmanlaşır ve boşalır (1981, s. 147). Düşlemenin getirdiği zamansal-uzamsal sıçrama Bakhtin'in belirttiği gibi (2001, s. 331) düşleyenin düşleminde kendisiyle kuramayacağı bir özdeşlemeye dayanır. Anımsama, anımsayan ile anımsanan arasındaki ilişkiler ağını ortaya çıkarır. Ama anımsayan özne tam da anımsadığı şeylerden kendini kopardığında onları anımsayabilir ve anlatabilir hale gelir. Bu yüzden sinematografik biçimde anlatısallaşan düşlem, düşleyenin dışına çıkar ve iki zaman-uzam arasındaki koşutluk, onları iç içe bir diyalojiye sokarken aynı zamanda onları farklılaştırır, farklı olmalarını gerektirir.

Bu aşamada şu sorulabilmektedir: nostaljiye temel olan bu bilişsel süreçte bir anormallik var mıdır? Lukacs'a göre anımsama aynı zamanda imgenin, geçmişin izinin yeniden ortaya çıkışı, geçmiş, şimdi ve geleceği karşılaştırıp karşıtlık kurulması ve sadece bir devrimdeki durumun tersine "bir gelişmenin özgül içeriği" (1981, s. 298), dolayısıyla *diyalektik* bir ilişkinin niteliğidir. Önce ve sonranın karşılaştırılması onda nasıl bir dönüşüm ve değişimin yaşandığını göstermektedir. Asıl nesne getirilemediğinde, bir yaşanmışlık, yitip giden bir nesne söz konusu olduğunda, örneğin belirti, iz bir fotoğraf olduğunda, anılar geçmişe ilişkin izi tamamlamakta ama bunu seçici bir şekilde yapmaktaki, "kurgulamakta-

dır". Dolayısıyla nostaljide "saflık yasası" işlemez. Fredric Jameson'a göre "nostalji filmleri, pastiş konusunu tümüyle yeniden yapılandırır ve bunu, kayıp bir geçmişe ele geçirmeye yönelik umutsuz bir girişimin artık modaları değişimin demirden yasası ve ortaya çıkan kuşak ideolojisi tarafından yansıtıldığı kolektif ve toplumsal bir düzleme aktarır." Jameson için nostalji basitçe geçmişin yeniden ortaya çıkışından ibaret değildir (2011, s. 58). Sömürülen geçmiş, araçsallaşan, kurgulanan, hatırlandığı kadar da unutulmuş bir geçmiştir. Bu yüzden nostaljinin amacının geçmişe anımsanır kılmaktan çok, anımsama vasıtasıyla şimdiki *dayanılır* kılmak olduğunu söylemek mümkündür.

Buraya kadar anlatılanlardan nostaljinin ya da nostalji duygusunun çok boyutlu bir niteliğe sahip olduğu görülmektedir. Nostaljinin sadece zamanda değil, uzamda da bir yöneliş, belirli türde bir "aura" arayışı olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında bu "arayış" temel düzeyde duyularla etkileşim içinde bilişsel bir süreçtir; belleğin belirli katmanlarında *yolculuktur*. Bu tür bir "yolculuk" anımsama ve bununla zorunlu ilişki içinde unutuş gerektirmektedir. Nostaljinin bu arayışında belirli türde bir nesne yoktur; hep tetikleyiciler, izler, anımsatıcılar vardır. Bu temelden hareket edildiğinde ilgili filmin analiz edilmesinde de belirli bir çerçeve ve başlıklar ortaya çıkmaktadır. Bu başlıklar ele alınan filmin tematik vurgularıyla da uyumlu biçimde, ilgili kuramsal çerçeve gözetilerek oluşturulmuştur ve nostaljik bilinç ve süreç hakkında genel özetleyici ara vurgular olarak görülebilir. Nostaljinin zaman-uzam idealleştirmeleri, bunun getirdiği olası ketlenmeler, donma hali ve zamanı kesitlere ayırmanın yarattığı tahribat ve kurtuluş paradoksu nostaljik bilincin taşıyıcısı öznenin durumuna ilişkin betimleyici bir bilgi sunmaktadır. Nostaljik bilincin yarattığı değer hiyerarşisi ise anımsamaya ilişkin belirli türde bir politikayı ortaya koyarken, nostaljinin gündelik hayatta kendini nasıl yeniden ürettiğine yönelik bir çerçeve sunmaktadır. Tarihin tersine çevrilmesi ise belirli türde mitsel düşünüşe temel olan "edebi dönüş", modern zaman algısının nostaljik bilinçteki karşılıklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Nostalghia Filminin Analizi

İdealleştirilerek Donan Zaman ve İnsan

Tarkovsky'nin *Nostalghia* filminde anımsama, unutuş ve bellek ve bununla ilgili olarak nostalji olgusu çok katmanlı ve pek çok kişinin hayatında yer ediş biçimiyle ortaya çıkar. Andrei, Pavel, Domenico ve Eugenie

arasındaki ilişki, her birinin nostaljiyi özel bir biçimde deneyimlediği, çelişkili ve yer yer ironik bir çerçeve ortaya koymaktadır. Filmin ortaya koyduğu temel sorun, *geçmiş ve bitmiş olanın yeniden var edilip edilemeyeceğidir*.

Filmde, Andrei'nin İtalya'ya incelemek için geldiği Rus müzisyen Pavel Sosnovsky'nin hikâyesi, filmdeki tüm kahramanların yaşayacağı sonu, iç anlatı yoluyla izleyiciye sunmaktadır. Andrei için Pavel'in nostaljisi, müzisyenin özel dünyasına bir çağrı içerir. Sosnovsky, Bologna'da eğitim almıştır ve Rusya'da bir köleye âşık olmuştur. Sosnovsky Rusya'ya dönemediği için İtalya onu kötürümleştirebilir. Rusya'ya dönmek onu köleleştirecek, hatta sonradan ölümüne sebep olacaktır. Sosnovsky bunu bile bile ülkesine döner, sürekli alkol tüketir ve intihar eder. Bu durumun sebebini Pavel arkadaşına yazdığı bir mektupta açıklar:

Sevgili Pyotr Nikolayevich iki yıldır İtalya'dayım... Dün gece bir rüya gördüm. Efendim kontun tiyatrosunda bir opera sahnelemem gerekiyordu. İlk perde heykellerle dolu bir parkta geçecekti ama aslında onlar kıpırdamadan durmaya zorlanan çıplak adamlardı. Ben de bir heykeldim, kıpırdarsam şiddetle cezalandırılacağımı biliyordum çünkü efendimiz ve sahibimiz bizi seyrediyordu. Havaya kalkmış koluma sonbahar yaprakları düşerken, mermer kaidemden yükselen soğuğu hissedebiliyordum, yine de kıpırdamıyordum. Artık daha fazla dayanamayacağımı hissettiğim anda uyandım. Bunun bir rüya değil de kendi gerçekliğim olduğunu bildiğim için. Yine de eğer asla Rusya'ya dönmezsem ölürüm eğer bir kez daha anavatanımı göremezsem huş ağaçlarını, çocukluğumun havasını...

