

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI

SANATTA BİÇİM VE GERÇEKLİK:
ANDREY TARKOVSKİ SİNEMASINA
FELSEFİ BİR BAKIŞ

Deniz KURTYILMAZ

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK

KONYA - 2022

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI

SANATTA BİÇİM VE GERÇEKLİK:
ANDREY TARKOVSKİ SİNEMASINA
FELSEFİ BİR BAKIŞ

Deniz KURTYILMAZ

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK

KONYA - 2022

Önsöz ve Teşekkür

Pierre Bourdieu'nün “Sosyoloji ve sanat iyi geçinemez.” sözünü yorumlayan Vera L. Zolberg, bu ifadenin, yaratıcı yeteneğinin özgünlüğüne ve özgürlüğüne inanmış sanatçı ile onu bir teorisinin ya da tarihsel bir bağlamın içine yerleştirerek çerçevelemeye ve böylece tutsak etmeye çalışan sosyal bilimci arasındaki doğal mücadeleyi vurguladığını söyler. Okuduğum günden beri ne Bourdieu'nün sözü ne de Zolberg'in yorumu aklımdan çıktı. İkisi sayesinde, eğer yaşasaydı Andrey Tarkovski'nin kendisi hakkında yazmaya gayret ettiğim tezin neredeyse tek satırından bile hoşlanmayabileceği fikrini hep hatırimda tutmaya çalıştım. Bunu ne ölçüde yapabildiğim konusunda şüpheye düştüğüm anlardaysa Sartre'ın şu sözünün beni çokça rahatlattığını itiraf etmeliyim: “Sanatçının ne yapmak istediğini yalnızca o bilir, biz bilmeyiz; ne yaptığını ise yalnızca biz biliriz, o bilmez.”

Sıkça hissettiğim tedirginliğin, bence, güzel bir sonucu da oldu: Rus sanatçının hayatını, düşüncelerini ve filmlerini yorumlama hususunda ihtiyatlı davranmak. Bu yüzden, sanatçı ve araştırmacı arasındaki savaşı bitirmese de her iki tarafa birden nefes aldırarak kısa ömürlü bir hermenötik ateşkesin mümkün olabileceğini ümit ve kabul ederek, Tarkovski'ye kendi literal ya da sinematografik kelimelerinin ifade ettiğinden daha fazlasını söyletmemeye gayret ettim. Bunun için de Tarkovski'nin gerek yaşam gerek sanat dünyasına olabildiğince nüfuz etmeye çalıştım; hatta itiraf etmek gerekirse, bilimsel bir çalışmada araştırmacı ve konu arasında kalması beklenen mesafe zaman zaman yok olmaya yüz tuttu.

Ne yaparsak yapalım, aşırı-yorum yapmaktan geri durmak insan için ne mümkün! Bu bir şikâyet değil. Aksine, böylesi bir aşırılığın, araştırmacının yöneliminden bağımsız varolamayacak araştırma konularına sahip hermenötik çalışmalar açısından alana özgü, ilginç bir tahkikat (verification) ilkesi olarak çok işe yarayabileceğini düşünüyorum. Şöyle ki, varsa yaptığım aşırı-yorumların Andrey Tarkovski hakkında kaleme alınacak diğer çalışmalarla düzeltilmesi ya da bütünüyle tedavülden kaldırılması mümkündür. Dilerim öyle olur zira kanaatimce sosyal bilimlerin yolu diyalojiktir. Ayrıca bu, hem büyük bir yönetmenin her biri sinema sanatının yüz akı olan filmlerine dair estetik deneyimimizi zenginleştirmesi hem de

ona duyduğumuz vefayı gösterecek olması bakımından beni, bir Tarkovski hayranı olarak da çok mutlu eder.

Bu tez, çoğu tez gibi, uzun ve sancılı bir sürecin içerisinde yazıldı ve birçok kişinin desteği olmaksızın tamamına eremezdi. Danışmanım Prof.Dr. Sedat Şimşek’e, her zaman halimden anladığı ve cesaretlendirici tavrı için müteşekkirim, kendisiyle çalışmak öğretici bir deneyimdi. Aynı şekilde, çalışma konum hakkındaki yararlı eleştirileri ve yönlendirmeleri için Prof.Dr. Aytekin Can ve Prof. Dr. Hüseyin Altunbaş’a şükranlarımı sunmak isterim. Prof.Dr. Serdar Öztürk ve Dr.Öğr.Üyesi Evren Günevi Uslu’ya da teşekkür borçluyum, değerli katkıları ortaya daha iyi bir metin çıkmasını sağladı. Bunca yardıma rağmen metinde baki kalan tüm kusurların bana ait olduğunu da samimiyetle ifade etmek isterim.

Oda arkadaşlığı yaptığımız Yunus Ergen, yalnızca tezdeki temel argümanlarımı değil, çoğu kez orta yaş bunalımından doğan dertlerimi de defalarca dinlemek zorunda kalmasına rağmen her zaman sabırlı ve anlayışlıydı, onun hakkını ödeyemem. Aradığım her kaynağı birkaç saat içinde bulup önüme koyan ve yılgınlığa düştüğüm anlarda bana omuz veren Süleyman Duyar’a da gerçekten büyük bir gönül borcum var. Onun arkadaşlığı hayatımın her yerine sirayet etti ve bundan büyük mutluluk duyuyorum, eksik olmasın. Tezin son okumalarını gerçekleştiren Muhammed Yasin Bağcı’ya da ne kadar teşekkür etsem az, zira yüzlerce sayfayı okuduğu yetmiyormuş gibi metne çok önemli katkılar da sundu. Rusça bariyerini aşmam konusunda bana daima destek olan Asiya Salikhova’ya da şükranlarımı sunmam gerek, var olsun.

İyiliğini, desteğini gördüğüm kişiler saydığım isimlerle sınırlı değil elbette. Emeği ve hakkı geçtiği halde adını anmadığım herkesten özür diliyorum, beni mazur görsünler. Son olarak, tezimi yazarken yaşadığım ve yaşattığım manevi sıkıntıları büyük bir olgunlukla idare edip bana (en çok ihtiyaç duyduğum) kendi haline bırakılma fırsatını cömertçe veren anneme ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Bu tez eşim ve çocuklarım yüzünden elbette ki beklediğimden daha geç bitti ama şurası açık ki onlar olmasaydı asla bitmezdi.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Türkçe Özet Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Deniz KURTYILMAZ
	Numarası	164123022006
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo ve Televizyon
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Prof.Dr. Sedat ŞİMŞEK
	Tezin Adı	Sanatta Biçim ve Gerçeklik: Andrey Tarkovski Sinemasına Felsefi Bir Bakış

ÖZET

Bu tez, temelde, Andrey Tarkovski sinemasının sanat ontolojisi bağlamında değerlendirilmesi amacını taşımaktadır. Bunun içinse, evvela sanatın ne olduğu ve değerine ilişkin temel tarihsel tartışmalar incelenmiştir. Biçim ve konunun birlikteliğinden doğup, bir öz'ü ifade eden sanatın mahiyeti ve değerine dair iki temel yönelimin olduğu ortaya konmuştur. İlk olarak, sanatı bir temsil faaliyeti olarak gören mimetik sanat kuramı, sanatın değerini temsil ettiği gerçekliğin hakikate uygunluğu bakımından değerlendirmektedir. Buna karşın, dışavurumcu sanat kuramı, sanatı, sanatçıya ait duygu ve düşüncelerin özgün ifade biçimleri olarak ele almıştır. Fotoğrafik imgenin, özellikle sinematografinin icadıysa, estetikte yeni tartışmaları aynı bağlamda gündeme getirmiştir. Sinemanın bir sanat dalı olduğunu ispat etme çabasındaki biçimci film kuramı, sinematografinin gerçekliği algısal bir düzeleme taşıdığı iddiasındadır. Gerçekçi kuram ise sinema sanatının fiziksel ve toplumsal gerçeklikle bağını öne çıkartır. Sinema sanatında dışavurumcu kanadı oluşturduğunu düşündüğümüz ve 1960'lı yıllardan itibaren yükselişe geçen auteur politikası, filmleri yönetmeninin kişisel ifadesi olarak görmek eğilimindedir. Tezin odağındaki Tarkovski de kuşkusuz, auteur bir yönetmendir. Bu anlamda, Rus sinemacı kendisine has ve belirgin biçimsel temalarla filmler üretirken kendi fikirlerini dışavurmaktadır.

Bununla birlikte, Andrey Tarkovski'nin şiirsel sinema anlayışı hem kaba biçimcilikten hem de realist gerçekçilikten aynı ölçüde uzaktır. Sanat tarihi içinde romantik ekole mensup olduğunu düşündüğümüz Tarkovski'nin dikkate değer özgünlükte bir sanat ve sinema kuramı ortaya koyduğu sonucuna da ulaşılmıştır. Sinefilozofik bir bakışla ele alındığında görülmektedir ki Tarkovski sinemasının özünü meydana getiren tema ahlaki bir ödevin yerine getirilmesiyle aşılabilecek sürgün durumudur.

Anahtar kelimeler: Sanat, sanat ontolojisi, sanat kuramı, auteur politikası, Andrey Tarkovski.





T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



İngilizce Özet Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Deniz KURTYILMAZ
	Numarası	164123022006
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo ve Televizyon
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Prof.Dr. Sedat ŞİMŞEK
	Tezin İngilizce Adı	Form and Reality in Art: A Philosophical Outlook on Andrei Tarkovsky's Cinema

ABSTRACT

This thesis basically aims to evaluate Andrei Tarkovsky's cinema in the context of art ontology. For this, first of all, the main historical debates about what art is and its value are examined. It has been revealed that there are two main orientations regarding the nature and value of art, which arises from the unity of form and subject and expresses an essence. First of all, mimetic art theory, which sees art as a representation acture, evaluates the value of art in terms of the truthfulness of the reality it represents. On the other hand, the expressionist art theory considered art as the original expression of the feelings and thoughts of the artist. The invention of the photographic image, especially cinematography, has brought new debates in aesthetics to the agenda in the same context. The formalist film theory, which tries to prove that cinema is a unique branch of fine arts, claims that cinematography carries a perceptual level of reality. Realistic theory, on the other hand, emphasizes the connection of cinema art with physical and social reality. The auteur policy, which we think constitutes the expressionist wing in the art of cinema and has been on the rise since the 1960s, tends to see the films as the personal expression of the director. Tarkovsky, who is the focus of the thesis, is undoubtedly an auteur director. In this sense, the Russian filmmaker expresses his ideas while producing films with

idiosyncratic and distinctive formal themes. However, Andrei Tarkovsky's understanding of poetic cinema is equally far from both formalism and realism, in their usual sense. It has also been concluded that Tarkovsky, who we think is a member of the romantic school in the history of art, has put forward a remarkable originality of art and cinema theory. When considered from a cinephilosophical point of view, it can be seen that the theme that constitutes the essence of Tarkovsky's cinema is the state of exile that can be overcome by fulfilling a moral duty.

Keywords: Art, art ontology, art theory, auteur policy, Andrei Tarkovsky.



İçindekiler

Önsöz ve Teşekkür	ii
Türkçe Özet Sayfası.....	iv
İngilizce Özet Sayfası	vi
İçindekiler	viii
Görseller Listesi	xi
Ekler Listesi	xiv
Kısaltmalar ve Simgeler	xv
GİRİŞ	1
Tezin Konusu	6
Tezin Amaç ve Önemi	8
Tezin Varsayımları.....	10
Tezin Kapsam ve Sınırlılıkları	12
Tezin Yöntemi.....	13

I. BÖLÜM

SANATTA BİÇİM ve GERÇEKLİK İLİŞKİSİ

1.1. Sanat ve Sanat Eseri: Antropolojiden Estetiğe, Bir Köken ve Tanım Problemi	20
1.2. Klasik Sanatlarda Biçim, Gerçeklik ve Hakikat İlişkisi Problemi	35
1.2.1. Gerçekliğin Yansıması Olarak Sanat.....	37
1.2.2. Gerçekliğin Dışavurumu Olarak Sanat.....	62
1.3. Teknik İmgede Biçim ve Gerçeklik Sorunu.....	83
1.3.1. Teknik İmgenin Sanatsal Bir Değeri Var Mı?.....	87

1.3.2. Sinemada Üç Ekol: Biçimcilik, Gerçekçilik ve Auteur Politikası	97

II. BÖLÜM

ANDREY TARKOVSKİ’NİN SANAT ve SİNEMA ANLAYIŞI

2.1. Mistik Bir Tecrübe Olarak Sanat	130
2.2. Bir Çileci Olarak Sanatçı	145
2.3. Sinema: Ne Biçim Oyunu, Ne Maddi Gerçeklik	161
2.3.1. Zaman Var Zaman İçinde	162
2.3.2. Sinema Gerçekçidir, Gerçeklik ise Şiirsel	176

III. BÖLÜM

YAŞAMI ve SANATI AÇISINDAN BİR AUTEUR’ÜN PORTRESİ

3.1. Niyet ve Yorum Arasında Aziz Tarkovski Efsanesi	198
3.2. Yönetmenin Çocukluk ve Öğrencilik Yılları	202
3.3. Andrey Tarkovski’nin Profesyonel Sanat Yaşamı	212
3.3.1. Politik ve Sanatsal Bağlam	212
3.3.2. Başlangıç ve Mücadele: Sanatçının Rusya Dönemi	220
3.3.3. Sürgün ve Ölüm	251

IV. BÖLÜM

ANDREY TARKOVSKİ FİLMLERİNE BAKIŞ DENEMELERİ

4.1. Ivan’ın Çocukluğu	266
4.1.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu	266
4.1.2. Yıkım, Ödev ve Masumiyet	267
4.2. Andrey Rublev	287
4.2.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu	287

4.2.2. Korku ve Umut Arasında “İşte İnsan!”	289
4.3. Solaris.....	312
4.3.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu.....	312
4.3.2. Yalnızca Vicdanımızı Mesken Tutabiliriz.....	313
4.4. Ayna	332
4.4.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu.....	332
4.4.2. Geçmiş, Şimdi, Gelecek: Zaman Zaman İçinde.....	333
4.5. Stalker	353
4.5.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu.....	353
4.5.2. Kimse Mucizelere İnanmıyor Ama İnanmalı!.....	354
4.6. Nostalghia	383
4.6.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu.....	383
4.6.2. Ölümcül Bir Hastalık: Yuvadın Ayrılmak.....	385
4.7. Kurban.....	407
4.7.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu.....	407
4.7.2. İnsan, İnsanın Kurtuluşu İçin Neyini Feda Edebilir?	408
SONUÇ	431
KAYNAKÇA.....	445
EKLER.....	478

Görseller Listesi

Görsel 1. 1 Robinson'un <i>Son Nefes</i> Adlı Çalışması	88
Görsel 1. 2 Marey'in Devinimle İlgili Bir Çalışması	92
Görsel 1. 3 Ressam Carlo Carra'nın bir tablosu	93
Görsel 1. 4 Kuleshov Etkisi	106
Görsel 4. 1 Yıkımın ortasında yapayalnız kalmış Ivan.....	270
Görsel 4. 2 Ivan ve annesi kuyunun dibine bakıyor	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
Görsel 4. 3 Yaşlı adam, ocak, horoz ve Ivan	275
Görsel 4. 4 Yüzbaşı Kholin ve Teğmen Masha	277
Görsel 4. 5 Ivan ve aynada bir anı olarak kalmış gibi duran Galtsev	279
Görsel 4. 6 Hz. Meryem ve çocuk İsa ikonası	281
Görsel 4. 7 İdam edilen Ivan'ın son bakışı	285
Görsel 4. 8 Yefim'in bakış açısı planından onu izleyen insanların görüntüsü	290
Görsel 4. 9 Kril'in onu "yakan" tutkusu: Rublev'i geçmek	294
Görsel 4. 10 Halkının için ölen Rus İsa ve onun için ağlayan gözler.....	296
Görsel 4. 11 Kendi çarmıhındaki Andrey ve baştan çıkarıcı kadın	298
Görsel 4. 12 Andrey'in kana bulanmış eli	301
Görsel 4. 13 Suyun ötesinden ölüm getiren Tatarlar ve Prens.....	302
Görsel 4. 14 Tatar başlığı ve kız; düşmanın eline geçen anavatan	305
Görsel 4. 15 Evinin erkeği Genç Boris	307

Görsel 4. 16 Çan, Aziz George ve Boris.....	309
Görsel 4. 17 Boris ve “Kutsal Anne” şefkatiyle onu teselli eden Rublev	310
Görsel 4. 18 Rublev’in en bilinen eserlerinden “Trinity”.....	311
Görsel 4. 19 <i>Dünya</i> ’nın ortasında kalan ama kendi içinde olan Kris Kelvin	315
Görsel 4. 20 Berton ve çocuk.....	321
Görsel 4. 21 Tekinsiz bir ada: Solaris Uzay İstasyonu	323
Görsel 4. 22 Hari, ayna, fotoğraf: Lacanyen bir kimlik karmaşası.....	325
Görsel 4. 23 Kris, Hari ve ayna	326
Görsel 4. 24 Masada sigara içerken dünyaya bakan Hari.....	330
Görsel 4. 25 Anne ile eş’in tuhaf kaynaşması	331
Görsel 4. 26 Hipnoz uzmanı kadın ve kekeme genç adam	334
Görsel 4. 27 Anne, sınır ve ev	338
Görsel 4. 28 Bellek aynasından yansıyan bir anı: Yangın.....	339
Görsel 4. 29 Anne ve eş bir arada.....	343
Görsel 4. 30 Yetim çocuk ve başına konan kuş	345
Görsel 4. 31 ‘Erkek katili’ soğuk anne	347
Görsel 4. 32 Erkeğe duyduğu sevgiyle ‘yükselen’ kadın	349
Görsel 4. 33 Cennetsi bütünlük bozulmadan önce: Anne ve baba bir arada	352
Görsel 4. 34 Bölge’nin eşiği: Bar	356
Görsel 4. 35 Mahkûm İz sürücü ve tutkusu	360

Görsel 4. 36 Erkeklerin dünyasına alınmayan güçlü kadın	362
Görsel 4. 37 “Bölge’deyiz!”	365
Görsel 4. 38 İz sürücü ve köpek	372
Görsel 4. 39 Mesih’in vaazını dinleyen havariler	374
Görsel 4. 40 Bölge’deki kum tepeleri	376
Görsel 4. 41 Bir araya gelen aile, genişleyen Bölge	381
Görsel 4. 42 Yakındaki mucize: Maymun	382
Görsel 4. 43 Doğum Madonnası ve diz çöken kadınlar	389
Görsel 4. 44 Eş ve anne, İtalya ve Rusya	392
Görsel 4. 45 Sınırların eridiği Oda	394
Görsel 4. 46 Andrey ve Eugenia	398
Görsel 4. 47 İnancın titrek alevi	405
Görsel 4. 48 İtalya’nın ortasında beliren Rusya	406
Görsel 4. 49 Baba ve oğul yaşam ağacının yanında	410
Görsel 4. 50 Kadınlar, zayıf Aleksander ve arzulanan Viktor	420
Görsel 4. 51 Gerçek ve temsil: Avrupa haritası	422
Görsel 4. 52 Viktor kadınları sakinleştiriyor	425
Görsel 4. 53 Kurtuluş için ödene kefaret: Evin yakılması	429

Ekler Listesi

Ek 1. Albrecht Dürer'in <i>Kıyametin Dört Atlısı</i> adlı gravürü	478
Ek 2. Albrecht Dürer'in <i>Şövalye Şeytan ve Ölüm</i> adlı gravürü	479
Ek 3. Andrey Rublev'in <i>Trinity</i> adlı ikonası.....	480
Ek 4. Pieter Brueghel'in <i>Avdan Dönenler</i> adlı tablosu	481
Ek 5. Pieter Brueghel'in <i>Ikarus'un Düşüşü</i> adlı tablosu	481
Ek 6. Leonardo da Vinci'nin <i>Ginevra de Benci</i> portresi	482
Ek 7. Piero della Francesca'nın <i>Doğumun Madonnası</i> adlı tablosu.....	483
Ek 8. Leonardo da Vinci'nin <i>Kralların Tapınması</i> adlı tablosu	484

Kısaltmalar ve Simgeler

Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren ya da çevirenler
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör ya da editörler
M.Ö.	: Milattan önce
M.S.	: Milattan sonra
pp.	: pages (sayfalar)
s.	: Sayfa ya da sayfalar
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
Trans	: Translated by (Çeviren)
t.y.	: Tarih yok
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri

GİRİŞ

*Bir sanat eseri: Bu, her şart altında,
düşünceyle biçimin organik birliği demektir.*
Andrey Tarkovski

1932 ile 1986 yılları arasında yaşamış Andrey Tarkovski, 24 yıllık profesyonel sanat yaşamında yalnızca 7 uzun metrajlı film yapmış olmasına rağmen sinema sanatını ciddi ölçüde etkilemiş yönetmenlerden biridir. Üstelik Rus yönetmenin sanatsal etkisi, sinemaya dair teorik tartışmalardan popüler kültüre kadar uzanan geniş bir yelpazede güncelliğini de muhafaza etmektedir. Gerek çağdaşı olan, gerek kendisinden sonra gelen pek çok yönetmene ilham veren Andrey Tarkovski'nin adı bugün Robert Bresson, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard ya da Stanley Kubrick gibi bazı diğer önemli sanatçılarla birlikte bir yaratıcı-yönetmen (auteur) olarak anılmaktadır (Gianvito, 2009, s. vii-ix). Ölümünün üzerinden bunca yıl geçmiş olsa da Tarkovski'nin filmleri hâlâ büyük bir ilgiyle izlenmekte ve hem tekniği hem de ifade ettikleri bakımından tartışılmaktadır.

Auteur (otör) sözcüğü, filmlerinin senaryosunu çoğunlukla kendi yazan, yapım sürecinde nihai karar verici merci olarak her sinematografik unsurla bizzat ilgilenen ve filmlerinde belirgin bir fikri seyirciye kendine özgü bir ifade tarzında sunan yönetmenleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Sarris, 1962, s. 562-564). Tarkovski'nin eserleri, öznel ifade biçimleri olarak, herhangi bir türün (janr) ya da yapımcı stüdyonun bağlayıcı/kısıtlayıcı normlarından olabildiğince azade şekilde, yönetmenin duygu ve düşüncelerini yetkin bir sanatsal ifade düzeyi ile beyazperdeye yansıtmaktadır (Kona, 2010). Bu bağlamda, Andrey Tarkovski'nin de özgün bir üsluba sahip yetkin bir sinemacı olduğu ve filmlerinde kendi varoluşsal kaygılarını, etik hatta politik fikirlerini dışavurduğu açıktır.

Bununla beraber, Tarkovski'yi bir auteur olarak kabul etmek yoluyla filmografisini dışavurumcu sanatın çerçevesinde kalarak irdelemek, Rus yönetmenin eserlerinin biçim ve içerik bağlamında değerlendirilmesinin önünde herhangi bir engel teşkil etmez. Auteur olarak kabul edildiğinde bir yönetmenin filmlerinin

biçimsel ve içeriksel yönleri beraberce ele alınmaktadır (Cox, 2012, s. 85). Tarkovski için de durum değişmez: Yapıtlarındaki özgün biçim ve dikkate değer düşünsel yoğunluk sebebiyle de Rus yönetmene “sinemanın şairi” unvanı verilmiştir.¹ Andrey Tarkovski’nin, unvanını hak edecek şekilde, alışlageldik dramaturji kalıplarını yıktığı; ticari sinemadan aşına olduğumuz -aksiyon devamlılığına, zamansal sürekliliğe ve olaylar arasındaki nedensellik ilişkisine yaslanan- klasik anlatı formuyla bağdaşmayan *şiiysel* üslubuyla öne çıktığı bir gerçektir. Tarkovski’nin “Sinemada beni çeken, alışılmamış *şiiysel* bağlantılar, *şiiiselliğin* mantığıdır.” (Tarkovski, 2008, s. 6) sözünden de şairane üslubunun bilinçli bir tercihin sonucu olduğu anlaşılmaktadır.

Sinematografik görüntüde *şiiysel* mantığın gerçekliği kendince düzenleyen yadırgatıcı etkisine yaptığı güçlü vurgu sebebiyle, zaman zaman ünlü yönetmeni biçimci bir sinemacı olarak değerlendirmek hiç de zor olmamıştır (Bachmann, 1962/2007, s. 7). Hele Tarkovski’nin tarihsel olarak hem edebiyatta hem de sinemada mirasçısı olduğu Rus biçimciliği² hatırlandığında bu durum kaçınılmazdır. Fakat yukarıda alıntılادیğimiz sözün devamı sanatçı hakkında peşin bir hüküm verilmesine engel olmaktadır. Andrey Tarkovski, “kanımca bu [*şiiiselliğin* mantığını sinemada kullanmak], bütün diğer sanat dalları içinde en *gerçekçisi* ve en *şiiiseli* olan sinemanın imkânlarına daha çok uygun düşmektedir.”³ (2008, s. 6) dediği anda durum girift bir hâle bürünmektedir.

¹ Bugün herkesçe kabul edilmiş bu tanımlamanın, İtalyan yönetmen Donatella Baglivo tarafından yönetilen, 1984 yapımı, *Sinemada Bir Şair: Andrey Tarkovski* (Un Poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij) adlı belgesel filminden sonra tüm dünyada birden kullanıma girmiş olması muhtemeldir. Fakat bundan da evvel, Tarkovski’nin kendisi, sanatçının “şair” doğasına, sinema sanatının ve özellikle de kendi filmlerinin *şiiiselliğine* sıkça atıf yapmıştır.

² Şiklovski, Tomaşevski, Tinyanov ve Eichenbaum gibi yazarlar tarafından 1915-1930 yılları arasında geliştirilip 1960’lı yıllarda yapısalcılıkla bütünleşen Rus biçimciliği, sanatın amacının nesnel gerçekliği yansıtmak değil, onu olduğundan daha değişik bir biçimde algılatmak olduğunu savunmuştur. Bunun içinse, sanatçının üslup yoluyla gerçekliğe dair *alışkanlığımızı kırma* amacına ve *şiiir* diline özel bir önem atfetmiştir (Moran, 2016, s. 178-179). Aynı şekilde Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein gibi son derece önemli Rus teorisyen-sinemacılar sinemadaki biçimci ekolün temsilcileridirler.

³ Çalışma boyunca, aksi belirtilmedikçe, köşeli parantez içindeki ifade ve vurgular tarafımızdan eklenmiştir. Cümlelerin bölünmemiş hâliyse şöyledir: “Sinemada beni çeken, alışılmamış *şiiysel* bağlantılar, *şiiiselliğin* mantığıdır. Kanımca bu, bütün diğer sanat dalları içinde en gerçekçisi ve en *şiiiseli* olan sinemanın imkânlarına daha uygun düşmektedir” (2008, s. 6). Kitabın orijinal İngilizce baskınsındaysa “gerçekçi” kelimesinin karşılığı olarak “truthful” kullanılmıştır (Tarkovsky, 1989, s.

Tarkovski bir yandan şiir dilinin alışılmamış, insanı eserin içine çekmeye dönük ve rasyonel olmaktan ziyade sezgisel olarak kavranan hayalimsi (dream-esque) mantığına atıf yaparken bir yandan da sinemayı sanatların içinde en “gerçekçisi/hakikate uygunu” olarak betimlemektedir. Bu durum, Rus yönetmenin sanatı hakkında biçim ve gerçeklik arasında alışlageldik ayrımlar üzerinden bir değerlendirme yapılamayacağını; yapıldığı takdirde yanlış olmasa bile büyük ölçüde eksik kalan çıkarımlar elde edileceğini bize göstermektedir. Gerçekten de, Tarkovski’nin sinema anlayışının fiziksel dünyanın olduğu gibi gösterilmesinden ibaret ham bir gerçekçiliğe dayandığı yargısı da en az onun salt bir biçimci olduğunu iddia etmek kadar hatalı olabilir.

Ne var ki, Rus yönetmenin sanatını çerçevelemeye, belirli bir estetik bağlama oturtmaya çalışırken kendisini bir anda gösteren biçim ve gerçeklik ayrımı, sinemanın 19. yüzyılın sonundaki icadının ardından iki ana eksen üzerinde merkezlenecek ve zamanla katı kuramlar haline gelecek film yaklaşımlarının da özüdür: Biçimcilik ve gerçekçilik.⁴ Ancak bu ayrımları yaparken son derece dikkatli olmak gereklidir zira *teknik imge* olarak sinema, nesnel gerçeklikle arasındaki özel ve yalnızca kendisinin kurabildiği ilişki sebebiyle, bu türden teorik ayrımların sınırlarını daima zorlamakta, aşındırmaktadır (Armes, 2011, s. 22). Resim, müzik, heykel, drama gibi klasik (plastik) sanatların hepsinde sanatsal üretimin çıktısı olan eser, önünde sonunda, doğanın insan elinden çıkma bir taklidi/tasviri olduğunu belli etmekte⁵ ve yapıyla doğa arasındaki ilişkide ancak bir sonuçsuzluk⁶ meydana getirmekteyken, fotoğraflık görüntü nesnel gerçekliği başka hiçbir sanat dalının yapamadığı ölçüdeki bir kusursuzlukla kopyalamaktadır. Özellikle sinematografi,

18). Bu sözcük Türkçeye “dürüst”, “samimi”, “gerçeğe uygun” veya “hakikate uygun” olarak da tercüme edilebilir.

⁴ Sinema sanatındaki gerçekçi ve biçimci yaklaşımlar, yapılabilecek en genel tariflerle şöyle ayrılabilir: Gerçekçi eğilim, izleyici ile konu arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışıp bir düşünceyi en yalın ve tekniğin uygulamalarını en aza indirmek suretiyle dolaysız şekilde vermeye gayret eder; kuramsal düzeyde ise sinema sanatının hammaddesinin fenomenal gerçeklik olduğunu savunur. Buna karşın biçimci eğilim, izleyicileri algısal olarak zorlamaya yahut şaşırtmaya çabalar. Sinematografik imkânları kullanarak fiziksel gerçeği değiştirir, hatta onu kendisinden başka bir şeye dönüştürür. Teorik anlamdaysa sinemanın temelinin nesnel gerçeklik değil, onun montajla algısal olarak yeniden üretilmesi olduğunu iddia eder (Monaco, 2002, s. 250).

⁵ Hatta klasik sanatlarda bir yapıtın başarısının, ne kadar gerçekçi olursa olsun doğayla arasındaki, asla tam olarak kapanmayacak ontolojik bir farktan kaynaklandığını söylemek gerekir. Örneğin, güzel bir resim, tam da gerçek olmadığı için gerçeğe benzedikçe sanatsal anlamda hayret verici olmaktadır.

⁶ Birbirine giderek yaklaşan ama aralarındaki mesafe asla tam olarak kapanmayan iki eğrinin durumu.

uzamı ve hareketi gerçek zaman içinde kayıt altına almak ve yeniden sunmak suretiyle nesnel gerçeklik-sanat ayırımına neredeyse tamamen son vermektedir.⁷

Fakat bu yargıdan fiziksel gerçeklikle sinematografik görüntü arasında hiçbir fark bulunmadığı ve bu sebeple sinemanın sanatsal ifade gücünün sınırlı olduğu sonucu çıkmamaktadır. Aksine, herkesin kabul edeceği üzere sinema, sanat dalları içinde belki de estetik olanakları en geniş disiplindir. Dolayısıyla, gerçeklik ve temsil arasındaki sonuçmazlık sinematografi yoluyla son bulmuş gibi görünse bile estetik araştırmalar zor bir problemle karşı karşıyadır. İlk bakışta, sinematografik görüntü fiziksel gerçekliğin kendisinden başka bir şey değilse de, her nasılsa, ikisinin arasında hâlâ bir *farkın* olduğu; sinemanın tüm sanatsal imkânlarının da bu fark sebebiyle varlık kazandığı görmezden gelinemez. İşte, özellikle ilk dönem sinema kuramlarının temel problemi de film görüntüsüne sanatsal ifade imkânı tanıyan, sinemayı bir sanat haline getiren bu farkın ne olduğuna ya da nasıl yaratılabileceğine karar verebilmek olacaktır (Stam, 2014, s. 43).

Esasında bu da yeni bir tartışma olmayıp, çok eskilere uzanır. Bir biçim meydana getirmek gerçekliği yeni bir tarzda sunmak anlamına gelirken, bu yalnızca fotoğrafik imgenin değil tüm sanat dallarının, hatta dünyada varolageldiğinden beri insan türünün tüm eylemlerinin temel özelliğidir (Fischer, 2012, s. 22-23). Dolayısıyla, bir sanat eserinin biçimi ile bu biçimin işaret ettiği gerçeklik arasındaki ilişki konusu sinema sanatına özgü bir problematik değildir; klasik (plastik) sanatların da zorlayıcı bir meselesidir. Bir estetik nesnede beliren biçim ve gerçeklik dikotomisi hakkındaki akıl yürütmeleri estetik tarihi boyunca sürdürülen teorik tartışmaların birçoğunun merkezinde görmek mümkündür. Bu açıdan, önce Andrey Tarkovski, ardından da sinema sanatı bağlamında karşımızda beliren biçim ve

⁷ Bu yargıya bir dayanak bulmak için Lumière Kardeşler tarafından 28 Aralık 1895 tarihinde gerçekleştirilen ilk film gösterimini anımsamak bile yeterlidir. Bir trenin gara geliş görüntüleri içeren kısa bir filmin gösterimi sırasında izleyiciler üzerlerine gelen lokomotifin kendilerini ezeceğinden korkarak panik içinde salondan kaçmışlar ya da koltukların altına saklanmışlardır. Oysa bir resim, heykel, tiyatro oyunu, müzik parçası ya da bir edebiyat eseri, sanatsal ifade bakımından ne denli güçlü olursa olsun, bu türden bir gerçeklik hissi uyandırmaktan uzaktır. Öyle ki, bir filmin gerçekliği yansıtmadaki fotoğrafik tamlığı (doğruluğu) sinemanın uzun zaman bir sanat olarak kabul edilmesini bile zora sokacaktır (Lotman, 1999, s. 28-29).

gerçeklik problemi, sanat felsefesinin, özellikle de sanat ontolojisinin⁸ temel araştırma konularından biri olarak ele alınmadıkça sağlıklı şekilde değerlendirilemez.

Şunu da ifade etmek gerekir ki, biçimin ne olduğunu tanımlamak, onun fiziksel, yani duyumsanabilir bir yapı olması sebebiyle görece kolaydır. Fakat gerçeklik kavramı farklı anlamlar ifade edebilecek oldukça kapsamlı ve bu yönüyle belirsizleşmeye müsait bir terimdir (Monaco, 2002, s. 376). Çalışmamız ölçeğinde gerçeklik kelimesiyle birbirinden asla tamamen ayıramayacak iki ayrı düzlemin ifade edildiğinin söylenmesi kavramın ve konunun muğlaklaşmasının önüne geçebilir. Buna göre gerçeklik, herhangi bir varlığın aslına uygun bir görünüm içinde *temsil edilmesini* ifade ettiği kadar, bir varlık tasavvurunun ya da bir bilgi alanının temel kabullerinin kendini bir eserin biçiminde *dışavurmasına* da gönderme yapmaktadır (Fischer, 2012, s. 128).⁹

Kelimenin her iki yönü de, öznenin varlığa dair bilgilenme sürecinden bağımsız şekilde ele alınamadığından (Tunalı, 2012, s. 23-24) estetik disiplini, ‘biçim ve içerik diyalektiğinin neticesi olarak sanat eserinin’ hem fiziksel hem de düşünsel olarak neyi, nasıl ifade ettiği sorusunu sıkça gündeme getirmiştir. Dolayısıyla, temel estetik şemalar üzerinden çözümlenmesinin sanat ve fikir arasındaki bağıntının sağlıklı kurulabilmesi açısından önem arz ettiği sanatta biçim ve gerçeklik ilişkisi, çalışmamızın -Andrey Tarkovski’yi de doğru bir estetik bağlama yerleştirmeyi mümkün kılacak- *ufuk noktasını* oluşturmaktadır. Tartışmanın, Antik Yunan döneminde biçimsel bir belirlenim olarak güzel’in ne olduğu ve güzel formlar meydana getirmekle ilgili bir faaliyet olarak sanatın varlık-bilgi-değer bağlamında neyi, ne ölçüde yansıtabildiği problemiyle başlayıp, sanatçının bu süreçteki rolünü ve önemini önceleyip irdeleyen modern dışavurumcu estetik düşüncelerle devam ederek günümüze kadar uzandığı görülmektedir.

⁸ Sanat ontolojisi, sanat eserini varlık bağlamında ele alan bir disiplin olup temel soruları şunlardır: Sanat eserleri ne tür varlıklardır? Onlar fiziksel nesneler mi, idealin dışavurumu mu yoksa tamamıyla hayali varlıklar mıdır? Sanatçıların veya izleyicilerin zihinsel ve moral durumlarıyla sanat eserleri arasındaki ilişki nedir? (Thomasson, 2004, s. 78). Ayrıca bkz. Tunalı, 2002.

⁹ “Sanatta gerçekliğin özünü belli bir nesnel gerçekliğin tanınması sayacaksak, bu gerçekliği sadece bizim duyarlılığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımız dışında kendi başına varolan şey maddedir. Oysa gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır” (Fischer, 2012, s. 129).

Tezin Konusu

Bu tezin konusu Andrey Tarkovski filmografisinin sinemada biçim ve gerçeklik ilişkisi/problemi açısından incelenmesidir. Bu anlamda, çalışmanın problemi “Bir auteur yönetmen olan Andrey Tarkovski, filmlerinde hangi düşünceleri nasıl bir sanatsal biçimle dışavurmaktadır?” sorusuyla ifade edilebilir.

Problemin doğru şekilde ele alınabilmesi için gerekli olan araştırma soruları ve bunlara bağlı olarak şekillenen araştırma konuları ise -tezimizdeki sırasıyla- şunlardır:

1. Gerçeklikle ilişkisi bağlamında biçimin yani sanatın değerine dair temel düşünceler nelerdir ve bu düşünceler tarihsel süreç içinde nasıl bir değişim göstermiştir?

Çalışmamız, sanatta biçim ve gerçekliğin ilişkisine dair temel şemaları konu edinmekle işe başlayacaktır. Antik dönemlerden çağdaş zamanımıza doğru giden bir çizgi üzerinde ilerleyen estetik düşünceler, tarihsel bir süreci açımlasa da salt kronolojik bir değerlendirme olarak kalmaz; günümüzde de geçerliliğini koruyan belli başlı kuramsal şemalar meydana getirirler. Bu estetik şemaların incelenmesiye biçim ve fikir arasındaki ilişkiye dair çağdaş tutumların daha iyi anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Çalışmanın birinci bölümünün ilk kısmını meydana getiren felsefi bir inceleme, sanatında hem idealist hem de romantik tutumu beraberce gösterdiğini öne süreceğimiz Tarkovski'nin estetik anlayışının ve yaptığı filmlerin daha doğru bir bağlama oturtulması bakımından önem arz etmektedir.

2. Biçim ve gerçek ilişkisi sinema sanatı özelinde nasıl ele alınmıştır?

19.yüzyıl boyunca önce fotoğrafın, ardından da sinematografinin icat edilmesiyle sanat tartışmalarında önemli bir paradigma değişimi yaşanmıştır. *Teknik imgenin* ortaya çıkmasıyla birlikte, sanatın bir temsil/taklit meselesi olup olmadığına dair düşünceler yeniden tartışmaya açılmıştır. Doğanın nesnel gerçekliğini olduğu gibi yakalayabilen fotoğraf ve sinematografi, zaten belli bir süredir krizde olan sanatın bir temsil olduğu inancına yeni bir darbe vurmuş olsa da tartışmayı bitirmemiştir. Bu kez, teknik imge olarak sinemanın sanatsal bir değerinin olup

olmadığı; eğer varsa bu yeni sanatın hangi estetik temel üzerine inşa edileceği problemi belirlemiştir. Bu bağlamda, çalışmanın ilk bölümünün ikinci kısmı, sinematografinin doğasının araştırılmasına ayrılmıştır. Sinemanın sanatsal ifade ve fikir arasındaki dengeyi nasıl kurduğu sorusuna, üç büyük kuram olan biçimcilik, gerçekçilik ve auteur politikası üzerinden yürütülecek bir tartışmayla cevap bulunması amaçlanmaktadır.

3. Andrey Tarkovski'nin estetik düşüncesi ve uygulamaları sinema sanatı içinde nasıl bir konuma sahiptir?

Yukarıdaki araştırmaların ardından Andrey Tarkovski sinemasının kuramsal boyutunun analizi ikinci bölümden itibaren çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Rus yönetmenin sanat, sanatçı ve sinematografinin doğası hakkındaki teorik görüşleri, Tarkovski'nin estetik kavrayışının ve filmlerinde kullandığı özgün biçimin çözümlenmesi amacına dönük olarak mercek altına alınacaktır.

4. Andrey Tarkovski'nin kişisel yaşamı ve eserleri arasında nasıl bir ilişki söz konusudur?

Sinema sanatını temelde bir yönetmenin kişisel dışavurumu olarak gören auteur politika açısından sanatçının bireysel yaşamı ile eserleri arasında çok sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Kaldı ki, Tarkovski'nin kendisi de filmlerini kişisel yaşamından bağımsız şekilde değerlendirmemiştir.¹⁰ Dolayısıyla, çalışmamızın üçüncü bölümü Rus yönetmenin biyografisine ayrılacaktır. Andrey Tarkovski'nin kişisel yaşamı, bir autuer'ün düşünce sistemine vakıf olmak ve eserlerini daha doyurucu bir şekilde çözümlmek gayesiyle incelenecektir. Rus yönetmenin çalışmak durumunda kaldığı sosyo-politik bağlam da dışta bırakılmayacaktır.

5. Tarkovski filmlerinin fikri arka planı ve yönetmenin imzası olarak işlev gören sanatsal ifade biçimleri nelerdir?

¹⁰ Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* adlı yapıtında şöyle demektedir: “Filmlerimi çekerken gözden kaçırmamaya çalıştığım tek hedef, kendi bakış açımı başkasına zorla kabul ettirmeye kalkışmadan, olabildiğince dürüstlük ve tutarlılıkla kendimi anlatmaktır” (2008, s. xv). Ya da aynı temaya Donatello Baglivo tarafından yönetilen *Sinemada Bir Şair: Andrey Tarkovski* adlı belgesel yapımda da rastlamak mümkündür. Rus yönetmen, “Yaşamımı ve filmleri birbirinden ayırmam mümkün değil,” demektedir (Baglivo, 1983).

Son olarak Andrey Tarkovski'nin filmografisi, filmleri tek tek ele alınmak suretiyle felsefi bir yorumlamayla çözümlenecektir. Bu çözümlemeyle, bir auteur yönetmen olan Andrey Tarkovski'nin yapıtlarında hangi fikirleri vurgulamaya çalıştığı ve kendini nasıl bir sanatsal biçimle ifade etmeye çalıştığı araştırılacaktır. Auter politikanın sanatçı merkezli hassasiyetleri ile yorumcunun bakış açısının kaynaşarak tutarlı bir çözümleme ortaya çıkması adına, Andrey Tarkovski'nin incelenen filmlerle ilgili kısa ifadeleri alıntılanmıştır.

Tezin Amaç ve Önemi

Hatırlanacağı üzere, tezin hemen başında Andrey Tarkovski'nin sanatsal etkisinin güncel olduğu ifade edilmişti. Türkiye özelinde bakıldığında da durum aynı olup hem sinemacılar hem de izleyiciler tarafından Rus yönetmene gösterilen yoğun ilgi dikkate değer bir konudur. İlk kez 24 Nisan 1984 tarihinde, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın düzenlediği Sinema Günleri kapsamında gösterime giren *Nostalghia* filmini seyreden Türk sinema izleyicisi o günden sonra Rus yönetmeni ve filmlerini bir daha unutamamış görünmektedir (Özyurt, 2019). Örneğin, bu çalışmanın yazılmaya başlandığı 2019 yılının Haziran ayında bile, yönetmenin üç filmi *Solaris* (1971), *Ayna* (1975) ve *Stalker* (1979), Başka Sinema tarafından ülke çapında seyirciyle buluşturulmuş ve İstanbul'da söyleşili gösterimler düzenlenmiştir (Filmlovers, 2019).

Birçok Türk yönetmenin de Tarkovski'nin sanatından etkilendiği, yaptığı filmlerde Rus yönetmenin eserlerine göndermelerde bulundukları bilinmektedir. En güncel ve açık örnek olarak, Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı 2017 yapımı *Buğday* filmi verilebilir. *Buğday*, Tarkovski sinemasına aşına olan herkese Rus yönetmenin başyapıtı *Stalker*'ı hatırlatmıştır. Rus yönetmene hayranlığını gizlemeyen Semih Kaplanoğlu'nun filmi, gösterime girdiği ilk günden itibaren *Stalker*'la mukayese edilmiş, iki filmin biçim ve fikir açısından benzerlik ve ayrılıkları üzerine yazılar kaleme alınmıştır (Açar, 2017; Aydemir, 2017). 2015 yılında gösterime giren, Murat Düzgünoğlu'na ait *Neden Tarkovski Olamıyorum?* filmi ise yukarıda bahsettiğimiz göndermelerin ne ölçüye varabildiğini gösteren çarpıcı bir örnektir.

Yine, ülkemizde her kesim Rus yönetmeni kendisine mâl etmeye çalışmakta ve diğer kesimleri de onu yeterince anlamamakla ya da kendi düşünceleri doğrultusunda manipüle etmekle suçlamaktadır. Örneğin, muhafazakâr kimliğiyle tanınan bir akademisyen ve yazar olan Yusuf Kaplan, 2019 yılının Mayıs ayında *Independent Türkçe*'ye verdiği bir röportajda, Tarkovski'nin *Stalker*'ının, İslam düşünürü Feridüddin Attâr tarafından yazılan ve 12.yüzyıla ait manzum bir eser olan *Mantıku't Tayr*'ın uyarlaması olduğunu fakat bunun çoğu kişi tarafından bilinmediğini söylemiştir. Kaplan, iddiasına mantıklı bir dayanak bulmak için de Rus yönetmenin Arapça öğrendiği gençlik yıllarında Attâr'ın eseriyle karşılaştığını iddia etmiştir (Arpacık, 2019).

Yusuf Kaplan'ın röportajının ardından, gazeteci ve sinema yazarı Tunca Arslan da, yine aynı ay içerisinde Aydınlık Gazetesi'nde yayımlanan "İslamcıların Çıkmaz Sokağı: Tarkovski" başlıklı köşe yazısıyla Kaplan'ın şahsında muhafazakâr kesimin Tarkovski yorumlarını sert biçimde eleştirmiştir. Arslan, Rus yönetmenin İslam düşüncesinden etkilenmek bir yana dursun, herhangi bir dinin insanı kurtarabileceğine dair umudunun olmamasına rağmen "inanmayı arzu eden bir inançsız" olduğunu dile getirmiştir (Arslan, 2019). Esasında bu olay münferit bir tartışma olmanın ötesinde, muhafazakâr ve seküler kesimlerin Andrey Tarkovski'yi kendince nasıl yorumladığını ele veren açık bir örnektir.

Görüldüğü üzere Tarkovski'ye dönük popüler ilgi ve tartışmalar canlılığını sürdürmektedir. Fakat aynı ilginin Türk entelektüel hayatında ya da akademik camiada bir karşılık bulduğunu söylemek mümkün değildir. Tam aksine, yönetmene duyulan popüler ilgi ile hakkında yapılmış ciddi araştırmalar arasında pek kolay kapanmayacak bir açık bulunmaktadır. Rus yönetmenin kendi eserleri ve yabancı yazarların dilimize tercüme edilen çalışmaları dışta bırakılırsa, Tarkovski üzerine yazılmış Türkçe kitap neredeyse yok gibidir. Uğur Kutay tarafından yazılan 2004 tarihli *Andrei'in Bakışı: Tarkovski Sinemasında Psikanalitik - Semiyotik Açılımlar* ile Işıl Çobanlı Erdönmez tarafından kaleme alınan 2014 yılı basımı *Sinemada Mistik Bir Şair: Andrey Tarkovski* kitapları dışında dilimizde kaleme alınmış başka eser bulunmamaktadır.

Aynı şekilde, Tarkovski'ye dair Türkçe akademik literatür, özellikle de yönetmen hakkında tamamlanan lisansüstü çalışmalar, oldukça kısıtlıdır. Ulusal Tez Tarama Merkezi'ne bakıldığı takdirde Rus yönetmen üzerine hazırlanmış yalnızca bir tane doktora çalışması bulunmaktadır. Yazılan tek doktora tezine karşılık yüksek lisans tezlerinin de sayıca yeterli olduğu söylenemez. Ulusal Tez Tarama Merkezi'nde -ikisi erişime kapalı olmak üzere- altı tane de yüksek lisans bitirme tezi bulunmaktadır. Daha da önemlisi, 2010 yılında Elif Nuyan tarafından tamamlanan "Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe" adlı doktora bitirme tezi sinema ya da güzel sanatlar değil, felsefe alanında hazırlanmıştır. Bahsedilen çalışma iki büyük yönetmenin sanatsal gerçeklik anlayışını karşılaştırmaya dönük olduğundan, yalnızca Tarkovski'ye ve sanatına ayrılmış bölümün oldukça sınırlı olduğu da söylenebilir.