Pavel Sosnovsky (Tarkovsky, 1983).

Sosnovsky için, heykel gibi hiç hareket etmeden durmak, ölesiye hareket etmeyi istemek ama hareket ettiğinde var olamayacağını bilmek demektir. Sahnedeki rol "donmak", "felç olmak", özgül varlığından uzaklaşmak olduğunda bunu ihlal edecek her tür edim "oyunun dışına" çıkmak anlamına gelecektir. Aydın sanatçı için temel denetim mekanizması "birilerinin ona baktığı" duygusudur. Bu yüzden tetikleyici, iz, ötekinin bakışında cisimleşmektedir. Sahnelemenin doğasının bir izleyici kitesinin varlığını gerektirmesi, davranışların bu izleyiciler için düzenlenmesi, kişiyi bir "özne" mi olmak istediği, yoksa "aktör" mü olmak zorunda kaldığı sornsallıyla baş başa bırakır. Aktör olmanın doğal gereği rol yapmak ise, toplumsal yaşamın tüm etkinlikleri birey için bireyselliğin yitimi, süper egonun id üzerindeki baskısı anlamına gelecektir. Sosnovsky, hareket

etmeden durmak artık çekilmez hale geldiğinde uyanır. Yani eğer edimde bulunmak "oyun"u bozmak anlamına geliyorsa, bu oyunu bozacak bir cesarete sahip değildir. Dayanamadığında uyanma yolunu seçer. Oyunun içinde değil, oyunun dışında kendi gerçekliğine döner. Bu yüzden de rüya bir sahne ise "sahne arkası" olan gerçek yaşama dönüş yapar ve orda uyanır. Verili durumun kendi gerçekliği olduğunu bildiği için rüyasında yapamadığını gerçek hayatında yapar. Memleketinden sürülmüş olmanın getirdiği cezaya karşı çıkar, yani varoluşuna Rusya'da olmadığı sürece göz yumulacağı (aslında hareketsiz kalmanın diğer ifadesi) yargısını ihlal ederek ülkesine geri döner. Boym'un vurguladığı gibi nostalji Rus ulusal kimliğinin önemli bir parçasıdır (2009, s. 29). Sosnovsky'nin yaşamının gidişatı rüyasında çoktan belirginleşmiştir. Etrafındaki zincirleri kıramayan, dahası, üzerinde yönelmiş bakışları sorgulayıp onlara gözünü dikemeyen kahramanın uyanışı alkol bağımlılığına ve "uyku"ya dönüşecektir. Rüyasındaki efendisine karşı çıkamadığı gibi Rusya'da da efendilerine karşı çıkamaz. Değiştiremediği güçler tarafından değiştirilir. Sosnovsky nostaljisini yok etmek için döndüğü ülkesinde, "büyük işler" yapamayacağını anladığı anda intihar eder. Sosnovsky için nostaljik olan sadece uzamsal bir şey değildir. Aslında kişinin kendi özüne yöneldiği, özgüvenle ortaya çıkan, bir şeyler "yapabilir" olacağını düşünmenin getirdiği, kendini idealleştirmedir. Bu idealleştirmenin gerçeklikte bir karşılığı olmaması, Aristotelesçi bir önce-sonra karşılaştırması yıkımın sebebi olarak görünse de, esas sorun değişimi, diyalektik dönüşümü kavrayamamakla ilgilidir.

Kesitlere Ayrılan Zamanın "Hayaletleri" ve Kurtuluş Paradoksu

Filmde nostalji hastalığına yakalanmış bir diğer kişi Sosnovsky'nin hayatını araştıran yazar ve şair Andrei'dir. Andrei ülkesinden ayrılıp geldiği bu yerde çok geçmeden Johannes Hofer'in tanımladığı belirtileri göstermeye başlar: Hayaletler, başka bir zamanda ve mekânda bulunan veya gerçekleşen en ufak ayrıntılara karşı güçlü bir bellek, giderek şiddetlenen bir melankoli, çevreye karşı ilgisizlik. Böylece gündelik hayatın "sağaltıcı" rutinlerinden uzaklaşır; öğle sandığı zaman sabahtır. Gündelik hayatın temel ritüellerinden uzaklaşan kişinin belirli paranoyalara geçiş yapması ve bir tekinsizlik hissi ile boğuşmasının, dışsal gerçekliği öznel ve içsel bir gerçeklik haline *büründürememesi* ile ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Andrei filmin başında, *Doğumun Madonnası* fresklerini görmek için Eugenie ile uzun bir yolculuk yapar. Ancak amaçladığı yere ulaştığında arabadan dışarı çıkmak bile istemez. Eugenie'nin vurguladığı