Yukarıda ifade edilenler ışığında, bu çalışma birkaç açıdan önem taşımaktadır. Öncelikle, çalışmamızın Andrey Tarkovski üzerine Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda hazırlanacak ilk doktora tezi olması öngörülmektedir. Sinemayı derinden etkilemiş bir yönetmenin sanat ve sinema tarihi içinde doğru bir bağlama oturtulabilmesini amaçlayan bu çalışma Tarkovski'nin daha iyi anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

Filmlerinde manevi problemlere değinen ve kendine has üslubuyla sanatsal değeri hayli yüksek filmler yapan Rus yönetmenin filmografisini biçim ve gerçeklik açısından derinlemesine araştırmakla, oldukça eksik olan yerli akademik literatüre mütevazı da olsa bir katkı yapılması amaçlanmaktadır. Ciddi ve ayrıntılı akademik araştırma sayısının artmasının, dolaylı yoldan dahi olsa, Rus yönetmenin şahsı ve sanatıyla ilgili yapılan kimi yanlış veya aşırı yorumların son bulmasına yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Tezin Varsayımları

Tezimizin biri teori biri de uygulama bölümlerine ait olmak üzere iki temel varsayımı bulunmaktadır:

1. Teorik çerçeveye ait olan ilk varsayım, sanatla ilgili her çalışmanın özünde felsefi bir araştırma olduğudur. Giriş kısmında da belirtildiği üzere, bir nesneyi sanat eseri yapan şey onun biçimi olmakla beraber, eser ancak içerdiği/işaret ettiği fikirle anlam ve kıymet kazanıyorsa sanat ister istemez düşüncenin, felsefenin konusu haline gelmektedir. Biçim ve gerçeklik arasındaki ilişki sorunu da (gerek sinemanın, gerek bir disiplin olarak estetiğin bile icadından çok daha öncesine uzanan felsefi bir uğraş alanı olarak) “görünen” ile “kavranan” arasındaki ilişkinin mahiyeti hakkında sorular sormakla başlamıştır (Lenoir, 2002, s. 197; Eagleton, 2010, s. 31). Dolayısıyla, yaratıcı etkinliğin çözümlenmesi ya da bu etkinliğin değerine dair belli başlı kuramsal şemalarının araştırılması ancak felsefi/kuramsal bir çözümleme ile mümkün olmaktadır.

Sinema söz konusu olduğunda felsefe yapma pratiği kendisini, en plastik sanatlarda olduğu kadar, açık şekilde gösterebilir ve bu durum “sinefilozofi” kavramını karşımıza çıkartmaktadır. Sinefilozofi, üç anlam düzlemini içinde barındırır. Kavram, ilk olarak, sinemanın felsefi düşüncenin konusu haline gelmesine vurgu yapmaktadır. İkinci olarak, sinefilozofi, filmlerin felsefe yapma potansiyelini haiz yapıtlar olduğuna işaret eder ve son olarak izleyicinin sinema imajları üzerinde düşünce üretmesini ifade etmektedir (Öztürk, 2016, s. 31-32). Sinefilozofik bir bakışla gerek sinemanın kendisi hakkında, gerek filmler üzerine düşünülebilir. Sinema, özgün ontolojisiyle bile düşünmeyi dayatır: Biçimsel imânlarıyla, gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları aşındıran sinema, izleyicisini de devamlı olarak bu sınır hattında tavrı almaya davet eder. Fakat bununla da kalmaz; filmler, düşünce sunan içerikleri sayesinde, bizden bu içerikler hakkında da düşünmemizi talep eden felsefi *fragmanlar*dır (Öztürk, 2017, s. 23).

2. Çalışmanın uygulama bölümünde ise yönetmen Andrey Tarkovski’nin eserlerinin inceleme/yorumlama yapmaya uygun eserler olduğu varsayımından yola çıkılmaktadır. Bu varsayımın temeli 1932 ile 2016 yılları arasında yaşamış İtalyan sanat eleştirmeni, yazar ve akademisyen Umberto Eco’nun ortaya koyduğu “açık yapıt” kavramıdır. Esasında, Eco, “açık yapıt” kavramını iki farklı anlamda kullanmaktadır. İlk olarak Eco, modern sanatın “belirlenmiş biçimler oluşturmayan”

ve bu yönüyle de “belli bir yapısal doğrultuda yeniden düşünülüp yaşanmayı isteyen değil” yorumcunun araya girmesiyle nihai şeklini alacak yapıtlar ortaya koymakla “açık” olduğunu vurgulamaktadır (Eco, 1992, s. 13). Bu haliyle “açık olmak” modern bir eğilim olarak, sanat yapıtının anlamca muğlaklaşmasını ve alıcının düşünsel etkinliğine teslim edilecek bir bilmeceye dönüşmesini imlemektedir.

İkinci olaraksa, açık olmak yalnızca modern sanata özgü bir durum değildir. Her sanat eseri, döneminden ya da biçiminden bağımsız şekilde, bir alıcının imgeleminde tamamlanmakta ve bu tamamlamalar da asla bir sona kavuşmamaktadır (Bozkurt, 1995, s. 316-318). İtalyan sanat eleştirmenine göre bu da açık olmanın başka bir yönüdür. Bir sanat eseri, temelde ikircikli bir bildiri olarak “bir tek gösterende birlikte var olan bir gösterilenler çokluğudur” ve “yorumların ardışıklığına, bakış açılarının evrimine olanak veren, ama aynı zamanda bunları düzenleyen yapısal özelliklerle donanmış bir nesne”dir (Eco, 1992, s. 7-8). Bir sanat eseri, biçimsel olarak “kapalı/tam” olsa bile, işaret ettikleri bakımından anlamca defalarca incelenmeye ve yeniden yorumlamaya “açık” bir karakter arz etmektedir (Bozkurt, 1995, s. 136, 311). Üstelik defalarca yorumlanmasına rağmen eserin biricik tekilliğine bir zarar gelmez; hatta bir eser ancak bir izleyici tarafından yorumlanırsa o ölçüde eksik kalmaktan kurtulup gerçek anlamda bir sanat eseri haline gelebilir (Fischer, 2012, s. 166).

Yukarıda ifade edilenler ışığında, Andrey Tarkovski filmlerinin, kavramın her iki veçhesiyle de açık yapıtlar olduğu sonucu çıkmaktadır. Rus yönetmenin eserleri, her sanat yapıtı gibi açık ve yorumlanmaya uygun eserler olduğu kadar, oldukça sıradışı biçimiyle seyircisinden çok daha fazla zihinsel/entelektüel katılım bekleyen filmlerdir.

Tezin Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu tezde Andrey Tarkovski’ye ait tüm filmler incelemeye tabi tutulacağından ayrıca bir “evren ve örneklem” bölümü yazılmasına gerek duyulmamış; bunun yerine çalışmanın aşağıda belirtilen kapsam ve sınırlılıklara sahip olduğunun açıklanması uygun görülmüştür:

1. Bu çalışma bir sanat tarihi ya da estetik tezi olmadığından, sanat felsefesindeki biçim ve gerçeklik tartışmalarının kapsamı yalnızca mimetik ve dışavurumcu kuramla sınırlı tutulacaktır. Zira bu iki estetik kuram Andrey Tarkovski'nin sanatsal düşünce ve uygulamalarının teorik arka planını aydınlatmak için yeterli görülmüştür.

2. Sinema sanatındaki kuramlar ise biçimcilik, gerçekçilik ve auteur politikası çerçevesinde ele alınacaktır. Bunlar dışında kalan göstergebilimsel, psikanalitik ya da feminist kuram gibi diğer film eleştirisi yaklaşımları, çalışmamızın problemiyle doğrudan ilgili olmadığı düşüncesiyle araştırma kapsamının dışında bırakılmıştır.

3. Andrey Tarkovski'nin filmografisi incelenirken, yönetmenin biyografisi de dikkatle araştırılacaktır. Tarkovski'nin kişisel hayatı, yönetmenin sanat anlayışını ve filmlerindeki biçimsel veya fikri temaları daha iyi aydınlatmaya matuf olarak irdelenecektir.

4. Çalışmada Andrey Tarkovski'nin yalnızca profesyonel hayatı boyunca yaptığı uzun metrajlı filmler incelenecektir. Rus yönetmenin 1961 yılında sinema okulundan mezun olmak için çektiği orta metrajlı *Silindir ve Keman* filmi ile henüz öğrenciliğini sürdürdüğü 1956 ve 1959 yıllarında çektiği *Katiller* ve *Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak* adlı kısa filmleri araştırma kapsamının dışında bırakılmıştır.

5. Gerek Tarkovski'nin sanat ve sinema ufku, gerekse de filmografisi, sanatta biçim ve gerçeklik ilişkisi bağlamında yürütülecek felsefi/yorumlamacı bir analizle inceleneceğinden tezimizde nicel araştırma uygulaması bulunmayacaktır.

Tezin Yöntemi

Amerikalı film eleştirmeni James Monaco, sinema araştırmalarının bir tarafında film eleştirisinin diğer tarafındaysa sinema kuramlarının olduğu geniş bir skala meydana getirdiğini söylemektedir. Bu yelpazenin bir ucunda yer tutan eleştiri, derinlemesine bir çözümleme olmaktan daha ziyade nispeten yüzeysel bir değerlendirmedir ve filmleri tanımlayıp izleyici için değerlendirme (rating) amacı gütmektedir. Yelpazenin diğer ucunda duran kuramlarsa sinemanın gerçek üretim

süreciyle pek az ilgilidir. Büyük ölçüde kendisi için var olan bir sinema kuramı nerdeyse sinemanın gerçek doğasıyla zorunlu bir ilişki içinde bile olmayan entelektüel bir etkinliktir. Her iki ucun da kendine has güçlü ve zayıf yanları bulunmaktadır. Eleştiri, sinema sanatının teknik ve ekonomik belirleyenlerini çok iyi analiz edebilirse de sosyo-politik ya da estetik belirleyenlerini çoğunlukla es geçmektedir. Benzer şekilde, bir kuram da sosyo-politik ve estetik çözümlemelerde oldukça kuvvetliken aynı gücü teknik ve ekonomik belirleyenlerin analiz edilmesinde yeterince gösteremez. Dolayısıyla, her iki taraf da sinemanın tüm boyutlarını kavramaya muktedir değildir fakat “bu iki aşırı uç arasında yararlı ve ilginç çalışmalar için büyük bir alan vardır” (Monaco, 2002, s. 36-37, 367-368). Diğer bir deyişle, sinema üzerine yapılmış iyi araştırmalar her iki ucun hassasiyetlerini dikkate alarak bunları bünyesinde toplayan ve yalnızca bir tarafa yaslanmak suretiyle eksik kalmaktan kaçınan çalışmalardır.

Teorik/soyut kuramlarla pratik/somut film eleştirisi arasında yer tutan dengeli ve zengin bir araştırma olması hedeflenen çalışmamız, üç teori ve bir uygulama bölümünden oluşması öngörülen nitel bir araştırmadır. Bilindiği gibi, nitel araştırmalarda problem, disiplinler arası bütüncül bir bakış açısı esas alınarak yorumlayıcı bir yaklaşımla incelenmektedir (Altunışık vd., 2010, s. 302). Diğer bir ifadeyle, nitel bir araştırmanın amacı ölçmeye dayalı metotları kullanmak suretiyle sayısal verilere ulaşmak değil, birçok farklı alanın bilgisinden faydalanarak bir fenomenin neden ve nasıl ortaya çıktığına dair tutarlı bir yoruma erişebilmek veya onun anlamını bulabilmektir (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 48; Neuman, 2014, s. 21).

Bu noktada sinefilozofi kavramı bir kez daha gün yüzüne çıkmaktadır -özellikle de filmlerdeki imgelerin üstüne düşünmek hususundaki boyutuyla. Ancak Öztürk’ün belirttiği gibi (2016, s. 32), sinefilozofi “kendisini felsefenin basit bir türevine ve aracına indirgemediğinden” o, özünde, filmle beraber düşünme, yapıtın anlamının ortaya konması ve izleyicinin katılımıyla derinleştirilmesi pratiğidir. Başka bir ifadeyle, kavramsal düşünmenin ufkunun duyumsal düşünme ile birleştiği yerde sinefilozofik yönelim kendisini göstermektedir (Öztürk, 2016, s. 37). Yine de

söz konusu yönelimin bir mantık ve yöntemle gerçek kılınacağı sorusunun cevaplanması gerekir.

Anlamanın ortaya çıkarılması süreci daima yorumlayıcı bir faaliyet olarak hermenötiktir. Hermenötikte, pozitivist bilim anlayışının benimsediği nesnel kesinliklere ulaşılması beklenmez. Zira ister bilimsel bir çalışmada isterse de bir metin eleştirisinde olsun, hiçbir yorumsal faaliyet “dilinde sunduğu imkânları ve tecrübeyi aşabilecek bir kesinlik iddiasında bulunamaz” (Akıncı ve Çelik, 2014, s. 173). Bununla birlikte hermenötik faaliyet, birbirine ilk anda yabancı olan iki dünyayı bir araya getirme; yazar ile okuyucu (çalışmamız özelindeyse yönetmen ile izleyici) arasındaki anlamsal uzaklıkları bir metin (film) üzerinden aşma çabasıdır (Kurt, 2010, s. 122).¹¹

Bu çalışmanın ilk üç teorik bölümü geniş bir alanyazın taramasıyla ortaya çıkarılan kuramsal araştırmalara ayrılmıştır. Nitel araştırmaların özüne ait olan disiplinlerarasılık ve yorumlayıcı (hermenötik) bakış da burada kendisini göstermektedir. Her üç bölümdeki incelemeler felsefe, sanat tarihi, edebiyat araştırmaları, sanat sosyolojisi, sinema ve fenomenoloji gibi alanların birbiriyle ilintili noktalarından meydana gelen bir bileşkesini sunmaktadır. Ayrıca, Rus yönetmen hakkında yazılmış yerli ve yabancı eserlerle beraber, Andrey Tarkovski’nin kaleme aldığı makalelerin, sanata dair düşüncelerinin izini sürebileceğimiz günlüklerinin ve çeşitli zamanlarda verdiği röportajların içinde olduğu bir alanyazın taraması da yapılacaktır. Kuramsal bağlamın ardından yapısöküm (dekonstrüksiyon) yöntemi ile filmlerin çözümlemesine geçilecektir.

Bilindiği üzere, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan ve Fransız düşünür ve edebiyat eleştirmeni Jacques Derrida’nın çalışmalarıyla üne kavuşan yapısökümcü analizde örnek olaylar bir metin olarak kabul edilmekte ve yorumlanmaktadır (Balkin, 2004, s. 319; Sarup, 1997, s. 59). Yorumlamada ise ele alınan yapılar, birleşenlerine ayrılması ve ayrılan parçaların analiz edilmesi suretiyle yeniden

¹¹ Bununla birlikte, araştırma boyunca konumlandığımız yerin Andrey Tarkovski’ye yakın olmasına gayret ettiğimizin de bilinmesi gerekir. Başka bir deyişle, her ne kadar yorumlayıcı bir çalışma ortaya koymaya çalışsak dahi yorumlarımız öncelikle Rus yönetmenin eser(ler)indeki niyetini açık etmeye matufur.

anlamlandırılmaktadırlar (Çavuşoğlu, 2018, s. 1291). Çalışmada bir yöntem olarak benimsenmekle birlikte yapısöküm diğer nitel araştırma metotlarından kendisine has bazı farklılıklar göstermektedir. Dekonstrüksiyon sabit anlamların peşinde koşan sistematik bir analiz yöntemi gibi işlemez; yapısöküm, daha çok, esnek ve her tikel olaya yeniden uygulanması gereken bir süreç olarak bir metni/filmi belli bir bağlamda yeniden okuma pratiğidir (Derrida, 2008, s. 189 -190).

Bu haliyle de yapısöküm, (tezin varsayımlarında belirttiğimiz şekliyle) sanat eserinin açık bir yapıt olduğu kabulüne dayanan bu çalışmanın uygulama bölümü için en uygun yöntem haline gelmektedir. İzleyici/okuyucunun yorumunu önceleyen dekonstrüksiyon, sanat yapıtının hiçbir zaman kendi başına bir anlam taşımadığı; ancak izleyicisinin ona kattığı manayla tamamlanabileceği düşüncesiyle de (Fischer, 2012, s. 166) paralellik arz etmektedir. Nasıl ki, açık yapıt yaklaşımına göre bir eser, bitmek bilmeyen bir anlamlar silsilesinin hareket noktası olarak, yorumların farklılığına ve ardışıklığına izin veriyorsa, aynı kabul yapısöküm stratejisi için de geçerlidir. Dekonstrüksiyon hakkında Küçükaltık şunları ifade etmektedir:

“Dekonstrüksiyon, metinlerin okunmasına yönelik bir dizi okuma tekniğine gönderme yapmakta olup, anlamın yazar, metin ve okuyucular tarafından oluşturulduğu değişik yollarla ilgilenen bir anlam felsefesi olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte, ister yazar isterse okuyucu bağlamında olsun, anlamın oluşması, hiçbir biçimde bilinçli bir öznenin etkinliği olarak görülemez. Zira anlamın oluşması, zihinde mevcut olan ve öze gönderme yaptığı düşünülen anlamın objektif bir biçimde dışa yansıtıldığı bir süreç değildir. Tam tersine dekonstrüktif bir okuma açısından anlam, öze tekabül eden bir mevcudiyet fikrinden ziyade farktan doğması sebebiyle, gösterenler arasındaki sistematik oyunun sonucu olarak, değişik bağlamlarda sürekli bir biçimde farklılık arz eder ve daima geleceğe aktarılır” (Küçükaltık, 2015, s. 601).

Görüldüğü üzere, yapısöküm, incelenen metnin¹² nihai bir anlamının olmadığı; anlamın her okuyucuyla ve her okuyuşta değişeceği inancına sahip olmak yoluyla

¹² Önemle belirtmelidir ki, yapısökümün kendisine araştırma nesnesi kıldığı konuyu anlam katmanlarına ayırmak ve bu katmanlar üzerine düşünüp onu yeniden inşa etmek becerisinden bir yöntem olarak faydalanırken onunla aynı diskuru paylaşmak durumunda olduğumuz için “metin” sözcüğünü kerhen kullanıyoruz. Yoksa bir sinema filmi, daha sonra tartışmaya açacağımız özellikleri sebebiyle, asla bir metne indirgenemez; filmlerin olay örgüsü ve anlatısı bakımından belli ölçüde metinsel karakter göstermesi bizi yanıltmamalıdır.

post-yapısalcı tavrın içinde kalmaktadır (Aydınalp, 2017, s. 153). Kalıcı bir anlam ve hakikat arayışının karşısında duran yapısöküm için, yapılan her yorum başka olası yorumlara da kapı aralayabilecek bir bilgi demetidir (Güler, 2013, s. 48). Metinden ya da filminden çıkarılacak bir anlam, başka bir anlamı tamamıyla yanlışlayamaz; ancak geçici bir süre için dışta bırakabilir. Çünkü yapısöküm için kendisi gösterge olmayan, dolayısıyla da nihai anlamı bünyesinde barındıran aşkın bir gösterilen mevcut değildir. Yorumlama faaliyetinde ulaştığımız her anlam, başka bir anlama gönderme yapan bir gösterge olarak sonsuz bir hermenötik sürecin sürükleyicisi haline gelir (Orman, 2015, s. 71).

Dekonstrüksiyon yöntemini benimsediğimiz takdirde, düşüncenin sanatla kurduğu ilişki sonucunda anlamın nihai ufuk çizgisi, ona yaklaştıkça bizden uzaklaşan bir hedef olup çıkmaktadır. Böyle bir durumda, bir araştırma yapmanın pratik faydasının ne olduğu sorusu gündeme gelmektedir. Eğer nitel bir hermenötik araştırma ile filmler yapısökümüne tabi tutulacaksa sonunda gerçekleşecek şey “bilgi ufkumuzun biz öğrendikçe bizden uzaklaşması” olacaktır (Carry, 2018, s. 27) fakat bunun nihayetinde nitel araştırmaların ulaşmayı istediği sonuç bulunmaktadır: Uzaklaşan ufuklarla beraber anlam dünyamız da genişlemektedir.

Çalışmanın önemli dayanaklarından biri olan ve sinemayı sanatçının dışavurumu olarak gören auteur politikası ile yorumcuyu ve yorumu önceleyen yapısökümün bir araya gelmesi ilk bakışta çelişkili bir durum gibi görünebilir. Çünkü Derrida’nın dekonstrüksiyonu, okumaya açık bir eseri, evrensel anlamda doğruluk iddiası taşımayacak biçimde yorumlamak ve eserin okumadan bağımsız mutlak bir anlama sahip olmadığını iddia etmek olduğu kadar “metnin ötesinde bir şeyin var olmadığını da varsaymak” demektir (Derrida, 1976, s. 158). Bu anlamda, yapısökümün, yorumlama sürecine fazla vurgu yapmak yoluyla yönetmenin sanatsal düşünce ve niyetlerini hiçe saymak gibi bir tehlike barındırdığı düşünülebilir. Böyle bir çözümlemenin de filmleri yönetmenin bir dışavurumu olarak gören auteur kuramın ve dolayısıyla çalışmanın ruhuna pek uygun düşmediği; ya da Rus yönetmenin sinema sanatı ya da filmleri hakkında kimi yanlış ya da aşırı yorumlara da sebep olabileceği fikri oluşabilir.

Bu olası problem, bir metin olarak kabul edilen filmler üzerinde araştırma yapılırken yazarın/yönetmenin niyetinin ne olabileceği sorusunu devamlı şekilde akılda tutmak ve filmlerin meydana gelmesindeki sosyo-politik, psikolojik, teknik ve ekonomik etmenleri göz ardı etmemek yoluyla aşılmaya çalışılacaktır. Bu yüzden, filmlerden elde edilen sonuçların Tarkovski'nin sanat anlayışıyla uyumlu olup olmadığına dikkat edilecektir. Çalışmanın uygulama bölümün girişinde Andrey Tarkovski'nin sanat ve sinemaya dair fikirlerinin ve kapsamlı bir biyografisinin ortaya konması da yazarın niyetini dışta bırakmaktan kaynaklanan aşırı yorumların önüne geçilmesine dönük bir amaç taşımaktadır. Başka bir deyişle, çalışmanın başında yer alan üç kuramsal bölüm, yorumların sağlıklı şekilde yapılmasına dönük bir teorik çerçevenin oluşmasına katkı sunacaktır¹³.

Son olarak belirtilmelidir ki film üzerinde yapılacak analizlerde tüm biçimsel elemanlar metonimik bir metotla; parçanın bütün içinde ifade ettiği anlam üzerinden ele alınacaktır. Metonimi, edebiyat çalışmaları kökenli bir sözcük olup bir parça'nın bütün'ü temsil etmesi anlamına gelmektedir (Fiske, 2017, s. 195). Sinema sanatı özelinde ise metonimi kavramı özel bir anlama kavuşmakta ve bir filmin teması içinde birbiriyle ilintili ayrıntıların kullanılması yoluyla soyut bir düşünceyi akla getirmek manasını kazanmaktadır. Evrenselleşmiş, kalıplaşmış ve bu haliyle de dikey bir hiyerarşi oluşturan sembollerden (kartalın özgürlük ya da aslanın hükümdarlık simgesi olması vb.) farklı olarak metonimler bağlamsal bir görünüm arz ederler ve kendileriyle birlikte onu tümel anlamda kapsayan şeye de vurgu yaparlar (Ryan ve Kellner, 2010, s. 40-41).

Metonimik ifadeler, ilişkili ayrıntıların görsel bir zenginlik içinde kendilerini ifade edebilmesine çok daha geniş imkân tanıdığı için sinema sanatında oldukça etkili olmuşlardır (Monaco, 2002, s. 163). Sinematografide gördüğümüz temel ve

¹³ Tıpkı “açık yapıt” gibi, “aşırı yorum” kavramı da İtalyan edebiyat eleştirmeni ve düşünür Umberto Eco’dan alınmıştır. Eco’nun, söz konusu kavramla doğru öncüllerden yola çıkmakla birlikte sonunda yanlış yargılara ulaşmayı ifade etmeye çalıştığı söylenebilir. İtalyan düşünüre göre aşırı yorum, metindeki bazı öğelere aşırı değer biçmek ya da bazı belirgin öğelere fazla ağırlık vermek sebebiyle ortaya çıkar; öncül öğeler ile ulaşılan sonuç ilk bakışta uyumlu görünebilir ama yine de yorum hatalı olmaktan; daha doğrusu kötü bir yorum olmaktan kurtulamaz. Disiplinlerarası bir okuma yapmanın gerekliliği de tam burada ortaya çıkmaktadır: Bir metinden/filminden çıkarılacak yorum, ancak birçok farklı disiplinin bilgi süzgecinden geçirilmek yoluyla daha tutarlı/iyi duruma getirilebilir (Eco, 1996, s. 58-60, 74).

yan anlamların bir aradalığı ve bağlamsallığı sebebiyle, bir filmin çözümlemesini yaparken biçimsel öğeleri metonimik olarak değerlendirmek sinema araştırmalarının doğasına göstergebilimsel analize göre çok daha uygun düşmektedir.



I. BÖLÜM

SANATTA BİÇİM ve GERÇEKLİK İLİŞKİSİ

1.1. Sanat ve Sanat Eseri: Antropolojiden Estetiğe, Bir Köken ve Tanım Problemi

Nasıl ki her tanımlama, konu edildiği kavramın ancak belli yönlerine ışık tutmak durumunda kalıyor ve üstelik bunu yaparken tarihsel olmaktan kurtulamıyorsa, sanatın ne olduğu sorusuna verilen cevap da yönelime ve çağlara göre değişiklik arz etmektedir (Pooke ve Newall, 2008, s. 8). Öncelikle, sanat sözcüğüyle ifade edilmek istenenler antropolojiden estetiğe uzanan geniş bir disiplin yelpazesi içinde ciddi ölçüde farklılık gösterir. Her özgün tanım, sanatın kimi yönlerini öne çıkarırken diğerlerini geride bırakmakta, bazı hususlarını ise disipline özgü bakış açılarının ya da araştırma ölçeklerinin kısıtlamaları gereği bütünüyle kapsam dışına itilebilmektedir (Zolberg, 2018, s. 16). Diğer yandan, ‘sanat’ denince İlkçağ’da yahut Ortaçağ’da anlaşılan beceri ile günümüzde işaret edilen faaliyet arasında büyük farklılıklar olduğu da açıktır. Hatta sanatın, modern çağlara kadar gerçekten varolup olmadığı dahi tartışmalı bir meseledir (Dellaloğlu, 2020a, s. 175-176). Açık söylemek gerekirse, 19. yüzyıla, romantik geleneğin doğuşuna kadar, bugün anladığımız anlamda sanat ve sanatçı ortaya çıkmış değildir.

Sanatın tanımlanması hususunda diğer bir zorluk da onun, yaratıcı bir eylem olarak, ‘çok yüzlü’ ve ‘yayılmacı’ doğasıyla ilgilidir. Beceri ve güzellikle ilgili olan özü sayesinde tüm insani eylemlere ‘bulaşan’ sanat “her toplumda, inançlar ve ritüeller, ahlak ve toplumsal kurallar, büyü veya bilim, efsane veya tarihten oluşan karmaşık bir yapının parçasıdır” (Honour ve Flemming, 2016, s. 2). Sanat, yalıtık (insulated) şekilde ele alınamaz çünkü daima beşeri faaliyetlere düzen ve güzellik kazandıran yaratıcı bir biçim devamlılığı olarak insan eylemleriyle ve bu eylemlerin somut çıktılarıyla iç içe geçmiş şekilde hayatını sürdürür. Her çağda ve toplumda insanın yaratıcı eylemlerinin tabii sonuçlarına muhakkak şahit olunmaktayken kimi zaman sanat kavramına bile ihtiyaç duyulmamaktadır (D’alleve, 2015, s. 12). Farklı bir ifadeyle, bazı dillerde sanat kelimesini karşılayacak herhangi bir sözcük bulunmamasına rağmen, yine o dili konuşan toplumların kültürleri içinde

kendiliğinden ortaya çıkan pek çok faaliyetin yahut nesnenin izleyenlerde büyük bir hayranlık ve estetik duygulanım uyandıracak ölçüde incelik arz etmesi, yani sanatsal olması pekâlâ mümkündür.

Dolayısıyla, evrensel bir *açık kavram* (Davies, 2016, s. 15; Weitz, 1956, s. 31) olan sanatın (art), her yönünü kapsayacak ve herkesçe kabul edilecek eksiksiz bir tanımını bir kerede yapabilmek, bütünüyle imkânsız olmasa bile, pek kolay değildir (Bozkurt, 1995, s. 9). Kaldı ki, böyle (eksiksiz) bir tarifi de sanatın ne olduğu problemini çözmeye yeteceği şüphelidir zira kapsamca genişleyen bir tanımın içerikçe boşalacağını öngörmek zor olmasa gerektir. Örnek vermek gerekirse, sanat tarihçisi ve teorisyeni Anne D’Alleva, sanatı “kişi ya da kişilerin yaptığı; oluşturan, kullanan, izleyen ve destekleyen kişiler (hâmler) tarafından toplumsal, siyasal, ruhsal ve/veya estetik değer yüklenen herhangi bir malzeme veya görsel nesne olarak” tanımlamıştır (2015, s. 13). Bu, üzerinde uzlaşım sağlanabilecek ölçüde kapsamlı, hatta eksiksiz bir sanat tarifidir. Fakat D’alleva’nın tanımının, tam da hiçbir şeyi dışta bırakmamak için ‘fazla genişlemek’ durumunda kalması sebebiyle, ele aldığı meselenin sınırlarını net şekilde çizmekte zorlandığı da görülmektedir. Ayrıca, böylesi tanımlar, sanatın tarihi gelişim süreci içinde yüklendiği değişik anlam ve işlevleri de büyük ölçüde gözden kaçırmak durumundadır. Bu yüzden, sanata dair yürütülen bir araştırma, hakiki anlamda açıklayıcı olmayı arzu ettiği takdirde, tanımlamalarında *jeneolojik*¹ bir bakış açısını benimsemelidir.

Bu bağlamda, sanatın ne olduğuna ilişkin soruşturmaya, onun en temel ve geniş anlamıyla “bir form meydana getirebilme yetenek ve becerisi” (Kınay, 1993, s. 1) olduğu söylenerek başlanabilir. Şimdi söz konusu tanımlamadan, sanatsal faaliyetin insan türünün dünyada ortaya çıktığı günden beri varlığını kesintisiz olarak sürdürdüğü açıklığa kavuşmaktadır. Elimizdeki tarifte henüz estetik yönelimler işin içine nerdeyse hiç katılmamıştır ve sanat, antropolojinin konusu kılınacak biçimde “en insani eylem türü olarak”, beşerin dünyayı kendince *yurt tutmasına* (Arendt, 1994, s. 228) dönük tüm yaratıcı çalışmalarını imlemektedir (Güler, 1990, s. 317).

¹ İlk halinde “soybilim” demek olan olan jeneoloji, sosyal bilimler araştırmalarında özel bir anlama kavuşur. Jeneoloji, ele alınan bir kavramın anlamının tarihi süreç içindeki değişimini incelemek yoluyla onun işaret ettiği kavramsal dünyayı eksiksiz olarak ortaya çıkarabilme çalışmasıdır.

İleride kendisine çokça başvuracağımız Alman felsefeci Immanuel Kant'ın (1724-1804) da belirttiği üzere, insanın doğa karşısında yaptığı her şey, geniş anlamıyla sanatsal (artistic) olarak nitelendirilebilir (1793/2007, s. 132).

Ernst Fischer'a (1899-1972) göre de “insanın sınırsız birleşme, yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtan” sanat, insan türünün kendi benliğini ve sınırlı varlığını aşma çabasının ürünüdür ve dünyadaki varoluşunun kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. İnsanın varlığa bir düzen verebilme arzusu ve kabiliyetiyle ilgili olan sanat, gerçekliğin yeni bir biçime sokularak sunulduğu eylemlerin tümel adıdır (Fischer, 2012, s. 22-23). Bununla ilgili bir başka bir tarife göreyse sanat, insanın kendi emeğiyle var ettiği ikinci bir doğa olması bakımından “varlığa bir meydan okumadır”; insanın kendine has yapay (artificial) bir gerçeklik yaratarak verili doğal gerçekliğin üzerine çıkma teşebbüsüdür (Bozkurt, 1995, s. 9). Bu haliyle o, yalnızca insanın yapıp-etmelerinde varlık kazanmaktadır.

Sanat eleştirmeni Herbert Read'e (1893-1968) ait “sanat insanın kendi insanlığını tanımasıdır” (2014, s. 23) sözü, yukarıda çizilen antropolojik çerçeve içinde çok daha rahat anlaşılmaktadır. Hatta Ernst Gombrich'e (1909-2001) göreyse sanat diye bir şey yoktur; yalnızca sanatçılar vardır (2013, s. 595). İngiliz sanat tarihçisi Gombrich'in alıntılanan iddiası sanata ilişkin özne temelli bir tarife yönelmek suretiyle, onun en başından beri taşımak durumunda olduğu antropolojik yöne güçlü bir vurgu yapmaktadır. Gerçekten, sanatın ne olduğu sorusuna, insanın yalnızca ona özgü soyut ve somut eylemlerinden bağımsız bir cevap vermek mümkün değildir.

“Sanat” sözcüğünün İngilizce ve Fransızca başta olmak üzere pek çok Avrupa dilindeki karşılığı olan “art” ya da “arte” kelimesinin, Latince'deki “beceri” anlamına gelen “ars” sözcüğünden nasıl türediği de böylece ortaya çıkmaktadır. Aynı şekilde, bu kavram Antik Yunan'da “tekhne” ile ifade edilmişken, dilimizdeki “sanat” kelimesinin kökeni de Arapçadaki “sına'a” sözcüğüdür ve söz konusu kelimelerde ortak bir anlam dizgesi göze çarpar. Adı geçen sözcüklerin hepsi, temel olarak, insanın iş yapma becerisine; onun teknik kabiliyetlerine (sanayi) ve araç kullanabilme yetisine işaret etmektedir (Dellaloğlu, 2020a, s. 175). Yukarıda da

vurgulandığı üzere, bu kavramsallaştırmanın “güzel sanatları” karşılamak konusunda oldukça geniş kaldığı açıksa da (Hickman, 2005, s. 11) bizi önemli bir sahaya; onun kökenine dair bir araştırmaya yönelttiği de doğrudur. Çünkü elimizdeki tanım, sanatı, bugün anladığımız görece dar manasından ziyade, insanın doğaya *yabancılaşarak* onu aşması sayesinde ortaya koyabildiği maddi ve manevi üretim faaliyetlerinin hepsine birden gönderme yapan kökensel bir muhtevaya kavuşturmaktadır.

Ne var ki, sanatın tanımına dair belirsizlik onun kökeni söz konusu olduğunda da devam etmektedir. Örneğin Gombrich, *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında samimi bir itirafta bulunmaktadır: “Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz” (2013, s. 39). Gerçekten, sanatın nerede, ne zaman ve hepsinden önemlisi nasıl doğduğu hakkında elimizde nesnel denebilecek bir bilgi yoktur. Zaten sanatın kökenine ilişkin bu belirsizlik, onun *rasyonel insanın* doğal bir yetisi olarak kendiliğinden ve evrensel ölçekte zuhur ettiği, bu anlamda neredeyse organik bir faaliyet olduğu savıyla birlikte ilerlemektedir (Güler, 1990, s. 317-318). Bu perspektiften bakıldığında sanat, *metafizik sahibi bir canlı* olarak insanı doğadan ve diğer türlerden ayıran özgün bir beceri olup çıkmakta; aynı doğrultuda, sanat eserinin anlamı da insan emeğinin tüm ürünlerine uzanacak ölçüde genişlemektedir.

Fark edileceği üzere, şimdi, insanın ‘metafiziksel ve rasyonel akıl sahibi bir canlı türü olduğu’ ifadesiyle neyin anlatılmaya çalışıldığı önem kazanmaktadır ki bu konuda Alman felsefeci Martin Heidegger’in (1889-1976) düşünceleri, meseleyi doğrudan sanatla ilişkilendirmesi açısından oldukça ufuk açııcıdır. Heidegger, varlığın duyusal ve duyu-üstü dünya olarak ikiye ayrıldığı ve “ikincinin birinciyi taşıyıp belirlediği” düşünce yapısı olarak tanımladığı metafiziği, insan türünün soyutlama yapabilme yeteneğiyle irtibatlandırmakta ve bu yeteneğinin onu diğer canlı türlerinden ayıran temel vasıf olduğunu söylemektedir (Heidegger, 2001, s. 21). Alman felsefeciye göre, insan bir yanıla, tıpkı diğer canlılar gibi “fiziki (cismanî)” bir varlıktır; fakat diğer yanıla, yalnızca o kendine mahsus “fizik ötesi (gayri

cismanî)” aklı sayesinde içinde yaşadığı *yeryüzüne* yabancılaşarak onu kendisi için bir anlama sahip *dünya* haline getirmektedir (Heidegger, 2007, s. 39).²

İnsan, soyutlama yapabilen aklı sayesinde, çevresindeki doğal nesneleri ‘kendisinden başka bir şey’ olarak idrak etme ve ‘kendisinden başka bir şeye’ dönüştürerek kullanma becerisine kavuşmaktadır. Heidegger’e göre rasyonel akıl, “bir şeyin ne olduğunu ve yine daima ne olabileceğini ve olması gerektiğini sorgulamak” kadar, onu başka bir şeye dönüştürebilme yetisiyken; bu, aynı zamanda metafizik denen şeyin kendisidir. Yani, insan akıllı bir varlık (*animal rationale*) olarak dünyada ortaya çıktığı anda, metafizik bir varlık (*animal metaphysicum*) olarak da belirmiştir (Heidegger, 2009, s. 9). Soyutlama kabiliyeti ve araç yapma yetisi, metafiziksel ve rasyonel aklın beraberce işleyen tezahürleri olarak ortaya çıkmaktadır ve birbirinden ayrılamaz bir eşzamanlılıkla varolur. Diğer bir deyişle, hangisinin daha önce başlayıp diğerini meydana getirdiğini sormak yersizdir; zira teorik bakımdan soyutlamayla seçkinleşen insan aklı, pratiğe dönük yönüyle de “bir şeye teşebbüs etme ve işleme koyma istidadı” (Heidegger, 2013, s. 40-44) olarak teknik beceriye hayat vermektedir.³

Alman felsefecinin, insan olmanın ayırıcı vasfına ilişkin onto-epistemolojik çıkarımlarını sanatın kökenine dair soruşturmasında yinelemesi dikkate değer bir husustur. Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* adlı çalışmasında, insanın soyutlama kabiliyetini yalnızca araç üretmenin değil, sanatın da temeli olarak görmüştür. Alman düşünür, insan emeği ve sanat üretimi arasında beliren bu karşılıklı benzeşmeyi, “Araç insan emeğinin bir ürünü olduğu için, onun sanat eseriyle akrabalığı da söz konusudur,” sözüyle vurgulamaya çalışmaktadır (Heidegger, 2007, s. 23). Elbette ki mevcut bağlantı tersinden de kurulabilir. Yani, metafiziksel bir varlık türü olmakla

² Heidegger, insanın kendisini içinde bulduğu yabancı doğayı “yeryüzü” olarak tarif ederken, o bağımsız doğal süreçlerin toplamı olarak “hiçbir şeye zorlanılmamış, yorulmasız ve emeksizdir.” İnsansa eserler ortaya koymak suretiyle yeryüzünde kendine bir “dünya” kurmaktadır (Heidegger, 2007, s. 41).

³ İspanyol felsefeci Ortega Y Gasset de benzer düşünceleri vurgulamıştır. İnsanın, hayvandan farklı olarak, kendi benliğine dalabilme yeteneğine dikkat çeken İspanyol düşünür, bunun sonucunda dış dünyaya kasıtlı bir beşeri yönelimin ortaya çıktığını söylemektedir. Fakat ‘benliğe yönelmek’ de ancak dış dünyanın ‘farkına varmak’ ile mümkündür; bu karşılıklı ve eşzamanlı bir süreçtir. İnsan, benliğini dış dünyadan koparıp kendi fikirleri üzerine yoğunlaştıkça tekniği yaratır; oluşturduğu teknik sayesinde dış dünyanın ‘üstüne çıktıkça’ da kendi benliğine daha fazla dönecek zamanı ve soyutlamayı elde eder (Y Gasset, 1995, s. 35-36).

alet yapabilme becerisi arasındaki bağ oldukça açıkken, yaratımla (poiesis) ile araç üretmenin (tekhne) yakın ilişkisi de gözden kaçırılmamalıdır.

Esasında, “poiesis” kavramı yalnızca sanata değil, Varlık’ın kendini bir “var-olan” şeklinde görünür kılmasının, başka bir deyişle *kendini açması*nın tüm biçimlerine işaret eder. Ancak poiesis, yani yaratıcı süreç iki yolla; ya doğanın kendi doğal süreçleri olan “physis” (fiziksel değişimler) içinde, ya da insanın el becerileri veya zihinsel edimleri gibi soyutlamaya dayalı üretimleri olan “tekhne” (insani beceriler) yoluyla gerçekleşmektedir. Her ikisi de yaratım biçimi olmasına rağmen, physis ve tekhne arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Tekhne söz konusu olduğunda, Varlık kendisini physis’te olduğu haliyle, “bir çiçeğin açması gibi” doğrudan ve *kendinde* ifşa etmez; insan emeğinin ürünleri sayesinde kendisini başka bir şeyin içinde, hatta tam da *kendisi-olmayan*’da gösterir (Heidegger, 1998, s. 51-52).

Dolayısıyla, yaratıcı sürecin iki yüzünden biri olan physis doğal bir ‘oluş’ süreci iken; diğer yüzü tekhne, doğa-üstü bir ‘yapma’ faaliyetidir ve insanın çevresindeki nesnelere bilinçli/kasıtlı yönelimiyle ortaya çıkmaktadır. “Her başarılı biçim, şekilsiz bir maddenin bilinçli bir yolla insani bir boyuta çevrilmesinde temellenirken” (Bozkurt, 1995, s. 322) tekhne, yalnız insana özgü bir yaratım şekli olması bakımından sanatın ortaya çıkışı için bir zemin teşkil etmektedir. Daha doğrusu, sanat tekhne’nin özel bir biçimi, bir sanat eseri de (en azından temel olarak) tekhne ile elde edilen somut bir çıktıdır (Genç, 2008, s. 9). Tekhne ile aynı “metafizik” kökene mensup olması sebebiyledir ki sanat, günlük nesnelerin rastlantısallığını yok edip onları otantik varlıklara dönüştürebilmekte (Tepebaşı, 2007, s. 112) ve “var-olanın varlığını kendince açmaktadır” (Heidegger, 2007, s. 32).

Görüldüğü gibi, bu bakış açısında sanat, kökenini zanaatta bulur. Çevresindeki doğaya bilinçli bir bakışla yönelip onu kasıtlı olarak değiştiren insan emeği zamanla inceliş ve yetkinleşerek sanata varlık kazandırmıştır. Zanaat ve sanat birlikteliğinin hiç bozulmadan günümüze kadar ulaştığını da söylemek gerekir. Zira bugün bile sanatın önemli bir ögesi olan malzeme, her müstakil disiplinin teknik yanıyla ilgili olarak, “sanatçının etkinliğini bir meslek olarak belirleyen ögedir” ve malzemenin işlenmesi

birikimsel biçimde kuşaktan kuşağa aktarılan bir ustalığı, diğer adıyla virtüöziteyi (artifice/artfulness/virtuosity) gerekli kılmaktadır. Bu anlamda, sanat disiplinlerinin kullandıkları/işledikleri malzemeye ilgili bilgi birkimi ve gelenekler, sanatın zanaatle; poiesis'in tekhnē'yle yakın akrabalığını hâlâ sürdürdüğü noktadır. Günümüzde sanat eseri bir sanatçının dışavurumu olarak kabul ediliyor olsa bile, o evvela bir malzemenin belli bir düşünceye uygun şekilde işlenmesi anlamında muhakkak zanaat ile meydana getirilir (Bozkurt, 1995, s. 16-17). Daha da ilginç, böyle bir amaç taşımasa dahi, zanaatte belirgin bir yetkinleşmenin de sanatla benzeşmesiyle sonuçlanmasıdır (Ünsal, 2017, s. 110). Örneğin, mesleğinde herkesçe kabul edilmiş bir ustalığa kavuşan zanaatkârların, şaşırtıcı incelik (technicality) arz eden el becerileri sebebiyle “sanatkâr” (artificier/artisan/artist) olarak anılmaları pek çok kez tecrübe ettiğimiz bir durumdur ve sanat-zanaat sınırının ne kadar geçişken olabileceğini bize açıkça göstermektedir.

Dolayısıyla sanatın tarihsel serüveni içinde, yukarıda vurgulanan birlikteliği zanaatten sanata doğru uzanan bir gelişim çizgisinde takip etmek mümkündür. Doğayı egemenlik altına alma gayesiyle araç kullanmaya başlayan insan, aynı yolla sanatı da ortaya çıkarmış gibidir. İnsan, metafizik sayesinde elde ettiği araç yapma ve kullanma yetisiyle verili doğanın üzerine çıkan bir soyutlamaya kavuşmuş; “çalışan varlık, en önemli ürünü ‘zihin’ olan yeni bir gerçeklik, bir üst-doğa yaratmıştır” (Fischer, 2012, s. 44). Sanatın başlangıcını insanın doğa üzerinde egemenlik kurma gayesiyle araç-gereç yapmasına dayandıran söz konusu görüş, ilk soyutlamanın araçların kendisiyle gerçekleştiğini öne sürmektedir. Araçların ortaya çıkışı, üretilen herhangi bir gerecin onun ilk örneğinin niteliklerini eksiksiz olarak taşımasıyla; yani en işlevsel özelliğinin soyutlanarak her seferinde yeniden üretilebilmesi ile mümkündür ki bu da, tıpkı Heidegger'in iddia ettiği gibi, fiziki doğanın kavramsal olan lehine aşılması anlamına gelmektedir. Fischer şöyle yazmaktadır:

Birbirine benzetilerek yapılan bütün örneklerde ilk örneğin nitelikleri vardır. İlk örnek görevi, biçimi ve insana yararlılığı yüzünden sık sık yeniden yapılır. Birçok balta yapılır, ama gerçekte tek bir balta vardır. (...) Söz konusu olan bir başkası değil, hep bu araçtır. Elde edilen baltanın ilk örneğe göre yapılanlar içinde hangisi olduğu önemlidir. Böylece ilk soyutlama, ilk kavramsal biçim, araçların kendisiyle

sağlanmıştır. Tarih öncesi insan tek tek, ayrı ayrı baltalardan hepsinin ortak özelliğini -balta olma niteliğini- “soyutlamıştır”; böylece de balta ‘kavramı’ nı bulmuştur (2012, s. 44-45).

Sanatın dolaylı biçimde zanaatten doğduğu ve onun da soyutlama ile birlikte gerçekleşen alet yapımıyla başlamış olduğu fikrinden hareket ettiğimiz zaman bir tarihlendirme yapabilmek de mümkün duruma gelmektedir. Arkeolojik bulgular, kabaca da olsa biçim verilmiş ilk taş aletlerin M.Ö. 429.000 ile 230.000 yılları arasında yaşanan “İkinci Sıcak Çağ” dönemi boyunca yapılmaya başlandığını; “Son Buzul Çağı”ndan önce, yani M.Ö. 118.000 yılı civarından itibaren üretilen aletlerin form anlamında oldukça yetkinleştiğini ortaya koymuştur. Gün ışığına çıkarılan ilk araç-gereçlere dayanarak “teknğin”, Heidegger’den ilham alan bir deyişle söylenirse “insanın metafiziksel aklının”, bu dönem boyunca uyanmaya başladığı söylenebilir. Bahsi geçen üretim faaliyetlerinin ne derece sanatsal olduğu tartışmalı olsa da (Turani, 2010, s. 27) bunlar, sonraki dönemlerde sanata vücut verecek kavramsal soyutlamanın ve giderek ustalaşacak el becerisinin başladığını gösteren işaretler olması açısından son derece dikkate değer nesnelerdir.

Ayrıca, sanatın zanaatle bağlantısı, bizi dolaylı olarak sanat ve büyüsel-dinsel düşünce arasındaki yakın ilişkiye taşıdığı için de büyük önem arz etmektedir. Büyü kavramından anlaşılması gereken şey, güçsüzlük duygusu karşısında konumlanan güçlülük bilincinin; vahşi doğadan korkmanın karşısına dikilmenin, ona üstünlük sağlama amacının doğuşudur ve ürettiği araçların insana doğa üzerinde mutlak bir hâkimiyet kazandırmasıyla yakından ilgilidir (Fischer, 2012, s. 45). Yukarıda bahsedilen “üst-doğa”, araç üretimi ile birlikte insan türünde ikincil bir soyutlamaya da yol açmış; insanın kendisine düşman doğayı “evcilleştirmek” (Güler, 1990, s. 317) adına başvurduğu ‘büyü’ye hayat vermiştir. Büyü de bugün anladığımız şekliyle ve daha özel anlamıyla sanatın; mağara resimleri ya da heykelcikler gibi ilk sanatsal formların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Turani, 2010, s. 28).

Pek çok sanat tarihçisi ya da estetik kuramcısı sanatın kökenine dair ‘metafizik okuma’ biçimi kadar, onun dinsel-büyüsel karakterde meydana çıktığı fikrini de kabul etmektedir. Buna göre sanat, başlı başına kutsal bir çaba olarak, M.Ö. 50.000 yıllarından itibaren, tedricen, imgenin gerçeklik üzerindeki gücünü fark etmekle,

daha doğrusu, imgeye bakan kişinin üzerinde hakiki bir etki yaptığını idrak etmekle başlamış görünmektedir (Fischer, 2012, s. 49). Gerçekten de, bugün birer sanat yapıtı olarak kabul ettiğimiz pek çok tarih öncesi objenin yahut formun orijinal varlık amacı bir klanın büyüsel törenlerinin parçası olmaktır (Gombrich, 2013, s. 40). Güney Fransa ve İspanya’da keşfedilen ve M.Ö. 25.000 ile 14.000 yıllarına tarihlendirilen mağara resimleri ya da bazı küçük heykelcikler ilk sanatsal objeler olarak görülmektedir. Fakat bunların asıl yapılış amacının estetik duygulanımla bir ilgisi olmayıp büyüselidir (Honour ve Flemming, 2016, s. 29; İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2010, s. 18). Temsil, çizilen hayvanların ya da betimlenen nesnelerin üzerinde büyüsel bir etki yaratma amacını taşımaktadır.