gibi günlerce "sayıkladığı" ama ulaştığında bakmak bile istemediği yere gelmiş, aslında buranın onun kendi nostaljisine çare olmadığını anlamıştır. Andrei'nin neden dışarı çıkmadığı filmin ilerleyen dakikalarında anlaşılmaktadır. Sisli Tuskan bölgesi nasılsa, Moskova'da yaşadığı yerin pastoral görüntüleri de öyledir. Riceour'un belirttiği gibi "hafıza mekânları öncelikle reminders (hatırlatıcı) olarak iş görür; yani hem hatırlatmaya yönelik işaretler, hem gitgide zayıflayan hafızanın koltuk değnekleri, hem de unutuşa karşı verilen savaşta yardımcı kuvvettirler, hatta ölü hafızanın yerine geçmiş yedek hafızadırlar" (2012, s. 59-60). Andrei; "Bu hasta edecek kadar güzel görüntüleri görmekten sıkıldım" der. Andrei nereye baksa aslında Rusya vardır, oradaki eşi, çocukları, köpeği, sisli yeşilliğin içindeki evi... Andrei'nin baktığı zaman ile bakılan zaman aynı değildir. Bakhtin'in vurguladığı gibi yapıtın yazarının ya da yapıttaki kahramanın betimlenen olaylara hangi zaman-uzamdan baktığı da önemlidir (2001, s. 330). Filmde sürekli yinelenen pastoral sisli manzara, bu manzaradaki sıralanmış insanlar aslında dondurulmuş bir an'a gönderme yapmaktadır. Andrei'nin nostaljik benliği Augustinus'ta öne çıkan nostaljik zaman kavrayışında olduğu gibi belleğin ayrı bir varoluş kazanarak yayılmasının uzamı olmaktadır. Onlar evden ağır adımlarla çıkarlar, biraz ileriye yürüyüp önlerinden geçmekte olan kameranın da farkındaymış gibi önce sağ yanlarına sonra kameraya ve sonra da kameranın yöneldiği yeni kişiye bakar. Kamera tüm kişileri aşır sona vardığında baştaki kişi en sonunda yeniden ortaya çıkar. *Nostalji için belleğe hapsedilmiş imgeler sonsuzca üretilebilir.* Andrei'nin belleğini temsil eden kamera da bu imgeleri yeniden üretmekten geri kalmaz. Ta ki herkes, kendisini her şeyin merkezinde sanan Andrei'nin imgesel görüntüsünü, temsilini fark edene kadar. Andrei orada yoktur onun yerine evin üzerinde bir güneş doğar. Güneş her şeye hayat veren, onları sarıp sarmalayan, şaşkınca sağa sola bakınan bakışları üzerine *toplayan* imgedir. Ancak kahramanın düşlemindeki bu zaman-uzam ölüdür; ayırıcı işlevi yinelemedir. Mitik anın yeniden çağırılması, edebi dönüşün imgesel olarak yinelenmesidir. Eylemden yoksundur, bu donmuş, hareketten yoksun zamanın içinde dolaşan bilinç ya da kamera, bunlara hareket katar, onları harmanlar. Zamanın kavranışı Bergson'un süresi değil, parçalı zamandır. Bergsoncu süresiz imgeler, salt kesitler bir yönelimi kendilerine toplansalar da çözüm sunmamaktadırlar.

Kahramanın Rusya'daki zaman-uzama baktığı nokta olan İtalya'da da benzer bir durum vardır. Burada da adeta her şey donmuştur. Gözlemine yaptığı, bakış noktası bu zaman-uzam döngüseldir. Gündelik olaylar birbirini takip eder ve geçen bir gün, sıradan bir gün olarak geç-

miştir. Hatırlanmaya değer tek bir şey bile olmaz. Yenilik duygusu ve istenci, Bakhtin'in "eşik"leri burada yoktur. Tıpkı Sosnovsky'nin yaşadığı gibi, bir donma hali, artık tüm edimlerine ket vuran felçlilik bu zaman-uzamı da kapsar ve zamanın nostaljik kavranışı salt geçmişi değil, bugünü de eylemden yoksun hale getirir. Andrei, Eugenie'ye ve (Domenico hariç) diğer insanlara ilgisizdir. Koyu bir yalnızlık duygusu yaşamaktadır. Anılar anımsanır olduğunda bitmiştir, ama nostaljik algı onları yeniden yeniden üretmeye devam eder. Her bakışta, her edimde onları yaşatıyor gibi görünür. Andrei'nin her anını hayaletler sarmış gibidir. Bir sahnede dışarıda yağmur yağmakta ve o yatağa uzanmaktayken banyodan hem Moskova'daki köpeğine hem de Domenico'nun köpeğine benzeyen bir köpek çıkarır. Kameranın ağır ağır yatağa yaklaştığı bu anda, mekânın, yani İtalya'daki mekânın, giderek daralması söz konusudur. Andrei bir boşluğun içine düşüyor gibidir. Kamera ona yaklaştıkça hayaletlerin dolacağı kendi uzamı izleyiciye görünür. Kamera yatağa iyice yaklaştığında İtalya'daki mekâna ilişkin son veri olan yağmur sesi de diner, yağmurdan kalan damlalar duyulur, peşi sıra adamın eşi yürürken görülür. Mekânlar arası geçiş tamamlanmıştır. *Nostalji için çevredeki her nesne ikame değeri kazanır*, gerçeklik hayale giden bir ikamedir yalnızca. Bu yüzden nostaljinin Assman'ın belirttiği türde bir nesnel belleğinden yoğun bir güç aldığını söylemek mümkündür.

Andrei'nin şiir hakkındaki düşünceleri ile nostalji arasında bir koşutluk vardır. Andrei, Eugenie'den okuduğu ve iyi bir şiir çevirisi olarak gördüğü kitabı atmasını ister. Andrei'ye göre tüm sanat gibi şiir de çevrilemez. Eugenie için bu fikir insanların birbirleriyle iletişim kuramayacağı, asla anlaşamayacağı bir zemini işaret eder. Andrei bu kadar karamsar değildir, yerellik yerine evrenselliği önerir ve dünyadaki tüm sınırların kaldırılmasını ister. Şiirin tercüme edilememesi aslında nostaljinin asla giderilemeyeceğini göstermektedir. Nasıl çeviri bir şiir, aslının yerini tutamazsa, nostalji ve nostaljik imgelem de kişinin hastalığına bir çare getirememektedir. Anılar şiirin *tercümesi* gibidir. Kesilmiş, biçilmiş, yeniden şekillendirilmiş imgelerin yeni bir elbiseyle ve dolayısıyla kadük biçimde yeniden canlılık kazanması, bir yönüyle ruhsuz beden tasavvuru oluşturur. Rusya'nın imgesi nasıl Rusya'nın kendisi değilse, şiirin tercümesi de şiirin kendisi değildir, olamaz. Ancak nostaljinin kara yazgısı şiirin aslının da okunduğunda bir *duygu* yaratamamasıdır. Hem Sosnovsky'nin hem de Andrei'nin yaşadığı durum budur. Onlar sürekli özü arar ama bulduklarında aradıklarının o olmadığını düşünürler. Nostaljiye özgü bu türden psikanalitik nesne yatırımlarının bellek dışında bir ger-

çekliđi yok gibidir. Augustinuscu anlamda beklenti olarak geleceğin de özgöl bir yeri yoktur.

Andrei kendi nostaljisini yaşamak için eski bir binanın içine gider. Etrafı sular basmıştır, harap bir yerdir. Sağda solda çocuklar oyun oynamaktadır. Yanında notlar ve votkası "Burası Rusya'daki gibi" der. Neden olduğunu bilmez ama böyledir. Bir süre sonra hayaller kuran sarhoş hali, sayıklamaları aslında onun Rusya'da nasıl bir kişi olacağıнын göster-geleridir. Tıpkı Sosnovsky gibi o da umutsuzca gece-gündüz sarhoş gezecektir. Çünkü unutulmaz anların peşindeki birisi olarak şöyle der, "...dile getirilmeyen duygular unutulmazdır" (Tarkovsky, 1983). Şu hâlde, şiirde olduğu gibi, duygular dile getirilirse kendi özel aura'sını yitirir ve *anımsanmaya değmez*. Nostalji nasıl 'gerçekleşmeyecek' şeylerden besleniyorsa, gelecek geçmişin kendisinde idealleştiriliyorsa, şair de kendi varlığını yok eden bir kişi halini almaktadır. Bu yüzden nostaljik şair unutmak için yazan kişidir.

Andrei de bir hikâye anlatır. Filmdeki en açık ifadesini Demonicco'da bulacak ironilerden bir tanesidir bu hikâye.

Bir adam, balçık havuzuna batan bir başka adamı kurtarır. Bu arada kendi hayatını tehlikeye atar. Şimdi ikisi de havuzun kenarında uzanmaktadır nefes nefese, tükenmiş. Kurtarılan adam der ki, 'Ahmak, bunu neden yaptın? Ben orada yaşıyorum.' Gücenmiştir (Tarkovsky, 1983).

İroni ile nostalji birbirine yakın kavram ve süreçlerdir. İkisi de bir nesneye gönderme yapmazlar; ironik olan bir nesne değil, bir olaydır (Hutcheon & Valdés, 2000, s. 22). Nostaljik olarak algılanan da bir nesne değil, gerçekleşen süreçtir. Söylenen ve söylenmeyen olarak, bu iki kavramda temellenen bir ilişkiler ağıdır. Kurtarmanın aslında özgürlükten mahrum etme biçimini aldığı Andrei'nin hikâyesinde, Domenico'nun ve Andrei'nin filmdeki yazgısının işareti görülmektedir. Nostalji bir yaşam biçimiye onun tedavi edilmesi "yaşam alanının" yok edilmesi olacaktır.⁴ Domenico yedi yıl boyunca, gerçekleşecek diye beklenen ama gerçekleşmeyen kıyametten ailesini korumak için evine kapanmıştır ama artık bunun bir *bencillik* olduğunu düşünmektedir. Şimdi insanları kurtarmak için elindeki mulla havuza girdiğinde "Beni çıkartıyorlar, dışarı atıyorlar ve bağırıyorlar

⁴ Bu saptamayı destekler biçimde Tarkovsky günlüğüne 3 Haziran 1981 tarihinde Horace'dan şu alıntıyı not düşer: "Bir insanın hayatını onun rızası olmadan kurtarmak cinayet işlemekle aynıdır" (1994, s.345).

'sen delisin' diye" demektedir. *Kurtarılmaya çalışılanlar kurtarılmayı istiyorlar mı?* Dünyanın bir süre daha kurtarılmasının ne anlamı vardır? Toptan bir yok oluşun getireceği rahatlığı ve nostaljik yok oluşu engellemenin ne lüzumu vardır? Domenico bunları anlamadığı için, topluma yeni doğa durumuna (*state of nature*) dönmeyi vaaz ettiği için kendi nostaljisini yaratmaktadır. Böylece Domenico yanarak topluma mesajını iletip ölürken, Andrei yanan mum ateşini havuzun öte tarafına ulaştırdıktan sonra ölür.

Anımsamanın Politikası: Zamanın Kullanım ve Değişim Değeri

Anımsama, yani öznenin kendi kişisel tarihini gözden geçirerek geçmişe yönelmesine, Daniel Kahneman'ın (2011, s. 377-385) "hatırlayan benlik" ve "deneyimleyen benlik" olarak ayırt ettiği benlik türlerindeki farklılık açıklayıcı bir çerçeve sunar⁵. Nostalji anımsayan benliğin alanına aittir. Andrei'nin anımsayan benliği, geçmişini hareketten yoksun imgeler yığına indirgemekle kalmaz, onları, anımsamanın getirdiği zıt noktada yoğun bir unutma süreciyle ilişkili şekillendirir. Geçmiş sadece anımsandığı kadardır, ya da unutulmuş çıkarıldığında *kalanlardır*. *Nostalji geçmişin imgeleri arasında sürekli değerler hiyerarşisi kurmaya çabalar*. Bunun kaynağı Lukacs'ın belirttiği anlamda bir karşılaştırma diyalektikidir ve Jameson'un analizlerinde ortaya koyduğu geç kapitalizmin kültürel mantığıdır. Geçmişteki yaşanmış en güzel anlar seçildiğinde, kalanlar ister istemez değersizleşir. Her anımsama böylece onu anımsayanın zamanında bir "kullanım değeri" kazanır ama çok geçmeden bu kullanım değerine bir "değişim değeri" de eşlik etmeye başlar. Kullanım değeri ile benlik inşa edilir, değişim değeri ile anlatılan, anlatı politikalarında bir meta olma potansiyeli taşır. Anımsama, benliği tarihsel bir bağlama oturup ona kimlik kazandırıyor, "şimdi" çok daha fazla ihtiyaç duyulan her şey, diğerlerinden daha fazla değişim değerine sahip olacaktır. Bu yüzden nostaljik bilinç şimdiki zamanı geleceğe yönelik bir *yatırım* olarak görür ve geleceğe bırakılmaya çalışılan 'anımsanmaya değer' anılar kişiyi 'anı üretme fabrikası' haline getirir. Geleceğin hatırlayan benliği ise bu üretimleri sıralar, hiyerarşi kurar ve bu çerçevede anlamlandırır. Bu yüzden Eugenie ile Andrei'nin yaşamları ister istemez zıt noktalara sürüklenir.

⁵ Kahneman, bir şeyi deneyimlemekle onu hatırlamak arasındaki değişikliğe işaret etmektedir. Böylece belirli bir ana ilişkin duygu ve düşünce kalıntıları, o yaşantının kendisiyle aynı olmayabilir. Bu yönüyle filmi izlemenin hissiyatıyla, filmi izledikten bir hafta sonraki filme ilişkin hissiyatı *farklı* benlik ifadesi söz konusudur. Film izlerken deneyimleyen benlik faildir. Film izledikten sonraki zamandaysa anımsayan benlik fail olur (2011).