Sanatın kökenine dair yukarıdaki çözümlemelerde, onun bireysel ve özgün bir faaliyet kapsamında değil de toplumsal ve yararcı bir bağlamda ele alınması, ister istemez, sanat ve kültür arasında bir köprüünün kurulmasını da koşullamaktadır. Üstelik bu bir aşırı-yorum da değildir. Zira tarih öncesi çağlar söz konusuysa, sanatsal imgenin ona bakan kişi üzerindeki güçlü manevi etkisi ve yadsınamayacak pratik faydası, onun biçimsel anlamda kuşaklar boyu aynı kalmasıyla sonuçlanmıştır. İlkel toplumların büyücü-sanatçıları, doğayı ‘güzel’ ya da özgün bir biçimle kopya etmek yerine, çok sade ve basit biçimler kullanarak onu yeniden oluşturmuşlardır (Gombrich, 2013, s. 561). Başka bir deyişle, ilk sanat formlarında özgünlük ve biriciklik görülmez.

Çünkü sanatsal imge henüz kendine has bir nesne olmaktan daha ziyade kolektif bilinç dışının, yani tüm topluluğun -örneğin çıkılacak tehlikeli avın bereketli geçmesi ve herkesin sağ salim evine dönmesi gibi- ortak arzusunun nesnel bir dışavurumudur. Kolektif bilinç dışı, bu aşamada sanatsal imge vasıtasıyla canlı bir yaşantı haline geldiği gibi, sanatsal form da topluluğun tüm üyeleri ve hatta gelecek kuşaklar için aynı anlama sahip bir “bildiri” olma özelliği kazanmaktadır (Bozkurt, 1995, s. 186). “Bu durumda önemli olan şey, söz konusu heykel ya da resmin bizim standartlarımıza göre güzelliği değil, yarattığı etki, yani istenen büyüsel etkiyi sağlayıp sağlamadığıdır” (Gombrich, 2013, s. 40-43). Dolayısıyla, sanatsal imge evvela, özgünlüğü yahut güzelliği ile değil, kolektif arzunun ya da ortak bilginin

taşıyıcısı olmak noktasındaki sağlamlığı ve güvenilirliğiyle öne çıkarak toplumun tüm bireylerinin aşına olduğu kültürel formlara yahut nesnelere dönüşmüştür.

Tarih öncesi dönemler söz konusu olduğunda sanat ve kültür ürünleri arasında bir ayırım yapmanın son derece zor olduğunu ifade etmekle birlikte, ikisi arasındaki geçişkenliği salt ilkel toplumlara has bir durum olarak kabul etmenin de büyük bir eksiklik olacağını belirtmek gerekir. Sanatın toplumsal yaşam ve kolektif bilinç düzeyiyle, yani maddi ve manevi kültürle yoğun ilişkisini her dönemde görmek mümkündür -tıpkı zanaat ve sanat arasındaki geçişkenliğin hâlâ müşahade edilebilmesi gibi. Zira her sanat yapıtı bir sanatçı eliyle ve özgün bir biçimde yaratılsa da, sanatçı dediğimiz insan kendi toplumundan yalıtık bir varlık değildir; toplumsal ve ortak öğeler sanatçının kişiliğinde bir araya gelirler. Sanatçı, kaçınılmaz şekilde, kendi çağının ve daha önemlisi toplumunun kolektif öğelerini benliğinde öznelleştirip bunu sanatına yansıtmak durumunda kalır. Bu anlamda, ister kültürüyle uyum içinde yaşasın isterse de bir çatışma içinde olsun, her sanatçı bilerek ya da bilmeyerek toplum adına da çalışır. “Daha önce betimlenmemiş duyguları, ilişkileri ya da koşulları betimlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış ‘ben’inden ‘biz’e dönüşmesine yardım eder. Bu ‘biz’i de öznelliği en yoğun sanatçının kişiliğinde bile görüp tanımak güç değildir” (Fischer, 2012, s. 63).

Ancak araç-gereçler, kültürel formlar ya da dinsel-büyüsel nesnelerle sanat eserleri arasında belirgin bir farkın olduğu da görmezden gelinemez. “Eğer bir şey, ona duyduğumuz hayranlıktan dolayı, yapıtın gerçek amacını sormayı unutturacak kadar mükemmel yapılmışsa o zaman sanat’tan söz etmeye başlarız” (Gomrich, 2013, s. 602). Demek ki, sanat söz konusu olduğunda, doğaya karşı üstünlük sağlamak gibi pratik faydanın ötesinde bir saik iş başında olmalıdır. Sanat ürününü ortaya çıkaran şey, onun insan emeğinin bir sonucu olması kadar, emekle üretilmiş aletlerin pratik işlevinden daha fazlasını kendisinde barındırması gücüdür. Hannah Arendt de (1906-1975) sanatın, diğer uğraşlardan farklı olarak, hiçbir pratik yararı olmayan, biricik olduğu için mübadele edilemeyen ve özgünlüğü yüzünden belirlenebilen bir piyasa değeri de olmayan eserler ürettiğini ifade etmektedir. Üstelik bu eserlerin hiçbir kullanım değeri de yoktur, hatta kullanıldıklarında değer

kaybına uğrarlar. Günlük kullanımda olan bir nesne olmadığı için bir sanat eseri ömrünün uzunluğuyla diğer nesnelerden ayrılmakta, “dünyanın sürekliliği sanatın kalıcılığında saydamlaşmaktadır” (Arendt, 1994, s. 228-229). Eser, onu üretenen daha uzun ömürlü olmasıyla da ayrılır.

Görüldüğü gibi, sanat söz konusu ise el emeğimizde ve emeğimizle ürettiğimiz araç-gereçlerde bulunmayan bir ‘fazla’ kendisini hissettirmektedir (Kant, 1793/2007, s. 133). Söz konusu ‘fazla’nın tam olarak ne olduğu meselesi yüzyıllardır tartışmaya açıksa da, onun “özgünlük” ve “güzel olmak” ile kaim olduğu da sezilmektedir. Hakikaten, sanat sözcüğünün edindiği nihai ve çağdaş anlam, insan türünün doğaya egemen olabilmek adına ihtiyaç duyduğu ustalıkla, nesneleri insana özgü bir beğeni düşüncesine göre değerlendirme duygusunun birbirinden ayrılmasıyla varolabilmiştir. Her ne kadar, hiçbir dönemde ikisini birbirinden kesin olarak yalıtım mümkün olmamışsa da, bu, sanatın zanaatle tam olarak aynı anlama gelmesinin de sonu demektir.⁴ “Eskiçağların birçok dilinde karşılaşılan sanat ve zanaat özdeşliği, daha sonra ‘güzel sanatlar’ (beaux arts / fine arts) kavramının ortaya çıkmasıyla, yani bir yarar amacı taşıyan nesnelerin üretilmesiyle, kullanılmak için değil; hiçbir [pratik] çıkar gözetilmeksizin yalnızca hoşlanmak amacıyla seyredilmek için nesneler üretilmesinin [birbirinden] ayrılmasıyla ortadan kalkacaktır” (Bozkurt, 1995, s. 15-18).

Aynı şekilde, “sanatın tarihsel kökeni bilhassa dini ya da mitolojik bir özellik arzetsen bile sanatın dinden, büyüden ve mitten görkemli bir kopuş gerçekleştirdiği [de] bir vakıadır” (Arendt, 1994, s. 229). Zanaat olarak sanat ya da bir büyüleme faaliyeti olarak sanatın yerini estetik yaşantının konusu olarak sanatın alması ancak

⁴ Elbette bu yargının bizim şimdiki perspektifimizle mümkün hale gelen bir ‘öne çıkarma’ olduğu da itiraf edilmelidir. Yoksa düşünsel planda sanat ve zanaat yakınlığı hatta aynılığı, tarih öncesi devirlerin sona ermesiyle birden ortadan kalkmamış, uzunca bir süre daha varlığını korumuştur. Örneğin, bir sonraki bölümde görüleceği gibi, estetik kuramların kurucuları olarak bilinen Platon ve Aristoteles gibi isimler, “sanatı düşündüklerinde hem dokumacıyı, dülgeri ya da balıkçıyı hem de ressamı, mimarı, heykeltıraş ve şairi göz önünde bulundurmuşlardır. Demek ki zanaatkâr ve sanatçı arasında eski çağlarda bir ayrım olmadığı gibi, toplumsal üretim içinde, teknik nesneler ile sanat eseri arasında bir kopukluk da yoktu[r]” (Bozkurt, 1995, s. 17-18). Bununla birlikte, tarih öncesi dönemlerin sona ermesinin ardından estetik bir mesele olarak sanatla, üretim biçimi olan zanaatın birbirinden (işlemce olmasa bile) değerce ayrılmaya başladığı; tekhne’nin insanın duysal tatminine bakan ‘güzel’ yanının teorik tartışmalarda müstakil bir problematik olarak ele alındığı da müşahade edilmektedir.

insanın yerleşik ve tarımcı hayata geçerek karmaşık toplumsal yapıları var edebilmesiyle, dünyanın farklı bölgelerinde eşzamanlı olarak mümkün olmuş görünmektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2010, s. 19-20). Tapınma/büyüleme ile sanat arasındaki ayrılmaz bağ, insan topluluklarının yerleşik hayata geçmesiyle beraber görece gevşemiş; sanat, iş bölümü bakımından bölünmüş ve daha da önemlisi sınıfsal anlamda tabakalaşmış toplumların adım adım ilkel büyüden vazgeçmesiyle doğmuştur.

Büyü, tüm klanı, kan bağıyla birbirine bağlı topluluğun birliğini yansıtan bir eylemken, sanat yabancılaşmayı deneyimlemek durumunda kalan insan topluluklarının düzen arzusunu dışa vuran bir faaliyete dönüşmüştür. “Büyü nasıl insanla doğa arasındaki birliğin, bütün varlıkların arasındaki özdeşliğin bir karşılığı idiyse, sanat da yabancılaşmanın başlangıcının anlatım aracı olmuştur” (Fischer, 2012, s. 55-58). Fark edileceği üzere sanat, bundan böyle, estetiğin ve sanat tarihinin konusu haline gelecek şekilde nihai anlamına kavuşmaktadır: “Bu tür işler yapmak için özel eğitimden geçmiş birinin sıradışı yetenek ve esinle yarattığı şeyler” (D’Alleva, 2015, s. 12). Tanımdan da anlaşılacağı üzere sanat, kendisini meydana getiren sanatçının ortaya koyduğu eylem ya da nesneden ayrı düşünülemez.⁵ Zira bundan böyle ortaya konan, insanın doğa yahut doğa-üstü karşısında pratik fayda sağlamak adına anlam ve biçim verdiği bir “ereksel nesne” değil, ifade ettikleri sayesinde maddeselliğini aşan ve “fiziksel değil, fenomenal bir varlık olarak” insan dikkatinin konusu haline gelen “estetik nesne”dir (Arslan, 2012, s. 305).

Burada ifade edilen şey, estetik nesnenin araç-gereçlerimiz ya da kültürel ürünlerimizden çok daha fazla şekilde düşünceyi ve anlam arayışlarını koşullamakta olduğu; bunu da iki temel özelliği ile öne çıkararak yaptığıdır. İlk olarak, estetik nesne duysal bir varlıktır. O izlenir, duyulur, görülür, hissedilir bir şey olduğu için insana duysal bir haz vermektedir. Ancak sanat yalnızca duysal bir haz vermekle kalmaz. İkinci olarak, estetik nesne, üzerine düşünmek durumunda olduğumuz bir şeydir; zira

⁵ Sanat ancak bir eserde sezilebildiği için sanat eserinin ne olduğunu düşünmek sanatın ne olduğunu düşünmekle aynı şeydir, tam tersi de geçerlidir. Burada yine Heidegger’in ölçüsüne uygun bir tavır alındığı belirtilmelidir: “Sanatın ne olduğu, eserin kendisinden hareketle açıklanmalıdır. Eserin ne olduğunu da sanatın özünden çıkarabiliriz. (...) Sanat eserinin kökeni sanattır. Peki, sanat nedir? Sanat, gerçek sanat eserindedir” (Heidegger, 2007, s. 10, 35).

o seyrine dalındıkça kendisini açan özel bir anlam içerir ve insanı entelektüel anlamda da cezbeder (Bozkurt, 1995, s. 46, 48). Estetik nesneden, dolayısıyla sanattan bahsedildiği zaman, hem duyumsanabilir hem de kavranabilir bir şeyden söz edilmektedir (Tekel, 2015, s. 151; Cevizci, 2015, s. 301). Bu, başlı başına felsefi bir konu olarak, çok geçmeden *duyum* ile *kavram* arasındaki ilişkinin sanat eseri üzerinden nasıl kurulduğu ve kurulması gerektiği gibi tanım ve norm problemlerini beraberinde getirmiştir.

İlk elde sanatı meydana getiren şey biçimdir. Hatta biçimin neredeyse sanatla eşdeğer bir anlama sahip olduğu, sanat kelimesinin “bir işi, bir zevki, üstün bir güzellik duygusunu yansıtacak tarzda gerçekleştirme biçimi” (Çağbayır, 2007, s. 4054) manasına gelen sözlük karşılığında dahi kendisini göstermektedir. Biçim, sanat yapının malzemesini ve dışını izleyici/okuyucuya aktaran fiziksel varlığını ifade etmektedir.⁶ Tabiattaki her şeyin kaçınılmaz şekilde bir biçimi olduğundan, bir sanat eserinin formuna özel bir isimlendirmeyle “biçem” adı verilmekte; “verili doğa” ile “göstergebilimsel bir yapı” arasındaki fark üzerinden biçim ve biçem ayrımına da gidilebilmektedir (Ulutaş, 2017, s. 106)⁷. Bu anlamda biçim; stil, şekil, form ya da üslup gibi kelimelerle de rahatlıkla karşılanabilen ve sanat eserinin duyular yoluyla açıkça kavranabilir yanına vurgu yapan bir sözcüktür. Örneğin bir resme bakan kişi, kumaş tuvaldeki renkler, kompozisyon, ışık ve gölge dağılımı gibi unsurlarının toplamından meydana gelmiş biçimini duyuları yoluyla kavrar.

Bir eserin biçiminin duyumsanması estetik deneyimin de ilk adımıdır (Read, 2014, s. 12-13). Öyle ki estetik kelimesinin kendisi bile, eski Yunancada “duyu algısı” ya da “duyuya ait biliş” anlamlarına gelebilecek “aisthesis” sözcüğünden

⁶ Biçim konusunda, bir sanat eserinin yapıldığı maddenin özelliklerinden faydalandığı gibi, hammaddesinin imkânsızlıklarını aşabildiği de vurgulanmalıdır (Read, 2014, s. 25). Hatta kimi zaman, sanatçının çalıştığı malzemenin doğal sınırlarını aşmak noktasında sergilediği emek ve ustalık, sanat eserinin biçimsel güzelliğinin en vurucu noktası bile olabilir. Örneğin, 17.yüzyılın büyük heykeltıraşı Gian Lorenzo Bernini’nin eserlerinde mermer gibi katı ve ağır bir materyalin büyük bir ustalıkla işlenerek üzerimizde sanki yumuşak ve hafif bir malzemeymiş gibi etki bırakabilmesi gerçekten hayret vericidir.

⁷ Bu ayrım makul olsa da zorunlu değildir, bu sebeple çalışmamızda daha kapsayıcı bir sözcük olan “biçim” kelimesi tercih edilmiştir.

türemiştir (Carroll, 2016, s. 233).⁸ Ne var ki estetik deneyimin yolu uzundur ve eserin biçimsel özelliklerinin algılanması bir sürecin yalnızca başlangıcıdır. İzleyici, biçimi duyuları yoluyla kavradığı anda sanat eserinin neyle ilgili olduğunu, başka bir ifadeyle konusunu da fark etmektedir⁹. Örneğin, izleyici, resmin konusunun “hasat zamanı köylülerin beraberce çalışmaları” olduğunu, eserin biçimsel özellikleriyle eşzamanlı olarak kavrayacaktır.

Buraya kadar söylenenler ışığında, bir sanat eserinin her şeyden evvel biçim ve konu beraberliğince varlık kazanan maddi/nesnesel bir yapı olduğu açığa çıkmaktadır. Fakat maddi/nesnesel yönüyle yetinildiği takdirde bir sanat eserini başka bir sanat eserinden, hatta herhangi bir nesneden ayıracak bir ölçü bulunamayacağı da ortadadır. Heidegger’in ifadesiyle, salt nesne olması bakımından bir eseri başka bir nesneden ayıracak şeyi onun biçiminde bulmak mümkün değildir. Bilakis, “sanat eserinde nesnesel olmaktan başka bir şey amaçlandığı için, o, alelade bir varlıktan farklı bir anlama sahip olur. Yapılmış bir nesne bizi eserde başka olanla bir araya getirir” (Heidegger, 2007, s. 11).

Daha açık söylenirse, bir sanat yapıtı gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı kalsa bile nesnel doğadan farklı bir varlık alanına işaret etmekte (Fischer, 2012, s. 167); doğanın kaosunu (düzensizlik/olagelme durumu) kozmosa (düzen) çevirmeye dönük bir işlemi yürürlüğe koymaktadır (Koca, 2018, s. 21). Böylece sanat eseri bir “kendinde varlık” olarak kalmaz; o salt bir nesne değildir. Maddeleşmesinin (objektion) ötesinde, sanat eseri, anlama ve yoruma açık bir manevi/tinsel bir boyut kazanmasıyla (objektivation) özel bir biçimdir (Ulutaş, 2017, s. 107-109). Bu sebeple, sonunda yapıt fiziksel gerçekliğin kendisinden daha fazlası haline geldiği

⁸ Sanat, felsefi düşüncenin konusu olacak şekilde M.Ö. 5.yüzyıldan itibaren Antik Yunan toplumunda ele alınmaya başlamışsa da, “estetik” sözcüğünün icadı ve ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkışı içinse 18.yüzyılı beklemek gerekmiştir. Estetik kelimesini ilk kez Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), kaleme aldığı 1735 tarihli doktora tezinde Eski Yunancadaki “duyumsama” ya da “algılama” anlamlarını karşılayan “aisthanesthai” kelimesinden türeterek kullanmıştır (Altar, 1996, s. 14). Baumgarten’e göre estetik, temel anlamda duyuların bilgisi anlamına gelse de, bu bilgiler ne duyumlar gibi salt “bulanık” tasavvurlardan, ne de rasyonel aklın bilgisi gibi “açık ve seçik” idelerden meydana gelmektedirler. Estetik söz konusu olduğunda, duyularla aklın arasında kendince yer tutan; açık olduğu halde seçik olmayıp karışık kalmaya devam eden bir bilgi türünden bahsedilmektedir ki burası sanatın bölgesidir (Cömert, 2008, s. 23).

⁹ Elbette bu durumun istisnaları da vardır. Örneğin, çağdaş sanat söz konusu olduğunda biçimin konuyu açık biçimde verdiğini söylemek her zaman mümkün olmayacaktır. Hatta bazı çağdaş yapıtların yalnızca biçim oyunu olarak, “konusuz” olabileceğini de hesaba katmak gerekir.

için onda bir hayret vericilik vardır (Gadamer, 2005, s. 43). Bu hayret vericilik, biçim güzelliğiyle alakalı olduğu kadar sanat yapıtının fikri yanıyla, sunduğu *fenomenolojik* boyutla da yakından ilgilidir.

Demek ki bir sanat eseri biçim ve konusunun toplamından da fazlasıdır; bir yapıtta yalnızca biçim ve içerik değil, ikisinin ilişkisinden doğan bir *öz* de mevcuttur. Bu *öz*, sanat eserinin işaret ettiği/kurduğu ve sanatçının imgeleminde başlayıp eserin varlığında devam eden ve nihai olarak izleyicinin algısında tamamlanan *gerçeklik*dir. Buradaki gerçeklik, bir nesnenin aslına uygun olarak temsil edilmesinden daha geniş bir kavram olarak, varlığa/varoluşa dair moral değer yüklü bir tasavvurun bir sanat eserinin özü olarak görünüşe çıkmasıdır (Özçınar, 1999, s. 113-114). Bir konu, ancak estetik ifadenin temel ögesi olan biçimle karmaşık bir ilişkiye girmek yoluyla bir *öz* meydana getirebilir. Fischer’in de söylediği gibi;

[Ö]z yalnız neyin sunulduğu değil, nasıl sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derece toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir. ‘Hasat’ gibi bir konu sevimli bir kır yaşantısı, kalıplaşmış bir günlük yaşayış resmi, insanlık dışı bir sıkıntı ya da insanın doğa üzerindeki zaferi olarak işlenebilir. Her şey sanatçının görüşüne, yönetici sınıfın sözcüsü gibi mi, duygulu bir tatil ressamı mı, öfkeli bir köylü mü, yoksa devrimci bir toplumcu gibi mi konuştuğuna bağlıdır (2012, s. 156).

Son olarak belirtilmelidir ki, biçim konuyu açık etse de, sanat yapıtının yukarıda işaret edilen fikri yanını saklar. Kullanılan “saklama” sözü hem “muhafaza etme” hem de “gizleme” anlamlarını bir arada taşımaktadır: Yani, duyulara seslenen biçim, bizi kavranabilir olana götürebileceği gibi ondan uzaklaştırabilmektedir de. Biçimsel yapı, eserin anlatmak istediği fikir için vazgeçilemeyen ama aldatıcı da olabilecek bir aracı olma işlevini yürütür (Lenoir, 2002, s. 198). Biçimin, eserin özünü *saklayan* bu ikircikli yapısı, tüm estetik soruşturmaların olduğu gibi, bu tezin de varlığını borçlu olduğu husustur. Zira her sanat kritiği, temel olarak, ya biçimin derinlemesine incelenmesi yoluyla onun ne manaya geldiği, ya da bir anlamın hangi sanatsal ifadeler yoluyla biçim kazanabildiği problemi üzerine inşa edilmek durumundadır.

1.2. Klasik Sanatlarda Biçim, Gerçeklik ve Hakikat İlişkisi Problemi

Gerek sanat tarihi, gerekse estetik alanındaki çalışmalarda Batı medeniyeti kanonunun hâkimiyetini görmek mümkündür. Bu yüzden ilgili araştırmalar, çoğunlukla, Eski Mısır medeniyetinin ve Asya uygarlıklarının sanatsal uygulamalarına hızlı bir bakışın ardından Antik Yunan döneminin incelenmesiyle başlamaktadır. Bunda, sanatın gerçek anlamda ortaya çıkışının ve özgürlüğüne kavuşmasının, M.Ö. 520-420 yılları arasında Eski Yunan toplumunda gerçekleşmesinin payı büyüktür. Kast edilen özgürlük, sanatsal eylem ve fomların (Mısır ya da Önasya medeniyetlerinde görüldüğü haliyle çoğunlukla ölü kültü ile ilişkili olan) dinsel-büyüsel ritüellerin bir parçası olmaktan kurtulmasıdır. Bu, sanatın kutsallıktan tamamıyla arınması demek değildir; sanat ve din arasındaki sıkı ilişki daha yüzyıllar boyunca varlığını sürdürecektir. Ne var ki, sanatsal faaliyetler, ilk kez Antik Yunan toplumunda günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş ve biçimin katı kurallarının yerini sanatçının özgünlük ve güzellik arayışına bırakmaya başladığı görülmüştür (Gombrich, 2013, s. 99-101; İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2010, s. 22). Kutsallıktan belli ölçüde, özellikle de biçimsel arayış ve uygulamalar noktasında arınan sanat, böylece, yine kutsal-dışı (profan) bir düşünme pratiği olan felsefenin, güzel-olan'ın ne olduğuna ve onun gerçeğin hakiki bilgisine ulaşmak noktasındaki değerine dönük soruşturmalarının da ilgi odağı haline gelmiştir (Ünal ve Bağcı, 2021, s. 247-248). O günden bugüne, estetik, felsefenin en zorlayıcı konularından biridir.

Sanata dair düşünceleri değerlendirmeye geçmeden evvel, onun özünde ne tür bir faaliyet olduğuna ilişkin iki ana aksın ortaya çıkarak estetik üzerinde son derece belirleyici olduğu ve çalışmamızın da bu dikotomiye bağlı kalmak suretiyle bir çözümleme sunacağı ifade edilmelidir. Sanat felsefecisi Mario Perniola'nın da (1941-2018) vurguladığı gibi Batı'nın sanatsal serüveninde iki zıt eğilim derhal ayırt edilebilir: İlki, sanatı görünüşün ilan edilmesi olarak kabul ederken, diğeri onu gerçekliğin deneyimine yönelik bir mesele olarak ele almıştır. İlk eğilim, dikkatini sanat eseri ve gerçeklik arasındaki ayrılık, uzaklık ya da bu farklılığın estetik deneyim üzerinden askıya alınması kavramlarına odaklanmış; estetik tutumu da bir çeşit duygusal arınma ve bu yolla gerçekliğe dair bilgilenme süreci olarak görmüştür.

İkinci eğilim ise sanata ve esere katılıma, sanatçıyla ve eseriyle uzlaşma fikrine özel bir vurgu yapmış ve sanatı doğa karşısında duyulan bir çeşit varoluşsal tedirginliğin dışavurumu, hatta verili fiziksel gerçekliğe öznel boyutta verilen bir içtepi olarak düşünmüştür (Perniola, 2004, s. 3).

Buna göre, ilk kol, sanatı bir temsil, taklit yahut tasvir (mimesis)¹⁰ biçimi olarak görmektedir ve böylece ortaya mimetik sanat kuramı çıkmaktadır. Sanatın temelinin temsil olduğunun düşünülmesi demek, onun tıpkı bir dil gibi belirli bir şeyi *yansıttığının*; estetik nesnenin de anlatılmak istenen asıl şeyin simgesel kopyası olduğunun kabul edilmesi anlamını taşımaktadır. Mimetik sanat anlayışına göre, ikisi arasında benze(t)meye dayalı bir birlik söz konusu olsa da simge ile asıl-olan arasındaki mesafe asla tam anlamıyla kapanmaz (örneğin, bir kişinin portresi ne denli gerçeğe yakın olursa olsun o kişinin kendisi değil, onun bir çeşit yansımasıdır). Diğer kol ise sanatı, özgün biçimler yaratma anlamında bireysel bir anlatım faaliyeti (expression) olarak kabul etmektedir ki bu da dışavurumcu kuramı meydana getirir. Gerçeklik ve sanat arasında kesin bir ayrım bulunduğu fikrine bağlı olan mimetik sanat düşüncesinin aksine, dışavurumcu kuramda sanat ve dışsal gerçeklik arasındaki ayrımın sanatçının yaratıcı yeteneği eliyle ve izleyicinin sezgisel katılımıyla aşıldığı öngörülmektedir (Bozkurt, 1995, s. 52-53; Moran, 2016, s.101). Hatta bu düşüncede sanat ve sanatçı ayrımı dahi ortadan kalkmaya başlar.

Sanatı, fenomenal gerçekliğin içine yuvalanmış “gizli doğa”yı açığa vuran, hatta zaman zaman gerçekliği sil baştan inşa eden bir yaratım süreci olarak gören dışavurumcu ekol, bazı çok önemli öncü düşüncelere sahip olmakla birlikte, ancak 19.yüzyıldan sonra Romantiklerle birlikte tam anlamıyla ortaya çıkabilmiştir (Arslan, 2012, s. 323). Buna karşın, sanatın öykünmeye/taklide/tasvire dayalı mimetik bir faaliyet olduğu kabulü Antik Yunan düşüncesiyle başlamak suretiyle çok uzun bir süre varlığını ve ağırlığını korumuştur.

¹⁰ Tunalı, mimesis sözcüğünün önce dansla ilgili bir kavram olarak ortaya çıktığını; dans eden kişinin hareketleri ile psikik olguları ifade etmesinin “mimeisthai” kelimesiyle karşılandığını söylemektedir. Ancak mimesis sözü zamanla genişleyerek bir kültür kavramı haline gelmiş; insanın doğa karşısında yaptığı her edim, özellikle de sanat, mimetik bir olgu olarak kabul edilmiştir. Sonradan “aldatma” ya da “kandırma” gibi negatif anlamlar yüklenmiş olsa da mimesis kelimesinin bildirdiği şey “bir şeyi anlatmak, bir şeyi tasvir etmek ve [bunu yaparken] taklit etmektir” (Tunalı, 2016, s. 74).

1.2.1. Gerçekliğin Yansıması Olarak Sanat

Mimetik sanat kuramı, çoğunlukla “yansıtma kuramı” olarak da adlandırılmıştır çünkü söz konusu şema açısından sanatçı mimesis vesilesiyle doğayı, insanı ya da soyut bir fikri yansıtmakta; bir eser zuhura getirmek suretiyle gerçekliğe bir nevi ayna tutmaktadır. Bu noktada çalışmamız açısından son derece önemli bir soru karşımıza çıkmaktadır: Sanatın (biçimin) yansıttığı gerçekliğin mahiyeti nedir? Bu konuda ise üç farklı görüş söz konusudur. “Birincisi sanatın görüngüyü (yüzey gerçekliği) olduğu gibi yansıttığı düşüncesidir. İkincisi genel’i (tümeli) ya da özü yansıttığını söyler. Nihayet sonuncusu da sanatın ideal olanı yansıttığına inanır” (Moran, 2016, s. 19). Bu farklı görüşlerin kronolojik bir sıra izlediği de öne sürülebilir. Başka bir deyişle, sanatın yansıttığı gerçekliğin özüne dair yukarıdaki düşünce sistemlerinin tarihi bir devamlılık içinde sırasıyla Platon, Aristoteles ve Plotinos tarafından kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.¹¹

Yukarıda belirtilenler uyarınca, sanatın gerçekliği ne ölçüde yansıttığı düşüncesini araştırmak adına mercek altına alınması gereken ilk isim Platon’dur. Gerçekten, yazılı kaynaklarda ilk kez “Güzel nedir?” ve “Güzel-olan’ın hakikatle ilişkisi nedir?” sorularının M.Ö. 427 ila 348 yılları arasında yaşamış Yunan felsefeci Platon tarafından sorulduğu ve sanata dair ilk kuramsal düşüncelerin de bu meselelerin etrafında şekillendiği bilinmektedir (Platon, *Büyük Hippias*, 286a; Cevizci, 2008, s. 458). Platon, ayrıca, mimetik sanat anlayışının da ilk savunucusu (Cevizci, 2012b: 109), hatta kurucusudur (Ülger, 2013, s. 17).

Platon bir estetsiyen değildir. Daha çok, varlık ve bilgi ilişkileri üzerine fikir üreten bir metafizikçi ya da erdemli toplumun nasıl kurulabileceğine dair düşünceleriyle öne çıkan bir siyaset teorisyeni olan Platon, bir sanat kuramı ortaya koymamıştır. Yunan düşünür, güzelliğe ve sanata dair fikirlerini ya rasyonalist bir bilgi felsefesiyle perçinlediği idealist ontolojisi, ya da katı bir hiyerarşiye dayalı etik-

¹¹ İlerleyen satırlarda görüleceği gibi, Platon’un sanatın tümelleri hatırlatan bir bilgi türü olduğuna dair düşünceleri de mevcuttur. Yahut Aristoteles, katharsis kavramlaştırmasıyla eserin kendi biçimsel sınırlarının ötesini işaret ettiğini ortaya koyarken sanatın aynı zamanda yüzeysel gerçekliğin/eylemin bir taklidi olduğunu asla yadsımamıştır. Yine Plotinos, sanatın ideal olanı yansıttığını iddia ederken birçok argümanında Platon’un ontolojisini sıkı sıkıya takip eder vs. Yine de Platon, Aristoteles ve Plotinos’un estetik sistemlerinin özü, bize böyle bir pratik ayrımı gitmeyi mümkün kılacak kadar veri sağlamaktadır.

politik sistemi bağlamında ortaya sermiştir (Aşkın ve Cılız, 2016, s. 196). Genel anlamda Platon’un güzel sanatlara karşı düşüncelerinin olumsuz olduğu ifade edilegelse de (Danto, 2012, s. 13) bu ihtiyatla yaklaşılması gereken bir görüştür.

Platon, estetiği müstakil bir disiplin olarak ele almamışsa da güzel kavramına varlık-bilgi-değer aksında bir açıklama getirmek ve hakikatle ilişkisi açısından değer biçmek suretiyle kendisinden sonraki tüm düşünürleri etkileyecek bir sanat ontolojisi geliştirmiştir (Ülger, 2013, s. 16). Platon’un konuyla ilgili fikirleri sonraki kuşaklar açısından da öylesine belirleyici olmuştur ki, estetisyen Denis Huisman’ın da (1929-2021) vurguladığı üzere, “sanat hakkında geliştirilen her düşünce dayanak olarak mutlaka Platon’a sarılmıştır” (1992, s. 10).¹² Bu anlamda yansıtma kuramının, hatta diğer estetik şemaların sanata yönelimini daha iyi anlayabilmek için evvela Platon’un düşünce ufkuna ışık tutmak bir zorunluluk haline gelmektedir –tezin kapsamını genişletmek pahasına olsa bile.

Yunan felsefecinin sisteminin merkezinde varlık-bilgi sorunu, onun da temelinde “idealar öğretisi” bulunmaktadır (Cevizci, 2012a, s. 285). Platon, erken dönemlerinden beri rasyonalist bir düşünür olmakla birlikte, varlık ve onun hakiki bilgisine dair idealist sistemini büyük ölçüde yaşlılık döneminde kaleme aldığı *Devlet* adlı yapıtının 7. kitabındaki ‘mağara benzetmesi’yle somutlaştırmıştır. Buna göre, karanlık bir mağarada, doğdukları günden itibaren yalnızca iç duvarı görecektir şekilde sıkı sıkıya zincirlenmiş olan kişiler bulunmaktadır. Mağaranın girişinde bir ateş yanmakta ve ateşin önünden de ellerinde türlü şekillerle insanlar geçmektedir. Zincirli bir halde sadece mağaranın iç duvarına bakabilen kişiler, yalnızca arkalarında dolaşan insanların ellerinde tuttukları nesnelerin duvara yansıyan gölgelerini görebilmektedirler. Yani, ne ışık kaynağının ne de onun önünde dolaşan diğer insanların farkında olabilen tutsakların şahit olduğu yegâne *gerçek* duvara yansıyan gölge oyunlarıdır. Bu insanlar, doğal olarak, gördükleri gölge oyununu hakikatin kendisi zannetme yanlışına düşerler. Oysa bu doğru değildir, gölgeler asıl olanlar’ın kopyalarıdır yalnızca. Gerçi gölgeleri salt yanılsama olarak kabul etmek de

¹² Sanat eleştirmeni ve felsefeci Arthur Danto da (1924-2013), Platon’un sanata dair düşüncelerinin Kübizmin ortaya çıkışına kadar yürülmekte kaldığını; 20. yüzyılın başından itibaren sanatın “görünüştaki özü tanımlamak” işlevinden tamamıyla soyutlanana kadar estetik düşünceler üzerindeki etkisini sürdürdüğünü söylemektedir (2013, s. 15).

bir hatadır; duvara yansıyan görüntülerin gerçek varlıklardan aldıkları bir pay söz konusudur. Ne var ki onlar, ancak arkadaki asıl formların varlığıyla görünümüne gelebilen ve hakiki varlıklara kıyasla ciddi ölçüde bozuk/eksik/kaba olan kopyalardır; başka bir ifadeyle, taklitlerdir (Platon, *Devlet*, 514a-516c).¹³

İşte, insanların dünyadaki durumu da mağaradakilerden farklı değildir. Bizi saran fenomenal âlemin duyumsadığımız varlıkları, tıpkı mağara duvarında görünen suretler gibi, bir yansıma yahut taklit hükmündedir. Oysa onları meydana getiren formlar, yani hakiki özler zihnimiz yoluyla ulaşabileceğimiz idea'lardır. Platon, idea sözcüğüyle, aslında bir üst-varlığı ya da kavramı değil, dünyadaki varlıkların değişmez ve saf özünü kastetmektedir (Cevici, 2012a, s. 289). Başka bir deyişle, idea “bütün genel gerçeklik taşıyan yasaların, kuralların, varlık türlerini oluşturan ilkelerin değişmez, ölümsüz ve hakiki karşılığıdır” (Bozkurt, 1995, s. 81).

Yunan düşünür için idealar yalnızca soyut kavramların özüyle de sınırlanmaz; sayıların, doğal nesnelerin hatta insan eliyle üretilen şeylerin bile bir ideası vardır. İnsan, geometriyle¹⁴ yoğrulmuş zorlu bir felsefe eğitimi sayesinde doğru düşünmeyi öğrenmek ve varlık hakkında tefekküre dalmak suretiyle duyu organları ile deneyimlediği gerçekliğin yanıltıcı oyunları ile elde ettiği son derece yanlış ya da eksik kanaatlerden kurtulabilir. Bu yolla varlığın hakikatini teşkil eden ideaların tam bilgisini rasyonel biçimde apaçık olarak kavrayabilir (Cevizci, 2012b, s. 88). Bu anlamda, Platon'un idealist ontolojisi, onun yanıltıcı sanı (doxa) ve gerçek bilgi (episteme) arasında bir fark ortaya koyan rasyonalist bilgi felsefesinden ayrı değerlendirilemez (Cevizci, 2001, s. 287). O, sanata da bu ikilik üzerinden değer biçecektir.

Bilginin yalnızca kavramlarla elde edilebileceğine inanan Platon, bu kavramların duyusal deneyimden çıkmayacağını söylemektedir. Platon'a göre kavramlar deneyimden türemez; aksine, deneyimlerimiz ancak kavramların varlığı

¹³ Platon'un mağara benzetmesinin sinema izleme deneyimini andırması da dikkatlerden kaçmamış; birçok kez, varlığa dair imajlar ve gerçeklik ilişkisi bağlamında mağaradaki insanlarla sinema salonundaki izleyiciler arasında kıyaslamalara da gidilmiştir.

¹⁴ Platon geometrinin “sonsuz varolanın bilgisi” olduğunu iddia etmekle ona yüce bir değer atfetmektedir (*Devlet*, 527b).

sayesinde anlamlı bilgiye dönüşebilir. Başka bir ifadeyle, deneyimlerin bize sunduğu nesnelerin ne olduğunu bilebilmemiz için önce o nesnenin kavramına sahip olmamız gerekmektedir ki söz konusu kavram o nesnenin ideasıdır. Örneğin, insanın karşısındaki eşyanın masa olduğunu bilebilmesi, onun ancak masa kavramına, başka bir deyişle “masa ideasına” sahip olmasıyla mümkündür. Yani, tikellerin bilgisi ancak tümellerin bilgisiyle varolabilmektedir. Platon’a göre insanlar, ruhları bir bedene bürünmeden önce ideaların yani tümellerin arasında yaşamış olduğu; (kendileri dünyaya düşmekle bunu unutmuş olsalar da) ruhları idealara aşına olduğu için tikelleri bilebilmekte ve yine aynı sebeple tümelleri de sezgisel olarak kavrayabilmektedir. Bu izlekten önemli bir sonuç doğmaktadır: Platon açısından insandaki bilme edimi, ruhun dünyaya inmeden önce dolaysız şekilde seyre dalmış olduğu kusursuz ideaları, etrafında duyumsadığı tikeller üzerinden yeniden *hatırlamasıdır* (Cömert, 2008, s. 46-47). Kısaca söylenecek olursa, Platon için bilgi edinilmez, fakat anımsamadır.

Görüldüğü gibi, Platon’un felsefedeki ereği sınırlı ve yanıltıcı sanıdan kurtulup hakiki olanın eksiksiz bilgisine ulaşmak (Cevizci, 2014, s. 61); bu dünyaya “inmekle” unuttuğu asıl gerçekliği insana tekrar hatırlatmaktır. Şimdi, Platon’un hakikat ve gerçeklik ilişkisine dair saf ve dünyadaki varlıkların kıymetine karşı “oldukça kötümser” (Cevizci, 2012b, s. 88) rasyonalizmi, onun güzellikle ve sanatla ilgili fikirlerinin de rengini belirleyecektir. Bir sistem filozofu olan Platon, güzelliği de metafizik anlayışına uygun düşecek biçimde ideaları hatırlamak bağlamında değerlendirecektir.

Yunan felsefecinin güzellik ve sanat hakkındaki görüşlerinin hayatının farklı dönemlerinde değişiklik gösterdiğinin de bilinmesi gerekir. Erken dönemi açısından düşünüldüğünde, Platon sanatın değeri konusunda kötümser değildir. Hatta Yunan düşünürün yaşlılık döneminde bile zaman zaman sanat ve güzellik hakkında olumlu şeyler söylediğine şahit olmak mümkün olacaktır. Örneğin Yunan düşünürün geç dönem eserlerinden biri olan *Şölen* diyalogunda görebileceğimiz gibi, Platon’a göre insanın varoluşsal bir etkinliği olan sanat, temelde, hakiki ve gerçek varlık âlemine ulaşma çabasıdır (211d). Üstelik Yunan filozofun bahsettiği hakiki âlemi aydınlatan

en üstün idealar, zaten, ‘iyi’ ve ‘güzel’ idealarıdır. Bunlar, kendileri dışında bir şeye ihtiyaç duymaksızın kendiliğinden-güzel’dir (auto to kalon). Dünyadaki herhangi bir şeyin güzel olabilmesi de onun ancak kendiliğinden-güzel olandan aldığı payla mümkündür (Ülger, 2013, s. 17).

Güzel’i tümel ve mutlak bir gerçeklik kategorisi olarak kabul eden Platon için, estetik bağlamla sınırlanmaksızın, tikel bir varlık kendi ideasına ne denli yaklaşırsa güzellik de o ölçüde zuhur etmektedir (Cevizci, 2012a, s. 62-73). Çünkü Yunan düşünürüne göre ancak hakikat güzeldir ve güzel-olan da yalnızca hakiki olandır (Tunalı, 2016, s. 71, 83). Platon’da gördüğümüz bu idealleştirme eğilimi, çoğunlukla birbirini karşılayan ve birbirinden ayrı düşünölemeyen “doğruluk”, “iyilik”, “güzellik”, “adalet”, “yararlılık” gibi mutlak değerleri, fenomenler dünyasının akışından, değışkenliğinden uzak tutabilme çabasının doğal sonucudur (Cömert, 2008, s. 47). Öyle ki, *Devlet* adlı yapıtının 5.kitabında Platon, güzel şeylerin bile güzelin kendisiymiş gibi ele alınmaması gerektiğini vurgulamıştır (467c). Zira Yunan felsefeci için dünyadaki her şey bir oluş-bozuluş-yok oluş süreci içinde değışime uğrayıp zamanla kaybolup gitmektedir. Oysa rasyonel bir gerçeklik olan güzel ideası zamanın dışındadır ve o daima güzeldir (Turan, 2015, s. 6).

Daha da önemlisi, ruhu itibariyle kusursuz olan idealar âlemine ait olduğu ve böylece güzel-olandan doğrudan pay aldığı için, insan bu dünyada da doğal olarak güzele meyleder, güzeli arar, çevresini de güzel kılmak ister (Platon, *Phaidros*, 250).¹⁵ Fakat ne yazık ki gerçek anlamda güzeli duyusal dünyada bulmak mümkün değildir ve insan tam da bu yüzden özlediğı hakiki güzeli anımsamak, bir an bile olsa onu sezebilmek için sanatı var etmiştir zaten (Turan, 2015, s. 3). Bu anlamda, Platon için ölçölü-oranlı olmak bakımından düzenli formlar meydana getirme çabasından başka bir şey olmayan sanat (Platon, *Timaios*, 56c-56d; Gorgias, 503e), önce bir nesnede, ardından da o nesneye bakan insanın ruhunda kendiliğinden-güzel’i ortaya çıkarmaya dönük bir faaliyettir (Ülger, 2013, s. 17). Göröldüğü gibi, Platon için

¹⁵ Platon, insanın kaçınılmaz biçimde güzele ulaşma arzusunun temelini aşk’ta bulur. Yunan düşünür açısından aşk, insanı ilgi duyduğu şey hakkında hep daha fazla bilmeye zorlamakla onu fenomenal âlemin üzerine çıkarır. Önce somut bir (güzel) bedene duyulan aşk, bir zaman sonra ruhsal etkinliklerin güzelliğine, oradan da mutlak ahlak ve bilgi alanının güzelliğine tutkun bir aşka dönüşür ve ideal güzelliğı elde etmenin bir yolu haline gelir (Huisman, 1992, s.13-14).

güzelliğin deneyimi bir haz verici bir karşılaşmadan çok, kişiyi erdem sahibi kılan bir süreçtir.

Ayrıca Platon, bunu etik bir mesele, ahlaki bir ödev olarak kabul edip sorumluluğu da sanatçının omzuna yüklemektedir. Yunan düşünür “yaratıcı kişi ile, daha doğrusu ruhunda yaratma gücü olan kişi ile güzelin kendisi arasında ilgi kurar. Ruhunda yaratma gücü taşıyanın ereği, güzel ile kucaklaşmak, güzeli doğurmaktır. Güzel, burada bedenden başlayarak, basamak basamak ruh ve erdem güzelliğinden geçerek ‘kendi başına güzel’e, öz güzelliğine kadar yükselir” (Tunalı, 2016, s. 70-71). Platon’un anlayışı, sanatı, hem sanatçı hem de izleyici açısından duyuşal olandan metafizik olana doğru giden diyalektik bir tekâmül (manevi olgunlaşma/gelişim) süreci olarak kabul etmektedir. Estetik nesneden haz almakla başlayan bu süreç, soyut ve çoğunlukla kusursuz geometrik formlar biçiminde tasavvur edilen ideaların bilgisi hatırlamaya değin uzanır; böylece duyumsal güzelden bilinçsel güzele, görece güzelden mutlak güzele geçilir (Ülger, 2013, s. 17; Huisman, 1992, s. 15). Başka bir açıdan söylenirse, uyum ve oran olarak güzellik, sonunda, görkem olarak güzelliğe doğru genişlemektedir:

Bu dünyanın güzelliklerinden başlayacaksın, hiç durmadan basamak basamak yüce güzelliğe yükseleceksin, bir güzel bedenden ikisine, ikisinden bütün güzel bedenlere, sonra güzel bedenlerden güzel işlere, güzel işlerden güzel bilgilere, güzel bilgilerden de sonunda bir tek bilgiye varacaksın. Bu bilgi de o tek başına var olan salt güzelliğe varmaktan, asıl güzelin özünü tanımaktan başka bir şey değildir (Platon, *Şölen*, 211c).

Bu anlamda, sanatta kendini açığa vuran güzel-olan, hakiki-olan’ın hatırlanması (anamnesia) için bir vesiledir. Bu dünyada güzel-olan, her ne kadar hakikatin silik bir kopyası olsa bile, görebilen için hakikatle karşılaşmanın imkânını da sunmaktadır. Hatta hakiki dünyanın hatırlanması ancak güzel-olanla karşılaşma sayesinde mümkündür. Sanatın amacı da ideal-olanla gerçekliğimiz arasındaki farkı kapatmak olmalıdır. Yunan düşünür açısından sanat eseri “gökyüzünün yukarılarındaki hakiki dünyaya bakış atmamızı sağlayan bir aynadır. [Güzelde] görülebilen [şey], dünyadaki değişim deneyiminin düzensiz davranışı değildir. Bilakis varlığın kalıcı konfigürasyonu ve hakiki özüdür” (Gadamer, 2005, s. 19-21).

Ancak Platon olgunluk yıllarında politik felsefeyle giderek daha fazla ilgilendikçe, bu düşüncelerinden epey uzaklaşacak ve bazı sanat dallarını ve biçimlerini yarar bakımından zanaatin bile altına indirecektir. Üstelik yaşlılık döneminde sanata getirdiği ağır eleştiriler, Yunan düşünürün varlık tasavvurundaki ya da ona bağlı geliştirdiği ahlak felsefesindeki bir değişimden kaynaklanmamaktadır. Platon etik ideallerini politik öngörülerıyla birleştirdikçe sanatı salt politik bir bakış açısıyla toplumsal sonuçları açısından değerlendirmiş ve onun hem ahlaki iyi hem de ahlaki kötü yönünden taşıdığı potansiyeli daha açık görmüştür (Cevizci, 2001, s. 338-341). Böylece, Platon'un sanatın ideal-olanla gerçekliğimizin arasındaki farkı kapatabileceğine dair inancı, yerini, sanatın bir toplumu bilgelikten ve doğru bir ahlaki yaşamdan alıkoyan ve bu yüzden muhakkak surette devlet eliyle denetlenmesi gereken tehlikeli bir faaliyet olduğu fikrine bırakmıştır.

İlk olarak, varlığı gerçek olan tümeller (idealar) ve bu tümellerin kopyalarından oluşan yaşadığımız dünya olmak üzere iki parçaya ayırdığını bildiğimiz Platon için asıl gaye, değerce düşük kopyalar düzeninin sanılarından kurtularak ideaların hakiki bilgisine ulaşmaktır. Bu, zaten, akıl ve akla özgü şeylerin bilgisi peşinde koşan insan ruhunun (nous) ereğidir. Bununla birlikte, Yunan düşünür insanın coşku ve arzu sahibi bir canlı olduğunun da farkındadır. Platon açısından iyi (ve aynı zamanda adil) olan, insandaki coşku ve arzunun akla ve ruha tabi olmasıdır, aksi değil. Onun yaşlılık dönemindeki sanata dair kötümser bakış açısı da burada kendisini göstermektedir. Gerçeğin rasyonel bilgisine erişmenin ahlaki yaşamın en önemli amacı olduğuna inanan Platon, sanatı “gerçekten uzaklaştıran ya da daha doğrusu, gerçeğin doğası hakkındaki düşünciyi bulandıran bir faaliyet olarak” görmekte ve küçümsemektedir (Lenoir, 2002, s. 37-38).

Böylece Platon, mimesis kavramına da bir çeşit “aldatma” anlamına gelecek şekilde negatif mana yükleyen ilk isim olacaktır (Cevizci, 2001, s. 339). Taklit edilen mimetik objenin varlık düzenindeki yerini ve değerini sorgulayan Platon, sanatın objesini bizi kuşatan görünüşler dünyası içerisinde konumlandırmıştır. Nesneler dünyası hakiki varlıklar olan ideaların görece bozuk kopyalarıysa, bu durumda

mimetik obje de “bir gerçeğin, bir özgün varlığın değil, ama bir kopyanın kopyası olmak” derecesine düşecektir (Tunalı, 2016, s. 81). Sanat, zorunlu olarak varolan aşkın gerçekliğin araştırılmasını erteler ya da saptırır. Ayrıca öykündüğü gerçekliğin özüne zanaatkâr kadar bile vakıf olmadığı için sanatçı, biçimi zorunlu kılan gerçek formun bilgisine sahip değildir ve bu sebeple izleyicisini bu bilgiye de taşıyamaz (Lenoir, 2002, s. 37-38). Bu yüzden, Yunan filozof için bir idea’nın kendisine öykünerek üretim yapan zanaatkâr (örneğin masa kavramına bağlı kalarak masa üreten bir marangoz), şeylerin özünde ne olduklarını umursamayıp onların yalnızca biçimleriyle ilgilenen sanatçıdan çok daha değerlidir.