Andrei geçmişin imgeleriyle yaşarken, Eugenie ona şimdiki zamanı güzelce, anımsanmaya değer biçimde yaşatacak bir aşık bulmaya çabalar. Arzuladığı erkeğin ona ilgi duymasını, birlikte olmalarını, zamanın "mutlu" geçmesini bekler. Bu yüzden Andrei geçmişten beslenir, Eugenie geleceğe yatırım yapar.

Filmde Andrei'in dolayımıyla varlığını gösterebilen Eugenie sevgisine karşılık bulamadığında saldırıya geçmektedir. Filmin bir sahnesinde şöyle der Andrei'ye:

Biliyor musun seninle karşılaştığım gece, rüyamda, bir sürü bacağı olan yumuşak bir solucanın başıma düştüğünü gördüm. Beni soktu. Zehirliydi. Başımı sallayıp durdum düşene kadar. Onu ezmeye çalıştım dolabıma ulaşmadan önce, ama faydasızdı. Sürekli kaçıyordum. Onu ezmeyi bir türlü başaramadım. O geceden beri saçıma dokunup duruyorum. Tanrıya şükür aramızda bir şey olmadı! Düşüncesi bile beni deli ediyor! O deli karına geri dön! Onu nerdeyse aldatacaktın! Sen bir domuzsun!.. İki yüzlü (Tarkovsky, 1983).

Eugenie'nin nostaljisi kendi ideal aşkı, ideal erkeğini bulmaktır (kendisini ideal âşık olunacak kadın ilan etmektedir). Yukarıda vurgulandığı gibi bir "Aziz"e benzer Andrei'nin "sıkıcılığı"na karşılık coşkulu bir yaşam, genç kadının esas isteğidir ve sezgisel olarak gelecekte 'anlatılmaya değer' olanın bu olacağını bilmektedir. Andrei'yi terk ettikten sonra bulduğu kişi de ona güzel bir an yaşatamasa da ideal erkeği arayışı sürekli devam etmektedir. Bu yüzden Eugenie, Andrei'ye "Hepiniz özgürlük istiyorsunuz ama elde edince onunla ne yapacağınızı bilmiyorsunuz. Ya da onun ne olduğunu" (Tarkovsky, 1983) der. Tıpkı nostalji hastalığıyla yanıp tutuşan kişinin evine döndüğünde ne yapacağını bilememesi gibi, Eugenie'ye göre özgürlük de anlamsız bir isteğin dışavurumudur. Eugenie kendisinin bir entelektüel tarafından "kilitli" tutulmaya çalışıldığını iddia eder. Domenico'nun ailesini kilitli tutmaya çalışması düşünüldüğünde bu durum Andrei, Domenico'nun durumuna düşürür (zaten Andrei rüyasında aynadaki surette kendini Domenico olarak görür). Eugenie bu *hastalığın* sebebi olarak İtalya'yı gösterir. Moskova'da harika erkekler tanınmıştır ama burada insanlar farklıdır. Kadın yaşamak ister; erkek ise düşünmek ve anlatmak. Öyleyse *nostalji sonuç getirmeyen bir düşünmedir* ve nostaljiye sebep olan her mekân hastalığın da sebebidir.

"10 gün boyunca seni silmek isterdim" der Eugenie, Andrei'ye. "Belki de silecek bir şey yoktur. Sen var olmadığın için" (Tarkovsky, 1983). Eugenie ilişkilerinin "en kötüsü" olarak tanımladığı bu adamı unutacağı-

nın işaretini vermiştir. Birisiyle anımsanmaya değmeyecek bir ilişki yaşamak, kendi nostaljisini yaratmaya çalışan kişi için bir "eziyet"tir. Bununla birlikte birisini on gün boyunca bütünüyle silmek, yani kendini bellekten mahrum bırakmak nostaljinin doğasına da aykırıdır. *Bir şey anımsanamıyorsa, şu halde anımsayan özne de yoktur. Bellek yoksa kimlik de yoktur.* Oyun yoksa ne rol ne de aktör vardır. Bu yüzden Eugenie anımsanmaya değer bir ilişki yaşamayı arzulayıp bunun arayışına çıkarken, arzuladığı şeyi unutamamanın acısını çeker. Yeni arkadaşıyla planladığı Hindistan yolculuğu bu acısına çare olacak mıdır, bilinmez.

Tarihin Tersine Çevrilmesi Olarak Nostalji

Filmdeki bir diğer karakter olan Domenico, insanlığın kurtuluşu için mücadele eden bir peygamber edasında yaşamaktadır. Domenico'nun yaşamını ikiye ayırmak gerekirse, ilki artık dünyanın sonunun geldiğini gören ve bu felakete karşı *kendi ailesini* kurtarmaya çalışan *bencil* dönem, ikincisiyse polislerin gelip eşini ve çocuğunu aldıktan sonra kapatıldığı akıl hastanesiyle başlayan özgeci dönem. Domenico özgeci dönemde çocuğu ve eşi yanında yoktur, yalnızdır. Sessiz ve kimseye "fark edilmeden" insanların arasında yürümeye çalışır. Onlar orada yokmuş gibi yapar. İnsanlığı kurtarmak için yapmaya çalıştığı şey, havuzda suyun içinden ateşi söndürmeden geçmeye çalışmak, kısmen Prometheus'un tanrılardan çaldığı ateşte de anlamını bulan, bir tür kurtuluşu insanlığa sunmaktır. İnsanlar tarafından havuzun dışına atılması, ironik bir durum yaratır. O insanları kurtarmak için kendini tehlikeye atar, insanlar ise Domenico boğulmasın diye, onu kurtarmak için, havuzun dışına çıkarırlar. Her iki taraf da birbirini *kurtarmak* için çabalar durur. Berger ve Luckman'ın belirttiği gibi "...insan, paradoksal bir biçimde, kendisini reddeden bir gerçeklik üretme yetisine sahiptir" (2008, s. 131). Domenico insanları "sonsuz kadar yaşamak istiyorlar" diye, insanlar Domenico'yu "deli" diye itham eder. Geçmişte, Domenico'nun kurtarmaya çalıştığı ailesini kurtarmaya gelen polisleri anımsayışı da bu açıdan bir ironi taşımaktadır. Polisler yıllar yılı içerde hapsedilmiş kişileri dışarı çıkarır. Kocasını tarafından "kurtarılan" eş kendisini kurtardığı için itfaiyecinin ayaklarına kapanmaktadır. Bu sırada Domenico'nun oğlu merdivenler üzerinde yürür ve babasına sorar, "Baba, dünyanın sonu bu mu?" Domenico için ironik olan gerçekten de dünyanın sonunun *bu* olmasıdır.

Domenico'nun son vaazı hem bir doğa durumuna dönüş isteği, hem de olanaksız savlama bakımından kimi yönleriyle Bakhtin'in çerçevesini çizdiği tersine çevrilmiş bir tarih anlayışını ifade eder:

İçimde hangi atam konuşuyor? Hem aklımda hem de bedenimde aynı anda ayrılammam. Bu yüzden tek kişi olamıyorum. Kendimi aynı anda sayısız şey olarak hissedebiliyorum. Fazla büyük usta kalmadı. Zamanımızın gerçek kötülüğü budur. Kalbin yolları gölgelerle kaplanmış. Yararsız görünen seslere kulak vermeliyiz. Okul duvarları, asfalt ve refah reklamlarının, uzun kanalizasyon boruları ile dolu beyinlere böceklerin vızıltıları girmeli. Her birimizin gözlerini ve kulaklarını büyük bir rüyanın başlangıcı olan şeylerle doldurmalıyız. Birisi piramitleri yapacağımızı haykırmalı. Yapmamamızın bir önemi yok! O isteği beslemeliyiz ve ruhun köşelerini esnetmeliyiz sınırsız bir çarşaf gibi. Dünyanın ilerlemesini istiyorsanız el ele vermeliyiz. Sözüm ona sağlıklıları sözüm ona hastalarla karıştırmalıyız. Siz sağlıklı olanlar! Sağlığınız ne anlama gelir? İnsanoğlunun bütün gözleri, içine daldığımız çukura bakıyor. Özgürlük faydasızdır eğer gözlerimizin içine bakmaya yemeye, içmeye ve bizimle yatmaya cesaretiniz yoksa! Dünyayı yıkıntının eşiğine getirenler sözüm ona sağlıklı olanlardır. İnsanoğlu dinle! Senin içinde su, ateş ve sonra kül ve külün içindeki kemikler. Kemikler ve küller! Gerçekliğin içinde veya hayalimde değilken, ben neredeyim? İşte yeni anlaşmam: geceleri güneşli olmalı ve Ağustos da karlı. Büyük şeyler sona erer küçük şeyler baki kalır. Toplum böylesine parçalanmaktansa yeniden bir araya gelmeli. Sadece doğaya bak ve hayatın ne kadar basit olduğunu göreceksin. Bir zamanlar olduğumuz yere dönmeliyiz, yanlış tarafa döndüğün noktaya. Hayatın ana temellerine geri dönmeliyiz suları kirletmeden. Deli bir adam size kendinizden utanmanızı söylüyorsa ne biçim bir dünyadır burası! (Tarkovsky, 1983).

Domenico öncelikle akıl-beden dikotomisini metafizik bir perspektifle ortaya koyar. Nesnel düzeyde "ben" in bölünmesi bir imkânsızlıktır ve ben parçalı olduğu için "bir" haline gelemmez Domenico. Öte yandan Domenico doğaya dönüşü, yani insanın binyıllarca ait olduğu o güvenli eve dönüşü salık verir. Aradığı zaten kaybedilmiş olan dünyanın büyüğü, "Büyük Varoluş Zinciri"ndeki (Taylor, 2011, s. 11-12) özel yerdir. "Böceklerin vızıltısı" doğanın saf sesidir. Büyük ustalar kalmamıştır. O halde büyük işler yapacak kişilere ihtiyaç vardır. Domenico dünyanın eskiliğinden, ona yeni gözle bakmaya imkân verecek bir perspektifin yokluğundan, dahası dünya harikalarını yapmaya yönelecek bir iradenin eksikliğinden yakınmaktadır ama içine hapsoldüğü ve çevrelendiği uzamın ötesine çok da kulak vermemiştir. Yani yaşadığı kentin dışında bir yerde birilerinin büyük işler yapıp yapmadığını bilmemektedir.

Domenico kısmen de olsa kendi nostaljisinin sonunun neye varacağını bilmektedir. Piramitleri yapmaya yeltenmek (binlerce köle gereklidir bunun için), yani eskiye dönmek, eve varmak, doğanın sıcak kucağında bir yer ayırmak gereklidir. Orada kişiyi mutlaka mutluluk beklemeyebilir, piramitleri de mutlaka inşa etmeye gerek yoktur. "İstek" olmalıdır. Önerdiği yeni anlaşmasında şunu önerir; gece güneşli, Ağustos'ta kar olmalıdır. Domenico'nun nostaljisine yön veren temel istekler, bir kavramın ait olduğu özellikleri kavramdan soyutlamaya çalışmaktır; imkânsızlıktır. Domenico'nun isteği diyalektik karşıtların birliği, özdeşliği değildir, mutlak bir birlik, bütün çelişkileri yok edecek, tek bir tözdür. Modern insanın kaybettiği bütünlük duygusunun yeniden getirilmesidir. Bu isteğe nostaljik karakterini veren Bakhtin'in tarihin tersine çevrilmesi olarak gördüğü durumdur. Boym'un da vurguladığı gibi nostalji "tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır". Onlar tarihi silmek isterler, özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürmek "zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi reddederler" (2009, s. 16). Domenico da bu istekleri gelecekte olacağı için değil, geçmişte olmuş bitmiş, kaybedilmiş olduğunu düşündüğü için, hatta olması mümkün olmadığı için ister. Domenico'nun arkasında ye alan pankartta yazılı "Biz deli değiliz, ciddiyyiz" (*Non Siamo Matti Siamo Seri*), bu isteklerine meşruluk kazandırma çabasıdır. Daha özgül biçimiyle o kendi nostaljisine uygun bir mekan yaratma çabası sürdürür; Boym'un "yeniden kurucu nostalji" türünü hayata geçirmeye çalışır (Boym, 2009, s. 20). Domenico kendini feda eder. Kendi kendini yok ederek, kendini salt söz ile var olacak bir duruma getirerek, edimden yoksun tarih dışı bir yapıya kavuşturur; anahtar edim ölümdür, yokluktur. Kendi evindeki duvarda yazdığı gibi $1+1=1$ etmektedir; bir damla bir damla daha büyük bir damla yapar, iki damla değil. Zaman bir şeyler biriktirmemekte ama büyümektedir; kişi yaşadıklarının en değerli olanından onu uzaklaştıran eksilmeler olarak tespit etmektedir. Domenico için tarih bir birikme değil, şu hâlde bir eksilmedir. Geçmişten kopmamaktadır ve onu yeniden yeniden yaşamak istemektedir. Başlangıçta yaşanan neyse gene olmalıdır, başlangıcın üzerine ne kadar yaşanmışlık dâhil olsa da gene de bulunduğu şey başlangıçtaki tözdür. Çıkarma işlemi de bir işe yaramaz. $1-1$ 'in sonucu da 1 'dir. Biriktirilmeyen, çıkarılmayan, edimden yoksun bir tarih anlayışının sonucu ise mesihçi bir kurtarıcılık ve onu dinleyen insanların tepkilerinde görüldüğü gibi hareketsizlik ve donukluktur. Bu yüzden Domenico kendini ateşle yakarken müzik istenildiği gibi çalmamaktadır; o bile kesintili duyulur. Andrei bu sahnenin ardı sıra mumu havuzun öte kısmına taşımış olsa da bunun da bedeli ölümdür.