İkinci olaraksa, yine daha önce vurgulandığı haliyle, Platon’un felsefesinde “iyilik”, “güzellik”, “doğruluk” ve “adalet” kavramları, ölçülü-orantılı olmakla belirlenir şekilde, en başından beri birbirinden ayıramaz biçimde bir aradadırlar (Cömert, 2008, s. 51). Rasyonalist filozof, bu noktada klasik Grek düşüncesinin tipik bir örneğini temsil etmektedir ve ne Antik Yunan’da, ne de Platon’da iyi olup da güzel olmayan veya güzel olup da iyi olmayan bir şey tasavvur edilebilir (Tunalı, 2016, s. 102-103). Fakat daha önemlisi, *Timaios* diyalogunda da belirttiği gibi (87c) Platon açısından iyi ve güzel olan, aynı zamanda etik-politik açıdan da yararlı olmak zorundadır.

Yunan felsefecinin sözünü ettiği politik yararın “adaleti toplumsal olarak tesis etmekle” ve rasyonel bir politik düzenin sağlanmasıyla ilgili olduğu çok açıkken (Cevizci, 2014, s. 61) onun sanata dair görüşlerinin gösterdiği değişim de güzelin, toplumsal bağlamda iyi ve yararlı olanın hizmetine ne kadar sunulabileceği sorusu etrafında yol almıştır. Platon, yıllar geçtikçe, sanatın güzellikle ve duyumsal hazla ilgili doğasını reddetmemekle beraber, onun kolektif anlamda iyi ve yararlı bir şey olup olmadığı konusunda şüpheye düşmüştür (Platon, Devlet, 476-480). Platon, sanatın bizi erdemli bir toplumsal hayata kavuşabilmemiz için ahlaken yüceltebileceği; yani iyi ve yararlı olana ulaştırabileceği konusunda giderek daha karamsar olmuştur.

Tam da bu yüzden ki Platon, *Devlet* adlı eserinde mükemmel bir toplum kurmaya dönük olarak katı bir yönetim modeli ortaya koyarken devletin katı etik-

politik programına uygun bir “iyi (gerçek) sanat” tanımlaması geliştirmiştir. Özellikle kendi yaşadığı toplumun tragedya geleneğini gençlerin ahlakını yozlaştırdığı gerekçesiyle mahkûm eden otoriter fikirleriyle seçkinleşen Yunan düşünür için gerçek sanat, toplumun organik bağını, politik dayanışmasını güçlendiren bir sanattır ve sanatçı bu sorumluluğunun farkına varıp ona göre eserler üretmelidir (Cevizci, 2001, s. 342). Örneğin Platon, şairlerin yönetici sınıfların halka verdiği öğütlere uygun destanlar düzmeye zorlanması gerektiğini söylemektedir. Sanatçının bu ödevini unuttuğu yerde ona yapması gerekeni tekrar hatırlatacak, hatta gerekirse bu hususta zor kullanacak güç ise yöneticiler zümresidir (Devlet, 387c-387d). Görüldüğü gibi, Platon’un ideal dünyasında yalnızca belli tipte bir sanata yer vardır. Bu sanat, duyularımıza seslenen değil, bizi hakikate ulaştırma ya dönük gayesiyle akla dayanan ve “didaktik bir sanat” olmalıdır. Yunan felsefeci bu sanatın ne olduğunu açık şekilde ortaya koyan bir kriter sunmasa bile bahsettiği şeyin, bugünkü tanımlamayla, halkı belli bir ideolojik formasyona göre bilinçlendirme gayesi güden bir “toplumsal sanat” anlayışı olduğunu çıkarsamak hiç de güç değildir.

Bunun dışında kalan tüm sanat biçimlerini yasaklamaktan bahsetmek suretiyle “sanata karşı baskı uygulama ve toplumsal sanat düşüncesinin ilk temsilcisi de şüphesiz ki Platon olmuştur” (Tunalı, 2016, s. 91) ve bu fikrin, tarih boyunca çeşitli siyasal rejimler eliyle defalarca hayata geçirilmesi son derece ilgi çekicidir. Bunun çalışmamızla doğrudan bir ilgisi de bulunmaktadır. İlerleyen bölümlerde görüleceği üzere, çalışmamızın odağındaki Andrey Tarkovski’nin, tam da Platon’un sanat düşüncesinin resmi bir devlet politikası olarak kabul edilip uygulandığı Sovyetler Birliği’nde yaşamak ve film yapmak durumunda kalan bir sanatçı olması dikkate değer bir husustur.

Mimetik sanat anlayışı çerçevesinde, Platon’dan sonra irdelenmesi gereken ikinci isim *Poetika* adlı yapıtıyla doğrudan sanat (şiir ve tragedya) üzerine fikir üretmiş büyük düşünür Aristoteles (M.Ö. 384-322) olmak durumundadır. Aristoteles, uzun yıllar boyunca Platon’un öğrencisi olmuş ve hocasından hatırı sayılır ölçüde etkilenmiştir. Sanatın hakikate dair ya da onunla ilişkili bir bilgi biçimi olarak ahlaki anlamda büyük önem taşıdığı ve öz yapısı bakımından “bir taklit (mimesis) olduğu”

(Aristoteles, *Poetika*, 1447a) hususlarında Aristoteles hocasıyla hemfikir görünmektedir.

Bununla beraber, iki büyük ismin arasında benzerlikler kadar belirleyici farklılıklar da söz konusudur. Aristoteles, sanatı müstakil bir felsefî problem olarak ele aldığı gibi, onun etik değeri konusunda hocası Platon gibi kötümser olmamıştır; hatta Aristoteles’in sanatı soylu bir faaliyet olarak gördüğü açıktır (Polat, 2018, s. 11). Ayrıca, Aristoteles’in mimesis kavramından anladığı şey, yalnızca nesnel gerçekliğin olduğu haliyle yansıtılmasıyla da sınırlı değildir (Yetişken, 2012, s. 29). Aristoteles’in daha sonraki dönemde “klasik sanat kuramı” adını alacak ve duyumun kavramayla sonuçlandığını iddia eden özgün estetiği, insanın sanat vasıtasıyla varlığı bilme imkânının pratikteki sonuçlarına ve onun psikolojik/ahlaki yönüne vurgu yapan özgün bir sistem oluşturacaktır (Mutlu, 2017, s. 132-133; Akan, 2018, s. 22).

Aristoteles’in sanata dair düşüncelerini anlamak için onun varlık problemine yaklaşım, bilgi türlerinin sınıflandırılması ve insanın psikolojik boyutu gibi temel konularda sistemli bir bütün inşa ederek öğrencisi olduğu Platon’dan çok daha yetkin denebilecek bir düşünce ufku çizdiğini söyleyerek işe başlamak gerekir (Skirbekk ve Gilje, 2008, s. 117). İdealist varlık anlayışı ve tümdengelimci bilgi felsefesiyle matematik ve geometri dışında kalan tüm disiplinleri değerden düşüren ve insanı yalnızca rasyonel yanıyla ele alan hocası Platon’un aksine, Aristoteles doğa ve insan karşısında oldukça realist-natüralist bir tutum benimsemiştir. Aristoteles, özgün bakış açısıyla, farklı bilgi türlerinin birbirlerini yanlışlamadan ya da değerden düşürmeden beraberce varolabileceğini söylemiştir (Cevizci, 2012a, s. 74). Hatta dünyaya dair farklı bilgiler, bir yap-bozun parçaları misali birbirlerini tamamlayabilirler.

Aristoteles’in sentezciliğinin kökenindeyse Yunan düşünürün insanın yalnızca rasyonel bir varlık olmadığını kavrayışı bulunmaktadır. Varlık sınıflandırmasında bitkiden insana doğru uzanan bir “hayat merdiveni” konsepsiyonu içinde yaşamsal fonksiyonlar açısından ruhun (anima) farklı düzeyleri olduğunu ortaya koyan Aristoteles için, insanın onu diğer varlıklardan ayıran bir “aklî ruhu” vardır ve bu ruh iki parçalıdır. İnsana özel aklî ruh, teorik ve pratik akıl şeklinde kendisini gösterir. Teorik yanıyla kendisine ezeli-ebedi nesneleri konu alıp kuramlarla meşgul olan aklî

ruh, pratik yanıylaysa gündelik işlerle ve maddi varlıklarla uğraşır, insana eylemlerinde yol gösterir. İnsanın özgün ruhunun bu iki yanının birbirinden ayrı varolamaması Aristoteles’e özgün bir bilgi anlayışı kazandırmıştır (Aristoteles, Nikomakhos’a Etik, 1102a-1103a).

İnsan aklını teorik ve pratik melekelerin bir sentezi olarak kabul eden Aristoteles’e göre, hakikat tümellerin bilgisinde saklı olsa bile onu elde edebilmek için rasyonel zihnin kurucu kavramları tek başına yeterli değildir; duyu organlarımız yoluyla varlıktan elde ettiğimiz veriler de en az kavramlar kadar önemlidir. Zira iki parçalı insan aklının beraberce iş görebilmesi gibi, tümeller “dış dünyadaki şeylerden, bireysel ve somut nesnelerden ayrı olarak var olmaz, yani tümeller tikellerden ayrı olarak var olan tözler değildir” (Cevizci, 2002, s. 599). Yalnızca tündengelimle yetinmeyip tümevarıma da belli bir önem atfeden Aristoteles’e göre deneyimden gelen duyum ile rasyonel düşüncenin kavramları arasında bir birleşim gerçekleşmediği takdirde fenomenal dünyamızda yer tutan varlıkların hakiki bilgisine de ulaşamaz.¹⁶

İnsan bilgisinin imkânlarını araştırırken tümel ve tikel arasında birleşimi vurgulayan Aristoteles, bir sistem filozofu olarak, aynı hassasiyeti maddi varlıkların yapısı konusunda da gösterecektir. Madde ve formu arasında ontolojik anlamda bir fark olduğunu iddia eden Platon’dan farklı şekilde Aristoteles, ikisi arasındaki ayrımı fiziksel dünyamızın dışındaki hakiki bir âleme atıf yaparak değil; yine varlığın kendisinden hareketle bir senteze kavuşturacaktır. Aristoteles’e göre madde ve form ayrımı tüm varlıklar için mantıksal bakımdan zorunlu olsa da, varlıklar yine ancak madde ve form birlikteliğinden meydana gelebilirler. Örneğin, gümüş bir tabağın maddesi onun yapıldığı metaldir ama formu onu yapan ustanın ya da sanatkârın malzemeye kazandırmış olduğu yapıdır; madde üzerindeki biçimlendirmedir. Üstelik form, varlığı işlev bakımından belirleyen biçimsel yapı olarak onun bilinebilir olan tarafını karşılamaktadır (Cevizci, 2012a, s. 128-129). Başka şekilde söylenirse, tabağı

¹⁶ Elbette Aristoteles bir Antik Yunan medeniyeti mensubu ve düşünürüdür. Bu anlamda onun tümevarıma atfettiği önem sınırlı olmak durumundadır. Modern epistemolojide gördüğümüz tümevarımcı tutumun Aristoteles’te varolduğunu idda etmek mümkün değildir. Aristoteles, tümevarımı, tündengelim bütünüleyen bir yöntem olarak görmektedir.

tabak yapan onun maddesi, yani gümüş ya da tahta olması değildir, biçimini meydana getiren formudur.

Daha da önemlisi Aristoteles, varlık'ı bilginin ortaya çıkması için elzem bir üst ilke olarak görmüş (Cevizci, 2012a, s. 127) ve farklı bilimlerin (dolayısıyla da farklı bilgi türlerinin) varlığın değişik yanlarına ışık tuttuğunu fark etmiştir. Yunan felsefeci, bu doğrultuda, bilimleri üç temel kategoriye ayırmıştır: Poetik, pratik ve teorik bilimler (Aristoteles, Metafizik, 1025b). Bunlar, sırasıyla, insanın yaratma, eyleme ve bilme edimlerine karşılık gelmektedirler (Akan, 2018, s. 22). Buna göre, pratik bilimler bilgiyi ahlaki ya da politik bağlamda doğru eylemde bulunmak için bir kılavuz olarak kullanan siyaset felsefesi ve etik gibi disiplinlerdir. Teorik bilimler ise herhangi bir pratik amaç güdülmeksizin yalnızca anlamaya dönük bilme faaliyetleri olan matematik, geometri ya da teoloji gibi rasyonel düşünceye dayalı dallardır. Poetik bilimler ise özgün ilkesi güzellik yaratmak olan sanatın doğasını inceleyen edebiyat eleştirisi ve sözbilim, yani retoriktir (Cevizci, 2001, s. 372).

Söz konusu ayrımda poetik bilimler, yöntem itibarıyla ve doğaya yönelim bakımından, teorik değil pratik bilimlere yakındır; zira poetik faaliyetlerde bilgi insanın duyuları ve deneyimleri vasıtasıyla elde edilmektedir. Ne var ki poetik bilimler de tikellere dair bilgilerden yola çıkarak belli kuramsal şemalar ya da modeller de oluşturabilirler. Aristoteles'in söyledikleri, sanat denen faaliyetin ele alınışında bir değişikliği beraberinde getirmektedir. Varlık, bilgi ve insan üzerine ifade ettikleri alt alta geldiğinde, sanatın yalnızca gerçekliği kopyalamak değil de, poetik bir faaliyet olarak kendi yasaları uyarınca hoşya giden formlar yaratmakla ilgili bir çaba olarak görülmesi anlayışı doğacaktır ki bu estetik tarihi açısından oldukça önemli bir değişikliktir. Aristoteles'in Antik Yunan medeniyetinin tipik bir mensubu olarak "sanat" kavramını, sadece güzel sanatları karşılamaktan öte, bir biçim devamlılığı kazanmış tüm insani becerileri kastetmek için kullandığı açıksa da sonuç değişmez. Aristoteles'le beraber hem zanaat hem de sanat artık poetik bir süreç; yani maddi-olan üzerinde tasarrufta bulunarak güzel bir şey yaratmaya dönük olması bakımından özgün ve sunduğu bilgi açısından da yetkinleşme potansiyelini kendinde barındıran faaliyet olarak görülecektir. Peki nasıl?

Yukarıda değinildiği üzere, Aristoteles'in farklı bilimlerin birbirinden yalıtılmış bilgiler üretmediğini belirtmesi onun sanata dair düşüncelerini temellendirmek noktasında oldukça önemlidir. Aristoteles açısından, insanın farklı bilim türleri vasıtasıyla varlığa ilişkin derlediği bilgiler, tam anlamıyla bütünlük kazanamasa bile birbiriyle bağlantısız bir çeşitlilik de oluşturmazlar. Farklı disiplinler altında elde edilen bilgi türlerinin arasında bir geçişlilik, devamlılık hatta tamamlayıcılık mevcut olabilir. Bu anlamda, poetik bir faaliyet olarak sanat ilk elde duyuma dayansa da, tikellerden elde ettiği malumatı tümevarım yoluyla soyut örnekler haline getirerek tümellerin bilgisine varabilmektedir. Hatta bu haliyle sanat, tümeli bilse de tikele eğilmediği için “onda içerilmiş olan bireyseli kavrayamayan” bir bilme türü olan teoriden daha yetkin dahi olabilir (*Metafizik*, 981a). Çünkü onda hem tikele hem de tümele ilişkin bir kavrayışın beraberce bulunabilmesi gibi bir ayrıcalık söz konusudur.

Demek ki Aristoteles sanatı mimetik bir etkinlik olarak görmüş olsa bile onun yalnızca tikel olanı taklit etmekle sınırlı olduğunu iddia etmemiştir. Aristoteles için gerçeği olduğu gibi taklit etmek, sanatçının değil olsa olsa tarihçinin işidir. Üstelik tarihçinin bahsettiği şeyler yalnızca duyulur dünyaya ait olaylardan ibaret olduğu için onun anlattıkları yalnızca tikelin bilgisini vermeye dönük bir “historia” faaliyetidir, hepsi o kadar. Fakat sanatçı, duyumdan yola çıkarsa dahi, gerçeği oran ve uyumun uygunluk ya da zorunluluk yasalarına göre yeniden üretmektedir ve onun yaptığı özünde bir “theoria” faaliyeti olarak tümelin bilgisini vermektir (Gallop, 2005, s. 79, 82-83). Bu yüzden, sanatçının gerçekliği taklit edişi basit bir kopyalama işi değil, bir yaratıştır. Düzen ve uyumla ilgili olan sanat, bir fikrin soyutlama yoluyla ifade edilmesi olması açısından doğanın üzerindedir (Bozkurt, 1995, s. 104, 108-111). Sanatın nesnel gerçekliğe bağlı kalmaksızın kendi özgün yasalarını oluşturma ve bunları izleyicisine kabul ettirme potansiyeli de burada ortaya çıkmaktadır.

Aristoteles açısından mimesis, ayrıntıyla ilgili, yani iletilmek istenen ana fikre doğrudan katkı sunmayan ve rastlantısal olan her şeyi dışarıda bırakıp kurmaca bir dizge sunmak yoluyla bir modeli (tümeli) ortaya çıkarır. Örneğin yazar Sophokles'in *Kral Oedipus* tragedyası basitçe bir insanın yaşamını anlatmayıp, insanın kaderle

ilişkinini ortaya koymaktadır. Özellikle tragedya ve şiir özelinde konuşan Aristoteles, bir eserin hayatı olduğu haliyle kopya etmek yerine, gerekli olanı ayıklayıp seçtiğini ve bunlar arasında bir bağ gözeterek, anlatmak istediği düşünceye uygun bir olay örgüsü kurduğunu söylemektedir. “Seçme işi hem esere yapı bakımından birlik, hem de insan dünyasıyla ilgili bir anlam sağlar” (Moran, 2016, s. 29).¹⁷ Demek ki mimesis/tasvir/benzetme, basit bir taklit olmaktan öte, gerçekliğin belli yönleriyle öne çıkarılarak soyutlanması olmak bakımından da dünyayı tanıma ve varlık hakkında dolaylı yoldan bilgilenme edimidir (Lenoir, 2002, s. 47).

Bundan şu sonuç çıkmaktadır: Aristoteles için sanat, gerçek kadar “gerçek-olabilir” olanı da yansıtabilme becerisine sahiptir. Çünkü sanatsal bir etkinlik olarak mimesis yalnızca olan şeylerin tasviriyle sınırlanamaz; bir anlatı kurabilmesi sebebiyle, olması mümkün şey ve olaylara da yönelebileme potansiyelini içinde barındırmaktadır. Görülüyor ki, Platon’un sanat felsefesinde “olan” ve “olması gereken” ayrımı Aristoteles’te “olan” ve “olması mümkün olan” farklılığına evrilmiştir. Hatta Aristoteles, sanatın bazen ne gerçeği ne de gerçek olması mümkün olanı ele aldığını; “imkânsız” ve “saçma” kategorilerine de yönelebildiğini de ifade etmiştir (Tunalı, 2016, s. 106-107). Tam da bu yüzden sanat, tabiatı aşmaktadır. O, gerçekliğe kendine has yöntemlerle işaret edebildiği ölçüde kendine özgü kuralları da vazetmektedir. Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde şöyle söylemektedir:

Örneğin, resmin, heykel ve şiirin yaptığı gibi taklit etmek ve iyi taklit edilen her şey, taklit edilen nesnenin kendisi hoş değilse bile bize, haz verir. Çünkü hazzın nedeni nesne değildir. Taklidin bu nesneyi tam olarak yansıttığı düşünüldüğü için haz duyulur (137b).

Bu sebepledir ki tabiatta güzel bulduğumuz bir nesne sanatın kurallarına uyulmadan tasvir edildiği zaman çirkin hale gelebilirken, tabiattaki çirkin bir şey sanatın konusu olduğunda pekâlâ güzel olarak değerlendirilebilir. Demek ki, sanatı

¹⁷ Aristoteles, ister mimetik ister diegetik olsun, her eserin kurmacaya başvurmak yoluyla bir “anlatı” meydana getirdiğini söyleyen de ilk isimdir. “Aristoteles, bilfiil anlatılan olay örgüsü ya da ‘muthos’un, estetik hususlar ve mantıksal gereklilikler dikkate alınarak seçilen ve düzenlenen bir olaylar kümesi sunduğunu belirtir” (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 17). Yani, bir sanat eserinin anlatısı kendisinden çok daha büyük bir olaylar kümesine gönderme yapmaktadır. Sanatçı, kurduğu anlatıda belli şeyleri açığa çıkartırken bazılarını karanlıkta bırakır; buna rağmen anlattıklarından anlatmadığı çoğu şey de ortaya çıkmış olur. Bu, aynı zamanda, bir sanat yapıtında anlatılan ile anlatılmak istenen arasında bir fark olduğunu ya da olabileceğini dile getiren ilk estetik görüştür ve geçerliliğini günümüze dek sürdürmüştür.

fiziksel gerçekliğe bağlı kalan ve (Platon'un iddia ettiği gibi) 'kopyaların kopyasını' üreten bir taklit olarak görmek doğru değildir; zira sanatın ve doğanın alanları birbirinden farklıdır (Tunalı, 2016, s. 109-110). Aralarındaki benzerlik, aynılığa işaret etmek zorunda değildir.

Ayrıca, yukarıda alıntılanan pasajla birlikte Aristoteles'in kendine özgü mimesis anlayışının sanatçının yaratımına olduğu kadar izleyicinin algısına dayanan psikolojik temeli de gün yüzüne çıkmaktadır. Platon'un ortaya koyduğu idealist-içerikçi ve nesneye dayanan sanat anlayışının karşısında Aristoteles, izleyicinin de sanat eserini alımlamak konusunda son derece etkin olduğu ve böylece ahlaki içerimleri kendinde barındıran bir sanat anlayışını öne sürmektedir (Tunalı, 2016, s. 98). Başka bir deyişle, sanat mimetik bir faaliyet olarak başlasa bile, Aristoteles'in sanat felsefesi salt mimesise dayanan bir sistem değildir. Mimesis, kendisine koşut olan bir başka etkinlik ile tamamlanır ki bu da tam anlamıyla psikolojik/etik bir muhtevaya sahip olan katharsis'tir.

Katharsis sözcüğü, temelde bir hekimlik terimi olarak, "arınma", "temizlenme" gibi anlamlara sahip olsa da (Gallop, 2005, s. 86) sanat söz konusu olduğunda estetik nesnenin tesirinde kalmak, ondan duygusal yan ağır basacak şekilde etkilenmek olarak düşünülmelidir. İzleyici sanat eserindeki soyutlamaya duygusal olarak katılıp bir duygulanım yaşar. Katharsis vasıtasıyla heyecan, korku, tiksinti ya da sevgi gibi duygular izleyici tarafından yoğun biçimde yaşanmaktadır ki bu durum "insanlarda - sanki arındırıcı bir sağaltmadan geçmişler gibi- bir duruluk, arınmışlık, dinginlik, hoşnutluk hali yaratabilmektedir" (Yetişken, 2012, s. 32-33).

İzleyicinin yaşadığı duygusal yoğunluk sanatın ahlaki bir erek kazanabilmesine imkân tanımaktadır çünkü insandaki duygulanımlar asla moral değerlerden bağımsız olarak gerçekleşmez. Böylece sanat bireysel ve toplumsal anlamda ahlaki bir değişim/gelişim sürecini de koşullar. Yani, estetik hazdan bahsedildiğinde vurgulanmak istenen şey yalnızca eğlenmek, hoşça vakit geçirmek değildir; estetik nesnede öne çıkan fikrin varlıkça değeri dolayımında gerçekleşen ahlâki duyumdur da (Tunalı, 2016, s. 101, 116). O, sezgisel bir kavrayışa ulaşmaktır.

Katharsis ve mimesis ayrılmaz bir bağıllık içinde sanatın bütünlüğünü meydana getirmekteyken sanat eseri de sanatçı ve izleyici arasında düşünsel bir köprü inşa etmektedir. Sanatçı ve nesne arasında mimesis ile başlayan sanatsal yaratım süreci, eser ve izleyici arasında katharsis üzerinden son bulmaktadır (Bozkurt, 1995, s. 99). Mimesis ve katharsis birliği, Yunan düşünürün sanatın kökeni problemine nasıl eğildiğiyle ilgilidir. Aristoteles açısından mimesis-katharsis ilişkisinin bütünlüğü olarak sanat, insan için zorunlu bir faaliyettir. Çünkü Aristoteles için insan bütünyünüyle mimetik ve aynı zamanda *kathartik* bir canlıdır (Tunalı, 2016, s. 99) ve sanat da varlığını insan tabiatında temellenen bu iki ana nedene borçludur. İlk olarak insan, tür olarak, taklit/tasvir etme kabiliyetine sahiptir ve diğer varlıklardan olağanüstü taklit/tasvir yeteneği ile ayrılmaktadır. Aynı şekilde, insan taklit/tasvir ürünleri karşısında tabii bir hoşlanma duymakta; ilgisini mimetik olana yöneltmekten kendini alamamaktadır. Aristoteles'in konuyla ilgili şu satırları açıklayıcı olacaktır:

Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ki, bu, insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar (*Poetika*, 1448b).

Bu sözlerin devamında söylediklerindense Aristoteles'in sanat eseri karşısında duyduğumuz hoşlanmayı başka bir boyutta daha değerlendirdiği anlaşılmaktadır:

Gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi. Bunun nedeni, öğrenmenin verdiği derin hoşlanmadır; bu hoşlanma, yalnızca filozoflara değil, tüm insanlara özgüdür. Ancak çoğunlukta bu hoşlanma geçicidir. Bir resme bakan, bu resmin neyi betimlediğini, gerçeklikteki bu ya da şu kimsenin resmi olduğunu öğrenir; bundan ötürü de resme hoşlanarak bakar. Fakat resmin ilgili olduğu nesne eğer tesadüfen daha önceden görülmemişse, o zaman taklit olan bu resim, böyle bir taklit yapıtı olarak bakanda bir hoşlanma duygusu uyandırmaz; tersine, teknik yetkinlik, renk yahut bu tür herhangi bir nedenden ötürü bir hoşlanma uyandırabilir (*Poetika*, 1448b).

İlk olarak, gerçek görünütüsü hoşla gitmeyecek şeylerin bile mimetik imajlarının izleyiciye haz vermesinin sebebi, izleyicinin tasvirin asıl-olana yaptığı göndermeyi idrak etmesinden doğan “anlama”dan kaynaklanmaktadır. Bu anlamda, estetik ve bilgi edinimi arasında çok yakın bir ilişki söz konusudur. Fakat estetik haz bununla sınırlı değildir. Sanat eserine konu olan nesneyi daha önceden tanımayan insanlar da bir sanat yapıtından onun biçimsel özellikleri ve yetkinliği sayesinde haz alabilmektedir. Aristoteles, anlama ile gerçekleşen hazla yalnızca estetik bir beğeniye dayanan haz arasında ayırma gitmekte ve üstü kapalı şekilde, bilgilenmeye dayalı estetik hazzı salt biçimin hoşla gitmesine bağlı duyulan hazdan üstün tutmaktadır (Mutlu, 2017, s. 133, 139). Daha doğrusu bilgi, estetik deneyimden doğan hazzı artırır.

Demek ki insanın sanat eseri karşısında duygulanımı olan katharsis, eğer izleyicide belli bir birikim söz konusu ise, son derece etkin bir epistemik vasfa bürünmektedir (Gallop, 2005, s. 88). Yapıtta asıl modelin yeniden canlandırılmış bir biçimini (yukarıda ortaya çıktığı haliyle bu biçim gerçekliğe benzetmeye dayalı olduğu kadar gerçekliği çarpıtmaya da dayalı olabilir) gören ve bundan duygusal olarak etkilenen izleyici, modeldeki özü/fikri tanımakla hem maddi hem de manevi dünyaya dair bilgi ufkunu da genişletmektedir (Lenoir, 2002, s. 47). Böylece Aristoteles’e göre ne sanatçının gördüğü şeyi büyük bir dikkatle yeniden canlandırması, ne de benzeşmeye dayanan imgenin izleyiciye sağladığı arınma duygusu gerçeklikten uzaklaşıp salt düşsel bir dünya içine dalınması ile ilgilidir. Aksine sanat eseri, izleyicisine dünyaya, yaşantılarına ve eylemlerine dair çeşitli olanakların bilgisini vermek yoluyla bize fenomenal gerçeklikten çok daha fazlasını, üstelik anlatının olanaklarıyla yoğunlaştırılmış şekilde sunmaktadır.

Buraya kadar aktarılanlar ışığında Platon’un güzelin ne olduğuna dair düşünceler ürettiği, Aristoteles’in ise sanatın ne olduğunu anlamaya çalıştığı ortaya çıkmıştır. Fakat mimetik kuram açısından güzel ve sanat kavramlarının tek bir sistemde birleşmesinin Helenistik dönemle Ortaçağ¹⁸ arasında düşünsel bir köprü

¹⁸ Helenistik dönem, Büyük İskender’in fetihleriyle Yunan kültürünü tüm Asya topraklarına yaymasının ardından M.Ö. 323 yılındaki ölümüyle başlayıp, Roma İmparatorluğu’nun doğuya doğru genişlediği M.Ö. 30 yılına kadar süren dönemdir. Ortaçağ ise, M.S. 4.yüzyılda Roma

kuran mistik düşünür Plotinos (M.S. 204/205-270) eliyle gerçekleştirildiği görülecektir (Özel, 2014, s. 118). Sanat felsefesi çalışmalarında adı çok sık olarak zikredilmese de Plotinos, çalışmamız açısından bakıldığında, estetik tarihine çok önemli katkılar sunmuş önemli bir düşünür olarak öne çıkmaktadır.

Öncelikle, Platon ve Aristoteles'in düşüncelerini bir senteze kavuşturup kendine has bir estetik sistem meydana getirmeyi başardığını söyleyebileceğimiz (Tarnas, 2011, s.142) Plotinos'un yaşadığı dönem, aynı zamanda Hıristiyan felsefesinin ortaya çıkıp yavaş yavaş şekillenmeye başladığı zamana denk gelmektedir. Plotinos Hıristiyan dininden ve öğretisinden önemli sayılabilecek bir etki almamışsa da tam tersi gerçekleşmiştir. Hıristiyanlık'ın felsefi yanı, gerek varlık gerek güzellik anlayışı noktasında Plotinos'tan birçok temayı kendisine katmıştır (Arslan, 2010, s. ix). Plotinos'un, sanatın yalnızca doğayı taklit etmediği; tefekküre dayalı bir faaliyet olarak doğadan daha üstün, onu aşan bir ideali sezdirmeye çalıştığı düşüncesi Ortaçağ'ın Hıristiyan teolojisinden bağımsızlaşması mümkün olmamış sanat anlayışının¹⁹ temelini oluşturmuştur (Özel, 2014, s. 118).

Diğer yandan Plotinos'un sanatçının maddeye form kazandırıcı rolüne dönük özgün fikirleri Rönesans'ın hümanistik sanat anlayışına da ciddi ölçüde kaynaklık etmiştir. Hatta Luc Ferry'nin altını çizdiği gibi, eğer modern estetiği bireyin özelliğinin ortaya çıkışından bağımsız şekilde anlamlandırabilmek mümkün değilse (2012, s. 40-49)²⁰, o zaman Plotinos yalnızca Rönesans düşüncesini etkileyen bir isim olmakla da kalmaz. O, aynı zamanda, antik çağ ile modern dönem arasında

İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla başlayıp M.S. 15.yüzyılda gerçekleşen Rönesans'a kadar varlığı sürdüren dönemi imlemektedir.

¹⁹ Edebiyat tarihçisi ve sanat kuramcısı Eco, Ortaçağ'ın estetik ile sanat arasında bağlantı kurmayı başarmakla beraber, yine de sanat konusunda yetersiz bir bilince sahip olduğunu ifade etmektedir. Eco'nun bu iddiası, Ortaçağ'ın müstakil bir güzel sanatlar kuramı geliştirememiş olmasına bağlıdır. Dönem boyunca, estetik düşüncelerle sanat eserleri arasında bir ilişki kurulmuştur ama hâlâ “öncelikli amacı estetik haz vermek olan ve bu hedefin gerektirdiği üstün nitelikli eserlerin üretimi olarak sanat görüşü yoktur.” Tüm Ortaçağ düşüncesi, kendinde güzeli konu edinmek yerine sanatsal faaliyetler yoluyla “üstün bir durumu dile getirmenin ve dünyayı Tanrı'nın gözleriyle görmenin” peşindedir (2009, s. 159, 192).

²⁰ Felsefeci ve estetisyen Luc Ferry, antik dünyada bir sanat yapıtının güzel'in nesnel, hatta maddi bir ölçütü olarak zuhur eden bir “mikrokozmos” olarak kabul edildiğini ama modern estetikte ancak özellikle ilgili bir anlam kazanabildiğini söylemektedir. Çağdaş sanat düşüncesinde ise yapıt yalnızca “bireyciliğin saf ve dolaysız ifadesi haline gelir: neyle ilgili olursa olsun bir dünyayı yansıtan bir ayna değil, bir dünya yaratımı olma iddiasında bulunan kesinlikle benzersiz bir üsluptur” (Ferry, 2012, s. 18-19).

devamlılığı sağlayan bir “öncü figür” olarak da belirir. Öncüdür, zira varlığı kendinde ve kendince sezen sanatçı öznenin yaratıcı yeteneğine vurgu yapması sebebiyle Plotinos’u, dışavurumcu kuramın ve romantizmin izlerini ilk kez görebileceğimiz isim olarak kabul etmek olası hale gelir. Son olarak, Plotinos’un sanat felsefesi ile Andrey Tarkovski’nin film biçimi arasında, maddi âlemi ‘seyre dalma’nın (temaşa) mistik tecrübesi yoluyla gerçekliğe yuvalanmış maneviyatı sezmek teması üzerinden bir bağlantı kurmanın mümkün olması (Regnier, 2018, s.158-186) kendisini çalışmamız açısından özel bir konuma getirmektedir.

Plotinos da, kendisinden önce ele aldığımız iki isim gibi, varlık tasavvuruna sıkı sıkıya bağlı bir estetik düşüncesi ortaya koyduğu için (Lenoir, 2002, s. 49) onun sanata ilişkin fikirlerini irdelemeden önce ontolojisine eğilmek bir zorunluluktur. Evvela bilinmelidir ki Plotinos, “kendisinin de sıkça hatırlattığı üzere” (Arslan, 2010, s. ix), bir yeni-Platoncudur ve bu manada varlık hakkındaki görüşleri Platon’a son derece yakındır. İlk olarak, Plotinos’un varlık tasavvurunda Platon’un en yüce İyi ideasının tamamıyla korunduğunu ve Tanrı’yla özdeşleştiğini söylemek mümkündür. İkinci olaraksa Plotinos, asıl gerçekliğin değişmez olması gerektiği görüşünde de Platon’dan etkilenmiştir. Maddi dünyanın sürekli değiştiği için gerçek olamayacağını düşünen Plotinos, yalnızca değişmeden varlığını sürdürebilen Tanrı’nın (Bir’in) maddi dünyadan farklı ve ayrı (separate) olarak gerçek olabileceğini söylemiştir (Cevizci, 2016, s. 496).²¹ Bu anlamda Plotinos’un “iyi” ideası Tanrı’dır.

Yine Platon’u hatırlatır şekilde, Plotinos için de felsefe temel olarak, metafizik, bilgi teorisi, siyaset ya da ahlak nazariyesi olmaktan önce, insanın ruhunu özüne ve varlığın ana ilkesine kavuşturmaya dönük bir kurtuluş öğretisidir (Arslan, 2010, s. 65, 210). Fakat etkilendiği Platon’dan farklı şekilde, Plotinos açısından varlığın nihai ilkesi olan şeye ve asıl gerçekliğe rasyonel düşünce yoluyla ulaşmak asla mümkün değildir. Bu yüzden onun felsefesi, rasyonel bir bilme ediminden ziyade mistik bir sezgisel kavrayışla ilgili olmak durumundadır. Çünkü Plotinos’un sözünü ettiği hakiki varlık, insan aklından yücedir; O, tam anlamıyla akıl-üstüdür. “Plotinos’un

²¹ Hiçbir zaman “Tanrı” ifadesini kullanmamış olan Plotinos, bunun yerine “Bir” kavramını yeğlemiştir. Ancak, bu sözcüğe atfettiklerinden ve düşüncelerinin genel seyrinden Plotinos’un Bir’le Tanrı’yı kast ettiği anlaşılmaktadır (Kurtoğlu, 2000, s. 11). Bu yüzden, Plotinos’u konu edinen tüm çalışmalarda “Tanrı” ve “Bir” kavramlarının beraberce kullanıldığına şahit olunmaktadır.

düşüncesinde, dünyanın rasyonelliği ve filozofun arayışı, aklın ötesindeki daha aşkın bir varlığa ulaşmaktan başka bir işleve sahip değildir” (Tarnas, 2011, 142). Yani, soyut diskursif aklın önemini teslim etmekle beraber, onun hakiki varlığa ulaşmak için yetersiz kalacağının altını çizen Plotinos, “bu varlığa yani Tanrı’ya ulaşmanın, onunla birleşmenin yolunun sezgisel bir görüden (insight, vision), temaşadan (contemplation) geçtiğini ileri sürmüştür” (Arslan, 2010, s. 55-56).

Zira Plotinos için Tanrı, varlığa öylesine aşkındır ki, aklın en üst soyutlamasıyla ulaşılan yargılarla bile olsa, O’nun hakkında söylenecek şeyler O’nu bilmeye değil, yalnızca sınırlamaya yarar (Copleston, 1993, s. 463). Oysa Tanrı sınırlama ve dolayısıyla eksiklik kabul etmeyen tek hakikattir. Hatta O’nun dünyayı yarattığını dahi söyleyemeyiz. Çünkü yaratma, bir eylem olarak hareketi, çabayı ve değişmeyi koşullar ki bu Tanrı için söz konusu değildir. Böyle bir durumdaysa birin nasıl olup da çokluk haline geldiği önemli bir ontolojik soru olarak karşımıza çıkar. Plotinos, fiziksel varlığı açıklamak için yaratılışa değil, (Platon’dan devraldığı) güneş ve ondan yayılan ışık analojisine başvurmak suretiyle, Tanrı’dan maddi varlığa doğru uzanan “jeneolojik” bir türüm (südur/emanation) öğretisi ortaya koymuştur (Saliya, 2016, s. 149). Varlık, bir kaynaktan taşan su gibi taşar ve derece derece dökülür.²²

Buna göre, nasıl ki ışık, kaynağı olan güneşten çıkıp yayılıyorsa, varolan her şey de Tanrı’dan çıkıp yayılmaktadır (Plotinos, *The Enneads* V, 1-6). Ama bu bir yaratım değil, “taşma” sürecidir; her şey Bir’in zorunlu mevcudiyetinden –sanki bir kaynaktan taşıyormuşçasına- yayılır ve Tanrı, varolan şeylerin yalnızca ereksel (amaçsal) nedeni değil, aynı zamanda kaynağı, fail nedeni haline gelir. Fakat tıpkı güneşin ışıklarının güneşle eşitlenememesi gibi, varlıklar da Tanrı’yla eşitlenemez. O, varlığın kaynağı olsa bile, kendisi bir varlık olmadığı için (Saliya, 2016, s. 150)

²² Plotinos’un düşüncesindeki ‘Bir’ kavramı ve tüm hayatın ışığını Bir’den aldığı teması Hristiyan dünyası tarafından olduğu gibi korunmuş; ışığın tüm cisimlere vurması gibi, O’nun sonsuz inayetinin tüm varlıklar üzerine yayılmaya devam ettiği fikri Hristiyanlık akaidinin temel prensibi haline gelmiştir. İlginç biçimde, ışığa yapılan güçlü teolojik vurgu Rönesans boyunca hız kazanacak optik çalışmalarına da zemin hazırlamış; Ortaçağ boyunca hükmünü süren “ışık metafiziği”, modern dönemin şafağında “ışık fiziği”nin bulunmasına olanak veren teorik bir arka plan oluşturmuştur (Castelli, 2013, s. 54-56). Bu dönüşümün perspektif yasalarının bulunmasının da ötesinde, fotoğraf ve sinemanın icad edilmesi üzerinde ne denli etkili olduğu da ayrı bir çalışmanın konusu olabilir.

“bu türüm süreci boyunca değişmeden, azalmadan ve hareket etmeden kalır” (Cevizci, 2016, s. 499).

Görüldüğü haliyle, Plotinos’ta ontoloji teolojiyle bütünüyle iç içe geçmiş durumdadır ve tüm varlık alanı Tanrı’nın, başka bir isimlendirmeye Bir’in kendisini derece derece açığa vurması olarak görülmektedir (Bozkurt, 1995, s. 115). Her şey Tanrı’nın zatından türer; varlıkta Tanrı’dan aşağıya doğru basamak basamak bir nüzul (iniş) söz konusudur. Plotinus’un türüm düşüncesinde, ontolojik anlamda üç temel ilke bulunmaktadır. Öncelikle, varlıkların zorunlu bir şekilde ortaya çıkışının zirvesinde her şeyin kaynağı olan Bir yer alır ve Bir, basit bir yapı arz eder. Yani onda bileşik, parçalı olan hiçbir şey bulunmaz (Copleston, 1993, s. 465). Bir’den ise varlığın bütün formlarını, idealarını içeren Akıl (nous) taşımaktadır. Akıl’dan da tanrısal düzen ile kesif madde arasında yer tutarak maddenin aklî formlara göre düzenlenmesine imkân tanıyan Ruh (psyke) meydana gelmektedir (Reçber, 2010, s. 62; Tarnas, 2011, s. 142).²³

Daha da önemlisi, Plotinos’ta asıl varolan Bir mutlak tinsel bir varlık olduğundan onun bütün bu görünüşleri de öz itibarıyla tinseldir (Arslan, 2010, s. 58) –madde bile. Bu üç ilkenin haricinde kalan madde de (hyle) Ruh’tan türemektedir (Bozkurt, 1995, s. 115) fakat *Dokuzluklar*’ın III. Kitabında Plotinos, maddenin kendinde gerçeklik taşımayan bir varlık, hatta “mutlak bir var-olmayan olarak kütlelenin hayali bir görüntüsünden (phantasm) başka bir şey olmadığını” ifade etmektedir (6-7). Bu, maddenin kendinde varlık olarak hakikat-dışılığını ortaya koysa da, diğer anlamda, onun taşıdığı tinsel/düşünsel karakteri de vurgulamak anlamını taşır. Başka bir ifadeyle, maddi şeyler zamana, mekâna ve değişime tabi olmaları bakımından, yalnızca belli niteliklerini -üstelik son derece kusurlu biçimde- sergileyebilmeleri sebebiyle hakiki varlıklar olarak değerlendirilemezler. Ne var ki, Plotinos dünyadaki şeylerin eksik ve zamana tabi görünüşlerinin, maddenin de

²³ Ruh, “ikilî” yapısıyla Akıl ve madde arasında yer tutabilmektedir. Ruh’un bir yüzü yüksek (supernal) yaniyla Akıl’a ve dolayısıyla varlığın idelara yakındır, ancak diğer yüzü görece düşük (nominal) bir mahiyette olup maddi dünya üzerinde tasarruf etmektedir. İnsan ve maddi varlıklar da Ruh’tan pay almaları dolayısıyla tıpkı onun gibi iki parçalıdır; onlarda maddenin belirsizliğini/eksikliğini görmek kadar, ideallerin açıklığını/tamlığını sezmek de böylece mümkün olmaktadır (Copleston, 1993, s. 468). Gözüldüğü gibi Plotinos’un ruh tasavvuru Aristoteles’inkine ciddi oranda benzemektedir.

özünde tinsel bir şey olması sebebiyle, zamandan ve mekândan bağımsız gerçek varlığı bize sezdirmediğini düşünmektedir (Kısa, 2020, s. 111; Tarnas, 2011, s. 143).

Şimdi, eğer her şey asıl olarak Tanrı'nın farklı mertebedeki özgün ve tinsel bir görünümü ise, bu bütüncül (holistic) varlık tasavvurunun estetik bakımdan mühim sonuçları olacaktır. Plotinos'un varlık sisteminden, duyular dünyası ile kavranabilir dünya arasında hiçbir boşluğun olmadığı ortaya çıkmaktadır ki bu estetikte yeni bir bakış açısının habercisidir. Plotinos, duyusal güzellikle tinsel güzelliği birbirinden yalıtmamış; mistik bir anlayışla ele aldığı güzel kavramını bağımsız bir gerçeklik olarak kavramak yerine, tüm varlık âlemine derece derece nüfuz ettiğine inandığı Tanrı'ya atfederek nesneler dünyasına da indirmeyi başarmıştır (Bozkurt, 1995, s. 116). Bu dikkate değer bir değişimdir.

Plotinos, dünyadaki varlıkların onlara yüklenen formlar sayesinde sezilebilir asıl gerçekliğin güzelliğini yansıtabildiğini ifade etmiştir (*The Enneads II*, 4, 6; Cevizci, 2012b, s. 166). Yani, Plotinos'un mistik varlık hiyerarşisinde güzellik, maddeye giren ve ona güzelliğini veren Form'la ilgilidir. Plotinos'un form derken maddi biçimi değil, soyut bir tümeli; “İlk”, “Güzel” ya da “İyi” gibi isimler de alabilen Tanrı'nın kendisini kast ettiği çok açıktır (Arslan, 2010, s. 209). Bir'den türeyen yaratıcı ilke anlamında form, yaratılan şeyden daha üstün olsa da, onun yaratılarda parlaması bir maddeyi güzel kılmaktadır. Plotinos, *Dokuzluklar*'da şöyle söylemektedir:

Aynı zamanda İyi de olan Güzellik, İlk'de konumlanır. İlk'ten doğrudan türeyen, her şeyden önce Güzel'in tezahürü olan Akıl'dır; Ruh da Akıl sayesinde güzeldir. Daha düşük düzeydeki eylemlere ve arayışlara ait şeylerdeki güzellik, aynı zamanda duyular dünyasında bulunan güzellik de, onları vareden şekillendirici Ruh'un işleyişinden gelir. Çünkü Ruh, ilahi bir şey, İlksel Güzellik'in bir parçası olarak, kavradığı ve biçimlendirdiği her şeyi kapasitesinin tam anlamıyla güzelleştirir (*The Enneads I*, 6).

Görüldüğü gibi, artık güzellik, bir varlık derecesinin kendi üst ilkesini hatırlatmasıyla ilgili hale gelmektedir: “Güzel, Ruh'un Beden'de, Zekâ'nın Ruh'ta ve Bir'in de Zekâ'da görülmesidir” (Bozkurt, 1995, s. 115). Bu anlamda, sanat eserine güzelliğini kazandıran şey de onun maddi biçimindeki oran ya da uyum değil, oran

ve uyumun madde üzerindeki tasarrufunu mümkün kılan İdea'dır, formdur (Plotinos, *The Enneads I*, 6, 2; Corrigan, 2005, s. 207). Böylelikle “güzellik, birden çok parçada görünen tek bir şeydir” (Plotinos, *The Enneads I*, 6, 3).

Plotinos'a göre eğer güzel parçaların uyumuyla ya da oranıyla ilgili bir şey olsaydı o zaman parçalı olmayan şeyleri güzel bulmak da mümkün olmazdı. Bu sebeple, Plotinos rasyonel düşünce öncesine uzanan bir güzellik ve çirkinlik tanımı ortaya koymuştur: Güzelin farkına varmak için düşünmeye, rasyonel bir yargıda bulunmaya gerek yoktur. Plotinos'un bu konudaki fikirleri Platon'un “hatırlama” (anamnesia) kavramlaştırmasıyla çok benzemektedir. Ruh, güzel olanı gördüğü zaman,

ondan sanki onu tanıyormuş, onu görmekten, onunla karşılaşmaktan sevinç duyuyormuş gibi söz eder. Buna karşılık çirkinini gördüğünde yine spontan olarak ondan kaçır, onu reddeder, yüzünü çevirir, çünkü onda kendisine yabancı bir şey görür. Plotinos'a göre bunun açıklaması Ruh'un, doğası itibarıyla, varlığın, kendisinden daha yüksek planına, gerçeklik ve akıl dünyasına ait olmasıdır (Arslan, 2010, s. 208).

Başka bir ifadeyle, birden çok parçanın bir araya gelip, bir birlik içinde kaynaşması ve böylece kendi biçiminden başka ve daha yüce bir ideali işaret etmesi güzelliğin ta kendisidir. Fakat burada iki önemli hususun olduğu da bilinmelidir. Bir yandan, ideal güzellik bir sanat eserinde tamamıyla bulunmaz; asli gerçekliği maddede ele geçirmek, bir yapıtta ideal güzelliği bütünüyle kavramak mümkün değildir, çünkü madde kendi varlık derecesinin düşüklüğü sebebiyle ideanın bütünüyle zuhur etmesine bir “direnc göstermektedir” (Plotinos, *The Enneads V*, 8, 1). Diğer yandansa, daima belirsiz kalan maddeyle hiçbir şekilde özdeş olmayan İdea'nın kendisini yine ancak maddede, yani kendisinden daha aşağı bir düzeyde göstermesi de kaçınılmaz bir durumdur (Arslan, 2010, s. 203). Böylece Plotinos'a göre sanat eseri “çift anlamlı bir simgedir; kendi yetkinleştirdiği daha aşağıdaki düzeydeki gerçeklik anlamında ve bir ayna gibi yansıttığı en üst gerçeklik anlamında” (Bozkurt, 1995, s. 116).

Peki, sanat eserindeki ideal güzellik nasıl görülebilir, daha doğrusu sezilebilir? Plotinos'a göre bir sanat eseri parçaların oranı ya da uyumuyla ilgili olmadığından

kendinde güzel olan ideali görebilmek için duyulur dünyanın ötesine uzanmak zorunludur. Örneğin, bir binanın güzelliğini takdir edebilmek için, onun kolon, giriş, tonoz gibi biçimsel özelliklerini ya da taş, mermer ya da ahşap gibi maddesel öğelerini kafamızdan atar; bir anlamda onu kendisinden/parçalarından soyutlarız. Demek ki güzeli görme süreci maddi şeylerin duyumsanmasıyla başlasa bile, tam da maddi-olmayan'ın sezilmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu her sanat için böyledir. İnsanlar bir müzik eseri dinlediğinde, tek tek notaları ya da sessizlikleri duymazlar; eserden bir bütün, bir soyutlama olarak haz alırlar (Arslan, 2010, s. 208-209). Bu bakımdan, Plotinos, biçim ve gerçeklik arasındaki boşluğu, duyum ve kavrama arasında yakın bir ilişki olduğu savıyla aşarak bir birliğe kavuşturmuştur.

Plotinos için duyum denilen şey de kavramanın “alçalmış” bir versiyonudur. Varlık felsefesinde her üst ilkenin kendi altındaki düzeyi yarattığını söyleyen Plotinos, duyunun da kavramadan doğduğunu ifade etmektedir. Böylece, duyumdan kavramaya doğru (tersine) ilerlemek de mümkündür. Bu yüzden, Plotinos için sanat yapıtlarına baktığımızda duyumsadığımız biçimsel güzellikte, kavranabilen ama çoğu kez bir varlığa indirgenemeyen ideal güzelliği sezmek söz konusudur. Kavranabilir olanın duyumsanabilir imgesi olarak sanat yapıtının varlığı da bu anlamda zorunludur zira güzellik varlıksal bir ilkedir ve muhakkak ortaya çıkmak zorundadır. Her yapıtın güzelliği, İdeal Güzellik'e yaklaştığı ölçüde artar; onu ne denli sezdirebilirse o ölçüde kusursuz olur (Lenoir, 2002, s. 49).

Böylece Plotinos'un güzel ve sanat eseri hakkındaki görüşünün kendisinden önceki iki filozoftan farklılaştığı görülmektedir. Plotinos, ne Platon gibi sanat eserini kopyanın kopyası olarak değerlendirmekte, ne de Aristoteles gibi onu yalnızca bir ana fikri iletmek için kurmacaya dayanan bir faaliyet olarak değerlendirmektedir. Sanat, Plotinos için, doğayı değil; doğanın da kendisinden varolduğu akılsal-olanı yani ideali taklit ve temsil etmeye çalışmaktır (Arslan, 2010, s. 207). Plotinos, bu görüşünü desteklemek için oldukça güzel bir örnek daha sunmaktadır: Yunanların yetenekli heykeltıraşı Pheidias, ünlü Zeus heykelini duyularıyla algıladığı doğayı, yani karizmatik ve güçlü bir erkeği model alarak yapmamıştır. Pheidias, Olympos'un hâkimi Zeus'un kendisini dünyada göstermek istese bunun hangi biçimde

olabileceğini *kavramak* suretiyle taş a buna uygun bir *form* vererek heykelini yontmuştur (*The Enneads* V, 8, 1). “O halde sanat, sanatçının doğrudan doğruya akılsal dünyayı seyretmesi ve ondaki güzelliği duyulur dünyada meydana getirmesidir” (Arslan, 2010, s. 207).

Bu anlamda, Plotinos düşüncesinde sanatçının bir form vericisi olarak maddeyi şekillendiren bir tür yaratıcı olarak öne çıktığı da görülmektedir (Tunalı, 2016, s. 127) ki bu fikir modern estetik düşüncesini ciddi biçimde etkisi altına alacaktır. “Plotinos, sanatçıyı maddeye şekil vermek, form kazandırmak bakımından Tanrı’yla karşılaştırmış, yaratma etkinliği dolayısıyla Tanrısal bir varlık olarak görmüştür” (Cevizci, 2012b, s. 167). Plotinos’a göre sanatçı, maddeye soyut formlar ışığında yeniden anlamlar kazandıran özel biridir. Tabiatı güzelleştiren İdea’dır, Akıl’dır ve o sanatçının kavrayışında yuvalanır. Sanatçı, doğadaki herhangi bir şeyi mimetik bir objeye dönüştürürken bir şeyi taklit etmez; onu idealin kendisini göstereceği bir malzeme ve içerik olarak kullanarak *yükseltir*. Sanatçı, Bir’den türeyen Akıl’dan doğrudan pay alan seçkin birisi olduğu için nesnelere form verebilir. “Form almış bir şeyse, form almamış bir şeye göre daha güzel ve üstündür. Çünkü her form alma, nesneyi olduğundan daha yukarıya yükseltir, nous’a doğru kaldırır” (Tunalı, 2016, s. 127-128). Sanat eserinin yaratılması için kazanması gereken form sanatçıda mahfuzdur.

Bu anlamda, Antikçağ sanat felsefesinin gelişim süreci içinde, önceleri sanatı değersiz görmenin temel sebebi olan Platoncu ‘idea’ kavramı, Plotinos’un sanat anlayışıyla birlikte sanatçının içsel hayal gücüne işaret etmeye dönük bir estetik kuramın temel ögesi haline gelmiştir. “Tüm Helenistik dönem boyunca sanatçının uğraşının kuramsal bir yeniden değerlendirmesi söz konusu olmuş ve giderek sanatçının doğada olmayan bir ideal güzellik imgesi ortaya koyabileceği düşünülmeye başlanmıştır” (Eco, 2009, s. 173). Söz konusu değişim, sanatın bir dışavurum faaliyet olarak algılanmasının da ilk adımıdır.

1.2.2. Gerçekliğin Dışavurumu Olarak Sanat

Hatırlanacağı üzere, bu bölümün başında dışavurumcu sanat kuramının 19. yüzyılın hemen başında romantiklerle birlikte tam anlamıyla ortaya çıktığı söylenmiş, fakat buna imkân veren bazı öncü düşüncelerin varolduğu da ifade edilmişti. Gerçekten, sanatı nesnel dünyanın temsil edilmesinden ziyade sanatçının bireysel yaratıcı süreciyle ilgili ve temel anlamıyla düşünsel bir faaliyet olarak gören dışavurumcu şemanın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan oldukça geniş bir tarihsel arka plan vardır. Romantizmin düşünsel temellerini bulabilmek için muhakkak surette Rönesans dönemine, hatta Ortaçağ’a kısaca da olsa göz atılması gerekir.²⁴ Çünkü dışavurumcu kuramın sanat anlayışını kavramak için sanatçı olgusunun, onun için de özneliliğin ortaya çıkışının tarihine eğilmek önemlidir. Sanatta öznellik serüvenininse, oldukça gerilere uzanarak, Plotinos’un estetik düşünceleriyle başlayıp önce Ortaçağ’da, ardından da Rönesans’ta devam ettiği ve yaşanan önemli sosyo-politik değişimlerle birlikte modern romantik ekole varlık kazandırdığı görülmektedir (Moran, 2016, s. 101).

Şunu da vurgulamak gerekir ki, Ortaçağ ve Rönesans’ta estetik düşünceleri kişiler üzerinden izlemek çok anlamlı değildir. Zira özellikle Ortaçağ’da söz konusu olan şey, bireylerin karakteristik özelliklerinin üstünde olan din temelli katı bir dünya görüşünün, felsefenin, dolayısıyla da estetik düşüncelerin üzerinde mutlak şekilde belirleyici olmasıdır. Ortaçağ’da felsefe, artık vahiy yoluyla zaten apaçık şekilde bilindiği kabul edilen varlığın yalnızca mahiyetini açıklamaya dönük bir eyleme dönüşmüştür. Yani, Antik Yunan düşüncesinin özünü teşkil eden “varlık nedir?” sorusu Ortaçağ’da “varlığın özü nedir?” şeklinde önemli bir değişim geçirmiştir. Bu soruya verilen cevapsa Tanrı’dır (Gülcan, 2019, s. 2228). Bu yüzden, Ortaçağ’ın

²⁴ Daha önce Ortaçağ’ın, M.S. 4.yüzyılda Roma İmparatorluğu’nun yıkılmasıyla başlayıp M.S. 15. yüzyıldaki Rönesans’a kadar varlığı sürdüren dönemi kast ettiği ifade edilmişti (Bkz. 18. dipnot). Rönesans ise 15. yüzyılda, İtalya’da sanat ve düşünce alanında beliren hümanist tavrıla başlayıp, 16. yüzyıldaki reformasyon hareketlerine kadar devam eden tarihsel dönemi imlemektedir. Bu tarihlendirmeler hakkında bir fikir birliği oluşmuşsa da, Rönesans yahut modern çağ söz konusu olduğunda dönemi başlatan olayın ne olduğu ya da bir dönemden diğerine geçişin tam olarak ne zaman gerçekleştiği gibi konuların üzerinde kesin olarak uzlaşmış değildir. Örneğin tarihçi Peter Burke, “Rönesans’ın başlangıcı için hangi tarih seçilirse seçilsin, daha gerilere gidebilmek için bir vaka alanı bulmak her zaman mümkündür,” demektedir (2016, s. 51). Dolayısıyla, söz konusu dönemlendirmeler (kimsenin reddetmeyeceği kadar geniş sınırlamalara olanak tanıyacak biçimde) genelde yüzyıllar ölçeğinde ele alınmaktadır.

patristik yahut skolastik²⁵ dünyasında düşünce üreten hemen herkes, bir estetsiyen yahut bir ontolog olmaktan önce inanç sahibi bir teologtur (Cevizci, 2012c, 16-18, 23) ve sanata ilişkin fikirleri de daima aşkın bir varlık alanına dönük olacak şekilde teosantriktir.

Benzer bir durumu Rönesans boyunca da görmek mümkündür. Bu kez skolastik felsefenin belirlediği insan, doğa ve güzellik anlayışı içinden ama aynı zamanda ona muhalif olarak üretilen düşünceler kişiden kişiye önemli farklılıklar gösteremeyecek kadar yakınlık arz etmektedir. Daha da önemlisi, her iki dönemin de müstakil bir sanat anlayışı ortaya koymaktan çok, Antik Yunan'ın estetik düşüncelerini ya Hristiyanlık öğretisi uyarınca ya da hümanizm ile yükselen bireyciliğin etkisinde tekrar ele almış olmasıdır. Sanat felsefesi açısından düşünüldüğünde, gerek İlkçağ'dan Ortaçağ'a gerekse Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişte düşünsel anlamda kesin bir kopuşun ya da bütünücül bir paradigma değişiminin bir anda yaşandığını söylemek oldukça iddialı bir yargıdır. Her ne kadar Rönesans'la birlikte ortaya çıkan hümanizmin Tanrı-dünya-insan aksının ve bunlar arasındaki ilişkilerin yeni bir gözle kavranmasının yolunu açtığı söylenebilirse de, bu kesin ve derhal gerçekleşen bir kopuşa işaret etmez. Hümanizma, her alanda insan merkezli bir bakışı söz sahibi kılmışsa da bu Tanrı'nın yerini bir anda insanın alması demek değil; "insanın Tanrı ile doğa arasında bir aracı olarak görülmesi" demektir (Eco, 2009, s. 199). Diğer deyişle, sanatta ve sanat felsefesinde, nesne temelli bir güzellik anlayışından özne ağırlıklı bir güzellik kavrayışına doğru gerçekleşen büyük dönüşüm tedricen ve oldukça uzun bir süreç boyunca vuku bulmuştur.

Öncelikle, Ortaçağ'ın estetiği iki aksiyom üzerine inşa edilmiştir: Birincisi, iyi ve güzel, Tanrı'nın inayetinin farklı veçheleridir; hatta yarattığı şeylere 'iyi bir düzen' verdiği için Tanrı'ya da 'güzel' denir. İkincisi ise güzellik denen şey, bir nesnenin parçalarının kendi içinde ve o nesnenin bütününe de başka nesnelerle ilişkisinde açığa çıkan oran ve uyumdan ibarettir (Eco, 2009, s. 44-45). Bunun, Bir'i

²⁵ Düşünsel olarak ele alındığında Ortaçağ'ın iki yönelime ve aynı zamanda iki döneme ayrıldığını söylemek mümkündür. Erken Ortaçağ'ı belirleyen ve azizler eliyle kurulmuş patristik felsefe büyük oranda Platoncu düşünceyle şekillenmişken, manastırlardaki "akademisyenler" in düşünceleriyle ortaya çıkmış geç Ortaçağ'ın skolastik felsefesi ise genel anlamda Aristoteles'in varlık görüşüne ve bilimsel tasniflerine yaslanmaktadır (Cevizci, 2000: 742).

yahut diğerk adıyla Tanrı'yı ilksel (asıl) güzellik olarak kavrayan yeni-Platoncu düşünceyle, güzelliği parçaların belli geometrik ya da anlatsal  l  lere göre düzenlemeyle ilgili bir olgu olarak kabul eden Aristotelesçi Antik Yunan estetik sisteminin Hristiyanlık çatısı altında birleşiminden oluşmuş bir anlayış olduğu açıkça görülmektedir ( ndin, 2016, s. 13). Ortaçağ'ın güzellik kavrayışında, bütünüyle oran ve simetri üzerine kurulu ve bizi manen yükseltecek bir görkem arayışı tekrar tekrar vurgulanmıştır.

Örneğin, önemli bir Ortaçağ düşünürü olan Aquinolu Thomas'a göre güzelliğin    niteliği bulunmaktadır: İlk olarak nesnedeki bütünlük ve kusursuzluk, ikinci olarak parçalar arasındaki uyum ve son olarak estetik nesnenin barındırdığı açıklık ve görkem (Aktaran: Özel, 2014, s. 125). Aynı şekilde, dönemin en önemli kilise babalarından biri olarak erken Ortaçağ'ın düşünce dünyasına damgasını vurmuş (Cevizci, 2012c, s. 52) Aziz Augustinus (M.S. 354-430) da eşkenar bir   genin, kenarları birbirine eşit olmayan bir üçgenden daha güzel olacağını, çünkü içinde daha fazla eşitlik ve simetri barındırdığını iddia etmektedir. İki düşünürün söyledikleri dönemin ruhunu bize bütünüyle yansıtmaya k fi gelmektedir. Oran ve simetri, Ortaçağ bouyunca, Tanrı'nın kendisiyle mutlak özdeşliğini hatırlatan ilkeler olarak estetiğin belirleyici unsuru haline gelmiştir. Bu doğrultuda, sanat eseri üretimi de matematik ve geometrik yasaların kusursuz şekilde uygulanmasıyla ilgili bir ustalık biçimi olarak kabul edilecek, oldukça niceliksel ve virt  ziteye, yani sanatçının beceri kusursuzluğuna yaslanan bir güzellik anlayışı sanata hâkim olmaya başlayacaktır (Eco, 2009, s. 69-70).

Üstelik bu tavır Rönesans dönemi boyunca, hatta erken modern dönemde bile varlığını sürdürecektir. Güzel parçaların belli bir uyum ve birlik içinde kapalı bir kompozisyonda sunulması yoluyla geometrik form ve  l  lere dayanan görkemli bir bütünlük meydana getirilebilmesi arzusu her iki dönemin ortak tavrıdır (Castelli, 2013, s. 37). Daha sonraları "klasisizm" adını alacak ve sanatçının benzerlik ve güzelliğe dayanan estetik anlayışa ve oranlara, matematik düzenlemelere sıkı sıkıya bağlı olmasını bekleyen katı bir estetik doktrin olarak se kinle ecek bu 'akademik'

ülslup 18. yüzyıla değin Batı sanatının tüm dallarında ağırlığını hissettirecektir (Bozkurt, 1995, s. 27-28).

Ortaçağ'ın bahsedilen soyut-niceliksel estetik anlayışı açısından sanatın zirvesi ise müzik ve mimari olarak kabul edilmiştir. Müzik, matematik ve oran üzerine kurulmuş bir sanatın en yetkin örneğidir (çünkü o neredeyse saf formdur) ve dinleyicisini tüm evreni yöneten ilahi düzene göndermektedir. Seslerin, birbiriyle oran ve uyumuyla bir harmoni meydana getirmesinin Tanrı'nın kusursuz göksel kürelerinin mükemmel ahengini sezdirmeye olanak tanıdığı düşünülmüştür (Foucroulle, 2007, s. 28). Aynı şekilde, Ortaçağ'ın mimariye özel bir ilgi gösterdiği de açıktır. Soyut matematiksel/geometrik hesaplamalar neticesinde elde edilen 'formel' oran ve uyumun, taş gibi maddenin en somut/kesif basamağında görünebilir bir biçim kazanması, Tanrı'nın dünyaya aşkın olmasına rağmen yeryüzünde daima kendisini hissettiren kudretini gösteren bir delil gibi algılanmıştır. Bu çerçevede şekillenen mimari anlayış, ustalıkla yapılmış tonoz, giriş ve sütunlarıyla gökyüzüne doğru "dünyadan yükselmeyi" vurgulayan muazzam büyüklükteki gotik katedrallere vücut vermiştir (Akyürek, 1994, s. 51-59; Öndin, 2016, s. 17).

Ortaçağ'dan itibaren varlığın, temel olarak, Tanrı ve diğer şeyler olarak ikiye bölünmesine ve ilkinin de ikinciye var eden asıl unsur olarak değerlendirilmesine paralel olarak, sanatta soyut form ve somut biçim arasındaki ayırım da iyice belirginleşmiştir. Antik dönemde, özellikle Aristoteles'in düşüncelerinde ontolojik bir mahiyet arz eden ve Plotinos'tan beri bütünüyle mistik bir muhtevaya kavuşan "form" kavramı Ortaçağ'da neredeyse bütünüyle teolojik bir anlama bürünmüştür. Buna göre, form bir nesnenin yaratılışındaki yüzeysel şeklini belirleyen ve Tanrı'nın sınırsız bilgisinde saklı duran hakiki biçim haline gelmiştir. Başka bir deyişle, form, artık maddi bir varlıkta geometrik oranlarla gerçeklik/biçim kazanan tözsel bir belirlenimdir. Tanrı da yaratılış sürecinde dünyaya verdiği kusursuz düzen sayesinde ilk, hakiki ve elbette ki tek yetkin form vericidir (Eco, 1996, s. 127-128). Buradaki Plotinosçu bakışı görmek zor olmasa gerektir.

Form artık Platon'un idealizminde olduğu gibi salt soyut bir özellik göstermez; Aristoteles'in düşüncelerinin Hıristiyanlıkla sentezine uygun bir

muhtevaya kavuşarak ve Plotinos'un südur öğretisine yaklaşarak tıpkı Tanrı'nın iradesinin dünyayı yaratmasında tecelli etmesi gibi, maddede biçim kazanan ve kavranabilir bir ideale dönüşür (Ölmez, 2016, s. 13-15). Üstelik bu kabul aynı kalarak Rönesans'a da aktarılmıştır. Bu yüzden, özellikle resim ve heykel sanatında geometrik biçimsel düzenlemeler yoluyla form kusursuzluğunu eserinde sezdirmek, kendinde tanrısal bir ruh taşıdığına inanmaya başlayan dönem sanatçısı için neredeyse bir takıntı haline gelmiştir (Öndin, 2016, s. 97). Teolojik çağrışımlarla yüklenen form nosyonu, insanın Tanrı'nın suretinde yaratıldığına inanılan bir dünya görüşünde sanatçının da öne çıkmasını sağlayacak bir basamak haline gelecektir.

Ortaçağ'ın din temelli toplumsal yaşamında ve sanatında bireyin varolmadığı; sanatçının da, bu anlamda, özgünlük denen şeye yabancı olduğu genel olarak üzerinde uzlaşmış bir görüştür (Ünsal, 2018, s. 112). Bu, büyük ölçüde doğru olmakla birlikte eksik bir yargıdır da. Bugün anladığımız anlamda 'bireycilik' gerçekten modern bir mesele olsa bile bireyin kendi içsel yaşamının farkına varması ve onu ifade etmeye başlamasını Ortaçağ'a kadar geri götürmek mümkündür. Zira tek tanrılı dinlerle birlikte Tanrı ve birey arasındaki ilişki güçlü şekilde ve doğrudan kurulur ki Tanrı'nın kelamına (vahyine) direkt ve bireysel olarak muhatap olan 'inanen insan', Tanrı-kul diyalogisinin bir tarafı olmak bakımından dolaylı yoldan dahi olsa kendi bireyselliğinin farkına varmaya başlamıştır. Antik Yunan döneminden farklı şekilde, Ortaçağ düşünce dünyasında insani ruhun belirleyici unsurları artık akıl ve bilgi değil, fakat irade ve arzu olarak kabul edilmektedir. Bu yeni durum, insanı politik bir varlıktan ziyade bir 'inanç varlığı' olarak gören dinsel düşünce iklimine son derece uygundur. Fakat aynı dönüşüm, en az kolektif rasyonellik kadar bireysel yaşamsallığa önem atfeden modern özelliğin ortaya çıkışının ilk kıpırtısı olarak da değerlendirilebilir (Cevizci, 2012c, s. 53; Özel, 2014, s. 120-121).²⁶

Dönemin sanat ontolojisi de yukarıda sözü edilen Tanrı-kul diyalogisi uyarınca şekillenmeye başlamıştır. Daha önce söylendiği gibi, Ortaçağ düşüncesi

²⁶ Bu anlamda, çektiği onca ruhsal sıkıntının ardından Hristiyan olarak kurtuluşa erdiği yaşam serüvenini içtenlikle kaleme alan Aziz Augustinus'un dünya tarihinin ilk otobiyografi yazarı olarak tam da Ortaçağ'da belirmesi bir rastlantı olmanın ötesinde, bireyselliğin keşfi açısından özel bir anlam kazanmaktadır.

açısından yaratılmış şeylerin hakiki biçimleri yani formları Tanrı'nın tümel aklında mevcuttur. Ayrıca dönemin anlayışı bakımından Tanrı, kullarıyla doğrudan değil, yarattıkları ve ilahi kelimayı vasıtasıyla daima sembolik bir dille konuşmaktadır. Örneğin Fransız teolog Saint-Victor'lu Hugh (1096-1141) "tüm görünür nesneler görülmez şeyleri imlemek ve dile getirmek üzere sunulmuş olup, insanı simgesel yani mecazî tarzda görme yoluyla eğittiğini" ifade etmiştir (Aktaran: Eco, 2009, s. 95). Açımlayacak olursak, bu dünya, Tanrı'nın simgesel bir belirlenimi olarak öne çıkarken, O'na ait kusursuz düzenin de, duyularla algılanabilir olsa da tam anlamıyla yalnızca sezgisel olarak kavranabilecek güzelliklerde kendisini gösterdiğine inanılmaktadır.

Dolayısıyla, güzel olanla doğrudan ilgili bir şey olan sanat, maddeye bir biçim kazandırmaktan evvel, ilahi aklın doğada kendisini gizleyen sembolik dilini çözümlemek, ondaki kusursuz uyumu ruhsal olarak kavramak ve güzel biçimler meydana getirmek suretiyle sınırlı şekilde bile olsa Tanrı'yla aynı dili konuşmakla ilgili olup çıkmaktadır. Bu bağlamda estetik alana özgü olduğunu düşündüğümüz birlik (integritas) ve düzen (perfectio) gibi kavramların Ortaçağ boyunca aynı zamanda etiğe ilişkin kavramlar olması şaşırtıcı değildir (Ölmez, 2016, s. 13-14). Eco'nun da vurguladığı gibi, "Ortaçağ insanının beğenisini ne sanatsal ürünün ne de doğa gerçekliğinin üzerinde yoğunlaşmak değil, nesne ile kozmos arasındaki tüm doğaüstü ilişkileri kavramak, somut nesnede Tanrı'nın varlığının ontolojik yansımalarını ayırt etmek oluşturur" (2009, s. 35, 83-84, 94, 179).

Bu doğrultuda sanatçı kavramının da önemli ölçüde dönüşüm geçirdiği iddia edilebilir. Ortaçağ'la birlikte sanatçı, evrende hep varolan fakat ilk bakışta fark edilemeyen saklı güzelliğin izlerini arayan, onu açığa çıkaran bir kişi haline gelmektedir. Tanrı'nın evreni (güzel olarak) yaratırken kurduğu (kusursuz geometrik) düzenin sanatçının aklına içkin mistik bir kavrayış olarak sanatın özünü oluşturduğu inancı öne çıkmıştır (Focroulle, 2007, s. 29). Çağdaş anlamıyla 'sanatçı'nın doğuşunu müjdelemek için acele etmemek gerekir zira henüz sanatçının bireyselliğinden ve özerkliğinden tam manasıyla söz etmek mümkün değildir. Sanata

dair her şey yalnızca Tanrı'nın sanatçıya armağan ettiği ilahi yetenek sayesinde belirmektedir.

Örneğin Aquinalı Thomas'ta görüldüğü gibi, sanatçı ona doğa tarafından sunulan malzemenin gereklerine göre becerisini gösterebilen ve bu anlamda maddeye öz bakımından değil, ancak ilineksel olarak biçim verebilen bir zanaatkâr olma vasfını sürdürmektedir (Aktaran: Ölmez, 2016, s. 20). Bununla beraber, bizzat Tanrı'nın suretinde yaratılmış insanın biçimlere ilineksel de olsa “can verebilme” yetisinin olduğu fikri Ortaçağ'ı bütünüyle etkisi altına alan dinsel düşüncenin somut bir ürünüdür (Eco, 2009, s. 163). Ortaçağla birlikte artık “sanatçı henüz üretmediği şeylerin bilgisine sahiptir ve bu bilgi aracılığı ile maddeye biçim verir” (Ölmez, 2016, s. 20). İnsandaki hayalgücüne doğrudan atıfın da ilk kez Ortaçağ'da görüldüğünün de altını çizmek gerekir. Bir esere varlığa çıkma imkânı tanıyan ve o eserin özünü oluşturan idea'nın sanatçının hayalgücü tarafından oluşturulduğunun ortaya konması önemlidir. Zira hayalgücünün estetik bir yeti olarak belirmesi, bireyin sanatsal yetilerini önceleyen dışavurumcu sanat anlayışının ortaya çıkışında dikkatten kaçırılmaması gereken bir dönemeçtir.

Görüldüğü haliyle, dışavurumcu sanat anlayışına zemin kazandıracak iki ana temel Ortaçağ boyunca ortaya çıkmıştır. Bunlardan birincisi, güzelliğin asli kaynağının fiziksel doğanın dışında, form'da saklı olduğu; fakat güzelin kendisini sembolik bir dille yine doğada gösterdiği fikri iken ikincisi de bu aşkın güzelliğin en başından beri sanatçının zihninde gizil biçimde mevcut olduğunun kabulüdür (Ölmez, 2016, s. 13). Söz konusu iki temel, giderek yükselecek bireycilikle birleşerek, bugün anladığımıza oldukça yakın biçimde sanatın ve sanatçının Rönesans'taki doğuşunu koşullayacaktır (Öndin, 2016, s. 51). Bunun için dünyanın belli ölçüde kutsallıktan arınması ve bireyin kendisini öne sürecektir cesareti bulması yeterli olacaktır.

Rönesans'la birlikte insan, iyiden iyiye, tinsel dünya ile maddi dünya arasında bir köprü olarak görülmeye başlanır. Buna uygun olacak şekilde, Rönesans düşüncesinde sanatçının Tanrı'nın biçimlendirici gücünü bu dünyada/doğada açığa çıkartan bir çeşit “yaratıcı” olduğu fikri de giderek önem kazanmıştır. İnsanın kendi

varlık durumu bile bu düşünceye bir dayanak oluşturmaktadır artık: İnsan, diğer canlı türlerinden farklı olarak, hem maddeye (vücut) hem de tine (ruh/zihin) sahip ‘olağanüstü’ bir canlıdır ve insanın içsel ruhundan dışsal maddeye doğru, onu daima üretmeye zorlayan biçimlendirici bir yönelim söz konusudur (Özel, 2014, s. 134). Fark edildiği gibi, estetik düşüncedeki değişime varlık tasavvurundaki değişim eşlik etmektedir: Hem insanın hem de doğanın varlık bakımından ruh ve madde olarak ikiye bölünmesi.

Gerçi bu ayrılma salt modernliğe özgü değildir; dünya üzerindeki her kültür ruh ve beden ayrımının farkındadır. Ne var ki Rönesans’la birlikte, ruhun ve maddenin özce farklı yapılar olarak adım adım birbirinden yalıtılması ve tinin madde üzerinde tasarruf eden hâkim asıl öge olarak yüceltilmesi söz konusudur. Bu ayrılma, 17. yüzyılda, ‘uzayda yer kaplayıp düşünemeyen maddeyi’ ve ‘düşünmesine karşın uzayda yer kaplamayan tini’ bağımsız tözler olarak kabul eden modern Kartezyen tasarımla zirvesine ulaşmış modern epistemoloji için metodolojik bir payanda haline gelecektir. Fakat şimdilik, yani Rönesans boyunca, ayrım yalnızca insanın kendisi üzerinden ve oldukça teolojik bir mahiyette değerlendirilmektedir. Buna göre, fiziksel varlığı bakımından son derece aciz olsa bile her bireyin manevi anlamda Tanrı ile doğrudan ilişkisi vardır ki bu münasebet muhakkak tinsel/zihinsel alanda kurulmakta ve insanı diğer varlıklardan da bu yetisi ayırmaktadır (Cassirer, 2018, s. 45). Başka bir ifadeyle, insan bedence değersiz/düşkün/günahkâr bir varlık olabilir ama zihin ve tasavvur yetisi bakımından Tanrı’nın sözüne muhatap olabilecek ve onu anlayabilecek değer ve yetkinliktedir.

İnsan, bir mikrokozmos (küçük âlem) olarak önem kazanmıştır. Yani, evrenle aynı fiziksel yapıya sahip olduğu kabul edilen insan, aynı zamanda, onunla aynı ilahi Ruh’tan ve Akıl’dan pay almış yüce bir varlık olarak da telakki edilmiştir. Ruhsal olan düşünsel olanla eşitlenince de, insan zihni -doğal olarak- evrendeki ilahi ve soyut düzenin bir parçası; varlık alanına içkin kusursuzluğu kavramaya muktedir bir merkez haline gelmiştir. Parçanın bütünle devamlı bağlantı halinde olduğu düşüncesini kabul eden Rönesans boyunca, insan zihni evrendeki mükemmelliği kendinde barındıran ve onu kendi dinamikleri uyarınca yeniden açığa çıkarabilecek

bir yansıtıcı olarak öne çıkmıştır. Böylece, “zihinsel kurgu Rönesans sanatçısı için olmazsa olmaz bir konsept olarak değerlendirilir. Zihinsel kurgu ile görünüşler dünyasındaki biçimlerin taklidi ile ideal biçimlere ulaşılır” (Öndin, 2016, s. 31-32, 96).

Bu yüzden ki, Ortaçağ estetiğinin matematiksel oran vurgusu daha çok teknik bir yeterlilik meselesiyken, Rönesans’la birlikte ona, sanatçının entelektüel kapasitesini de imleyecek yeni bir anlam yüklenmiştir. Bu farklılaşma son derece önemlidir. Zira yalnızca katı kurallara bağlı matematiksel yerleştirmeye değil, aynı zamanda özgün felsefi kurgulara imkân veren niteliksel bir oran anlayışı (Castelli, 2013, s. 45) sanatçının özerk zihinsel etkinliğine önem kazandırmış; sanatçı bir zanaatkâr olmanın ötesine uzanarak bir düşünür haline de gelmiştir (Özel, 2014, s. 142). Rönesans’ta sanat, doğanın salt kendisinin değil, ona yasa ve düzen veren soyut idenin tasvir edilmesi olarak anlaşıldıkça (Castelli, 2013, s. 83) -ki bunun tasvir etmekten çok dışavurum olduğu çok açıktır- sanatçılar da “basit bir el işçisi olmanın ötesinde tüm dünyanın tanıdığı evrensel dehalara dönüşmüşlerdir” (Özel, 2014, s. 137).

Gerçekten Rönesans’ın sanatçı tasavvurundaki en önemli yenilik, daima öznellik çağrışımını beraberinde getiren ‘deha’ kavramıdır. Rönesans dönemiyle beraber, sanat yapısı onu yapanın yalnızca el beceresini değil, aynı zamanda zihinsel ustalığını ve dolayısıyla özgün kişiliğini ortaya koyan bir yansıma olarak görüldüğü için, deha bir sanatçının yalnızca ona has kılınmış öznel belirlenimi olarak gelenekten, öğretilerden ve hatta yapının kendisinden bile üstte konumlanmaya başlamıştır (Öndin, 2016, s. 61). Görüldüğü gibi, yükselen hümanizm sayesinde her şeyin mutlak ölçüsü olarak kabul edilen insan sanata da damgasını vurmaya başlamıştır.

Artık ideal güzelliği ortaya koyabilmek için başvurulacak ölçü ve oranın bile, matematiksel kesinliği içinde aktarılmasından ziyade, insan gözü için yeniden ayarlanması gündeme gelmiştir. Örneğin, Rönesans döneminin en yetkin sanatçılarından birisi olan Michaelangelo salt matematiksel metotların güzelliği garanti edeceği konusunda oldukça şüphecidir. Ona göre bir taşta saklı olan sanatsal

ideyi ortaya çıkartmak için matematiksel ölçü ve oranların muhakkak insan gözüne göre yeniden ele alınması, hatta gerekirse belli ölçüde ihlal edilmesi gerekmektedir (Aktaran: Öndin, 2016, s. 345). Sanatta ağırlığını hissettirmeye başlayan öznellik, mimetik sanat anlayışının nesnel ölçülerine karşı bir tehdit haline gelecektir.

Geometrik formlara ve matematiksel uyuma verilen önemle beraber, bireyselliğe ve onun duysal yönüne tanınmaya başlayan geniş alan... Bu iki zıt eğilimin birlikteliğinin sanat felsefesi açısından paradoksal bir durum meydana getirdiği şüphe götürmez. Bu yüzden, modern dönemin sanat anlayışı, yukarıda anlatılan gelişmelerin neticesi olarak çok geçmeden bir çatallanma yaşayacak ve 17. yüzyıldan itibaren iki estetik tavır birbirine karşıt olarak kendisini gösterecektir. Bir yanda, kuvvetle vurgu yaptığı ve tüm insanlık için ortak bir zemin olarak tanıdığı Kartezyen rasyonalizasyonla ayakta duran ve sanatsal uygulamalar açısından katı bir tavır halini almış olan klasisizm, sanatı kusursuz oran ve uyumun bulunması ve hatasız bir beceriyle uygulanması meselesi olarak kabul etmektedir. Diğer yanda sentimentalizm (duygusallık) ise sanatsal etkinliği ‘ruhsuz rasyonel aklın’ dışında kalan tinselliğe ait ve bireysel olmaya devam ettiği ölçüde (insani deneyimlerin ortaklığı sebebiyle) evrenselliği de yakalamayı başaracak bir duysallık alanını dışavuran bir eylem olarak görmektedir (Hünler, 1998, s. 92).

Bu yarılmayı, modern bir problem olarak, özne ve nesne arasında ontolojik bir ayrıma giden modern Kartezyen tasarımın estetikte gün yüzüne çıkması; rasyonalizm ve rasyonalizm karşıtlığı arasındaki gerilimli ilişkinin estetik alana sıçraması olarak değerlendirmek de mümkündür (Hauser, 2006, s. 111; Dağtaşoğlu, 2013, s. 28). Hakikaten, klasisizm ontolojik bir perspektiften bakmak yoluyla güzeli hakikatle ilişkilendirerek sanatı ‘theoria’ ile eşitlemektedir. Bu, ister istemez, bireyselliğin baskılanması demektir. Zira klasisizmde kurmaca ve hayal gücü olabildiğince reddedilirken, sanatçıya yalnızca doğayı özsel ve akla uygun olarak tasvir etmek misyonu yüklenmektedir. Oysa sentimentalistler açısından bakıldığında güzel-olan temelde duysal bir belirlenim olduğu için daima rasyonel düşünceyle bütünüyle tarif edilemez bir karakter gösterir. Ne var ki bu tarif edilemezlik durumu sanatın değerini ya da yetkinliğini azaltan bir problem olarak görülmez. Tam aksine,

o, sanatçıya kendi dehasıyla ortaya çıkaracağı zarif ve özgün ifade biçimlerinin ortaya çıkışına imkân tanıyan bir tür ‘estetik boşluk/fırsat’ olarak değer kazanır (Hünler, 1998, s. 96-99). Söz konusu ayrılmanın duyusallığa ağırlık veren tarafı zamanla romantizme evrilecek; klasisizm, bireyin akıl ve düşünce sistemini temel alırken, romantizm bireyin iç dünyasını, coşku ve hayal gücünü öne çıkartacaktır (Göktepe, 2020, s. 46).

Fakat devam etmeden önce, romantizmin ve dışavurumcu sanat anlayışının nasıl ortaya çıktığını tam olarak kavrayabilmek adına, estetiğin tam anlamıyla bağımsız bir disiplin olarak zuhur edişine de ışık tutma zorunluluğumuz bulunmaktadır. Yukarıda bahsedilen türden bir ayrılma, modernliğin, bilgi türlerini kesinleştirmeyi ve hepsini birbiriyle tam anlamıyla uyumlu hale getirmeyi kendisine görev edinen (Berlin, 2004, s. 40-41) ‘kültürel mantığı’ için kolay kabul edilebilecek bir şey değildir. Gelgelelim, güzele dair yargıların ne tam anlamıyla teorik ne de tam olarak pratik bilginin sınırları içinde konumlandırılamaması 18. yüzyılda artık görmezden gelinemeyecek kadar büyük bir problem olarak belirmiştir. Beğeniye dair yargıların onto-epistemik doğasını kesinleştirmek bir zorunluluk olunca, estetiğin de merkezinde modern öznelliğin bulunduğu müstakil bir disiplin olarak doğuşu kaçınılmaz olmuştur.²⁷

Kaleme aldığı doktora tezinde “duyuların bilimi” anlamına gelecek şekilde “estetik” kelimesini kullanan ve beğeni yargılarının öznedeki epistemolojik kökenlerini araştıran ilk isim Alexander Gottlieb Baumgarten’dır. Fakat bu yeni felsefi disiplinin asıl yükselişi, yine Aydınlanma çağında, Alman felsefeci Immanuel Kant’ın modern düşünceyle birbirinden kopmaya yüz tutan tümel rasyonel bilgi ile tikel duyusal bilgi alanlarını kısmen de olsa güzel (duygusal) olan üzerinden yeniden ilintili kılma çabasının sonucunda yaşanmıştır (Bowie, 2003, s. 16-17). Baumgarten,

²⁷ Hakkı Hünler bu duruma şöyle bir yorum getirmektedir: “Estetik başlangıçta, tam da Avrupa çapında bir toplumsal ve felsefi dönüşümü ifade eden *Cartesian* bir bağlam içinde doğdu ve bu bakımdan daha sonra öncülüğünü üstleneceği modern projenin sadece bir parçasını oluşturuyordu. Böyle bakıldığında estetik, orijinleri kadim düşünceye kadar geri götürülebilecek bir felsefi düşünme türü değildir. Artık *Poetika* denen şeyden tümüyle farklı ve yeni bir teorik girişimle karşı karşıyayız. Baumgarten’in Latin dilinde yazılmış altıyüz sayfalık *Aesthetica*’sı ile başlayan bu teorik girişim, Descartes’ın hakikatın yüreği kıldığı özneleştirme hareketinin en önemli halkasını oluşturur” (2011, s. 56).

estetik duyumu, mantığın tamamıyla dışında kalmakla beraber, rasyonel bilginin dünyaya dair bize sunduğu malumatı arttıran ya da onu anlamca derinleştiren bir bilgi türü olarak görmektedir (Şimşek, 2014, s. 331). Ancak Baumgarten yine de estetik yargılarımızı teorik bilginin altında; “duyusal algının yetkinliği” olarak sınıflandırmıştır (Kagan, 2008, s. 13). Fakat Kant, öncülü Baumgarten’a nazaran öznellik ve özgürlük bakımından çok daha radikal olduğu aşikâr bir estetik şema ortaya koymuştur.

Kant’ın estetik gibi zorlu bir meseleye eğildiği eser 1790 tarihli *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı kitabıdır. Belirtmek gerekir ki *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Kant’ın meşhur üç “kritik”inden biridir ve ilk iki eserini tamamlar niteliktedir (Güngör, 2018, s. 72).²⁸ *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nden önce Immanuel Kant, *Saf Aklın Eleştirisi* (1781) ve *Pratik Aklın Eleştirisi* (1788) adında iki eser daha kaleme almıştır. *Saf Aklın Eleştirisi* yapıtında teorik bilginin kaynak ve imkânlarını sorgulayan ve bu yolda teorik ve amprik (deneysel) bilginin sınırlarını belirlemeye gayret eden Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde ise herhangi bir deneyime bağlı olmaksızın insanın zihninde bulunan “Tanrı” ya da “ölümsüzlük” gibi idelerin nasıl varolabildiğini irdelemiştir. Bizim açımızdan iki eleştiride de göze çarpan en önemli husus, ister teorik isterse de pratik alanda olsun, bilginin daima öz-bilinçle (self-consciousness) varolduğu; varlığın kendisini her zaman düşünen öznenin bilincinde görünmek zorunda olduğu haliyle açığa çıkarabildiği fikridir (Bowie, 2003, s. 17).

²⁸ Başka (ve bize kalırsa daha doğru) bir yoruma göreyse Kant’ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı eseri, kendisinden önceki iki kritik’in tamamlayıcısı değil, daha ziyade onların zeminidir. Yargı gücünün felsefi bağlamda çözümlenmesi, insanda mevcut bulunan diğer iki “akıl türünün” de daha iyi anlaşılması adına sağlam bir temel; bir “orta terim” teşkil etmektedir (Dağtaşoğlu, 2013, s. 150, 155-156). Akıl, teorik ve pratik akıl olarak ikiye ayırdığını söyleyebileceğimiz Immanuel Kant, bu ayrımı varlığı iki ayrı alana taksim edip numenal ve fenomenal olarak sınıflandırmak suretiyle yapabilmıştır. İnsan, “kendinde şey” (ding an sich) olan numenal alanı kendiliği içinde (hakikatte her ne ise o olarak) bilemese de varlığı, zihnine içkin görü formları ve kategoriler sayesinde anlamlı bir fenomenal alana çevirir. İnsanın da varoluşsal olarak pay aldığı “özgürlük” bütünüyle numenal alana aitken fenomenal alanda özgürlük yoktur; orada yalnızca “mekanik nedensellik” hüküm sürer. İnsan, söz konusu iki varlık alanının “ortasında”, teorik ve pratik aklının dışında kalan üçüncü yetisi sayesinde içinde yaşamını sürdürdüğü doğaya mekanik nedenselliğin yanında bir de ereksellik yükleyebilir ki bu aynı zamanda fenomenal nedenselliğin yasalarından numenal özgürlüğün kavramsallığına doğru gerçekleştirilen bir düşünsel sıçramadır. Söz konusu yeti yargı yetisidir. Ereksellik, son kertede “güzel” ve “yüce” kavramlarının analizinde tam anlamıyla anlaşılabilir duruma geldiğinden, Kant’ın felsefi sisteminde refleksif düşünceye dayalı estetik yargılar da teorik ve pratik aklın -başka bir ifadeyle numenal ve fenomenal varlık alanlarının- arasındaki “uçurumu” kapatmaya dönük bir işlev üstlenirler (Güneş, 2011, s. 93).

Kant'ın felsefî sisteminin bu *fenomenolojik* karakteri, Alman düşünürün estetik fikirlerini de bütünüyle koşullamak durumundadır.

Bilince yapılan bu net vurgunun doğal bir neticesi olarak, Alman düşünür, teorik ve pratik yargıların ötesinde, yani rasyonel bilgi ile duyusal bilginin dışında kalan ve tamamen kendi yasalarına sahip üçüncü bir bilgi türü olarak estetik beğeni nosyonunu ortaya atacaktır (Tunalı, 1963, s. 68-71). Daha açık şekilde söylenirse Kant, estetiği kesin rasyonel bilginin altında gören Baumgarten'a kesin olarak karşı çıkarak estetik yargıları özerk bir bilgi türü olarak kabul etmiştir (Kant, 2016, s. 21). Immanuel Kant açısından “estetik herhangi bir bilimin alt dalı değil kendinden başkasına indirgenemeyen, kendi içsel amacına ve yasasına sahip bir alan; estetik yargı da bilişsel veya ahlaki yargılardan tamamen bağımsız kendine özgü bir yargı türüdür” (Güngör, 2018, s. 72). Demek ki Kant estetik beğenin öznelliği konusunda oldukça radikal bir tavır göstermektedir: Estetik yargı, “öznenin bilinçle gerçekleştirdiği zihinsel bir eylem” olarak, bir nesne hakkında görüş belirtiyor gibi görünse bile aslında tam anlamıyla öznel bir yargıdır; nesneyle ilgili değildir (Yüksel, 2016, s. 41).²⁹

Bu yüzden, Kant'a göre estetik beğeni entelektüel/rasyonel birikimle karışık bir biçimde duyumsanabilir, fakat tersi söz konusu değildir. Yani entelektüel/rasyonel birikim herhangi bir estetik beğeni oluşturma konusunda tek başına hiçbir şey ifade etmez. Çünkü beğeniye meydana getiren “güzel”, kendisi bir kavrama dayanmamakla birlikte kavrama ulaşabilir bir niteliktir. Daha açık biçimde söylemek gerekirse, Kant yargılarımızı ikiye ayırmaktadır. Buna göre, evrensel bir kavramın altında şekillenen ve tikellerin durumuna ilişkin bilgi veren yargılar *belirleyici yargılar* iken, yalnızca tikelden yola çıkan ve herhangi bir kavrama dayanmayan yargılar ise *refleksif yargılardır* (Kant, 2016, s. 23).

²⁹ Kant için beğeni yargıları öznenen başka bir yerde temellenemediğinden Alman düşünürün felsefî sisteminde estetik ve öznellik kavramları neredeyse birbiriyle eş anlamlı hale gelmiştir. İnsandaki diğer tüm kavramsallaştırmalar, hatta duyular dahi nesnel-olana gönderme yapmasına rağmen hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu, istisnai bir duyum olarak “öznenin bizzat kendisi hakkında ve tasarımdan etkilenme tarzında sahip olduğu bir duygudur” (Hünler, 1998, s. 263). Alman düşünürün bu iddiası tüm modern estetik fikirleri öznelliğin etkisi altına alacak bir çıkış noktasına dönüşecektir (Bozkurt, 1995, s. 46).

Estetik beğeniler, bir tikel olan güzel'e dair yargılar olduğu için tümevarımsaldır; “bir kavrama ya da tümele ulaşabilir ama onlardan başlamaz” (Ünal ve Bağcı, 2021, s. 248). Bu sebeple, sanat söz konusu olduğunda ortaya çıkan deha da kendisini rasyonel olarak apaçık kılmak konusunda daima gönülsüzlük sergilemektedir (Lenoir, 2002, s. 131). Henüz ilk kritiğinde bile Kant (1993, s. 52), güzele ilişkin yargıları tamamıyla rasyonel zemine taşımanın mümkün olmayacağına inanmaktadır. Şimdi, buradaki problem açıkça şudur: Herhangi bir estetik yargı tümel bir kavrama dayanmaksızın, kendi kendisini gerekçelendirerek nasıl evrensel hale gelebilir?

Immanuel Kant söz konusu çelişkili durumu çözüme kavuşturmak için yine öznelliğe başvuracaktır. Alman felsefeci için beğeni yargısı öznel olsa bile bu beğenin şahsi olduğu anlamına gelmemektedir. Zira beğeni yargısı öznenin duyumundan değil de zihinsel durumundan kaynaklandığından o her türlü şahsi çıkardan bağımsız, özgür bir haz duygusundan türemektedir (Kant, 2016, s. 41). Diğer yandan, “güzellik yargısı çıkar ilişkisinden tümüyle bağımsız olduğundan, özgür haz duygusu diğer öznelere de aynı hazzı hissetmesi gerektiği varsayımı üzerine kuruludur” (Yüksel, 2016, s. 43). Kant bu durumu şöyle ifade etmektedir:

[B]ir öznel genel-geçerlikten, eşdeyişle hiçbir kavram üzerine dayanmayan estetik geçerlikten mantıksal gerçeklik çıkarsanamaz, çünkü o tür yargı nesne ile ilgili değildir. Ama tam bu nedenle bir yargıya yüklenen estetik evrensellik tikel türde olmalıdır, çünkü Güzellik yüklemine bütün mantıksal alanı içinde görülen nesnenin kavramı ile bağlamaz ve gene de onu yargıda bulunanların bütün alanı üzerine genişletir (2016, s. 48).

Bu yüzden ki “güzellik, sanki güzel olarak yargılanan nesnenin meydana getirici bir özelliğiymiş gibi davranırız ve [yine] bu yüzden güzellik yargılarını sanki mantıksal yargıarmış gibi söyleriz” (Yüksel, 2016, s. 43-44). Başka bir şekilde söylenirse, estetik beğenin anlaşılabilirliği ve diğer öznelere iletilebilirliği tüm insanlarda zorunlu olarak aynı şekilde işlediğinden (Kant, 2016, s. 106; Dağtaşoğlu, 2013, s. 162) beğeni yargıları evrensel bir nitelik kazanırlar. Ancak görüldüğü üzere, Kant'ın güzel yargısına evrensel bir karakter kazandırabilmek için başvurduğu felsefi yol, açık söylemek gerekirse, kendisinde barındırdığı özneliğin yoğunluğu sebebiyle

tam anlamıyla nesnel (soyut) bir evrenselliğe ulaşamaz; zira güzellik artık “nesneden öznenin estetik yargısına göç etmiştir (Şan, 2016, s. 50). O yüzden bahsedilen evrensellik, bundan böyle, saf nesnellik iddiası taşımamaya ve yalnızca öznel-arası bir konsensusa (sensus communis/ortak duyu) bağlı şekilde varlık göstermeye mahkûm hale gelmektedir (Yüksel, 2016, s. 43-44; Ünal ve Bağcı, 2021, s. 252).