Yönetmen kişisel günlüğünde evrensel yok oluşa karşı çare olarak güzelliği ve bilhassa sevgiyi öne çıkarırsa da (Tarkovski, 1994, s. 320), belki buna kahramanlarında ifadesini bulan fedakârlığı da katmak gerekir. Yönetmen nostaljinin çaresinin ancak ölüm olduğunu söylemek ister gibidir.

Tarkovsky'nin ülkesi dışında çektiği ilk film olan *Nostalghia* bu yönüyle yönetmenin de nostaljisine yön vermekte, kendi ülkesine dönük özlemine, çağdaş yaşama dönük umutsuzluğunu göstermektedir. Bu açıdan film aslında "yokluk" ile ilgilidir; filmdeki bütün izler yokluğu imler. Örneğin günlüğüne 12 Ağustos 1979'da "Evimi korkunç derecede özleyorum" diye not alır. 21 Haziran 1980'de ise ailesinden bahsederek "Bir Rus'un Rus nostaljisiyle burada yaşaması gerçekten olası değil" der (Tarkovski, 1994, s. 240, 320). Ricoeur'un vurguladığı gibi melankoli yüceltilmiş üzüntüdür (Ricoeur, 2012, s. 97). Tarkovsky'nin bu filmi de onun özlemine, üzüntüsünü estetize eder ve yukarıda vurgulandığı gibi sadece filmdeki karakterlerin değil, yönetmenin ağır bir nostalji duygusu yaşadığı bir durumu ortaya koymaktadır.

Sonuç

İnsanın yaşamı bir süreçtir. Diyalektik biçimde sürekli oluş ve tükeniş halindedir. Oluş halindeki durdurarak ve sabitlikler içinde kavramak insanın doğayı kavrayışında özgül bir yön olsa da bu durum görünüşe bakılırsa çözdüğü kadar sorunlar yaratmaktadır. Bunun en başında da zaman mefhumu gelmektedir. Zamanın kavranışında bir yenilik insanlığın tüm evreni kavrayışında yenilik getirebilir ve zamana bir *bütün* olarak kavrama iyi bir başlangıç sayılabilir. Çünkü mitsel bilinçte geçmiş şimdikiyi tutsak etmektedir; şimdiki zaman *yeni bir yineleme* olarak anlam kazanır. Modernizmin ilerlemeci gelecek imgesinde de şimdi tutsak edilir, ancak bu sefer yenilenme için çalışma olarak vardır. Boz'un vurguladığı gibi nostaljik bilinçteyse geçmiş ve geleceği şimdiden ayırmak, çıkarmak mümkün değildir. Nostalji bu soyut ayırmadan yararlanır ama varoluşu tam da hepsinin birleştirilmesini, onları yeniden şimdide tüketmeyi zorunlu kılar (2014, s. 33). Hem geçmiş hem de gelecek artık şimdinin hizmetine koşulmuştur.

Nostalji filmlerinde geçmiş, sıklıkla bir özlem kaynağı olarak belirmektedir. Gelecek ise distopik bir korku ve endişe kaynağı olarak anlam kazanmaktadır. Bu yüzden kahramanlar oldukça rasyonel bir seçim gibi görünen şimdiki zamana yönelmektedir. Bu durum geç kapitalizmin 'anı yaşamak', 'şimdikiyi tüketmek' ideolojisiyle uyumludur. Çünkü geç ka-

pitalizmin insanı için zaman da bir 'değer' ve 'meta' olarak anlam kazanır. Değerli olandan en yüksek faydayı elde etmek ise bu yönüyle rasyonel bir edim gibi görünür. Bunun filmdeki tipik örneği Eugenie karakteridir. Her an elinden kayıp gidiyor gibi görünen şimdiki zamanı tutmak, saklamak istemektedir. Ne kadar haz ve mutluluk ile dolu olursa o ölçüde değerli olacak olan bu zamanı iyi kullanarak gelecekteki kendisine/benliğine güzel anlar miras bırakacaktır; böylece kendi nostaljisine yatırım yapar. Bu yolla geçmiş yeniden kurgulanmakla kalmaz, aynı zamanda geleceğe dönük korkular bastırılmaktadır. Geç kapitalist kültürün insanı için zaman, iyi anılar biriktirme anlamına gelirken, 'güzel' anılarla tüketilen şimdiki zaman gelecek için bir sığınma limanı olur. Buna karşın bu anı dolu dolu yaşama ve nostaljik anılar biriktirme davranışı sürekli yeni eşikler yaratır. Bu bilinç hep daha fazlasını talep eder; bir patlama ve fazlalık olmalıdır; işte bu artıklar bilinmez bir gelecekte hatırlanmak için vardır. Nostaljik bilincin altın vuruşu ise, nasıl yaşanırsa yaşansın yitirilmiş gibi görünen bu zamana daha fazlasını vermenin, bedeni kurban etmenin mümkün olmadığını anladığında gerçekleşir. Bundan sonra yad etmek, eski güzel günleri anımsamak için bütün fırsatlar hazırdır. Bu yüzden nostaljinin anı yaşamak isteyen insanın hazzı biriktirmesine dayandığını söylemek mümkündür.