Kant’ın temel olarak öznellik ile ilişkilendirdiği estetik yargıya müstakil bir alan açmasının sanat felsefesi bakımından çok önemli bir sonucu daha olacaktır. Immanuel Kant’ın estetik felsefesinden itibaren, yüzyıllardır birbirinden hiç ayrı düşünülmemiş iyi ve güzel kavramları birbirinden ayrılmıştır. Alman felsefeci, beğeni yargısının kavramsal olmadığını söylemekle, dolaylı biçimde iyi ve güzel nosyonlarını birbirlerinden ayırarak ikisinin farklı şeyler olduğunu da ortaya koymuştur. Kant’a göre, bir şeyin iyi olduğunu söylemek için her zaman o şeyin öncelikle ne olduğunu, yani kavramını bilmemiz gerekir. Bu da bir şeye iyi demek için o şeyin olması gerektiği ölçüleri bilmeyi gerektirir. Oysa güzelde -haz duygusundan kaynaklandığı için- onun mantıksal ölçüde yargılanabileceği böyle bir kural ya da temel ölçüt olamaz (Kant, 2016, s. 39). İyi ve güzel’i aynı kavramsal şema içinde değerlendirmek ya da eşlemek yanlış bir düşüncedir.

Daha önce de belirtildiği üzere güzel, belirli bir kavrama dayanmaksızın hoşagiden şeydir. Dolayısıyla bir şeyi güzel bulmak için o şeyin iyi kavramı altında konumlandırılması da bir zorunluluk değildir. Bu, klasik dünyanın estetik düşüncesinden tam anlamıyla bir kopuşun gerçekleşmesi anlamına gelmektedir. Bundan böyle sanat yapıtı tümel kavramların sultasından kurtulmuştur. “Sanat yapıtı benzersiz olarak ele alınabildiğinde evrenselliğe açılır. Tarihsel, kültürel ya da psikolojik bir bağlama indirgenemez gözüktüğünde, pratik ya da yararçı bakış açılarından kurtulduğunda, sağladığı esenliğe bağımlı kılınmadığında evrenselleşir” (Legros, 2007, s. 78). Kabul etmek gerekir ki, bu da tartışmaya açık bir savdır.

İngiliz felsefeci Isaiah Berlin (1909-1997), Kant’ın estetiğin büyük bir ismi olmakla kalmadığını, kişisel bakımdan romantiklikten nefret etmekle birlikte romantizmin kurucu figürlerinden biri haline gelmek gibi çelişkili bir yazgıya sahip olduğunun da altını çizmektedir. Aydınlanma çağıının tipik bir düşünürü olarak kesin

bilimlere hayranlığı aşikâr olan Alman felsefeci, bir yandan da özellikle ahlak felsefesinde insan özgürlüğüne yaptığı açık vurgu sayesinde romantizmin ortaya çıkışında önemli bir isim olacaktır (bkz. Berlin, 2004, s. 90-95). Daha önce de vurgulandığı şekliyle Kant için hangi türde olursa olsun bilginin öznelliği (Bowie, 2003, s. 17), estetik yargıların da özne dışında bir yerde beliremeyeceğini açık biçimde ortaya sürer (Hünler, 1998, s. 263) ki bu da bizi son derece romantik bir tavra götürmektedir. Fakat belki de hepsinden önemlisi Alman düşünürün estetik tasavvurunda sanatçının hayalgücünün (dehasının) merkezi rolüdür (Ünal ve Bağcı, 2021, s. 253-254). Fichte ve Schelling gibi Alman romantikleri Kant'ın “üretici bir merkez olarak” hayalgücü anlayışından derin biçimde etkilenmişlerdir (Salman, 2021, s. 36).

Görüldüğü üzere, birey artık estetik ve sanata damgasını tam anlamıyla vurmaktadır. Daha önce kısmen vurgulandığı gibi, klasisizm, ontolojik önceliklerle güzelliği varlığa mal etmektedir. Hatta güzel-olmayan, kavranabilen varlığın duyumsanan dünyanın bozucu etkisiyle asıl yetkinliğinden uzak biçimde algılanmasıyla ilgilidir. Bu yüzden sanatçı eğer güzel olanı yakalamak istiyorsa uyum, düzen, açıklık gibi öğeler sayesinde izleyiciyi kavranabilir dünyaya taşıyacak unsurlara harfiyen riayet etmek zorunda olan bir üreticiye dönüşmektedir. Yani sanatçı, anlaşılabilir özleri kendine mal ederek güzel bir model üreten kişidir. Sanatçının bir nevi tasarımcı gibi görüldüğü klasisizmin aksine, romantizm öznenin yaratıcı güçlerini radikal biçimde büyütme düşüncesindedir (Hünler, 1998, s. 96-99).

Öyle ki, romantik gelenek açısından “sanattan maksat, güzellik üretmektir ve eğer sanatçı yapıtı güzel buluyorsa, bu, yaşam için yeterli bir amaçtır” (Berlin, 2004, s. 32). Ancak bu aynı zamanda, özlerden; sanatın ortaya koymak durumunda olduğu tümellerin üzerinde egemenlik kurma arzusundan da vazgeçmek demektir. Bu yüzden romantik ekol, varolduğuna inanılan idealleri yansıtmak yerine henüz keşfedilmemiş olan ifade biçimlerini bulmaya meyletmiştir. Sanattan anlaşılan şeyin değişmemesi durumunda bu farklılık da ortaya çıkmaz: “Sanat yapıtı klasisizmde, insanın ürettiği şeylerden bağımsız bir gerçekliğin her zaman altında kalırken,

romantizmle birlikte onun üzerinde yer alan bir bilgi biçimi haline gelmiştir” (Lenoir, 2002, s. 209-210).

Şimdi, beğeni ve kavram arasındaki karşılıklı ilişki Kant tarafından beğenin otoriter hükmü lehine çözüme kavuşturulmak istenmişse de dehada kendisini gösteren özgür ve yaratıcı öznelğin giderek daha fazla öne çıkmak durumunda kalacağı gayet açıktır. Zira özne için en büyük değer olan özgürlük, deha'nın arkasına sığınarak, beğenin buyurgan kısıtlamalarına boyun eğmeyi reddedecektir. Özellikle Kant sonrası düşüncede deha beğeniye de kapsayacak biçimde üste çıkacak ve güzel sanatlarda yegâne otorite olarak varlığını ilan edecektir. Eğer beğeni bir eseri değerlendirirken onun deha ürünü olup olmadığını hesaba katıyorsa, bu durum dehanın beğeniden önce geldiğinin zımni bir kabulüdür (Hünler, 1998, s. 299-300) ki Kant sonrası estetik fikirler mevcut durumun açıkça ifade edilmesinden başka bir şey değildir.

Gerçekten de romantizmin felsefi manifestosu, Alman düşünürler Hegel, Schelling ve Hölderlin tarafından ortaklaşa kaleme alındığı düşünülen *Alman İdealizminin En Eski Dizge Programı* (1796/1797) adlı metin olarak kabul edilir ve modern sanat anlayışının yukarıda vurgulanmaya çalışılan -öznel olduğu ölçüde bağımsız- karakterini bir çırpıda gözler önüne sermektedir. Romantik estetiğin sanatı, bilgi ve hakikat ilişkileri açısından ne denli yücelttiği yazıdaki şu sözlerden kolayca anlaşılabilir:

Sözcüğün en üst Platon'cu anlamıyla, herkesi birleştiren ide, güzellik idesidir. Kendi içinde her türlü ideyi kapsayan aklın en üst eyleminin, estetik eylem olduğu ve salt hakikat ve iyiliğin güzellik içinde kardeşleştikleri kanısındayız. (...) Tinin felsefesi estetik bir felsefedir. Estetik duyarlılık olmaksızın, düşünsel derinlik olmaz. Böylece yazın, daha üst bir saygınlık kazanmaktadır; yazın/şiir, ilk başta neydiyse, sonunda da o olacaktır: İnsanlığın öğretmeni. Çünkü artık, felsefe, tarih yoktur; yazın sanatı, bütün diğer bilimlerden ve sanatlardan daha fazla yaşayacaktır (Aktaran: Kula, 2009, s. 137).

Her ne kadar yukarıda alıntılanan pasajda güzel ve hakikatin kardeşliği vurgulansa da, Kant'tan beri sanatsal ifadenin rasyonel bilgidен ve nesnellikten bağımsız şekilde konumlanması nedeniyle (Özel, 2014, s. 162), epistemoloji ve

estetik arasındaki kopuş son derece dramatik olmuştur bile. Artık uzunca bir süredir kendisini gösteren paradigmatic değişim iyice gün yüzüne çıkmıştır. Modernlikle beraber, rasyonel hakikat ile duyusal güzel-olan birbirinden ayrılmaya başlamıştır. Hatta modern duyusallığın bağrında ortaya çıkan rasyonalizm karşıtlığının da gösterdiği gibi, artık hakikati belirleyen akılsal standartlar tam da güzelin kavranışına engel teşkil eden ölçüler olarak kabul edilmektedir. Böylece, güzeli hakikatin bir belirlenimi olarak gören anlayış yavaş yavaş tersine dönecektir. Romantik gelenekle zuhur eden modernist estetiğin anlayışında güzel, hakikat standartlarına göre değerlendirilmemeli, aksine hakikatin de ölçüsü kılınmalıdır ki bu sanatın, doğanın yahut rasyonel hakikatin duyulara seslenen görece değersiz bir görünüşü olmaktan büsbütün kurtulması demektir. Bundan böyle güzel, rasyonel olmak zorunda olmayan, hatta bütünüyle akıldışı olsa bile değerinden hiçbir şey kaybetmeyecek temel ilkedir. “Dolayısıyla güzel, kendisi hakikat diye adlandırılmayacak fakat her hakikatin içerisine bir şekilde kurucu olarak sızan ilksel öge haline gelir” (Hünler, 1998, s. 101). Bu, hakiki olanın güzel olmaktan çıkarak, güzel olanın hakiki olması anlamına gelmektedir.

Dönem koşulları göz önüne alındığında, sanatta duyusallığın ve özneliliğin önem kazanmasının sosyo-politik değişimlerle de ilgili olduğu gözden kaçmamalıdır. Rönesans döneminde birey olduğunun farkına varan insan, modernleşme neticesinde kolektif toplumun çözülmesiyle beraber bireyciliği keşfetmiş; 18.yüzyılın ikinci yarısından itibaren bireyciliği, giderek akılcılaştan (rationalization) dünyada kendi ‘kişiliğini yitirme’ tehlikesine karşı bir tepki olarak benimsemiştir (Hauser, 2016, s. 52). “Romantizm kapitalist burjuva düzenine, ‘yitirilmiş düşler’ düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çekişmeli bir ayaklanma hareketiydi,” diyen Fischer, onun aynı zamanda soyluların geleneği olarak görülen klasisizmin “kural ve ölçülerine ve soylu biçimine” isyan eden bir burjuva tepkisi olarak belirlediğini de söylemektedir (2012, s. 69-70).

Burjuvanın kendi bilincini ifade etmek adına başvurduğu duyguculuğun (sentimentalizmin), soyluların ölçülü ve soğuk davranış ve beğenilerine karşı bir tepki olarak zuhur ettiği daha önce söylenmişti. İşte romantik tavır ve dışavurumcu

sanat, duyguculuğun radikal bir evresi olarak; onun yerini “duyarlılığa ve kendiliğindenliğe tapmaya” bırakması iken, bunun belli bir zaman sonra aristokrasinin estetik kavrayışına bir karşı duruş olduğunun da unutulması demektir. “Nitekim duygu kültürü, sanatta nesnel olarak ifade bulduğundan kökeninden bağımsızlaşarak kendi yoluna gidecektir.” Dışavurumcu sanat bu sayede, yani katıksız bir estetizme dönüşmesi sebebiyle soyluların da benimsediği bir sanatsal tavır haline gelebilmiştir (Hauser, 2006, s. 52). Peki, protest tavrından sıyrıldığında dışavurumcu sanattan geriye ne kalır? Sanat tarihçisi Hauser bu soruya şöyle yanıt vermektedir:

Ruhsal sarsıntı (şok) lar yaratacak olayların peşinde koşulur ve zamanla gerçek bir heyecan yaratma ustalığı kazanılır; ruh acıma duygusu içinde erir ve sonuçta sanatta aranan tek amaç, tutkuların uyarılması ve duygu ve düşünce beraberliği ile uyarıcı kışkırtmalar yaratmak olur. Duygu (sentiment), sanatçı ile toplum arasında en önemli aracı durumuna gelir ve gerçeği yorumlamanın da en etkin aracı olur. Duyguları ifade etmekten kaçınmak demek, sanatsal etki yaratmaktan vazgeçmek, duygudan yoksun olmak ise tatsız ve anlamsız olmak demek olur (Hauser, 2006, s53).

Romantik gelenekte sanat, özgürleşmenin bir biçimi olarak kabul görmüştür. Sanat eseri karşısında yaşanan estetik deneyim içerisinde insan kendisini “duyusal bir refleksin tüm dolaylımsızlığı içinde” hisseder ve bu yolla özgür olduğunu da kavrar. Sanat, modern toplumun bölünmüş bireyine hem teselli hem de geleceğe dair bir ümit vermektedir: O pratik ve teorik aklın dışında kalan varoluşsal sorunlara dair nihai bir açıklama getiremese bile kendince bir bakış; bir yorum sunabilmektedir. Modern toplum söz konusu olduğunda sanatın bu denli merkezi bir rol oynaması, onun bu vasfıyla ilgilidir. Ne var ki tam da bu surette sanat kamusal alandan özel alana doğru bir mevzi değişikliği yaşamaktadır; üstelik ikircikli biçimde. Bundan böyle sanat, modern insanın daima yaşamak zorunda kaldığı sosyo-politik zorluklara “şövalyece” bir karşı çıkıştır ama özce giderek bireyselleşmesi onu toplumsallık karşısında da her geçen gün geriletmektedir. Sanat, artık, “toplumsal düzeyde hem teorik hem de pratik olarak aşırı biçimsel bir akıllsallığın ağır yükünü taşımak zorunda bırakılan bireysel öznenin akıldışı gereksinimlerini ancak dörtduvar içerisinde karşılamasına izin verilen bir sığınaktır” (Hünler, 1998, s. 253).

Elbette ki her yeni anlayış belli bir düzeni reddetmekle yazgılıdır. Romantizm söz konusu olduğundaysa reddedişin iki yönü bulunmaktadır. O, bir yandan klasisizmin estetik yönelimindeki düzen ve uyum anlayışına ve politik olarak aristokrasiye karşı çıkmaktadır ama diğer yandan romantik tavrıda, Aydınlanma'nın ilerlemeci mantığına ve bilimsel ideallerine inanmaya dair bir isteksizlik de derhal göze çarpmaktadır. Dolayısıyla, klasisizme olduğu kadar kapitalist-burjuva düzenine karşı çıkış da daima romantik tavrın temel karakteristiği olarak belirmiştir. Bu yüzden, tarihsel anlamda ilerlemeye inanç duymayan, hatta kapitalist dünyanın pratikleri içinde her geçen gün düş kırıklığı artan romantik sanatçıların anlayışında hem mevcut olan hem de geçmişte kalan gerçeklik kendi bağlamından kopararak ülküleştirilmiştir. Çağdaş sanatta da sıklıkla göreceğimiz mistifikasyon ve mit yaratma eğilimi toplumsal gerçeklerden; “özgür olmak ya da yaşam zenginliğine ulaşmak konusunda aldatılan” insanın maruz kaldığı soğuk dünyadan kaçmak için bir fırsat sunarken, günün gerçekliği “zamandışı, gerçekdışı, süresiz, uydurulmuş, değişmez bir ‘ilk varoluş’ düzeyine aktarılmıştır” (Fischer, 2012, s. 71-86, 117, 124). Gelgelelim, bunun tamamen sanatçı tarafından “uydurulan” bir düzlem olduğuysa açıktır.

Hatırda tutulması gereken şey, romantizmin felsefi köklerini Kantçı deha kavramında bulurken Kantçı dehanın da “ekonomik pratiği içerisindeki burjuva müteşebbis bireyinin sanat pratiğine yansıtılmış ve tinselleştirilip yüceltilmiş bir uyarlanışı” olduğudur (Hünler, 1998, s. 301). Bu bağlamda, romantizm, tam anlamıyla burjuva sınıfının yükselişiyle varlık kazanabilmiş bir sanatsal tavidir. Ne var ki romantizm, Aydınlanma'nın akılcı, etik-politik anlamda kolektif ve ilerlemeci ideallerine karşı takındığı mesafeli tavır sebebiyle, kendi varoluşuna imkân sağlayan burjuva düzenine karşı da oldukça reaksiyoner tepkiler göstermiştir. Ancak sözü edilen reaksiyonerliğin, çoğunlukla, bireyin kendisinin dışında herhangi bir şeye ilgi göstermek konusunda oldukça gönülsüz ve son kertede yoz bir yer olduklarına inandıkları bu dünyada başarılı olmayı ahlaki bir düşüklük, hatta neredeyse onursuzluk sayan bir tür kinizm biçiminde ortaya çıktığını söylemek de gerekir. Isaiah Berlin bu durumu veciz bir biçimde şöyle ifade etmektedir:

[Romantiklerin] en yüksek değer verdikleri değerler, dürüstlük, içtenlik, bir iç ışık uğrunda canını feda etmeye hazır olma, uğrunda yaşamaya da ölmeye de degecek, bütün varlığını vakfedebileceğiniz bir idealiniz olması gibi değerlerdir. Görürdünüz ki, onların başlıca ilgileri, bilgi edinme ya da bilimin ilerlemesi değildir; siyasal iktidarla ilgili değildirler, mutlu olmakla da; en önemlisi, yaşama uyum sağlamakla, toplum içindeki yerinizi bulmakla, hükümetinizle barış içinde yaşamakla, kralınıza ya da cumhuriyetinize sadakatla ilgili değildirler. Sağduyunun, ılımlılığın (itidalin) onların düşüncelerinden çok uzak kaldığını anladınız. Ama son nefesinize kadar inançlarınız için savaşmaya inandıklarını görürdünüz; şehitliğin, neyin uğruna olduğuna bakmadan şehit olmanın değerine inandıklarını görürdünüz. Azınlıkların çoğunluklardan daha kutsal, başarısızlığın başarıdan daha soylu olduğuna inandıklarını görürdünüz (Berlin, 2004, s. 27).³⁰

Romantizmin doğuşuyla birlikte hem konunun hem de (eskiden kullanıldığı form anlamında) biçimin eski kutsallığını kaybetmesi de hiç şaşırtıcı değildir. Böylece modern dönemde sanatın neyi temsil ettiği sorusu bir kez daha önümüze gelmektedir. Cevap, modern sanatçının özgün bir şeyler yaratmak arzusudur. “Burada vurgulanması gereken ‘yaratmak’ ve ‘şeyler’ sözcükleridir. Sanatçı daha önce hiç varolmamış bir şeyi yaptığını hissetmek ister. Bu şey, ne denli ustalıkla yapılırsa yapılsın bir şeyin kopyası değildir. Bu şey, ne kadar akıllıca olursa olsun bir süs parçası değildir. Burada söz konusu olan, kişiden daha anlamlı ve kalıcı bir şeydir; sanatçıya yavan yaşantımızın kalitesiz objelerinden daha gerçek olduğunu hissettirecek bir şey” (Gombrich, 2013, s. 585). Bununla beraber, sanatçı ile toplum arasında sanat eseri üzerinden kurulacak bağlantının özü artık, bir idealin ifade edilmesi değil, bir duygunun olabilecek en çarpıcı/yenilikçi/özgün biçiminde aktarılmasıdır. Ne var ki bu, yaşamın sanatla zenginleştiğini yahut modern insan için katlanılabilir kılındığını iddia etmekten daha öte bir şeydir: Bu, yaşamın “ancak bellekte, görmede ve estetik deneyde anlamlı bir gerçeğe dönüştüğünü” söylemek demektir (Hauser, 2006, s. 341).

Fakat sanatçının bireyselliğine dayanan romantik/dışavurumcu estetik anlayışının sanatı eski onto-epistemik değerinden düşürücü bir etkiye sahip olduğu da çok açıktır –ilk bakışta tam tersi olmuş görünse bile. 19. yüzyıldan sonra

³⁰ İlerleyen sayfalarda bu pasajın, genel olarak romantiklerin dünya karşısındaki tavrını betimlemek kadar, müstakil olarak Andrey Tarkovski’yi tanımlamak için de pekâlâ kullanılabileceği gün yüzüne çıkacaktır.

sanatçının tümelleri bir kenara bırakıp salt bireyselliğe gömülmesi, onun yalnızca kendisiyle meşgul olmasının ve bu yolla sanatında kaba bir formalizmin içine düşmesinin de sebebi olmuştur (Dellaoğlu, 2020, s. 43). Yani, ahlaki kaygılardan ve nesnel bilgidен uzak kalan ve yalnızca öznelliğe yaslanan bir sanat anlayışı, sanatçıyı narsist bir karaktere mahkûm etmekle kalmamış, neredeyse zorunlu kıldığı kaba formalizmle sanatta yozlaşmanın kapısını da aralamıştır. Bundan böyle sanat, sanat içindir ama sanatın ne olduğu sorusu karşısında büsbütün çaresiz kalınmıştır. Pratik uygulaması içinde sanat, olsa olsa bir hayalin dışavurumudur ve bu da illa birinin hayali olduğuna göre sonuçta “sanat sanatçıdır” önermesine ulaşmak kaçınılmaz hale gelmiştir.

1.3. Teknik İmgede Biçim ve Gerçeklik Sorunu

Çalışmamızda bu zamana kadar bahsedilen tüm estetik düşüncelerde sanat sözcüğü ile kast edilen şey klasik sanatlardır -insanın estetik bir imge oluşturmak için kendi vücudu, aklı, sesi yahut hayalgücünden ve kalem, keski, fırça, kostüm gibi kimi basit aletlerden başka bir şey kullanmadığı resim, heykel, müzik, edebiyat, drama ya da süsleme gibi sanatlar. Bununla birlikte, 19. yüzyılın ilk yarısında (1839) ve sonunda (1895) ortaya çıkan iki önemli teknik yenilik³¹, fotoğraf ve sinematografi, sanatta biçim ve gerçeklik ilişkisine dair soruların bir kez daha ve bu kez “teknik imge” üzerinden sorulmasına sebep olacaktır.

Devam etmeden önce şunu belirtmek gerekir ki çalışmamızda yalnızca fotoğrafik imgeleri³² kapsayacak şekilde kullanılan “teknik imge” kavramı, Çek

³¹ Esasında ne fotoğrafın ne de sinemanın icadına kesin bir tarih verebilmek mümkündür. Çünkü iki buluş da çok yakın zamanlarda ama farklı kişiler eliyle geliştirilen ve çalışma mantığı birbirine çok yakın olan teknik aygıtların kümülatif bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, fotoğrafın Louis Daguerre’in pozlama tekniğinin Fransız Bilimler Akademisi tarafından 18 Ağustos 1839 tarihinde resmen kabul edilmesiyle ortaya çıktığı kabul edilegelmiştir (Ayrıntılı bir tarihçe için bkz. Gök, 2016). Sinemanın doğuşu ise Lumière Kardeşler tarafından 28 Aralık 1895 tarihinde Paris’te, Capucines Bulvarı’ndaki Grand Cafe’de gerçekleştirilen ilk film gösterimine tarihlendirilmektedir (Ayrıntılı bir tarihçe için bkz. Teksoy, 2005, s. 13-27).

³² Fotoğraf ve sinemayı kapsayan fotoğrafik imge “dayanak olarak film şeridi, elektronik bellek, vb. şeyler kullanan ve mevcut gerçekliği, bir manzarayı, nesneyi, varlığı analogik olarak yeniden üreten imgedir” (Adanır, 2009, s. 2). Temelinde fotoğraf sanatının olduğu sinema da, ardışık olarak çekilen sabit görüntülerin yine ardışık olarak gösterilmesiyle gerçekleşen bir göz yanılgısından ibarettir. Herkesin bildiği üzere, bir nesne ya da hareket sürekli biçimde fotoğraflanır ve bu fotoğraflar belirlenmiş bir hızda art arda gösterilirse eldeki sabit görüntüler bir akış oluşturmaya; fiziksel

felsefeci ve kültür kuramcısı Vilém Flusser (1920-1991) tarafından oluşturulmuştur. “Alet ile üretilen geleneksel imgenin karşısına aygıt (apparatus) ile üretilen teknik imgeyi konumlandıran” ve ilk teknik imgenin de fotoğraf olduğunu söyleyen Flusser, teknik imgelerin ortak özelliğinin “dünyanın aynası değil, projeksiyonları” olduğunu ifade etmiştir (Kara, 2019, s. 52). Vilém Flusser, teknik imge kavramını oldukça geniş ve felsefi bir perspektiften bakmak suretiyle insanın dünya içinde varolma ve onu anlamlandırma kiplerini açıkladığı 5 basamaklı bir kültür ve medya kuramının bir parçası olarak geniş biçimde kullansa da, söz konusu nosyon çalışmamız özelinde yalnızca sanatsal üretim yapmanın spesifik bir çeşidi olan fotografik imge ile; yani özel ve karmaşık bir aygıt kullanarak estetik nesne meydana getirmeyi imleyecek şekilde fotoğraf ve sinematografik görüntü ile sınırlı tutulmuştur.

Kullandığımız teknik imge kavramını borçlu olduğumuz Flusser, bir sözcüğün mucidi olmakla kalmayıp ona çizdiği ufukla muhakkak ele alınması gereken teorik bir tartışmanın girişini de işaret etmektedir. Çalışmamız açısından düşünüldüğünde Flusser, teknik imgelerin düz anlamıyla bir *yansıtma* biçimi değil de özel manada bir *projeksiyon* biçimi olduğu konusunda haklı görünmektedir. Gerçekten de teknik imge, klasik sanatların ürünlerinde gördüğümüz gibi dünyanın aynası değildir; o, öz bakımından mimetik olmaktan; yani doğayı insanın kendi faaliyetlerinin sonucunda yansıtmaktan çok daha fazlasını bize sunar. Teknik imge, makinenin kendine has olanakları neticesinde dünyayı *yeniden üretir*.³³ Böylece, teknik imgede biçim ve gerçek -ki bir yanıyla buna gösteren ve gösterilen ilişkisi de denebilir- “kısa devre yapmıştır” çünkü fotoğrafta ya da sinematografik görüntüde gösteren ve gösterilen ilk ve temel anlamıyla özdeştir. Başka bir ifadeyle, ne fotoğraf ne de sinema fiziksel gerçekliği ima eder, her ikisi de göstermek istediğini tam olarak gösterir; “bu araçlar dünyanın görüntülerini doğrudan kaydedebilmektedir” (Monaco, 2002, s. 157, 42).

gerçeklik de kendi mekânı ve zamanı içinde tam anlamıyla tekrar “canlanmaya” başlar. Bu anlamda sinema da fotografik bir imgedir.

³³ Ayrıca, teknik imge söz konusuysa makinenin, eser ve alımlayıcı arasından asla tam olarak çekilmediği de bir gerçektir. Hauser’in belirttiği haliyle makine, fotografik imgenin “kökeni, ortamı ve elle tutulur nesnesidir.” Fotoğrafta ya da sinemada kullanılan aygıt(lar); yalnızca yaratıcı ve eserin arasında yer tutmakla kalmayıp eser ve algılayan arasında da daima varlığını sürdürmektedir (Hauser, 2006, s. 402). Bu durum, Flusser’in fotoğraf ya da sinematografik görüntünün bir çeşit projeksiyon olduğu savıyla uyum içindedir.

Örneğin klasik sanatların estetik imgesi ile sinematografik görüntüyü karşılaştırmalı bir şekilde ele alalım. Klasik sanatlar “yürüyen bir insanı” kendine özgü biçimsel imkânları (ve dolayısıyla sınırlılıkları) ile tasvir/temsil etmek zorundayken, sinematografik görüntü yürüyen bir insanı tavsir etmez; uzam içinde gerçekleşen hareketi ile kendi devinimi içinde yürüyen bir insanı *gerçekten* beyaz perdeye yansıtır. Aynı şey, devinim bakımından bazı kısıtlılıkları olsa da fotoğraf için de geçerlidir. Bunun estetik açısından son derece önemli bir sonucu olmuştur: Klasik sanatların temelinde yer alan temsil, estetik gücünü, gösterilen ve gösterilen arasındaki büyük farktan kazanmaktadır. Fotoğrafik görüntüde ise estetik güç, gösteren ve gösterilen arasında bir farkın olmamasından doğmaktadır. Dolayısıyla, fotoğrafik imge bize temsillerin hatta dilbilimin aracılığına gerek duymayan bir *gerçekliğin* teknik imge yoluyla üretilebileceğini ve bu üretimden yeni bir sanatın doğabileceğini de göstermiştir (Lazzarato, 2016, s. 68; Monaco, 2002, s. 154).³⁴

Sanatta biçim ve gerçeklik ilişkisi bakımından yaşanan değişim bir açıdan daha oldukça radikaldir: “Fotoğrafla birlikte üretimin mekanikleşmesi, aynı ürünün defalarca üretilebilmesi orijinalliğin ölümü tartışmasını getirmiştir” (Yılmaz, 2015, s.139). Bilindiği üzere, klasik sanatlarda özgünlüğün kriteri yapıtın biricikliğiyle doğrudan ilgili olmak durumundadır. Bu anlamda, yapıtın kendisi, yansıttığı görüntü ve iletmek istediği ana düşüncede (fiziksel) bir ayrılık söz konusu değildir. Oysa fotoğrafik imgede sanat yapıtının biricikliği, yani nesne olmak bakımından tekil oluşu, onun estetik değerini takdir etmede bir ölçü olarak kabul edilemez. Çünkü o

³⁴ Burada, çalışmamız açısından önemli bir konu olan sinema ve dil arasındaki ilişki ister istemez gündeme gelmektedir. Bilindiği gibi, sinema çoğu zaman bir “dil” olarak kabul edilir ve bu anlamda filmler de birer inceleme nesnesi olarak göstergebilimin konusu edilir. Bu son derece doğaldır çünkü kodlanabilecek bir grameri ya da anlamı sabitlenmiş sözcükleri olmasa bile, bir dilin yaptığı iletişimsel işlemlerin birçoğunu yerine getirebilmesi sebebiyle sinemayı dile benzetmekte yahut bir filmin dilinden bahsetmekte bir tuhaflık yoktur (Monaco, 2002, s. 65). Ne var ki bu konuda dikkatli olmak gereklidir. Zira fotoğrafik imgenin saf göstergeleri, sözel dilin yapay göstergelerini geri plana iter. Sinema, Deleuze’un dediği gibi, daha çok dil-öncesi “işaret ve simgelerin bir kompozisyonu” gibi durmaktadır” ve “sinemanın illa bir dil olduğu söylenecekse, bu da olsa olsa öğrenmesi çok kolay açıklaması çok zor bir dildir” (Yılmaz, 2013, s. 71-73). Bu anlamda, anlatımındaki görsel yoğunluk ve doğrudanlık sebebiyle, sinematografik görüntünün bir dil sistemi olarak kabul edilerek göstergebilimsel bir düzlemde incelenmesi ısrarı sinemanın anlamsal derinliğini sınırlandırmakla sonuçlanabilir. “Göstergebilim, sinema dilini ya da iletişim sistemini gayet iyi tanımlar ama sinemanın sanatsal etkinliğini kolayca tanımlayamaz.” Çünkü sinemanın sunduğu dil “gösterenin gösterilenle temelde aynı olduğu göstergelerden oluşmakla kalmaz, temel birimini teşhis edemediğimiz ve bu nedenle niceliksel olarak tanımlayamadığımız sürekli, bölünmez bir sisteme dayanır” (Monaco, 2002, s. 66, 157).

sonsuz sayıda kopya edilebilir bir nitelik göstermektedir. Bu anlamda, fotoğrafik imgenin estetik değerini belirlemek için, sanat yapıtının nihai katmanının ciddi anlamda önem kazanması gerekmiştir ki bu da “fikir” olacaktır. Böylece, sanat tarihinde ilk kez, bir sanat eserinin dışavurduğu fikrin, o eserin tekilliğinden ve nesnel bütünlüğünden çok daha fazla önem kazanacağı bir çağa girilmiştir (Yılmaz, 2013, s. 60).

Aslında, sanatsal eserlerin teknik şekilde yeniden üretilebilmesinin nasıl sonuçlara yol açabileceği üzerine derli toplu bir görüş ortaya atan ilk isim Alman düşünür ve kültür eleştirmeni Walter Benjamin (1892-1940) olmuştur. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı ünlü denemesinde, her sanatsal imgenin temelde yeniden-üretim açık olduğunu söyleyen Benjamin, tekniğin yeniden üretim meselesini bambaşka bir boyuta taşıdığının altını çizmektedir. Evet, (klasik imge olarak) bir resmin de reproduksiyonunu yapmak mümkündür ama insan eliyle yapılan bu yeniden-üretim en az orijinalin yaratılması kadar zaman ve emek istemekte, ayrıca bir başka ustalık (artifice) biçimini gerektirmektedir. Oysa Alman düşünürüne göre önce litografinin (taş baskı), fakat asıl olarak fotoğrafın icadıyla beraber büyük bir devrim yaşanmış; bir sanat eserini daha önce eşi benzeri görülmemiş bir hızda ve potansiyel anlamda sonsuz sayıda kopyalamak mümkün olmuştur (Benjamin, 2001, s. 52-53, 58). Teknik yeni bir dünyanın kapılarını aralamıştır.

Ayrıca, Benjamin yukarıda bahsedilen bir konuyu önemle vurgulamaktadır. “En yetkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı –başka bir deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı.” Teknik imgedeki bu eksiklik sanat eserinde bir *hâle (aura) kaybı* yaşanmasını da koşullamaktadır; yani sanat eserinin kendi kült mekânından koparılmasıyla onun varoluşu ile törensel işlevi arasındaki bağ zayıflamaktadır. Ancak Benjamin’e göre teknik yeniden-üretim, sanat eserinin biricikliğini elinden alsa da ona kitlesel bir varlık da kazandırmakta; “alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle üretilmiş olanı [da] güncelleştirmektedir” (Benjamin, 2001, s. 54-58).

1.3.1. Teknik İmgenin Sanatsal Bir Değeri Var Mı?

Teknik imgenin sanatsal değeri olabileceği düşüncesi, bugün genel bir uzlaşım olarak, üstünde hemen hemen hiç tartışmadığımız bir konudur. Oysa gerek fotoğrafın gerekse sinemanın sanatsal imkâna ve değere sahip imgeler üretebildiğinin herkesçe kabul edilmesi pek de kolay olmamıştır. Teknik imgenin sanatsal kıymetine ilişkin tartışma 19. yüzyılın ikinci yarısının arifesinde hayatımıza giren fotoğrafın icadıyla başlamıştır. Yukarıda belirtildiği gibi, makine (ya da Flusser'in tabiriyle aygıt/apparatus) yoluyla üretilen bir imge olması ve somut çıktısının diğer sanat eserleri gibi biricik olmayıp neredeyse sonsuz sayıda kopyalanabilmesi fotoğrafın sanatsal açıdan değer görmesine belli bir zaman engel olmuştur. Ayrıca birçok kişi için bir sanat yapıtını belirleyen şey, eserin mevcut gerçeklikten daha fazlasını; bir fikri, bir ideali temsil etmesi ya da dışavurması olduğundan, fotoğrafı sanatsal bir faaliyet değil de nesnel gerçekliği yeniden üreten salt teknik bir imkân olarak görenler de azımsanmayacak ölçüdedir.

İlk teknik imge olan fotoğraf, icat edildikten bugüne değin devamlı olarak resimle kıyaslanmıştır. Aralarındaki fiziksel benzerliklerden ötürü bu gayet anlaşılır bir şeydir. Kaldı ki fotoğraf sanatının 1840 ile 1870 yılları arasındaki ortaya çıkış dönemine ilk tepki veren sanat dalı da resim olmuştur (Monaco, 2002, s. 44). İlk dönemlerinde, fotoğrafın resimden ayrı bir sanatsal ifade biçimi olabileceği pek akla gelmemiştir. Zira fotoğrafın bulunduğu ilk zamanlardaki ana fikir ve uygulamalar, belgelemeci bir mantık çerçevesinde, doğanın fiziksel gerçekliğinin ışık vasıtasıyla kendisini bir madeni levha ya da film üzerine aksettirmesine izin vermekten ibarettir. Fakat bunu kısa zaman içinde biçimci arayışlar izlemiştir; bazı fotoğrafçılar, nesnel gerçekliğin yansıtılmasının ötesinde, kurgusal kimi öge ya da imkânların bu yeni teknikte kullanılıp kullanılamayacağını sorgulamışlardır. Elbette ki tersi de vakidir: İlerleyen satırlarda görüleceği gibi, ressamlar da fiziksel gerçekliği olduğu gibi kopyalayabilen bu teknik aygıt karşısında kendi sanatlarının ifade olanaklarını yeniden ele alacak felsefi bir hesaplaşmaya girişmişlerdir.

Fotoğrafın, en az resim sanatı kadar etkili bir ifade ve dışavurum gücüne sahip olabileceğini ilk defa İngiliz fotoğrafçı Henry Peach Robinson (1830-1901)

göstermiştir. Robinson'un 1858 yılına tarihlenen *Son Nefes* (Fading Away) fotoğrafı, bu yeni imge türünün kendisine has bir sanatsal dili olabileceğini gösteren ilk örnek olarak kabul edilmektedir (Armstrong, 1999, s. 38). Robinson, kasvetli bir oda içindeki ölüm döşeğinde son nefesini vermek üzere olan genç bir kadını, etrafında üzüntü içinde bekleyen insanlarla birlikte görüntülemiştir. Robinson son derece trajik bir anı fotoğrafladığı için tepkiler almışsa da, aslında İngiliz fotoğrafçının beş ayrı negatif kullanarak çektiği görüntünün konusu tamamıyla kurgusaldır. Robinson'un fotoğrafının gerçek bir anın karesi değil de tamamıyla kurgu ürünü olduğu anlaşılınca, fotoğrafik imgenin tıpkı diğer sanat dalları gibi estetik bir dışavurum aracı olabileceği de yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaya başlamıştır.

Görsel 1. 1 Robinson'un *Son Nefes* Adlı Çalışması
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289>)



Süreç içerisinde fotoğraflar post mortem uygulamalardan³⁵ ya da portre çekimlerinden daha farklı alanlara yöneldikçe fotoğrafın sanatsal dili daha açık biçimde görülmeye başlamıştır. Ne var ki bu sanatsal dilin mihenk taşı hâlâ resimdir

³⁵ Latince'de "ardından, sonra" anlamlarına gelen "post" kelimesiyle "ölüm" anlamına gelen "mors" sözcüklerinin birleşiminden türetilen post mortem fotoğraf kavramı, ölen bir insanın son fotoğrafını çekmek için kullanılan terimdir. Fotoğrafçılar uzunca bir zaman, ailelerin isteği üzerine, kaybedilen kişinin hatırasını yaşatmak için ölmüş insanların son fotoğraflarını çekmişlerdir (Bkz. Oskay, 2016 ve Yılmaz, 2015).

ve bu yüzden fotoğrafçılıkta “resimselcilik” (pictorialism) adlı bir akımın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Resimselci fotoğrafçılar, fotoğrafın bir sanat dalı olduğunu kanıtlama gayretiyle öykündükleri resim sanatının tüm estetik imkânlarını fotoğrafik görüntü meydana getirmek için kullanmışlardır (Kıbaroğlu, 2015, s. 7). Öyle ki, kimi erken dönem fotoğrafçıların çalışmalarını dahi (siyah beyaz olmaları dışında) ilk bakışta empresyonist resimlerden ayırmak neredeyse mümkün değildir. Konudan çok biçime vurgu yapmak isteyen George Davidson (1854-1930), Leon Robert Demachy (1859-1936) ve Alexander Keighley (1861-1947) gibi 20. yüzyıl başının fotoğrafçıları ışığı oldukça etkin şekilde kullanmak ve figürlerin sınırlarını muğlaklaştırmak suretiyle yapıtlarında özgün bir atmosfer yaratmak konusunda son derece başarılı olmuşlardır (Konyalı, 2011). Amaç, fotoğrafın da en az resim kadar saygın bir sanat olabileceğini göstermektir.

Gerçek görüntünün yeniden üretilmesi konusunda çok daha hızlı, ucuz ve etkili olan fotoğraf sebebiyle önce resim sanatı, ardından tüm sanat dalları yüzyıllardır sürdürdüğü temsile dayalı anlayışı terk edecektir. Üstelik bu durum klasik sanatlar açısından bir kayıptan çok kazanım olarak değerlendirilebilir (Monaco, 2002, s. 44). Daha önce belirtildiği üzere, gerçekliğin temsiline dayalı mimetik sanat anlayışına tepki fotoğrafın icadıyla doğmuş değildir ama fotoğrafik imge 19. yüzyılın başından itibaren görülen temsil ve dışavurum arasındaki ayrışmayı iyiden iyiye hızlandırmıştır. Örneğin ressamlar için çok daha dışavurumcu bir anlayışla resim yapmanın önü fotoğrafın icadıyla açılmıştır. Başka bir deyişle, nesnel gerçekliği taklit etme yükümlülüğünden kurtulan ressamlar resim sanatında yeni arayışlara yönelmişler; daha soyut ifade biçimlerini uygulamaya çalışmışlardır. Modern sanatçıların en etkili isimlerinden biri olan ressam Pablo Picasso’nun (1881-1973) resim sanatı özelinde sarf ettiği şu sözler aslında tüm klasik sanatların temsilden adım adım uzaklaşmaya başlayacağını gözler önüne sermektedir:

Fotoğraf yoluyla anlattıklarımıza şöyle bir bakarsanız, bundan böyle artık resmin konusu olmayan şeylerin farkına varırsınız. Kameranın son derece açık seçik bir şekilde görüntülediği nesneleri ressam niçin kopya etmeyi sürdürsün ki? Bu saçma olurdu değil mi? Geldiği yer açısından fotoğraf, edebiyatın, anlatının hatta konunun boyunduruğundan kurtarmıştır resmi (Picasso, 2001, s. 127).

Demeki ki mimetik bir sanat anlayışının terk edilmesine ve nihai noktada soyut sanatta göreceğimiz gibi konusuz, dolayısıyla temsilsiz ve “nesnesiz bir resim dünyasının” doğmasına öncülük eden şeyin, nesneyi tüm fiziksel gerçekliği ile kopyalayabilen fotoğrafın doğuşu olduğu söylenebilir. Böylece, sanat anlayışında uzun süredir varlığını sürdürse de 19. yüzyıl romantizminden beri devamlı mevzi kaybeden natüralist (doğalcı) anlayış tam manasıyla yıkılmıştır (Hauser, 2006, s. 382-383). Fotoğraf gerçekliği kopyalamak konusunda o kadar başarılıdır ki bundan böyle ressamın gerçekliği belgelemenin ötesine giden işlere odaklanmak zorundadırlar (Zeybek, 2017, s.39). Belki ilk tepki ressamlardan gelmiştir fakat bu durumun resim sanatıyla sınırlı kaldığını düşünmek bir hata olacaktır; fotoğrafik imgenin icadıyla birlikte tüm klasik sanatlar nesnel dünyanın ötesine geçmek ve bu anlamda kavramsal (soyut) olmak durumunda kalmışlardır (Tüysüz, 2011, s. 9).³⁶ Demek ki fotoğrafın diğer sanat dalları üzerindeki etkisinin, diğer sanat dallarının (özellikle resmin) fotoğraf üzerindeki etkisinden fazla olduğunu söylemek mümkündür.

19. yüzyılın dinamik atmosferinde hayat bulan fotoğraf, artık büyük bir süratle akıp giden hayatın bir anını durdurup yakalama fırsatını bize verdiğinden modern insan için teknik bir gelişmeden çok daha fazlasını ifade etmektedir (İşlek, 2016, s. 26). Buradaki anahtar kavram “devinim”dir. Fotoğraf durdurulmuş bir anı gösterse de her zaman için modern dünyanın devinimine gönderme yapan bir imgedir (Işıksal, 2020, s. 166; Monaco, 2002, s. 44-45). O, akıp giden hayatın durdurulmuş imgesidir; fakat *sabit bir görüntü* olsa bile düşünsel bakımdan asla *durağan* değildir. Bu sebeple, kendisi de devinim içindeki 19. yüzyılın ürettiği bir teknik olarak seçkinleşen fotoğraf, kısa süre içinde, bir anın görüntüsünü yakalama fikrinin ötesine uzanarak yakalanan anları ardışıklığı içinde göstermek düşüncesine de kapı aralayacaktır.

³⁶ Soyut sanat saf düşüncenin, imgeden çok fikrin; imgeye de hayat verdiği düşünülen idealin peşinde koşmak istese bile bu idealin Platoncu anlamını koruduğunu düşünmek doğru değildir. O, artık, “bireyüstü değil, tam anlamıyla bireyseldir” (Yılmaz, 2013, s. 105). Platon’un idealizmi, yerini, Husserl’in fenomenolojisine bırakmış; ideal-olan, tefekkür yoluyla ulaşılabilecek aşkın bir kavramsal düzlem olarak değil, bireyin varlığa özgürce yönelmesiyle ortaya çıkacak içkin görüngüler bütünü; bir “yaşam dünyası” olarak kabul edilmiştir.

1830 ile 1904 yılları arasında yaşamış İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge'in çalışmaları bu konuda son derece ufuk açıcı olmuştur. Salt bilimsel bir merakla hayvanların hareketlerini devamlılık içinde fotoğraflayan Muybridge'in çalışmaları kinetik fotoğrafla ilgili fikirlerin oluşmasında öncülük etmiştir (Hepdinçler, 2013, s. 135-136). Manzara fotoğrafları çekmekle işe başlayan Muybridge, 1878 yılında, 12 tane fotoğraf makinesini ardışık olarak bağladığı bir mekanizmayla koşan bir atın seri fotoğraflarını çekmiştir. Böylelikle ilk kez bir hareketin devamlılığı fotoğraflar üzerinden yakalanır olmuştur. Sonuçtan çok etkilenen İngiliz fotoğrafçı aynı deneyleri hareket hâlindeki insanlarla da yapmıştır (Newhall, 1949, s. 105-106). Muybridge'in çalışmalarından etkilenen Fransız fizyolog Etienne Jules Marey (1830-1904) ise 1882 yılında saniyede 12 kare fotoğraf çeken ve ilk bakışta bir tüfeğe benzeyen yeni bir aygıt geliştirmiştir (Gök, 2016, s. 59). Bu alet Muybridge'in tekniğinden farklı olarak çekilen objenin devinimi tek bir karede gösterebilmektedir.

Bahsettiğimiz iki ismin devinimi yakalama girişimleri son derece önemlidir çünkü bu çalışmalar sanatsal etkilerin ötesinde çevremizdeki nesnelere ve harekete bakışımızı derinden etkileyen kültürel değişimlerin de hem habercisi hem sonucudurlar. Zira John Berger'in (1926-2017) de söylediği gibi, fotoğraf makinasının icadıyla ve hareketin fotoğrafın doğal konusu haline gelmesiyle birlikte "imgelerin zamana bağlı olmadıkları fikri ortadan kalk[mıştır]. Başka bir deyişle makine geçen zaman kavramının görünen şeylerin algılanışından ayrılamayacağını göster[mıştır]" (Berger, 1999, s.18). Zaman ve resimsellik birliği bizi adım adım sinemaya doğru götürmektedir. Daha açık söylemek gerekirse, sinemanın doğuşu için gerekli kavrayış mevcuttur artık, gerisi teknik meselesidir.

Berger'in ifade etmek istediği şeyin merkez noktası fotoğrafın icadının hem estetik düşünceler ve uygulamalar hem de kültürel mantık üzerinde oldukça derin ve kalıcı bir etki bıraktığıdır. Sinemaya geçmeden önce, bu etkinin plastik sanatlardaki yansımalarına bakmak görüşümüzü genişletebilir. Klasik sanatlarda yüzyıllardır uygulanmakta olan ve natüralist tavrın doğal bir uzantısı sayılabilecek sabit perspektif ve tek akışlı zamansal süreklilik anlayışı fotoğrafla yıkılmıştır. Nesnenin

tek bir açıdan ve belirlenmiş bir andan hareket eden bir zamansal devamlılık içinde görülmesi ve yine buna uygun şekilde temsil edilmesi tarihe karışmak üzeredir (Hauser, 2006, s. 392). Devinimi, iki boyut üzerinde görmek klasik sanatların dünyaya bakışını alt üst etmiştir.

Görsel 1. 2 Marey'in Devinimle İlgili Bir Çalışması
(scihi.org/etienne-jules-marey-chronophotographic-gun)



Fotoğrafın icadından sonra klasik sanatların (özellikle resim ve dramanın) devinim ve hareketi biçimsel olarak yeniden ele almak zorunda kaldığı ve empresyonizm, kübizm, fütürizm gibi önemli sanatsal akımların varlığının fotoğrafla ilintili olduğu bir gerçektir. Örneğin Mehmet Yılmaz, resim sanatında kübizmle birlikte tam anlamıyla bir kopuş yaşandığını ve Rönesans'tan beri süregelen tek noktalı perspektifin terk edildiğini vurgulamaktadır. Yılmaz'a göre, söz konusu değişim “dünyaya yeni bir bakış açısından bakılmasına, dünyanın gözden ziyade zihinle algılanmasına yol aç[mıştır]” ki bu “yeni bir dil, dolayısıyla da yeni bir dünya tasarımı demektir[r]” (Yılmaz, 2013, s. 87).

Aynı şekilde, durağan bir anın içinde bile olsa fiziksel gerçekliğin devinimi yakalamayı amaçlayan söz konusu resim akımlarının da sinematografik görüntünün gelişimi üzerinde ciddi bir etkisi olmuş görünmektedir (Monaco, 2002, s.45). Devinimi, hakiki anlamda, kendi uzam ve sürekliliği içinde olduğu gibi gösterebilmekse Muybridge ve Marey'in çalışmalarından pek de uzak olmayan bir

zaman diliminde bir hayal olmaktan çıkacak, sinematografinin 19. yüzyılın sonundaki icadıyla tahakkuk edecektir.

Görsel 1.3 Ressam Carlo Carra'nın bir tablosu³⁷
(curiator.com/art/carlo-carra/the-cavalier)



Sinematografik görüntünü icadınınsa iki bağımsız koldan ilerlediği görülmektedir. İlk kol, Amerikalı mucit Thomas Alva Edison'a (1847-1931) bağlanmaktadır. Edison *kinetoscope* adlı bir cihaz icat etmişse de Amerikalı mucidin cihazı, çekilen (sesli) görüntüleri yalnızca bir kişinin izlemesine olanak tanıyan görece basit bir aygıttır. İkinci kol ise, iki Fransız kardeş, Louis ve Auguste Lumière'e çıkmaktadır. Lumière Kardeşler'in özgün tasarımı olan *cinématographe*

³⁷ Carro'nun bu kübist tablosunu Görsel 1.2'de görülen Marrey'in devinim fotoğrafıyla karşılaştırıldığında fotoğrafik imge ve klasik sanatlar arasındaki etkileşimi açıkça görmemek mümkün değildir. Ayrıca, her iki örneğe bakıldığında, gerek modern sanatta gerekse de fotoğrafik imgede karşımıza "parçalanma" olgusunun çıkması da görmezden gelinemez. Devinimi bir bütün halinde ve akışı içinde görebilmekle parçalanma'nın birlikteliği bir paradoks gibi görünse de aslında ortada çelişkili bir durum yoktur. Maddenin devinimiyle birliği parçalanmadan; daha da ötesinde, hareketin bizzat kendisi bir süreç olarak parçalara ayrılmadan ne fotoğrafik imgeden ne de onun ciddi şekilde etkilediği modern sanattan bahsetmek mümkün olabilir (Bkz. Yılmaz, 2013, s. 87-88). Her ikisinde de dışsal anlamda parçalanmış zaman, hareket ve madde birliği bundan böyle izleyicinin algısında içsel olarak tekrar ve öznel şekilde yeniden kurulmalıdır (Hauser, 2006, s. 388-389). Özellikle sinema söz konusu olduğunda fotoğrafik imgenin bu talebi çok daha yoğun biçimde öne çıkacaktır.

adlı aygıt ise hem görüntü kaydeden, hem de kaydettiği görüntüyü yansıtabilen bir çeşit kameradır ve kaydedilen görüntüleri çok kişinin izlemesine olanak tanınması sebebiyle bugün anladığımız manada sinematografik görüntünün doğuşunu müjdelemektedir. Bu yüzden, Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895 tarihinde Paris Grand Café'de yaptıkları ilk film gösterimi sinemanın doğuş anı olarak kabul görmektedir (Bordwell ve Thompson, 2003, s. 13-19).

Tıpkı ilk yıllarında fotoğrafın resim sanatından bağımsızlaşmaya çalışması gibi, sinema da hayatın doğal görüntülerini yansıtmaktan ya da tiyatro sanatının etkilerinden kurtulmaya; günlük yaşamın yahut piyeslerin filme alınmasından daha fazlasını ifade etmeye çalışmıştır. Bunun kolay gerçekleştiğini söylemek mümkün değildir. Sinemanın, günlük yaşamı yansıtan bir çeşit *teknik oyuncak* olmaktan kurtulması, ardından da drama sanatından bağımsızlaşarak kendi anlatısını bulması adım adım gerçekleşmiştir. Evet, sinematografin mucidi Lumière Kardeşlerdir ama Fransız ikilinin çektiği görüntüler bir trenin gara girişi, paydos eden işçilerin fabrikadan çıkışı ya da bir bebeğin yemek yemesi gibi gündelik hayatın sıradan fenomenlerinden ibarettir. Sinematografik görüntüyle ilk kez karşılaşan dönem insanı için bunlar yeterince heyecan verici kayıtlardır, hatta çoğu sinema tarihi araştırması için bunlar ilk belgesel film görüntüleridir, fakat bu *realist-naturalist* planlar kısa zaman içinde izleyiciler için sıkıcı olmak tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır (Özarslan, 2013, s. 14). Bu noktada imdata yetişen biçimsel öge 'montaj' olacaktır.

Sinemanın yalnızca kendisine ait tekniklerle kurmaca bir öykü anlatabileceği fikriyse ilk olarak Georges Méliès (1861-1938) adlı Fransız bir illüzyonistin aklına gelmiş gibi görünmektedir. Bu anlamda, Lumière Kardeşler sinematografiyi icat etmiş olsa da Méliès'in "sinemanın" mucidi olduğu söylenebilir (İri, 2011, s. 1).³⁸ Bugün, bilimkurgunun ve fantastik sinemanın da ilk uygulayıcısı olarak kabul edilen Méliès, kesme (montaj) tekniklerini başarıyla kullanarak birçok sinemasal anlatım

³⁸ Kendisi de son derece önemli bir sinema kuramcısı olan Siegfried Kracauer, Georges Méliès'in, filmlerindeki artistik yaklaşımıyla, öncülü Lumière Kardeşler'in fotoğrafik realizmini aşma başarısını gösterdiğini belirtmektedir (2015, s. 32). Benzer şekilde, Roy Armes de Lumière Kardeşler ve Méliès'in sinemanın iki farklı kutbunu; "yaşamın doğrudan kaydedilmesi ile film yapımının gerçekten kendi yerini bulduğu düşsel seyirliğin coşkun kullanımı"nı temsil ettiğini vurgulamaktadır (2011, s. 30). Bu ayrışma bizi dolaylı olarak şu sonuca götürmektedir: Lumière Kardeşler sinemada "gerçekçi" akımın, Méliès ise "biçimci" akımın ilk temsilcisi olarak kabul edilebilir.

ögesinin ilk uygulayıcısı olmuştur (Gaudreault, 2007, s. 167). Buna karşın Méliès'in de tiyatronun etkisinden tam anlamıyla kurtulamadığı bir gerçektir. Méliès, filmlerinde çeşitli kesme hilelerini etkin şekilde kullanmışsa da kamerası hep sabit bir noktadadır ve öykü bir tiyatro sahnesinden bize aktarılmaktadır (Kracauer, 1997, s. 33). Dolayısıyla Fransız illüzyonistin sinemaya katkısı büyük fakat sınırlı olmuştur.

Farklı çekim ölçeklerinin ve değişen ritimlerdeki kurgunun kullanılması yoluyla tiyatro etkisinin büyük ölçüde bertaraf edilmesi ise Amerikalı yönetmen Edwin S. Porter'in (1870-1941) 1903 yapımı *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu) adlı 12 dakikalık bir kısa filmiyle gerçekleşmiştir. Kariyerine mucit Thomas Edison'un film şirketinde makinist olarak başlayan Amerikalı yönetmen, bu filmde farklı açılarda ve farklı sürelerde çekimler kullanarak sinemanın kendine özgü bir biçim ortaya koyabileceğini göstermiştir. Aynı zamanda ilk western film olarak kabul edilen *Büyük Tren Soygunu*, yalnızca kurgusu ile yenilikçi değildir. Film, bir olayı farklı çekim açıları ve ölçekleriyle aktarmak yoluyla o zamana kadar keşfedilmemiş bir sinemasal ifade biçimini ortaya koyması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu film, gerçek anlamda ticari başarı yakalayan ilk yapım olduğu kadar sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesini de sağlayan eserlerin ilk örneklerinden biridir (Ünal, 2014, s. 10-11).

Sinemanın müstakil bir sanat dalı haline gelmesi serüveninde muhakkak anılması gereken bir diğer isim, 1875 ila 1948 yılları arasında yaşamış Amerikalı yönetmen David Wark Griffith'tir. Griffith, özellikle, 1915 tarihli *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation) ve 1916 yapımı *Hoşgörüsüzlük* (Intolerance) adlı iki filmiyle sinema tarihine geçen son derece önemli bir yönetmendir. Amerikalı yönetmenin sinema tarihi açısından büyük önemi, yakın çekimlerde ve paralel kurguda sergilediği hüner sayesinde özgün bir sinema dili meydana getirmekteki yadsınamaz etkisinden kaynaklanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2002, s. 73-74).³⁹ Griffith sayesinde sinema, diğer dramatik sanatlardan çok daha güçlü bir

³⁹ Birçok sinema araştırmasında, yakın çekimlerin ilk kez Griffith tarafından kullanıldığı söylene de bu doğru değildir. Yukarıda da belirtildiği gibi, yakın çekimler ilk kez Porter tarafından kullanılmıştır.

anlatı stiline sahip olabileceğini ilk kez açıkça göstermiştir (Monaco, 2002, s. 33). Sinema üzerine ilk çalışmaların da bu tarihten sonra yapılmaya başlandığına şahit olmak şaşırtıcı değildir.

Elbette ki sinemanın tarihsel gelişimini filmler üzerinden mercek altına almak, başlı başına bir mesele olarak, yukarıda sınırlı ölçüde yapmaya çalıştığımızdan çok daha geniş bir incelemeyi fazlasıyla hak etmektedir.⁴⁰ Bizim burada vurgulamak istediğimiz husus, kısaca, sinemanın araştırmacıların dikkatini kendi üzerine ne zaman çekmeye başladığı meselesidir ki bunun 20. yüzyılın hemen başında gerçekleştiği ifade edilebilir. Böylece her sanat dalı gibi, sinema da kuramsal estetik tartışmaların konusu haline gelmeye başlamıştır. Başka bir deyişle, sinema tiyatrunun kayda alınmasından fazlasını ifade etmeye, özgün biçim ve içerik taşıyan eserler ortaya koymaya başladıkça, bir sanat dalı olarak sinemanın estetik temeline ve sınırlarına ilişkin sorgulamaların da arttığı; sinema estetiğine dair özgün fikirlerin ileri sürüldüğü gözlenmiştir.

Sinemaya ilişkin ilk dönem düşüncelerinin belli sorular etrafında şekillendiği açıktır. Sinemanın bir sanat olup olmadığı, eğer bir sanatsa onu estetik nesne kılan şeyin temelde ne olduğu başlı başına bir problemdir. Bununla birlikte, sinemanın diğer sanat dallarıyla ilişkisi ve onlardan nasıl ve ne ölçüde farklılaştığı sıkça ele alınan bir diğer konudur. Yine, sinematografik görüntünün nesnel gerçeklikle ilişkisine dair tartışmalar da azımsanmayacak ölçüde geniş bir alanı işgal eder. Son olarak, film izleme deneyiminin izleyici üzerindeki psikolojik etki ve süreçleri bir diğer tartışma konusudur (Stam, 2014, s. 37). Üstelik bu soruların günümüzde bile tam olarak açıklıkla cevaplanamadığı; her bir mesele üzerinde tartışmanın halen devam ettiği de bir gerçektir. Fakat açık olan bir şey vardır ki ilk dönem teorisyenler sinemanın sanatsal potansiyelini kanıtlamak ve felsefi anlamda onu diğer sanat dallarının etkisinden kurtarmak için özel bir çaba sarf etmek zorunda kalmışlardır.

Ne var ki Griffith bu yeni çekim tekniklerini dramatik bir unsur olarak son derece etkileyici şekilde kullanmasıyla öne çıkmaktadır (Armes, 2011, s. 108-109).

⁴⁰ Sinemanın tarihsel gelişiminin ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Rotha, 2000.

1.3.2. Sinemada Üç Ekol: Biçimcilik, Gerçekçilik ve Auteur Politikası

Sinemaya ilişkin fikirlerin, kısa zaman içinde, iki ana odakta merkezleşerek biçimci (dışavurumcu)⁴¹ ve gerçekçi film kuramlarını meydana getirdiği görülmektedir. Her ne kadar sinematografi “gerçekçi” görüntülerle başlamışsa da onun kuramsal boyuttunda ilk kristalize olan taraf biçimciliktir. Alman asıllı psikologlar olan Hugo Münsterberg ve Rudolf Arnheim ile başlayan biçimci kuram, sonradan Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein gibi Rus sinemacıların kurguya ağırlık veren sanatsal uygulamalarıyla iyiden iyiye belirginleşmiştir (Savaş, 2019, s. 21). Üstelik II. Dünya Savaşı’na kadar biçimci film kuramına herhangi ciddi bir eleştiri de yöneltilememiştir. Bunun sebebi söz konusu kuramın, sanatı temelde bir form/biçim meselesi olarak gören klasik sanatların estetik bakış açısıyla da belli bir uyum içinde olmasıdır (Andrew, 2010, s. 225; Özdemir, 2009, s. 80).

Fakat 1945 sonrasında, sinema teorilerinde bir değişim yaşanmıştır. Bu tarihten itibaren sinemanın psikolojik temellerine yahut montaj teknikleri yoluyla elde edilebilecek anlatım gücüne değil de, fotoğrafik görüntünün nesnel gerçeklikle kurduğu güçlü hatta doğrudan ilişkiye ya da onun bir toplumda hayat bulan sosyal gerçekliğin oldukça belirgin bir ifadesi olabileceğine vurgu yapan gerçekçi kuram ağırlık kazanmaya başlamıştır. Özellikle Fransız André Bazin ve Alman Siegfried Kracauer’in düşünceleriyle şekillenecek yeni bir sinema anlayışı, biçimci bakış açısının karşıtı haline gelecek gerçekçi film kuramını meydana getirmiştir (Savaş, 2019, s. 21).⁴²

Sinemaya dair bu ilk teorik yaklaşımlar derli toplu bir *sinema felsefesi* ortaya koymabilme gayretinin sonucudur (Güğümcü, 2013, s. 86). 1960’lı yıllardan itibaren ise *felsefe olarak sinema* olarak adlandırılabilen yeni bir yaklaşım öne çıkarak bir

⁴¹ “Sinema eleştirisinde ‘dışavurumculuk’ ile ‘biçimcilik’ terimleri genellikle bu yönelimlerin ‘gerçekçilik’e karşıtlığını ifade etmek için birbirinin yerine kullanılır” (Monaco, 2002, s. 379).

⁴² Belirtmek gerekir ki tüm film araştırmalarını doğrudan etkileyen biçimcilik ve gerçekçilik arasındaki ayrılık ilk bakışta sanıldığı gibi doğrudan ve dengeli değildir. İki temel eğilim arasındaki münasebet, doğrudan bir ayırmadan ziyade diyalektik bir ilişkiyi koşullamaktadır. “Yani gerçekçi kuram dışavurumcu kuramdan doğar, tıpkı dışavurumcu kuramın sinemaya sanatsal bir saygınlık kazandırma dürtüsünden doğması gibi” (Monaco, 2002, s. 376).

filmin değerlendirilmesinde yönetmenin bireysel anlamda dışavurmak istediği özgün fikirleri ve hayata geçirdiği sanatsal uygulamaları odağa çekmek isteyen çalışmalar, özellikle de auteur politikası yükselişe geçecektir. Başka bir deyişle, biçimcilik ve gerçekçilikle şekillenen ilk dönem tartışmalarını, 1960'lı yıllardan sonra yönetmenin öznelliğine daha sık vurgu yapan “üslupçuluk” üzerine düşünceler izleyecektir (Denizel, 2014, s. 186). Ayrıca, sinema araştırmacısı Noël Carroll'a göre, sinema ancak bu tarihten sonra teori düzleminden kurtulup felsefi düzleme taşınmış ve felsefe çalışmalarının gerçek anlamda bir alt dalını meydana getirmeyi başaramıştır. Carroll'a göre bunun en önemli nedeni, derli toplu bir sinema felsefesi geleneğinin oluşması için bu sanata aşina olan güçlü bir düşünür kadrosunun yetişmesinin belli bir zamanı gerektirmesi ve bunun ancak 1960'lardan sonra gerçekleşmiş olmasıdır (Carroll, 2008, s. 1-2). Yazarın bahsettiği paradigma değişimininse auteur politikasının ortaya çıkışı olduğuna şüphe yoktur.

Daha önce de belirtildiği haliyle, sinemaya dair erken dönem teorik tartışmalar onun bir sanat dalı olup olmadığıyla ya da hangi klasik sanat dalına daha yakın olduğuyla ilgilidir. Sinemayı müstakil bir sanat dalı olarak ele alma gayreti ilk dönem teorik çalışmaların bel kemiğini oluştururken, özellikle 1912 ile 1925 yılları arasında sinemanın -özellikle de sahne sanatlarından- bağımsız bir sanat dalı olduğunu savunmaya çalışan sayısız makale yayımlanmıştır (Andrew, 2000, s. 18). O günlerden beri sinema, sanatlar içinde estetik kuramlara sırtını en fazla dayamaya çalışan sanat dalı olmayı da sürdürmüştür. Diğer bir ifadeyle, ilk zamanlarından bu yana değin kuramsal tartışmalar, sinemada diğer sanat dallarında olduğundan çok daha fazla önemsenmekte ve eserleri belli bir kuramın standartları içinde analiz etme eğilimi çok daha bariz biçimde görünmektedir.

Sinema araştırmacısı James Monaco (1942-...), sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemde ille bir kurama dayandırılması çabasını, onun en genç sanat dalı olmaktan dolayı yaşadığı bir tür komplekse bağlamaktadır. Monaco'ya göre düşünce basit şekilde şöyle işlemektedir: “Eğer sinema önemli bir kuramsal sistemi desteklerse, yalnızca o zaman diğer daha eski sanatlar kadar itibarlı hâle gelir.” Bu yüzdendir ki ilk dönem kuramlarının ardında sinemaya bir saygınlık kazandırma motivasyonu

bulunmaktadır. Yine aynı sebeple ilk dönem düşüncelerinin biçimci eğilimlerinin son derece baskın olduğu da görülmektedir. Çünkü sinemayı açıklarken takınılacak gerçekçi bir tavır, dolaylı biçimde de olsa, filmin kendisinin ifade ettiği gerçeklikten daha az önemli olduğu, yani gerçeğin sanattan daha üstün olduğu sonucuna ulaştırma tehlikesini içinde barındırmaktadır. Bu yüzden filmlerin biçimsel özelliklerini veya film deneyiminin algısal boyutunu diğer unsurlardan daha önemli sayan bir tavır sinema sanatına ihtiyaç duyduğu saygınlığı kazandırmaya dönük ilk dönem çalışmalarının doğal bir eğilimi olmuştur (Monaco, 2002, s. 368-369).

Sinema kuramlarını Hugo Münsterberg’le başlatmak yaygın bir kabul olsa da, Münsterberg’ten bir yıl önce, 1915 senesinde yayımlanan *The Art of Moving Picture* adlı kitabıyla sinemaya ilk kez sanat payesi veren Alman şair Vachel Lindsay’i (1879-1931) de unutmamak gerekir. Oldukça erken bir tarihte sinemayı bir sanat dalı olarak değerlendirmesi ve gerçek potansiyelini keşfetmesi Lindsay’i ayrıcalıklı bir konuma yükseltse de sinema kuramları açısından kendi zamanında ve sonrasında önemsendiğini yahut sıkça hatırlandığını söylemek pek mümkün değildir. Oysa film türleri arasında ayrıma giden ve bunların arasındaki farklılıklara dikkat çeken ilk isimlerden biri Lindsay’dır. Yine, sinema ve tiyatro arasında bir devamlılık değil, tam aksine bir karşıtlık ilişkisi olduğunu anlaması, sinemayı bir “dil” olarak ele alması ve onu resim-yazının başlangıcından sonraki en önemli teknik gelişmelerden biri olarak görmesi Lindsay’ın ne kadar öngörülü olduğunu kanıtlamaktadır (Lindsay, 1916, s.1-20). Hatta Lindsay, sinemanın kendi içyapısıyla sınırlı kalmayan eleştirileri bakımından da bir öncüdür; eserinde, sınırlı da olsa sinemanın sosyo-politik temellerine bir bakışı görmek de mümkündür.

Bununla birlikte, aşağı yukarı her sinema araştırmasında, 1863 ile 1916 yılları arasında yaşamış Alman asıllı Amerikalı psikolog Hugo Münsterberg sinemayla ilgili ilk kuramsal çalışmaları yapan kişi olarak öne çıkmaktadır (Carrol, 2008, s. 1). Zaman ve mekânın algılanması üzerine yaptığı deneysel psikoloji çalışmalarıyla bilinen (Butler, 2005, s. 13) Münsterberg, 1916 yılında yayımlanan *The Photoplay: A Psychologic Study* (Fotoplay: Psikolojik Bir Çalışma) adlı eserinde de psikoloji temelli bir sinema teorisi ortaya koymuştur. Amerikalı psikolog iki ana kısımdan

oluşan çalışmasının ilk bölümünde sinematografik görüntünün psikolojik olarak kurulmasına, ikinci bölümde ise onun estetik imkânlarına eğilmeye çalışmıştır. Özgün bir teori kurabilmek için sinemayı tiyatro ile karşılaştırma yoluna giden Münsterberg'in düşüncelerinin merkezindeyse şu fikir bulunmaktadır: Tiyatro fiziksel/dışsal gerçeklikle ilgilidir, fakat sinema sanatı özü bakımından zihinsel/işsel bir gerçekliğin alanına aittir (Münsterberg, 2002/1916, s. 173-176). Bu fark, drama ile sinematografinin imkânlarını da belirlemektedir.

Münsterberg için bir film, fiziksel gerçekliğin yeniden üretilmesinin ötesinde, esas itibariyle nesnel gerçeklikten yola çıkılarak insan zihninde yaratılan psikolojik bir fenomendir. Bu haliyle oldukça Kantçı bir görüntü çizen (Buyan, 2013, s. 20) Amerikalı psikolog bunu “fi olgusu” ile açıklamaktadır: Nesnel gerçeklikten çekip koparılan durağan görüntüler, belli bir hızda art arda gösterildiğinde bir göz yanılsaması sayesinde hareketli olarak algılanmaktadır.⁴³ Dolayısıyla, Münsterberg’e göre sinematografik görüntüdeki hareket, gerçek bir hareketmiş gibi görünse de aslında yalnızca onun bir çeşit imasıdır. Burada insan zihni durağan resimleri birbirine bağlayıp bir akış yaratmakta aktif durumdadır ve ortaya bir hareket yanılsaması çıkar; bu durum sinematografinin bütünüyle zihinsel bir süreç olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde, film görüntüsündeki derinlik de zihin bir *oyunudur* (Yıldırım ve Çakır, 2016, s. 542). Sinematografik görüntü, perdeye yansıyan iki boyutlu bir imge olmasına rağmen, insan zihninin doğal bir tepkisi olarak üç boyutlu olarak algılanmaktadır.

İzleyicinin film deneyimi karşısında pasif değil, aksine aktif bir tutum içinde olduğunu söyleyen (Monaco, 2002, s. 372) ve bu yönüyle Kant felsefesinin fenomenolojik boyutunu sinema alanına taşımayı başaran Münsterberg, kuramını, insan zihninin algılama sürecinde alımladığı imgeleri düzenleme yeteneğini öne çıkaran Gestaltçı psikoloji ekolüne dayandırmıştır (Kıbaroğlu, 2015, s. 5). Bütünün

⁴³ Bazı sinema çalışmalarında “fi olgusu” (phi phenomenon) kavramının ilk kez Hugo Münsterberg tarafından ortaya atıldığı anlamına gelecek ifadeler bulunuyorsa da bu doğru değildir. Kavram, Münsterberg’ten daha önce, Max Wertheimer ve Adolf Korte gibi, hareketin algılanması üzerine deneysel çalışmalar yapan Alman psikologlar tarafından kullanılmıştır. Hatta Münsterberg’in *Photoplay* çalışmasında fi olgusu kavramın kendisine rastlanmaz; yazar, harekete dair algı yanılsamalarıyla ilgili kendi düşüncelerini açıklarken zikrettiğimiz isimlere atıf yapmaktadır (Münsterberg, 2002/1916, s. 73, 161-162; Buyan, 2013, s. 21).

parçaların toplamından daha fazlasını ifade ettiğini savunan; algılanan imgelerin de insan zihni tarafından benzerlik, yakınlık ya da birlik ilişkilerince yeniden ve bir anlam meydana getirecek şekilde düzenlendiğini ifade eden Gestalt ekolünün bir temsilcisi olan Münsterberg'in sinemanın estetik imkânlarına dair fikirlerinin de algısal psikolojiye uygun olması son derece doğaldır.

Amerikalı psikolog, bu doğrultuda, üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu yüzey üzerinde yeniden oluşturulması illüzyonunun tamamıyla filmin biçimsel öğeleriyle ilgili olduğunu öne sürmektedir. Perdeye yansıyan görüntüdeki perspektif ilişkileri, objelerin oransal boyutları ve mekân içindeki hareketler gibi görsel unsurlar kadar, izleyicinin dikkatini film üzerinde tutacak öykü ve öyküyü dramatik bakımdan etkili biçimde anlatırken kullanılan zamansal sıçramalar ya da uzamsal değişimler bir filmin, izleyicinin hafıza ve hayalgücü merkezlerine seslenen biçimsel düzenlemelerdir. Bu düzenlemeler sayesinde izleyicinin algısal mekanizmaları harekete geçirilir ve film gerçeğin taklidi olmanın ötesine adım atar (Buyan, 2013, s. 21-31) ve onun zihinsel yeniden-üretimi olup çıkar.

Demek ki Münsterberg için film gerçekliğin yeniden üretimiyle sınırlı bir şey olamaz; zaten böyle bir şey mümkün de değildir. Örneğin bir çiçek filme alındığında onun kokusunu duymak imkânsızdır. Dolayısıyla film gerçek bir deneyim oluşturmaz. Bunun yerine film zihinsel bir görüngü olarak “yeni bir şiirsellik” meydana getirmektedir (Andrew, 2000, s. 31-32). Amerikalı teorisyen, sinemanın özgün olanakları olarak gördüğü yakın çekimler ve montaj yoluyla, nesnel gerçeklikten farklı bir gerçekliği seyirciye sunduğunu vurgulamaktadır. Münsterberg'e göre “gündelik yaşamda lineer olarak ilerleyen zaman ve mekân formlarına karşın sinema anlatısında zaman ve uzam birliği parçalanabilmekte ve döngüsel bir hâl alabilmektedir. Zihindeki gibi sinemada da zamansal ve uzamsal sıçramalar yapılmakta; içinde bulunulan an anıya dönüşürken, hayaller, rüyalar ve gerçekler iç içe geçmektedir” (Avcı ve Karakoç, 2020, s. 181).

Bir filmde flashback (zamanda geriye gitme) ya da flashforward (zamanda ileri gitme) gibi teknikler ya da bir anda sahnede beliren yakın çekimler sayesinde (bunlar nesnel gerçeklikte asla olmayacak şeylerdir) zamanda ve uzamda sıçramalar

yapabiliriz ki bu durum Münsterberg için doğal gerçekliğe değil, insan zihninin çalışma prensiplerine uygun düşmektedir. Zira Münsterberg açısından insan hareketli bir dünyada yaşamakla kalmaz; zihniyle bu dünyayı “organize eder, düzenler, ayrıştırır, şekillendirir” (Özdemir, 2009, s. 84). Bu yüzden Amerikalı psikolog için sinema teknolojik bir fenomen olarak zihinsel süreçlerin dışı yansıtılmasının yolunun bulunmasıyla ilgilidir.

1904 ile 2007 yılları arasında yaşayan ve Münsterberg’in çalışmalarından önemli ölçüde etkilenen Rudolf Julius Arnheim da sinemaya, gerçeklikle ilişkisi perspektifinden değil, onun teknik imkânlar eliyle yeni bir algısal düzlem oluşturması açısından bakan bir başka biçimci isimdir (Nuyan, 2011, s. 135). Arnheim’in sinema teorisi de öncülü Münsterberg gibi Gestalt kuramını temel alırken (Erdikmen, 2013, s.37-38) Arnheim oldukça basit ve tam anlamıyla biçimci bir anlayıştan hareket etmektedir: Hiçbir sanat eseri gerçeğin birebir kopyası olmaktan ibaret olamaz. Her sanat dalı, malzeme olarak kullandığı gerçekliği kendi teknik imkânlarına bağlı olarak işleyen biçimlerde yeniden ürettiği için bağımsız bir sanat dalı haline gelmektedir. Sinema söz konusu olduğu zaman, temsil ile biçim bozumu (buna gerçekliği yeniden biçimlendirme de denebilir) arasında sürekli mevcut olan bir gerilim söz konusudur ve söz konusu gerilim sinematografiye sanatsal imkânlar kazandırmaktadır (Andrew, 2010, s. 86). Yani, sinemanın sanatsal olanakları gerçek ve onun temsili arasındaki ontolojik boşluğa yuvalanır.

Bir film yapımcısı kamerasını çalıştırdığı anda gerçekliğe çok benzer, hatta onunla tıpatıp aynı bir görüntüyü yakalamaktadır. Fakat bununla yetinirse “biçimsiz bir yeniden üretime” razı olmak gibi bir hataya düşecektir. Oysa “yönetmen bir sanat eseri yaratmalıdır. Bu yüzden kullandığı aracın özelliklerini bilinçli olarak vurgulaması önemlidir. Yine de bu öyle bir biçimde yapılmalıdır ki gösterilen nesnenin nitelikleri yok edilmek yerine daha da güçlendirilmeli, yoğunlaştırılmalı ve yorumlanmalıdır” (Arnheim, 2002, s. 36). Arnheim’in *Sanat Olarak Sinema* (Film as Art) adlı, ilk kez 1933 yılında yayımlanan kitabında yer verdiği bu düşüncelerle kast ettiği şey, sanatsal etki yaratmak için sinemanın teknik olanaklarının, açıkça

söylemek gerekirse, onun nesnel gerçekliği temsil etmedeki sınırlılıklarının hatta eksikliklerinin ustaca kullanılmasının gerekliliğidir (Güçhan, 1981, s. 194).

Arnheim, kitabında, bahsettiği sınırlılıkların ne olduğunu ayrıntılı şekilde açıklamıştır. Bunlar, 1. Üç boyutlu nesnel gerçekliğin iki boyutlu perdeye yansıtılması, 2. Film görüntüsündeki nesnenin asıl ölçüsünden uzaklaşması ve derinlik duygusunun azalması, 3. Renklerin yokluğu ve ışıklandırmanın yapaylığı, 4. Fiziksel gerçekliğinin belli ölçeklerde çerçevelenerek verilmesi, 5. Montaj sebebiyle gerçek zaman-mekân sürekliliğinin kaybolması ve 6. Görüntünün sınırlı sayıda duyuyu harekete geçirebilmesidir (Arnheim, 2002, s. 15-35). Fakat yukarıda da ifade edildiği gibi, Arnheim, bir yönetmenin tüm bu eksiklikleri, fiziksel gerçekliğe yeni bir biçim kazandırmak yoluyla, dramatik etki yaratmak için ustaca kullanabildiği için ortaya bir sanat eseri koyduğunda ısrarcıdır.

Sinemanın özü doğal gerçeklikle kurduğu ve izleyicisine de kurdurduğu ilişkinin kısıtlılığında yatmaktadır. “Başka bir deyişle, sinema sanatı özel bir sürece işleme dayanır ya da çok daha kesin söylersek, sürecin geciktirilmesine dayanır, somutla ilişkimiz engellenmiştir” (Andrew, 2010, s. 86). Örneğin, tıpkı Münsterberg’in vurguladığı gibi, Arnheim açısından da bir filmde, gerçek yaşamın aksine, zaman-mekân sürekliliğini görmek mümkün değildir. Film, zamanda ve uzamda sıçramalar ya da geri dönüşler yaparken, montaj sinematografideki zamansal süreklilik eksikliğini sanatsal bir ifadeye dönüştürmenin aracıdır.

Yahut sinemada çekim ölçeklerinin ve hareketlerinin göreceliği günlük yaşamımızdaki deneyimden de farklıdır. Bir yönetmen zaten bu farklılığı kullanarak etkili ifade yolları bulmaktadır. Bununla birlikte, Arnheim’ın sinemada sese sıcak bakmadığı da söylenmelidir (Güçhan, 1981, s. 214). Esasında, nesnel gerçekliği temsil etme konusundaki eksikliklerini sinemaya ifade olanakları kazandıran öğeler olarak değerlendiren bir kuramcı için sesin kullanımına ihtiyatlı yaklaşmak oldukça makul bir tutumdur. Kaldı ki, Arnheim sinemanın dramadan ziyade resme daha yakın bir sanat dalı olduğunu düşünmektedir. Arnheim için “sinema, üstün sanatsal etkiler başarma güdüsünü olduğu kadar gücünü de mutlak sessizliğinden almıştır” çünkü

sinema yapısı gereği görsel bir sanattır ve ses, sinemanın saf görselliğine zarar verebilir (Arnheim, 2002, s. 60).

Münsterberg ve Arnheim algısal psikoloji temelinde son derece önemli fikirler ortaya koymuşlarsa da biçimci ekol, Sovyet sinemacıların teorik ve pratik çalışmalarıyla zirveye ulaşmıştır. Bu yüzden kimi yayınlarda, sinemada biçimci kuramın Sovyet montaj ekolüyle başlatıldığını görmek dahi mümkündür. Bunda büyük bir haklılık payı da vardır zira Hauser'in de ifade ettiği gibi, bir sanat dalı olarak sinemanın gelişimi, Griffith'in ustaca kullandığı yakın çekimler kadar, Sovyet kuramcılarının kısa-kesme olarak adlandırdıkları montaj yöntemiyle bariz bir hız kazanmıştır. Elbette ki montaj, Rus biçimcilerin bulduğu bir şey değildir; belli bir zamandır Amerikalı sinemacılar tarafından oldukça başarılı şekilde uygulanagelen bir sinematografik ögedir. Fakat Sovyet sinemacılar montaja yeni bir soluk kazandırmıştır. Kesme yoluyla yakın çekimleri etkin biçimde kullanmanın önünü açan Sovyet sinemacılar “başka herhangi bir sanat dalında görülemeyecek etkiler yaratabilen ve bazı sinirsel ritimleri, çarpıntılı ruh durumlarını belirtebilen ve diğer sanat türlerinde erişilemeyen yeni bir ekspresyonist film anlatımı yolu bulmuş[lardır]. Bu montaj tekniğinin devrim yaratıcı niteliği kısa çekimler, ritim hızlanması, çekim noktalarının değişkenliği ve sinemada uygulanabilecek diğer yöntemlerden çok da fazla; homojen bir eşyalar dünyasını değil, gerçeğin yeterince heterojen öğelerini yansıtmayı ve bunları yüzyüze getirmesine bağlıdır” (Hauser, 2006, s. 400).

Ekim 1917 Devriminin ardından Çarlık Rusyasını yıkarak iktidara gelen Bolşeviklerin lideri olan ve sinemaya büyük bir önem atfeden Lenin, 1919 yılında, sinemanın devletleştirilmesini öngören bir kararnameyle Moskova’da bir film enstitüsü kurulmasını da sağlamıştır. Bu akademide yetişen ve/veya eğitmen olarak çalışan Vsevolod Pudovkin (1893-1953), Lev Kuleshov (1899-1970) ve Sergei Eisenstein (1898-1948) gibi isimler, kurguya getirdikleri teknik yenilikler ve düşünsel açılımlarla özgün bir sinema estetiğinin oluşmasına öncülük etmişlerdir. Sovyet Rusya’yı kuran sosyalist devrime gönülden bağlı olan bu isimler, sanatçıyı

yeni *işçi sınıfı toplumunu* inşa edecek ve onun ihtiyaç duyduğu “yararlı nesneleri” üretecek bir mühendis olarak gören konstrüktivizmin (inşacılık) etkisi altındadırlar.

1917 Ekim Devrimi’nin ilk estetik ideoloğunun sembolist bir şair olan Aleksandr Blok (1880-1921) olduğu söylenir. 1918 yılında kaleme aldığı bir makalede, sanatçının ödevinin “her şeyi yeniden yapmak” anlamına gelen devrimi görmek ve başkalarına da göstermek olduğunu vurgulayan Blok, Rus konstrüktivizminin kurucusu konumundadır. Blok’un çizdiği ufukla şekillenen inşacı sanat anlayışı, sanatın ve sanatçının komünist toplumun yaratılmasında hayati bir rol oynayacağı idealiyle hayat bulur: “Sanatçılar, sanat için sanat düşüncesinin temel alındığı soyut bir sanat değil, somut ve işlevsel bir sanat yaratmalıdırlar” (Yılmaz, 2013, s. 131). Sanatçı ve yapıtı devrimin taşıyıcısıdır, bu sinema için de geçerlidir.

Bu sebeple, Sovyet Rusya’da sanat (özellikle de sinema) asla tek başına bir amaç olarak düşünülmemiş; her zaman belli bir amaca dönük bir faaliyet olarak kabul edilmiştir. “Bu yararcılığın (utilitarizm) nedeni komünist rejimin kuruluş döneminde kullanılabilecek her türlü araçtan yararlanmak isteği ve burjuva kültürünün estetizmini, sakin ve seyredici tutumuyla toplumsal devrim için bir tehlike oluşturan ‘sanat için sanat’ kavramıyla birlikte ortadan kaldırmak arzusudur” (Hauser, 2006, s. 404). Bu anlamda Rus montaj ekolünün üyelerinin birçoğunun sanata ideolojik olarak yaklaştıkları ve devrimci bir sinema yapmak peşinde olduklarını da söylemek gerekir (Petric, 2000, s. 21).⁴⁴ Bu eğilim özellikle Eisenstein’da kendisini çok daha net şekilde göstermektedir.

Kendilerine özgü ve birbirlerinden farklılaşan sinema anlayışları bulunsada yukarıda saydığımız isimlerin ortak yönü sinemayı temel anlamda bir kurgu/montaj sanatı olarak görmeleridir (Özarslan, 2013, s. 52). Bu ekolün ilk temsilcisi olan Lev Kuleshov, kurgunun insan algısı üzerinde nasıl etki yapabildiğine dair ufuk açıcı

⁴⁴ Hauser’e bakılırsa Sovyet Rusya’da önemli bir sosyal rol oynayabilen tek sanat dalı sinema olmuştur. Kurulan sosyalist devletin bu yeni sanat dalına ilgisi elbette ki politiktir, fakat bununla birlikte sinema ile Sovyet Rusya arasında ilginç bir benzerlik daha söz konusudur. Her ikisinin de “bağlayıcı ve tökezletici gelenekler tarafından engellenmeksizin, herhangi bir kültürel ya da kalıplaşmış önyargılar olmaksızın” kendine has yollar bulmak durumunda olması; Hauser’in deyiimiyle “devrimsel olaylar” olmaları aralarındaki ilişkinin oldukça güçlü bir şekilde kurulmasıyla sonuçlanmıştır (2006, s. 402).

çalışmalar yapmıştır. Kuleshov, deneysel bir kısa filmde, sabit bir noktaya bakan bir aktörün iki görüntüsü arasına “bir tas çorba”, “tabutta yatan bir çocuk” ve “uzanmış genç ve güzel bir kadın” gibi farklı öğeler yerleştirmiştir (Kuleshov, 1993, s. 92). Aktörün hem baştaki, hem de sondaki görüntüsü tamamen aynı olsa da, seyirciler üç farklı kompozisyonda, aktörün yüz ifadesinden farklı duygular yansıdığını düşünmüşlerdir.

Oyuncunun, çorba kâsesine bakarken aç, tabutta yatan küçük çocuğa bakarken üzgün ve ağlamaklı, çekici genç kadına bakarken ise arzulu görüldüğü sonucuna varılmıştır. Yani, aktöre ait sadece tek bir görüntü kullanılmışsa da aktörün tek imgesi diğer görüntülerle anlamca ilişkiye girerek her seferinde algısal bakımdan “farklılaşmıştır”. Böylece montajın sahnelerin kabaca uç uca eklenmesinden ibaret olmayıp, bir sahneyi diğer sahnelerle anlam bakımından diyalektik bir ilişki içine sokan dramatik/psikolojik bir öge olduğu net biçimde ortaya çıkmıştır (Prince ve Hesley, 1992, s. 59). Şunu da belirtmek gerekir ki, Kuleshov’un montaj denemeleriyle birlikte Münsterberg ve Arnheim’in sinema estetiği konusunda algısal gerçekliğe ve Gestalt kuramına yaptıkları vurguyla belirginleşen teorik düşüncelerin pratikte sağlaması da yapılmıştır.

Görsel 1. 4 Kuleshov Etkisi
(<https://listelist.com/kulesov-etkisi-sinema/>)



Kuleshov'un önce öğrencisi ardında da uzun yıllar boyunca çalışma arkadaşı olmuş Rus yönetmen Vsevolod Pudovkin de ele alınması gereken bir diğer biçimci isimdir. *Sinemanın Temel İlkeleri* adlı eserine “tamamlanmış bir filmin, birbirini belirli bir sırayla izleyen, az ya da çok kısa parçacıklar dizisinden meydana geldiğini” söyleyerek giriş yapan Pudovkin, ilk cümlesinde bile üstü kapalı şekilde kurgunun önemine vurgu yapmaktadır. Rus teorisyen, biraz da ironik bir tavırla, yönetmenin kullandığı hammaddenin gerçeklik değil, gerçekliğin kayda alındığı selüloit film olduğunu da ifade etmektedir (1966, s. 27, 86). Pudovkin'in bu iddiası, tam da montaja ağırlık veren teorisinin temel taşı oluşturmaktadır. Çünkü Rus teorisyene göre görüntüyü içeren selülozik film montaj yoluyla işlenmediği takdirde, tek başına anlamsızdır yahut teknik bir çıktı olarak yalnızca bir “canlı fotoğrafı”; tıpkı ilk dönem film görüntülerinin sanatsal üretimler değil de, günlük yaşamı yansıtmaktan öteye geçemeyen canlı fotoğraflar olması gibi (Pudovkin, 1966, s. 81).

Filme sanatsal bir ifade katarak onu yalnızca canlı bir fotoğraf olmaktan kurtaran simetografik öge, her görüntüyü yönetmenin iletmek istediği etki çerçevesinde kendinden önceki ve sonrakilerle birleştiren ve böylece onu anlamlı hale getiren montaj olabilir. Dolayısıyla Pudovkin için kurgu, film yönetmeninin maddi anlamda “ölü” selülozik malzemeyi canlandırmak için kullandığı “dil”dir. Tek başınayken ancak kelimeye benzetilebilecek ham selüloit görüntüler kurgu yoluyla (ve fazlalıkların da kesme ile atılmasıyla) bir araya getirilip anlamlı ve sanatsal ifade gücü olan yoğun bir cümleye dönüşmektedir (Yıldız, 2013, s. 65). Pudovkin'in kendi ifadesiyle söylenirse, “selüloit, kurguyu yapan yönetmenin isteğine boyun eğer. Film yönetmeni, herhangi bir görünüşün filmsel biçimini meydana getirirken, bütün ara noktaları atabilir, böylelikle zaman içindeki olguyu gereken en yüksek derecede yoğunlaştırabilir” (1966, s. 87). Görüldüğü gibi Pudovkin için sinemanın özü, onun gerçekliği kurgu yoluyla yoğunlaştırabilmesinde, sıkıştırabilmesinde saklıdır. Montaj, kendinde bir anlamı olmayan nesnel gerçeklikten sanatsal bir anlatı çıkarabilmenin aracıdır.

Biçimci sinema geleneği, Münsterberg ve Arnheim'in düşünceleriyle başlayıp yukarıda zikredilen iki yönetmenin çalışmalarıyla kayda değer bir montaj kuramı

haline gelmişse de Sergei Eisenstein’la zirvesine ulaşacaktır. Rus yönetmenin, sinema teorisine ve estetiğine yaptığı etki öylesine barizdir ki bugün biçimci film kuramı dendiğinde akla ilk gelen isim Eisenstein’dır. Çalışmamızda, kapsam gereği oldukça kısıtlı şekilde ele alınmak durumunda olsa da Eisenstein’ın sinema sanatına ve kurguya dair düşünce ve uygulamalarının müstakil bir çalışmanın konusu olacak kadar hacimli ve önemli olduğu konusunda kimsenin şüphesi olmasa gerekir.

Eisenstein, öncülleri Kuleshov ve Pudovkin’in sezdiği ve pratik çalışmalarıyla göstermeyi de başardığı “görüntülerin anlamsal diyalektiğini” kurgu kuramının merkezine yerleştirmekle kalmayıp uygulamalarına devrimci düşüncelerini de ekleyecektir. Rus yönetmenin yaptığı, temel anlamda, Alman düşünür Hegel’in ortaya koyduğu diyalektik’in Marksist düşünce üzerinden montaj kuramına yansıtılmasıdır. “Hegel’in felsefe sistemine göre bir fikir (yani tez), karşısındaki başka bir tezle (anti-tezle) karışır, bundan yeni bir anlayış doğar ve buna da sentez denilir. Eisenstein’ın kurgu sisteminde tezin yerini ilk çekim, anti-tezin yerini ikinci çekim alır. Bu iki çekimin çatışmasından ise senteze, ideaya ulaşılır” (Nişancı, 2012, s. 65).

Eisenstein’ın film estetiği, algısal psikolojisinden olduğu kadar, Hegel’in tarih düşüncesine sınıf çatışması temelinde yeni bir yorum getirerek diyalektiği bütünüyle materyalist bir yapıya kavuşturan Marksist düşünceden ve dolayısıyla sosyalist devrimden de büyük ölçüde etkilenmiştir (Kolker, 2016, s.104). Sosyalist devrime bağlılığı sebebiyle, Eisenstein’ın sinema anlayışının biçimcilikle sosyalist gerçekçilik arasında bir salınım gösterdiği ifade edilmelidir (Bordwell, 2005, s. 165-167) fakat sosyalist gerçekçilik kavramındaki “gerçekçilik” kelimesi de bizi yanıltmamalıdır. Rus sinemacının gerçekliği, bilinçlenen işçi sınıfının burjuvaziye karşı giriştiği bir mücadelenin sonunda kurduğu ve yaşattığı sosyalizm idealidir; dış dünyanın nesnel gerçekliğine doğrudan atıf yapmaz. Bu anlamda, Eisenstein’ın teorik anlayış ve pratik uygulamalarının, çalışmamıza konu olduğu şekliyle gerçekçilikten uzak olduğu ortadadır.

Sergei Eisenstein, meslektaşı ve çalışma arkadaşı Pudovkin’in kurgu anlayışındaki “bağlayıcılığı” eleştirmekle işe koyulmuştur. Pudovkin’in iddia

ettiğinin aksine, görüntülerin birbirine bağlanmasıyla değil, ancak çatışmasıyla ortaya bir filmin çıkacağına inan Rus teorisyene göre kurgunun temeli, sonunda yeni kavramların doğmasını koşullayan çarpışmadır, hatta kimi zaman açık şekilde kendisini gösteren tezatlıklardır (Eisenstein, 1985, s. 52). Diğer bir ifadeyle, Eisenstein'in montaj anlayışı “süreklilikten çok kopukluğa”, görüntülerin uyumundan ziyade uyumsuzluğuna yaslanmaktadır (İri, 2014, s. 4). “Sinemanın her şeyden önce kurgu olduğunu” söyleyen Eisenstein'in (1985, s. 43) montaj anlayışında, art arda gelen görüntüler bir çatışma yaratırlar ama bu çatışmadan yeni bir düşünce doğar.

Rus sinemacı özgün kurgu mantığını daha iyi anlatabilmek adına Japon resim yazısına ve yine geleneksel bir Japon şiir biçimi olan haiku'ya başvurmuştur.⁴⁵ Eisenstein, Japon resim yazısında (ki kendisi bu yazıyı sık sık hiyeroglif olarak tanımlamıştır) iki imgenin birleştiği zaman ortaya çıkan yeni kelimenin, kendisini meydana getiren iki imgenin toplamından daha fazlasını ifade ettiğini vurgulamaktadır; aynı şey haiku şiirinde de geçerlidir. Örneğin, resim yazısında köpek figürü ile ağız figürünün yan yana gelmesi artık “havlamak” kavramına işaret etmekte; böylece basit nesnelerin ardışık olarak gösterilmesi sayesinde karmaşık kavramlara ulaşılmaktadır. Ya da haiku'da gördüğümüz şekliyle, doğal imgelerin rastgele gibi görünen bir aradalığı, belli bir bilişsel uyumsuzluk meydana getirerek, yeni ve soyut kavramsal düşünceye vücut vermektedir. Eisenstein bunun tam anlamıyla sinemada yapılan kurgu olduğunu söylemekle montaj teorisinin özünü gözler önüne sermektedir:

Evet, bu tıpatıp bizim sinemada yaptığımız şeydir: Resmi yapılabilir, anlamı tek, içeriği yansız (nötr) çekimleri, anlalsal (intellectual) birlikler ve diziler biçimine sokmak. Herhangi bir sinemalık sergilemede kaçınılmaz bir araç ve yöntemdir bu. Ve yoğunlaşmış ve arılaşmış bir biçimde de ‘anlalsal sinema’nın çıkış noktası (Eisenstein, 1985, s. 44).

⁴⁵ İlerleyen satırlarda çalışmamızın odağındaki Andrey Tarkovski'nin de sinema dili'ni ortaya koyabilmek adına haiku'ya atıf yaptığı görülecektir. Fakat iki yönetmenin haiku ve sinema ilişkisi anlayışı birbirine hiç benzememektedir. Eisenstein'in haiku'da diyalektik açıdan müthiş bir kavram yaratma gücü bulmasına karşın, Tarkovski bu şiir türünde doğanın dolaysız, saf gözlemi yoluyla içsel gerçekliğe ulaşmanın imkânlarını öne çıkartacaktır.

Üstelik Eisenstein'ın sözünü ettiği anlamsal diyalektik yalnızca belli görüntüler arasında cereyan etmez. Sinematografik görünütülerin arasındaki anlamsal örüntü, ilk sahneden başlayarak filmin sonuna kadar süren bir devamlılık arz eder. Bu yüzden kurgu, izleyiciyi devrimci bir bilince taşıyacak da bir öge olarak, “çekimlerin birbirleri ardına, duvar örercesine yerleştirilmesi değil, hem kendi içlerindeki hem de aralarındaki organik ilişkinin kurulmasıdır. A ve B çekimleri yan yana geldiklerinde, aralarındaki gerilim sürtüşmesi ve zıtlaşmadan ötürü yalnızca A+B değil C de oluşacaktır” (İri, 2014, s. 4).