Nostaljik bilincin sonunda bir kıyamet senaryosu önermesi bu kavrayışla yakından ilgilidir. Sinemada kıyamet çoğunlukla bu türden suçluluk üzerine kuruludur. Hazla yaşanan şimdinin bir bedeli olması gerektiği gösterilir. Bunun tipik bir örneği de Tarkovsky'nin *Kurban* (The Sacrifice, 1986) filmidir. Bu türden felaket imgeleri şimdiye duyulan hoşnutsuzluğu görünür kılar. Gelecek mitik Altın Çağ'ın başlangıcı olarak kavranmak istenir ya da imgenin, metnin kendisi bu türden bir bilinç dönüşümü için hazırlayıcı olarak anlam kazanır. Her ne kadar onlar hazzı bir felsefeye sahip olmasalar da Domenico'nun aradığı, Andrei'nin kendini feda ettiği böyle bir çağdır.

Nostaljinin "mutlak" anlamda kötü bir şey olup olmadığını tartışmak gerekebilir. Cook, nostalji filmlerine dönük eleştirilerin bu filmlerin geçmişi tarih dışına ittiği ve toplumsal değişme ve tarihsel analizin dışında zamansız bir bölge yarattıklarından şikâyet ettiğini belirtir ve kavramın olumsuz çağrışımlarına çözüm olarak da öz-dönüşümsel (self-reflexive) nostaljik filmler kavramını ileri sürer (Cook, 2005, s.4, 14). Bu konuda tavrımız olumsuz değildir, öne çıkması gereken vurgu bu türden bir yönelimin ya da tarihsel kavrayışın neye hizmet ettiği. Bu açıdan

Foucault'nun şu görüşü kabul edilebilir bulunabilir: "Kendi zamanınızla düşünceli ve olumlu bir ilişkiye sahip olmanın bir yolu olması şartıyla, bazı dönemlere karşı nostalji hissetmek iyi bir şeydir. Ama eğer nostalji, bugüne karşı saldırgan ve dışlayıcı olursa, vazgeçmek en iyisidir" (2001, s. 5).

Nostalgia, makalenin girişinde ikili diyalektik olarak ortaya konan, bir yandan kahramanların nostaljisini serimlerken aynı zamanda yönetmenin ülkesine dönük nostaljisini de yansıtır. Rusya'nın ulaşılmazlığı, uzaklığı, siyah-beyaz ve sepya renklerle tasviri, İtalya'daki mekânın tasvirindeki metafizik yön ile koşutluk oluşturmaktadır. Böylece filmsel nostalji temsildeki metafizik yönle birleştiğinde gerçeküstü, tarih üstü, bu açıdan da tinsel bir görünüm elde etmeye başlamaktadır. Bu ikisinin birleşmesinden modernizmin ilerlemeci perspektiflerini sorgulayan, parçalı, idealize edilmiş bir zaman-uzam ve bunları oluşturmaya dayalı kurtuluşçu bellek politikaları şekillenmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Birinci Baskı). (Çev. N. Ülner, E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabcacı.
- Aristoteles. (2001). *Fizik*. (2. Baskı). (Çev. S. Babür). İstanbul: YKY.
- Akarsu, B. (1984). *Felsefi Terimler Sözlüğü*. (3. Baskı). Ankara: Savaş.
- Augustinus (1999). *İtirafılar*. (1. Baskı). (Çev. D. Pamir). İstanbul: Kaknüs.
- Assman, J. (2015). *Kültürel Bellek*. (İkinci Basım). (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. (Çev. C. Emerson, M. Holquist). M. Holquist (Ed.). Austin: University of Texas.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*. (Çev. C. Soydemir). S. Irzık (der.). İstanbul: Ayrıntı.
- Başaran, M. (2008). Din; onun hakkında bildiğim iki veya üç şey. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*. 10. (İkinci Basım). Ağustos 1999 Sayısı.
- Berger, P. & Luckman, T. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası / Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. (1. Basım). (Çev. V.S. Öğütle). İstanbul: Paradigma.

- Bergson, H. (2013). *Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı*. (2. Baskı). (Çev. M. M. Yakupoğlu). Ankara: Doğu Batı.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (Birinci Basım). (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis.
- Boz, M. (2014, Şubat-Mart). Geçmişle Yüzleşmek. *Sinefil*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alam Film Merkezi. 31-33.
- Cassin, B. (2018). *Nostalji, İnsan ne zaman evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. (1. Baskı). (Çev. S. Kıvrak). İstanbul: Kolektif.
- Cook, P. (2005). *Screening the Past, Memory and Nostalgia in Cinema*. London and New York: Routledge.
- Cross, G. (2018). *Tüketilen Nostalji, Hızlı Kapitalizm Çağında Hatıralar*. (1. Baskı). (Çev. E. Turan). İstanbul: The Kitap.
- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk*. (2. Baskı). (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom.
- Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine*. (Birinci Basım). (Çev. V. Atayman). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2001). İktidar ve Benlik, Foucault ile Söyleşi. *Kendini Bilmek*. (3. Baskı). Foucault, M., Gutman, H., Hutton, P.H. (Haz.). (Çev. G. Ç. Güven). İstanbul: Om.
- Hutcheon, L., Valdés, M. (2000). Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue. *Poligrafías 3 (1998-2000)*. <http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/download/31312/28976>.
- Hofer, J. (1934). Medical Dissertation on Nostalgia. *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*. (Çev. C. K. Anspach). Vol.2. No.6. <http://www.jstor.org/stable/44437799>. ss.376-391.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. (Çev., N. Plümer, A. Gölcü). Ankara: Nirengi.
- Kahneman, D. (2011). *Thinking Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Lukacs, G. (1981). *Estetik II*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Payel.
- Natali, M. P. (2004). History and the Politics of Nostalgia. *Iowa Journal of Cultural Studies 5*. Iowa: The University of Iowa.
- Philips, J. (1985) Distance, Absence, and Nostalgia. *Descriptions*. D. Ihde, H.J. Silverman (Ed.). New York: New York State University.

Ricoeur, P. (2011). *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*. (Çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: YKY.

Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (İkinci Basım). (Çev. M. E. Özcan). İstanbul: Metis.

Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim Fakültesi Akademik Dergisi Cilt 3 Sayı 3*. 66-76. <http://josc.selcuk.edu.tr/josc/article/view/303>.

Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1983). *Nostalghia* [Film]. İtalya, SSCB: RAI, Sovinfilm.

Tarkovsky, A. (Yönetmen). 1986). *Offret* [Film]. İsveç, Fransa, BK: Svenska Filminstitutet, Argos Films.

Tarkovski, A. (1994). *Zaman Zaman İçinde*. İstanbul: Afa.

Taylor, C. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. (Çev. U. Canbilen). İstanbul: Ayrıntı.

TDK (1998). *Türkçe Sözlük Cilt 2*. (8. Baskı). Ankara: TDK.