Eisenstein, algısal psikolojinin temellerini de iyi bilen biri olarak, ilk anda rastlantısal olduğu düşünülebilecek görüntülerin dahi izleyici üzerinde güçlü dramatik etkiler bırakabileceğinin farkındadır ve sinemacılardan bunu dikkatle hesaba katmasını beklemektedir. Zira görüntüler izleyici tarafından tek başlarına değil, filmin bağlamı içinde yeniden ve bütünlü ilişkili olacak şekilde tekrar ve tekrar anlamlandırılırlar (Küçükdoğan ve Yengin, 2013, s.108). Bu doğrultuda Eisenstein, her sahneyi, filmin bütünsel anlamına/mesajına diyalektik etkide bulunması gereken bir mecaz-birim (hücre) olarak görmektedir ve uygulamaları da bu istikamette olmuştur.

Örneğin 1925 yapımı ünlü filmi *Potemkin Zırhlısı*'nda Eisenstein, üç farklı aslan heykelinin imgelerini belli aralıklarla hikâye akışının arasına sokarak bir ayaklanma görüntülerinin izleyici üzerindeki dramatik etkisini pekiştirmiştir. Sırasıyla; uyuyan, yattığı yerden bakan ve ayağa kalkan aslan heykeli imgeleri, Çar'a karşı patlak veren bir halk isyanının ve onu kanlı şekilde bastırmaya gelen askerlerin görüntülerinin arasına yerleştirildiğinde, sahne anlamca güçlenmektedir. Belki tek başına bir mana ifade etmeyecek heykel görüntüleri, bütünlü ilişkisi içinde değerlendirildiğinde uzun süredir biriken sosyo-politik bir gerilimin artık su yüzüne çıktığını gösteren güçlü sembollere dönüşmektedirler.

Ayrıca, Rus yönetmen kurgu yoluyla film zamanı üzerinde oynamalar yapmasıyla da yenilikçi bir isimdir. Bunun arkasındaysa, “salt gerçekçiliğin algılamının hiç de doğru biçimi olmayabileceğini” düşünen Sergei Eisenstein'in (1985, s. 49) anlam bakımından öne çıkması istenen bir ögenin kendi doğal

büyükliğünden (bu büyüklük uzamsal da olabilir, zamansal da) pekâlâ koparılabileceği düşüncesi yatmaktadır. Yine yukarıda bahsedilen filmde, muharip bir gemide görev yapan bir denizci askerin elindeki yemek tabağını hiddetle kırması üç ayrı açıdan çekilmiş ve bu çekimler ardışık olarak kurgulanarak verilmiştir. Böylece olay anı uzatılarak, yani *zamansal olarak büyütülerek*, eylemin etkisi güçlendirilmiştir. Bu yolla basit bir tabak kırma sahnesi, bir isyanın başlangıcının sembolü olarak önemle vurgulanmış olur (İri, 2014, s. 4).

Daha önce de belirtildiği gibi, sinemanın ilk yıllarında, ona bir saygınlık kazandırmayı ve müstakil bir sanat olarak kabul ettirmeyi amaçlayan biçimci kuramların ağırlıkta olduğu görülmüştür. Bu düşünceleri, sinemanın nesnel gerçeklikle kurabildiği somut ilişkiyi görmezden gelmek istemeyen isimlerin fikirleri izleyecektir. Söz konusu fikirlerse film sanatının gerçeklikle ilişkisi kadar, bir filmin nasıl bir gerçeklik türü ürettiği hakkında olmuştur. Biçimci kuramın kurmaca öyküye ve özellikle kurguya önem verdiği yerde, gerçekçi eğilim günlük hayata, sosyal gerçekliğe ve uzun planlardan oluşan çekimlere vurgu yapmıştır. Gerçekçilikten yana tavır alan bir kuramcı sanatta biçimin rolünü inkâr etmez, fakat sinemanın gerçeği ortaya çıkarma gücünün unutulmaması gerekliliğini sürekli biçimde vurgular. Bu anlamda, filmin biçimi de gerçekliği örtmeye değil, aksine onu öne çıkarmaya hizmet etmelidir.

Gerçekçi film teorisi dendiği zaman iki ismi özel olarak zikretmek ve sinema anlayışlarını ana hatlarıyla çerçevelemek gerekir ki bu isimler Siegfried Kracauer ve André Bazin'dir. Kracauer sinemaya, biçim ve içerik tartışmalarında geride kaldığı, hatta neredeyse yok sayıldığına inandığı içerik perspektifinden bakarak (Kracauer, 2015, s. 65; Kılıç, 1981, s. 219; Andrew, 2010, s. 193) sosyal gerçeklik ve kolektif bilinç bağlamında yönelmiştir. Bazin ise filmlerdeki plastik öğelerin dahi gerçeklikten kaynaklandığının altını çizen bir düşünce sergilemiş (Büker, 1989, s. 109-110), ayrıca gerçekçi film teorisini üslupçu auteur politikasına bağlayan bir geçiş figürü olarak da seçkinleşmiştir.

1889 ila 1966 yılları arasında yaşamış Alman kuramcı Siegfried Kracauer, sinema sanatı ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi erken döneminde sosyo-psikolojik,

sonrasında ise daha ontolojik tahliller yapmak suretiyle ortaya çıkaran bir isim olarak göze çarpmaktadır.⁴⁶ Kracauer, 1947 yılında basılan *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tahlili* adlı kitabında sinema ve sosyal psikoloji arasındaki ilişkiyi açıklıkla ortaya koymuştur. Kracauer, Alman sinemasının 1895 yılındaki başlangıcından itibaren⁴⁷ Hitler'in iktidara gelişinin ardından çekilen propaganda yapımlarına kadar belli başlı filmleri mercek altına almıştır. Fakat özellikle 1918 ve 1933 yılları arasında etkin olan dışavurumcu Alman sinemasının teknik ve dramatik özellikleriyle, yaklaşık olarak aynı yıllarda yükselişe geçip akabinde tüm Avrupa'yı kasıp kavuracak Nazizm ideolojisi arasında kurduğu bağlantılar hem okuyucu hem de 1970'li yıllarda hız kazanacak sinema çalışmaları için önemlidir (Petro, 1983, s. 49-50). Eserine önce “*Alman Sineması ve Alman Akli*” adını vermek isteyen Kracauer (Quaresima, 2010, s. xiv), çalışmasının henüz önsözünde asıl maksadının sinemayı özgül bir mesele olarak incelemek değil, filmlerin tahlili üzerinden Hitler öncesi dönemi Alman toplumunun psikolojik durumunu ortaya koyabilmek olduğunu belirtmiştir (Kracauer, 1947, s. v).

Bu eser, bir toplumda halen yaşanan yahut yaşanması derinden arzu edilen kolektif gerçekliğin sinema biçimine nasıl yansıdığını; sanatsal uygulamaları nasıl ve ne ölçüde koşulladığını irdelemesi bakımından ilgiyi hak etmektedir (Petro, 1983, s. 48). Kracauer'in film tahlillerinin sosyolojik boyutu aşarak psikanalitik bir yoğunluğa ulaşmayı başardığını söylemek de yanlış olmayacaktır. Alman yazar açısından filmler toplumsal gerçekliğin kabaca dışavurumundan daha fazlasıdır; filmler, kolektif bilincin en derinlerini ele verebilir. “Filmlerin yansıttığı şey, psikolojik eğilimlerimiz ya da belirgin inançlarımız gibi açık şeyler değil, bilinç boyutunda aşağıdan yukarıya uzanan bir hat üzerinde, kolektif zihniyetin derin

⁴⁶ Yalnızca sinema yazarı değil, kendi döneminin popüler kültür ürünlerine dikkatle eğildiği haliyle önemli bir kültür felsefesi de olan Kracauer metodolojik bakımdan Frankfurt Ekolü'ne bağlanmaktadır (Petro, 1983, s. 50). Bunun da ötesinde, Kracauer'in felsefi boyutta, özgürlük ve nedensellik arasında estetik deneyim üzerinden bir köprü kuran Kant'a ve “yaşam dünyası” (lebenswelt) kavramsallaştırmasıyla hayatın sezgisel boyutta kavranan fenomenolojik yanına vurgu yapan Husserl'e bağlandıği da ifade edilmelidir (Aitken, 1998, s. 126-127).

⁴⁷ Kracauer kitabında Alman sinemasının ortaya çıkışının ancak I. Dünya Savaşı'ndan sonra mümkün olabildiğini söylemekte; bundan öncesini ise bir çeşit tarih-öncesi dönem olarak kabul edip incelemektedir (Kracauer, 1947, s. 15, 35).

katmanlarıdır” (Kracauer, 1947, s. 6). Dolayısıyla sinemanın ortaya koyduğu şey, bizzat kolektif gerçekliktir.

Kracauer sinema ve toplumsal hayat arasındaki ilişkiyi irdelemeye *Kitle Süsü* adlı yapıtında da devam etmiştir.⁴⁸ Alman yazar, sinemaya sosyolojik bir perspektiften bakmaya devam ederek bir filmin biçimsel anlamda ne kadar gerçekdışı olursa olsun, temelde daima mevcut gerçekliğe atıf yaptığını; toplumun gizli ya da ilk bakışta görünmeyecek kadar derine nüfuz etmiş içtimai mekanizmalarını ele verdiği fikrini savunmuştur. Kracauer açısından toplumsal gerçeklik kendisini filmlerde açık şekilde gösterebilir, yeter ki yapıtlara böyle bir yönelimle bakılsın. Örneğin, kapitalist sistemin ürettiği fantasmalar olarak değerlendirildiği takdirde filmlerdeki tüm temsillerin, kapitalizmin nasıl işlediğine ya da kitlelere nasıl gösterilmek/sunulmak istendiğine dair açık göstergeler haline geldiği çok daha iyi anlaşılabilir (Kracauer, 2011, s. 251-253). Bir filmin anlamı ona yönelimden bağımsız değildir.

Bununla birlikte Kracauer’ın sinema teorisi yalnızca psiko-politik alanla ya da toplumsal düzlemle sınırlı kalmamıştır. O, 1960 yılında yayımlanan *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* adlı kitabında sinema ve fiziksel gerçeklik arasındaki bağlantıya dair önemli ontolojik analizler de yapmıştır. Kracauer de tıpkı çalışmamızda yaptığımız gibi klasik imge ve teknik imge arasındaki temel bir fark üzerinden hareket edecektir: Alman kuramcıya göre her klasik sanat dalı gerçekliği biçim yoluyla belli oranda bozuma uğratmak zorundayken fotoğraf ve sinemanın böyle bir zorunluluğu bulunmamaktadır. Aksine, hem fotoğraf hem de sinema fiziksel gerçekliği olduğu gibi aktarabilmesi sebebiyle müstakil bir sanat dalı hâline gelmiştir (Kracauer, 2015, s. 107); onların ayırıcı vasfı budur.

Kracauer için fotoğrafik görüntünün sanatsal evren içindeki yeri eşsizdir çünkü yalnızca o, salt kendine ait bir “sanat dünyası” yaratmak yerine, kendi hammadmesine, yani yaşamsal gerçekliğe dönmeye eğilim göstermektedir. Sinema, tıpkı fotoğraf gibi, hayali bir dünya kurmaz; nesnel gerçekliğe dalar. Kracauer,

⁴⁸ Kracauer’in ilk kez 1963 yılında basılan bu eseri, yazarın 1920’lerin başıyla 1930’lu yıllarda çeşitli yayın organlarında yayımlanan yazılarının derlenmesiyle oluşturulmuştur.

sinemaya dair teorisini örmeden önce fotoğrafın doğasına ilişkin görüşlerini ortaya koymuştur. Alman kuramcı, fotoğrafın ortaya çıktığı ilk günden itibaren “basiret sahibi kişilerin” bu yeni mecranın “görülebilir –veya potansiyel açıdan görünür olan- fiziksel gerçekliği kaydetme ve açığa çıkarma becerisini” sezebildiğini söylemiştir. Zira bu, fotoğrafın kendine has doğasıdır. Aynı şekilde, film de fotoğrafik bir mecra ve gerçekliği ifşa etme gücü bakımından fotoğrafla benzer özellikler gösterir (Kracauer, 2015, s. 73-74, 107). Bununla birlikte sinematografik görüntü, devimimi yakalamak ve nesnel gerçekliği sahneleme yoluyla daha etkin biçimde aktarabilmek bakımından fotoğrafı aşır ondan daha *gerçekçi* olur (Kracauer, 2015, s. 115). Zira sinema, kesme ve kurgu yoluyla gerçekliği çok daha etkin biçimde yakalayıp yansıtabilir. O, sabit bir perspektife ve ihlal edemeyeceği bir zamansal sürekliliğe saplanmamıştır.

Alman teorisyen şunu önemle vurgulamaktadır: “Geleneksel sanatlar kendilerine özgü araçlarla yaşamı dönüştürmek için varolurken, sinema yalnızca hayatı olduğu gibi gösterdiği zaman en derin ve en özlü biçimde var olabilir. Diğer sanatlar yaratım sürecinde kendi konularını tüketirler; bunun tam tersine sinema kendi maddesini sergilemeye eğilimlidir” (Andrew, 2010, s. 193). Öyleyse bir filmin estetik değeri de kendi maddesi olan gerçekliğe ne ölçüde dönebildiği; onu ne kadar sergileyebildiği ile ilgilidir. Elbette fizik gerçeklikle sinemasal gerçeklik arasında, sinemanın tekniklerinden (biçiminden) kaynaklanan farklar olabilse de Kracauer için bu, sinemada hayatın olduğu gibi aktarılmasının önünde hiçbir engel teşkil etmez. Aksine, sinema, hayatı tam da bu tekniklerle çok daha görünür kılmakta; hatta gerçekliğin sonsuzluğuna uzanmaktadır (Kracauer, 2015, s. 119).⁴⁹ Alman teorisyenin

⁴⁹ İlk bakışta şaşırtıcı olabilecek şey Kracauer’ın gerçekçi film teorisinin, yer yer, Arnheim ya da Pudovkin gibi biçimci isimlerin düşünceleriyle benzerlik göstermesidir. Ne var ki, sinemanın kendine özgü teknik olanaklarını kullanmak konusunda gerçekçi ve biçimci eğilim arasında, en azından lafzi düzlemde, büyük bir fark yoktur zaten. Ancak Andrew’un da belirttiği gibi, iki eğilim arasında amaç bakımından, yani sinemanın hammaddesi olan fiziksel gerçekliğin aşılması ya da öne çıkarılması hususunda büyük bir fark göze çarpmaktadır: “[S]inema kendi hammaddesinin ötesine geçtiği süreçle geleneksel sanatlar gibi olmakla uğraşır bir hale gelir. Arnheim bunu büyük bir tutkuyla kabul etmiştir; Kracauer ise bu yönelimi kınamak zorundaydı, çünkü sinemayı bütünüyle yeni bir gözle görmektedir. Gerçeklikle ilişkisi içinde bir sinemayla, kendi içine kapalı sanal bir yaratım olarak sinema arasındaki farklılık burada ortaya çıkmaktadır” (Andrew, 2010, s. 196). Bunlardan ilki gerçekçi yaklaşımı belirlerken, ikincisi biçimci anlayışı meydana getirmektedir.

son düşüncesinde çelişik bir durum varmış gibi görünse de esasında Kracauer kendi içinde tutarlı bir fikir ortaya sermektedir.

Kracauer, sinemanın icadının modern bireyin bilişsel durumuyla oldukça yakın bir ilişki içinde olduğunu vurgularken bahsettiği ilişkinin iki yönlü oluşuna da dikkat çekmek suretiyle teorisinde çelişkili gibi görünen biçim ve gerçeklik diyalektiğini açıklığa kavuşturmayı amaçlamaktadır. Sinema, ilk olarak, modernlik deneyiminin insanda yarattığı bir duygu-durumdan beslenmektedir. Bu yeni (modern) duygu durum -klasik sanatlarda ilk olarak empresyonizmde kendisini göstermiş olduğu haliyle- nesnel gerçekliğin duysal ve geçici olduğuna yahut olabileceğine dair radikal bir soyutlama becerisi ile belirginleşir. Sinematografi tam da bu soyutlama becerisinin sonucunda varolabilmiştir. Fakat diğer yandan sinema, ikinci yönüyle, söz konusu soyutlamayı aşma ve gerçeklikle yeniden sağlam biçimde temas edebilme ihtiyacının; sinematografik görüntünün katışıksız amprik nitelikleri sayesinde gerçekliği “kurtarabilme” (redemption) arzusunun sonucu olarak da değerlendirilmelidir. “Bu nedenle filmin değeri, izleyicinin dikkatini, deneyimi düzenleyen soyut söylemler altında kaybolan 'yaşamın dokusuna' yeniden yönlendirme potansiyelinde yatmaktadır” (Aitken, 1998, s. 125-126). Bu açıdan, yukarıda belirtildiği gibi, sinemanın teknik olanakları esas itibariyle gerçekliği aşma yahut onu plastikleştirme yönünde değil, onu daha net biçimde ortaya çıkarma yönünde işlev gören estetik öğelerdir yahut olmak durumundadırlar. Kracauer’ın “fiziksel gerçekliğin kurtuluşundan” anladığı budur.⁵⁰

⁵⁰ Sanata, tıpkı Kracauer gibi sosyolojik bir perspektiften bakan Hauser’in de modern sanatın ve özellikle de sinematografinin ikircikli doğası hakkında benzer vurguları yapması önemlidir. Hauser’in anahtar kavramı ise fiziksel gerçeklik değil, “eşzamanlılık”tır fakat her iki ismin görüşleri gözden kaçmayacak bir paralellik sunmaktadır. Modern insan, Hauser’e göre, dünya içerisinde, birbirinden çok farklı ve ilk bakışta birbiriyle ilintisiz görünen fakat aynı anda olup biten birçok şeyin karşısında tek başına kalan bir özne olarak konumlanmak zorunda kalmıştır. Böylesi bir parçalanmanın aşılması ve anlamlı bir bütünlük arz edecek şekilde yeniden bir araya getirilmesi ise bilinçte kurulacak içsel bir zaman duyumuyla; Bergsoncu zaman anlayışıyla mümkün olabilecektir. Zira “olguları hiç durmadan değişen bir dünyanın insanda bıraktığı izlenim, içinde her şeyin birleşip kaynaştığı bir süreklilik olacaktır” ki sanat anlayışı da bundan böyle “gerçeklik ölçütünü bireyin ‘hic et nun’unda (şimdi ve burada’ında) arayacaktır (2006, s. 332). Temel ögesi eş zamanlılık, doğal ilkesi ise zamanın mekânsallaştırılması olan yeni tutum ise, empresyonizmin doğuşuyla birlikte kendisini tüm modern sanat akımlarında hissettirmesine rağmen, en açık biçimiyle sinemada görülür. Kesme, kurgu ve yakın çekim gibi teknik imkânlarla (dışsal olarak parçalandığı için içsel anlamda yeniden kurulması zorunlu olan) modern zaman ve dolayısıyla gerçeklik deneyimi birbiriyle öylesine örtüşür ki sinemanın tüm

En üretken ve kendinden sonraki kuşakları etkilemek açısından en güçlü film kuramcılarında biri olan André Bazin ise gerçekçi film kuramcıları içinde anacağımız ikinci ve son isimdir. 1918 ile 1958 yılları arasında yaşamış Fransız kuramcı her anlamda bir geçiş dönemi figürüdür. “Bazin, sessiz sinemanın sonuna kadar gelip dayanan ve orada duraklayan sinema kuramını, sinema düşüncesini, sesli sinemayı da içine alacak yolda genişletmeye çalışan, bunu büyük ölçüde gerçekleştiren sinema düşünürüdür” (Özön, 1966, s. 8). Bazin, yıllar boyunca, Fransa’nın en prestijli sinema yayını olan *Les Cahiers Du Cinéma* (Sinema Not Defterleri) dergisinin editörlüğünü yürütmüş ve birçok değerli kritik yazısı kaleme almıştır. Bazin, sinema teorisinde gerçekçi bir anlayışa bağlı kalmışsa da editörlüğünü yürüttüğü dergide yetişen birçok usta yönetmenin fikir ve filmleriyle 1960 sonrasında yeni bir yaklaşım olarak ortaya çıkacak auteur kuramına da önemli katkılar sunmuştur.

Fransız film eleştirmeninin yazıları, ilk kez, ölümünden kısa bir zaman sonra *Sinema Nedir?* (Qu'est-ce que le cinema?) adlı bir kitapta toplanmıştır. Belirtildiği üzere, Bazin’in estetik görüşlerinin temelini gerçekçilik oluşturmaktadır; hatta ona göre plastik sanatların tarihi tümüyle “gerçekçiliğe ulaşma çabasının” tarihidir (Bazin, 1966, s. 32).⁵¹ Bununla birlikte Fransız yazar, sanatta gerçeklik ve temsil arasındaki ilişkiyi, yani somut görüntüden sanatsal imgeye, oradan da soyut düşünceye geçişin nasıl gerçekleştiğini bütünüyle açıklamanın zorluğunu da görmezden gelmeyen bir isimdir. Hele sinema söz konusu olduğunda bu zorluk daha da kavileşmektedir. Evet, fotoğraflık görüntü gerçekliğin bir temsili olması bakımından diğer sanat dallarından ayrı düşünülemez; o da tıpkı diğer sanatsal mecralar gibi bir çeşit *dil sistemidir*. Fransız kuramcı *Fotoğraflık Görüntünün Ontolojisi* adlı yazısında Malraux’un “Sinema ilkeleri bakımından Rönesans’la ortaya çıkan ve son anlamını barok resimde bulan plastik gerçekçiliğin en gelişmiş halinden başka bir şey değildir,” sözünü alıntılamıştır (Bazin, 1966, s. 33). Bu

sanat dalları içinde “zaman kategorilerinin en iyi temsilcisi olduğu düşünülebilir” (Hauser, 2006, s. 389-394).

⁵¹ “Plastik sanatların tarihi bu sanatların yalnız estetiğinin değil aynı zamanda ve öncelikle ruhbiliminin de tarihiyse, bu her şeyden önce benzerliğin ya da gerçekçiliğin tarihidir” (Bazin, 1966, s. 32).

bakımdan Bazin'in, temsil olmak bakımından fotoğrafik imgenin plastik sanatların ulaşabileceği en yetkin düzey olduğunu düşündüğü açıktır.

Ne var ki Bazin için sinemanın dilinin plastik sanatların temsil sisteminden daha farklı bir mantıkta işlediği de görmezden gelinemez. Çünkü fotoğrafik görüntünün “bir nesne ile onun görüntüsü arasında insan elinden kesinlikle bağımsız olarak gerçekleşen doğrudan bir temastan kaynaklandığı” çok açıktır (Vacche, 2020, s. 16). Bu sebeple, sinematografik görüntü, gösteren ve gösterilen ilişkisi bakımından plastik sanatları aşan; doğrudanlığı ile konuşma diliyle bile boy ölçüşebilen bir açıklığa sahip yegâne sanatsal ifade aracıdır. Gelgelelim, bu durum gerçeklik ve temsil bağıntısı bakımından işleri hiç de kolaylaştırmamaktadır. Aksine, “soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmak, sinemanın paradoksu[dur]. Bu aynı zamanda sinemanın hem gücü, hem de buna bağlı olarak tehlikeli yönüdür de” (Bazin, 1966, s. 26).

Sanatta gerçekçilik meselesinin fiziksel gerçekliğin yeniden üretilmekle sınırlandırılmasının bir hata olduğuna dikkat çeken Bazin'in dünyanın açık anlamının dışavurulması ile biçimin yanılsamalarıyla elde edilecek şekilde yeniden üretilmesinin arasındaki doğal gerilime vurgu yapması önemlidir. Elbette ki Fransız teorisyen ilkinden yana bir tavır sergilemektedir. Gerçeklik sanrısı yaratmak noktasında perspektifin Batı resminin ilk günahı olduğunu söyleyen Bazin, gerçekliğin ve dolayısıyla gerçekçiliğin biçim yoluyla meydana getirilen algısal yanılsamaların ötesinde yuvalandığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, sanat söz konusu olduğunda biçim'siz bir gerçeklik düşünülemez. Plastik sanatlarda olduğu gibi, sinemada söz konusu olan budur ve bahsedilen gerilimin neticesi olarak iki farklı sanatçı tipi doğmuştur: “Görüntüye inanan yönetmenler ile gerçeğe inanan yönetmenler” (Bazin, 1966, s. 34, 43). Bazin tam bu noktada, kaba bir gerçekçilikten kurtulup meseleyi daha derin bir katmandan ele almayı da başaracaktır.

André Bazin, Kracauer'in yaptığıının aksine, sinematografik görüntü ile nesnel gerçeklik arasında salt eşitlik olduğunu varsayarak ikisi arasındaki son derece hassas geçişliliğe dikkat çekmiştir. Sinema, fiziksel gerçeklikle tam anlamıyla örtüşmez ama sinematografik gerçeklikle nesnel gerçeklik hep bir sonuçmazlık

ilişkisi içindedir (Bazin, 1966, 158-162). İkisinin arasındaki fark teknik bakımdan baki kalsa bile devamlı şekilde ve izleyicinin katılımıyla aşılr. Ancak biçimcilerin kurguya önem atfettikleri ve onu sinemanın merkezine koydukları yerde Bazin, mizansenin (sahneye koyma) gerçekçilik açısından en önemli öge olduğunu iddia etmiştir. Bazin'in mizansenden anladığıysa derin odaklı çekimler (alan derinliğinin etkin şekilde kullanılması) ve plan-sekanstır. Bu yolla, bir sahnenin izleyicinin katılımıyla gerçek kılınacağını düşünen Bazin, gerçekçi bir sinematografik imgenin anlamının da seyirciye dikkatini kullanmasını sağlayacak türden (büyük çoğunlukla uzun ve alan derinliği barındıran) planlarla ortaya çıkacağını ve filmin bu sayede salt temel anlam düzleminden kurtulabileceğini savunmaktadır (Monaco, 2002, s. 386-387). İzleyicinin düşünsel katılımı filmi anlamca derinleştirip, büyütür.

Yukarıda belirtilen hassasiyetleri, yani sinemasal gerçekliği onun teknik imkânlarıyla var kılınan ruhbilimsel bir mesele olarak ele alması, Bazin'in temel argümanını değiştirmez: Bazin açısından sinematografinin hammeddesi nesnel gerçekliktir. Yani, bir film görüntüsü (temel olarak bir fotoğraf türü olması sebebiyle) ontolojik bakımdan nesnel dış gerçeklikten türetilir; başka bir şeyden değil (Joret, 2019, s. 50; Cardullo, 2011, s. 5). Bu anlamda, Fransız kuramcının gerçekliğe bağlı kalmaya hatta onu olabilecek en saf haliyle kayıt altına almaya dönük bir film biçimini yüceltmesi beklenir ki öyle de olmuştur. Gerçekten de Bazin, II. Dünya Savaşı'nın ardından yükselişe geçen İtalyan Yeni Gerçekçiliğini irdelediği yazılarında da görülebileceği üzere, stüdyo yerine gerçek mekânlarda çekim yapan, dünyaca ünlü starlar yerine amatör oyuncular veya gerçek insanları kullanan ve seyircide kurmaca bir öykü yerine gerçeklik hissi vermeye çalışan bu yeni akımı oldukça önemsemiştir. Ona göre, "İtalyan filmleri olağanüstü bir belgelik değeri taşır" ve "günlük gerçeğe bu tam ve doğal kenetlenme, iç yapı bakımından çağa tinsel bir kenetlenmeyle açıklanır ve kendini haklı kılar" (Bazin, 1966, s. 150-151).

Bazin, yukarıdaki ifadeleriyle üstü kapalı biçimde hassas bir noktaya temas etmektedir. Fransız teorisyen, sinemada gerçekçi bir üslup kullanarak "çağa tinsel bir kenetlenme" yaşamaktan bahsetmekle, esasında, II. Dünya Savaşı sonrasında insanlarda oluşan yeni bir duygu durum biçiminden söz etmektedir. Bazin, büyük

savaş sonrası dönemle birlikte, dış gerçekliğimizin muğlaklığına gönderme yapmaktadır ki bu, Fransız yazarın gerçeklik ve sinema ilişkisini anlamak açısından önem teşkil etmektedir. Bazin açısından içinde hayatımızı sürdürdüğümüz gerçeklik artık çoğu kez katı ve verili dışsal bir somutluk değil, bireysel anlamda mana vermek zorunda olduğumuz muğlak ve içsel bir düzlem şeklinde kristalleşmektedir. Bazin, bu yüzden gerçekçi sinemanın söz konusu müphemliği yakalamayı başardığı ölçüde değerli olduğunu söylemektedir. Bazin'in değerli bulduğu ve çağa tinsel bir uygunluk arz ettiğine inandığı Yeni Gerçekçilik, "gerçekliğin muğlaklığı duygusunu [sinemaya] geri getirme eğilimindedir" (Monaco, 2002, s. 387).

Bazin'in söz konusu tespitiyle ilgili dikkat çekici bir yorum Gilles Deleuze'den gelmiştir. *Sinema II: Zaman-İmge* kitabının ilk satırlarında Bazin'in sezgisel biçimde duyumsadığı sinemada paradigmatik değişimin ne olduğunu açımlayan Deleuze şunları ifade etmektedir:

Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni toplumsal içeriğiyle tanımlayanların aksine, biçimsel estetik kriterlerin zorunluluğunu ileri sürüyordu. Bazin'e göre mesele dağınık, eliptik, başıboş veya sarsak olduğu varsayılan, bloklarla işleyen, kasten zayıf olan bağlantıları ve yüzer olaylarıyla yeni bir gerçeklik biçimiydi. Gerçeklik artık temsil edilen veya yeniden üretilen bir şey olmayıp 'hedef alınan' bir şeydi. Önceden deşifre edilmiş bir gerçeği temsil etmek yerine, Yeni Gerçekçilik daima muğlak, deşifre edilmesi gereken bir gerçekliği hedef alıyordu; işte bu yüzden plan-sekans, temsiller montajının yerini alma eğilimindeydi (Deleuze, 2021, s.9).

Deleuze, Bazin'i mercek altına alarak başladığı çalışmasında Avrupa sinemasının II. Dünya Savaşı'nın ardından hareket ve imge bütünlüğüne, daha da önemlisi kurgu yoluyla elde edilen zamansal ardışıklık ilkesine dayanan bir biçimle hikâye anlatabilmenin zorluğuyla hatta imkânsızlığıyla başbaşa kaldığını söyleyecek (Elsaesser, 2011, s. 3) ve bu sebeple yeni bir stile doğru savrulduğunu vurgulayacaktır. Deleuze'e göre "yeni sinemanın ilk yönü budur: duyu-motor bağlantısının (eylem-imge) ve daha derinde, insanın dünyayla bağının (büyük organik kompozisyon) kopuşu" (Bazin, 2021, s. 213). Deleuze açısından André Bazin, söz konusu duyusal kopuşun sinema diline yansımaları görebilen ilk isim olması bakımından önem taşımaktadır.

Gerçekten de Bazin, kurgu ve sahneye koyma arasındaki bir farka işaret ederken, yukarıda belirtilen değişimi, yani gerçekliğin temsil edilmekten ziyade hedef alınan bir şey olmasını estetik bakımdan da temellendirmektedir. Fransız teorisyen, kurgunun mantığının “dramatik olayın anlam bütünlüğünü varsayması” sebebiyle görüntünün yapısını ister istemez tekbiçimciliğe ve tek anlamlılığa doğru ittiğini söylemektedir ve bu savını güçlendirmek için Kuleshov’un ünlü deneyini örnek vermektedir. Evet, Kuleshov’un deneyinde aktörün yüzü iki defa görünmektedir ama araya bir imgenin girmesiyle beliren kurgu, aktörün yüzüne “her defasında belirli bir anlam vererek” görüntünün müphemliğine (ambiguite/ambiguity) bir son vermektedir. Oysa mizansende etkin şekilde kullanılan alan derinliği, seyircinin etkinliğini arttırmak yoluyla sinematografik görüntüye, Bazin’in olması gerektiğine inandığı, anlam muğlaklığını tekrar davet eden bir yapı göstermektedir. Mizansen, seyircinin gördüğü şeye anlam kazandırmaktaki tedirginliğini ya da kararsızlığını yeniden işe koşarken görüntüyü de yoruma, dolayısıyla anlama sonsuz şekilde açık hale getirmektedir (Bazin, 1966, s. 64). Bu da sinematografik görüntüyü tıpkı dış gerçekliğimiz gibi çok katmanlı, çok anlamlı bir hale büründürmektedir.

Daha önce bahsedildiği şekliyle Bazin bir geçiş dönemi ismidir. Fransız teorisyen, yaşadığı dönem itibarıyla, sinemanın sese kavuşmasını ve böylece gerçeklikle ilişkisini derinleştirmesini deneyimlemekle kalmamış, aynı zamanda II. Dünya Savaşı’nın ardından Kıta Avrupası’nda hem teorik hem de uygulama anlamında görülmeye başlanan eğlencelik ticari sinema anlayışına alternatif olabilecek biçim ve içerik arayışlarına da şahit olmuştur. Bazin bu tarihsel tanıklığının **tabii** bir sonucu olarak, İtalyan Yeni Gerçekçi ve Fransız Yeni Dalga sineması üzerine yazdığı yazılarla bilinir. Fakat Fransız yazar, editörlüğü üstlendiği *Les Cahiers Du Cinéma* dergisi sayesinde birçok önemli ismin (ki bu isimlerin bazıları önemli yönetmenler olacaktır) düşüncelerini paylaşabilmesine de olanak tanımıştır. Bu düşüncelerin bizim çalışmamız açısından dikkat çekici olanı ise sinemanın temelde stilini ustalıkla kullanan bir yönetmenin sanatsal dışavurumu olduğu fikrini öne çıkaran auteur politikasıdır (Toydemir, 2018, s. 9).

Elbette her sanatsal yönelim gibi auteur politikasının da belli bir tarihsel serüveni vardır. Auteur politikası çeşitli isimlerin film eleştirileriyle başlayıp sonunda müstakil bir kuram haline gelecek şekilde bir seyir izlemiştir (Kablamacı, 2011, s. 64-65). Fransız film eleştirmeni Alexandre Astruc (1923-2016), 1948 yılında “kamera-kalem” (camera-sytlo) görüşünü ortaya atmış ve sinemanın yönetmen tarafından yazılan bir “dil” olduğu/olması gerektiği düşüncesini ifade etmiştir. Hatırlanacağı üzere fotoğraf ve sinemanın kendisini resim sanatı ve dramayla karşılaştırdığı söylenmişti, fakat Astruc’un görüşü bundan daha başka bir noktaya işaret etmektedir. Astruc’la birlikte sinema romana, yönetmen de kamerasıyla “filmi yazan” bir yazara benzetilmeye başlanmıştır:

Benim dil sözcüğüne bu bağlamda yüklediğim anlama göre dil, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı günümüz roman ve denemelerinde yapıldığı gibi takıntıları aktardığı bir biçimdir. Bu sebeple ben bu yeni sinema çağını kamera-kalem (caméra-stylo) diye nitelendirmek istiyorum. (...) Bununla belirtmek istediğim; sinemanın yavaş yavaş görselliğin sultanından, görüntü için görüntü fikrinden ve anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline geleceğidir (Astruc, 2010, s. 22).

Alexandre Astruc, kurduğu yapının senaryo yazarı ve yönetmen ayırımına bir son verebileceğinin de farkındadır; zira yönetmen tıpkı bir yazarın kalemiyle yaptığı gibi, kamerasını kullanarak sinemayı gösterme yahut sunma sanatı olmaktan çıkartarak bir yazma eylemine dönüştürür. Peki, böyle bir durumda yönetmenin yazdığı şey nedir? Astruc, bunun cevabının yönetmenin özgün yaşam felsefesi olduğunu söylemektedir. Özgündür çünkü ortaya bir yaşam felsefesi ortaya çıkarmak için görüntülerin ve sesin devinimiyle ortaya çıkan bir eser, o eserin yaratıcısından bağımsız şekilde düşünülemez. Yönetmene tanıdığı bu geniş öznellik alanı haricinde, Fransız yazar, sinemanın bir ifade aracı olduğu hakkındaki düşüncelerini daha da ileriye taşıyarak yeni bir estetik ufuk çizmektedir. Ona göre “yaşama ilişkin çağdaş felsefelere yalnızca sinema tam anlamıyla hakkını verebilir.” Astruc bunu mecazen değil, gerçek anlamda söylemekte; felsefe yapmanın artık sinema sayesinde mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Filmlerin düşünceleri ifade etmesi yeni bir olgu değildir ama sinemanın yeni bir formu düşünceleri doğrudan, yani bilindik görsel-işitsel

kalıpları kullanmaya gerek kalmadan izleyiciye iletmenin yollarını aramak ve bulmak durumundadır (Astruc, 2010, s. 22-25).

Yukarıda aktarılanlardan da görüldüğü şekilde, Astruc auteur kuramının tüm temellerini tek başına atmıştır bile. Gerisi, Fransız yazarın düşüncelerini önemseyen ve sinemanın yeni biçim ve içerik arayışlarına dikkat kesilen yazarlar eliyle gelecektir. Astruc'un düşüncelerinden en çok etkilenenler *Les Cahiers du Cinéma* dergisinin François Truffaut, Claude Chabrol, Erich Rohmer ve Jean-Luc Godard gibi (bazıları yönetmen de olan) yazarları olmuştur. Bu genç nesil, Amerikan sinemasının katı stüdyo mantığında bile özgün eserler ortaya koymuş olan Howard Hawks, Orson Welles ve Alfred Hitchcock gibi yönetmenlerin film dillerini incelemişler ve stüdyo ya da star sisteminin yahut türün (janr) tüm kısıtlayıcılıklarına rağmen sanatsal açıdan dikkate değer filmler üretmeyi başarabilen bu isimlerden yola çıkarak "Auteur Politikası" (La politique des auteurs) adını verdikleri bir görüş geliştirmişlerdir. Başka bir ifadeyle, "[b]u kuram, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğ[muştur]" (Wollen, 2004, s. 68). Bu inancı taşıyan genç isimlerin sinema anlayışları çerçevesinde genişleyen auteur film kuramı düzenli bir birlik oluşturmaktan ziyade yeni bir yaklaşım çeşidi olarak doğsa da zaman içinde bağımsız bir film estetiği kuramı olarak belirginleşmiştir (Karadoğan, 2010, s.4).

Gerçekten, Wollen'ın da belirttiği gibi, auteur kuramı teorik bir birlik meydana getirmeyecek şekilde, düzensiz bir biçimde gelişmiştir. Yukarıda ismi geçen yazar-yönetmenler kristalize edilebilecek bir düşünceyi ortaya seren herhangi bir manifesto ya da ortak bildiri yayımlamadıkları için auteur kuramı "oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale gelmiştir" (Wollen, s. 69). Ne var ki üzerinde ittifak edilen görüş son derece belirgindir: Buna göre, auteur yönetmenler stüdyonun ya da bir yapımcının değil, kendi öznel düşüncelerini, bu fikirleri en iyi biçimde aktarabileceklerine inandıkları görüntüleri çekerek ve en uygun biçimde

kurgulayarak anlatmak durumundadırlar. Dolayısıyla filmin ardında yatan düşünce kadar, yönetmenin düşüncesini aktaracak ve bir imza gibi yönetmenin biricikliğini vurgulayacak kişisel bir sinema dili sinemanın temel ögesidir.

Bu düşünceler yalnızca teorik düzeyde kalmamış; birkaç yıl içinde dönemin yönetmenlerinin fikir ve uygulamalarına da sirayet etmiştir. Örneğin 1952 yılının Cannes Film Festivali'nde kurulan Uluslararası Auteur Yönetmenler Federasyonu bir bildiri yayımlamış ve şunu dile getirmiştir:

Kendi temel haklarını savunarak auteur yönetmenler yalnızca kendi kaderlerini değil, aynı zamanda bir hizmetçi olmaya son verip bir sanat olarak ve yalnızca endüstri adını hak edecek sinemanın kaderini de savunmayı istiyorlar. Kendi özgürlüklerini koruyarak auteur yönetmenler sinemayı, onun özgün erdemlerini, kültürel ve toplumsal işlevini koruyacaklardır... Bizim sayemizde sinema bir sanattır (Aktaran: Kovacs, 2010, s. 27).

Deklarasyondaki bildiriden çıkan sonuç, artık yönetmenlerin yalnızca basit bir üretici, daha da açık konuşmak gerekirse, bir eğlendirici olmaktan fazlasını arzu ettikleridir. Yönetmenlerin, sektöre ağırlığını koymuş stüdyo sisteminin veya piyasanın kendilerinden talep ettiği eğlendirici ama estetik değerce düşük filmler üretmek yerine, özgür yaratıcılar olarak sinemayı gerçek bir sanat dalı derecesine yükseltecek özgün yapımlar ortaya koymak istedikleri oldukça açıktır (Toydemir, 2018, s. 7). Bu yönetmenler fason üretimci değil, sanatçı olmak istemektedirler.

Yönetmenlerin istekleri ve uygulamaları bu doğrultuda olsa da auteur kuramının sinema sanatçısına ve eserine yaklaşımı Amerikalı bir yazarın düşünceleriyle netleşecektir: Bu kişi 1962 tarihli *Notes on Auteur Theory* adlı yazısıyla auteur politikasını Amerika'ya tanıtan Andrew Sarris (1928-2012) olmuştur. Sarris auteur yönetmeni belirlemek için üç ölçü olduğunu ifade etmektedir. İlk olarak, auteur bir yönetmen teknik yeterliliğe sahip olmalıdır. Bu, sinemanın bir sanat dalı olarak gerektirdiği her tekniği ustaca uygulayabilmek demektir. Başka bir deyişle, sinemanın usta bir zanaatkârı olmak, saygın bir sanatkârı olmanın ilk adımıdır. İkinci olarak, bir auteur yönetmenin, imzası gibi işlev görece, ayırt edici kişisel bir film stili olmalıdır. Biçimde kendisine has bir üslup, auteur yönetmeni diğerlerinden ayırt eden estetik iz olarak onu bir sanatçı olma derecesine yükseltir.

Üçüncü olaraksa yönetmenin film yapmaktaki amacının bir düşünceyi iletmek olması gerekmektedir. Auteur, iletmek istediği iç anlamı kendi kişiliği ile yaptığı filmin biçimi arasındaki ilişkinin sonucu olarak üretirken sanatçı kimliğinin üstüne bir de düşünürlüğünü eklemiş olmaktadır. Bir fikri iletme itkisi auteur yönetmen için öylesine kuvvetlidir ki aynı tema kendisini yönetmenin birkaç filminde, hatta belki tüm filmografisi boyunca farklı biçimlerde gösterebilir. Görüldüğü üzere, auteur teorii için sinema sanatı, özünde, bir yönetmenin üç yetkinlik alanının iç içe sıralanmasıyla meydana gelirken bunlar dışta zanaat, ortada sanat ve merkezde fikirden oluşmaktadır (Sarris, 1962, s. 562-564).⁵²

Şu nokta birçok çalışmada es geçilir fakat oldukça önemlidir: Sarris, filme sanat payesini kazandıran iç anlamın ne olduğu konusunda gözden kaçırılmaması gereken bir noktaya değinmektedir. İç anlamın, yönetmenin dünya görüşünün kristalleştirilmiş halinden ya da ona karşı duruşundan ibaret olmadığını belirten Sarris için “edebi anlamda muğlak olması” ve “sinema-dışı terimlerle ifade edilememesi” iç anlamı yönetmenin ruhunun bir “hamlesi” haline getirmektedir. Ruh ise, hayat karşısında yönetmenden yönetmene görebileceğimiz fakat bir türlü “elle tutulamayan” bir farklılıktır. Sanatçıların farklılıkları sebebiyledir ki auteur kuram sürekli bir akış içinde gelişip dönüşecek ve yönetmenleri kabaca yahut dikkatsizce çekilmiş kavramsal-estetik çizgiler arasına hapsedmekten geri durması beklenen bir “örüntü kuramı” olacaktır (Sarris, 1962, s. 565).⁵³

1960’lı yıllarda sinemayı tekrar dirilttiğine inanılan auteur yönetmenlerin ortak özelliği olarak belirginleşen yukarıdaki ölçüler, hem sinemanın bir sanat dalı olarak nasıl meydana geldiğine dair alternatif bir açıklama getirmiş, hem de filmlerin değerlendirilmesine ilişkin yeni bir ufkun ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır (Özden, 2004, s. 127-128). Bu yeni ufuk, çalışmamıza teorik bir arka plan oluşturması, hatta

⁵² “Auteur kuramı dâhilinde, eğer bir yönetmenin teknik yeterliliği, temel bir sinema sezgisi yoksa otomatik olarak yönetmenler mabedinden atılır. Büyük bir yönetmen en azından iyi bir yönetmen olmalıdır. (...) Auteur kuramın ikinci sayıltısı, bir değer kriteri olarak yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğidir. Çektiği bir grup filmde yönetmenin çeşitli üslup karakteristikleri sergilemesi beklenir, bunlar onun imzası niteliğindedir. (...) Auteur kuramın üçüncü ve son sayıltısı, bir sanat olarak sinemanın şanını gösteren iç anlamla ilgilidir. İç anlam bir yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden çıkar” (Sarris, 1962, s. 562-564).

⁵³ Sarris’in düşüncelerinin bize Eco’nun “açık yapıt” kuramını hatırlatması da ilginçtir.

bütünüyle çalışmanın yapılabilmesine imkân vermesi bakımından da son derece önemlidir. 60'lı yıllarda yükselen “auteur politikası” sayesinde sinema anlayışı soyut kuramlardan, pratik ve insan merkezli bir üretim sürecine dönük açıklamalara yönelmiş; sinematografinin maddi ya da psikolojik gerçekçiliğin bir tezahürü olmaktan evvel bir sanatçının kendi entelektüel birikiminin somut çıktısı olduğuna dair yeni bir yorumlama mantığı da ortaya çıkmıştır.

Başka bir ifadeyle, sinemayı psikolojik bir gerçeklik olarak gören ilk dönem kuramlarını, onu maddi gerçekliğin temsili olarak gören teoriler izlemişken auteur kuramla birlikte odak noktası “entelektüel gerçekçilik” üzerinde merkezlenmiştir. Sinemanın bir yaratıcının ürünü olduğu; bir filmde yönetmenin düşüncesinin görülebileceği, “o halde izleyicinin bir filme bir gerçeklik ya da gerçekliğin düşü gibi değil de, başka bir bireyin dışavurumu olarak yaklaşabileceği anlaşılmıştır” (Monaco, 2002, s. 388). Sinema, yönetmenin sanatsal stilinin açık biçimde görüldüğü ve onun entelektüel boyutunu vurgulayan bir yapıt olarak kabul edildiği ölçüde, bir film de star oyuncunun, türün ya da bir stüdyonun değil, yalnızca yönetmenin biricik ve felsefi bir eseridir.

Çağdaş Fransız film kuramı gibi sinematografiyi bir göstergeler sistemi (dil) olarak kabul etmeye ve bir filmi anlamsal birimlere ayırarak irdelemeye eğilimli ekollere de⁵⁴ kaynaklık eden auteur kuram, bir filmi yalnızca yönetmeniyle açıklama yoluna gittiği için bazı eleştirilere de tabi tutulmuştur. Auteur kurama getirilen temel ve makûl tenkit, onun eserin kendi bağımsız yapısını ve izleyici yorumunu büyük ölçüde göz ardı ettiği ve böylece film çözümlemelerinde eksik kaldığı yönündedir. Film, her sanat eseri gibi yaratıcısından da (görece) bağımsız bir yapıdır ve o yapıda yönetmenin bilinçli olarak koymadığı (belki koymak dahi istemeyeceği) pek çok şeyi bulmak mümkündür. Ayrıca, izleyicinin estetik deneyimi tamamıyla yönetmenin

⁵⁴ Sinemayı göstergebilimsel bir faaliyet olarak görmenin sakıncalarını, daha önce sinematografik görüntüdeki gösteren ve gösterilen ilişkisi arasındaki tekensiz muğlaklıkla ilişkili biçimde belirtmiştik. Şunu ekleyerek son sözü söylemek isteriz ki Monaco'nun bir dil olarak ele alındığı takdirde sinemanın en küçük birimini teşhis etmenin zorluğunu hatta imkânsızlığını söylemesi son derece önemlidir. Sinemada yapının en küçük birimi teknik olarak çerçevedir (frame) ama bu anlam yapısının en küçük birimi değildir: “Gerçek olan, sinemanın, yazılı ve sözlü dillerden farklı olarak, böylesi birimlerden değil, ama daha çok anlamın sürekliliğinden oluştuğudur” (Monaco, 2002, s. 157). Bu yüzden, sinema bir dil olarak ele alınsa bile, o, niceliksel olarak tanımlayamadığımız sürekli bölünmez bir sisteme dayandığı için salt gösteren-gösterilen ilişkisi içinde değerlendirilemez.

inisiyatifi doğrultusunda belirlenemez; izleyiciler bir filmde yönetmenim aklına bile getirmediğ bazı anlamları çıkartabilirler (Esen, 2012, s. 42). Söylediğimiz gibi, auteur kurama getirilen bu eleştirilerin haklılık payı vardır. Çünkü seyircinin yorumları -yorumlar esere ve eser de yartıcısına bağı olduğundan- yönetmenin düşüncesinden tam anlamıyla bağımsızlaşamasa da sanatçının niyetinden ziyade sanat eserinin müstakil varlığından doğarlar.



II. BÖLÜM

ANDREY TARKOVSKI’NİN SANAT ve SİNEMA ANLAYIŞI

Yaptığı filmlerle dünya sinema tarihinde müstesna bir konuma ulaşmış olan Andrey Tarkovski, kuramsal anlamda da öne çıkan bir isim, dikkate alınması gereken önemli bir teorisyendir.⁵⁵ Ancak ne yazık ki, Rus sanatçının bu yönünün hakkının gereğince teslim edildiğini söylemek mümkün değildir. Oysa estetik kuramına dönük veçhesine bakıldığı takdirde, Rus yönetmenin sanata ve sinemaya dair fikirlerinin de en az filmleri kadar özgün olduğu ve nitelik açısından mühim bir yoğunluğa ulaştığı görülmektedir. Bununla birlikte, Andrey Tarkovski’nin felsefi yanının, üç sebeple, kişisel yaşamına kıyasla çok daha rahat takip edilebilir bir seyir izlediği de ifade edilmelidir.

Öncelikle, Tarkovski’nin estetik’e dair düşüncelerini kendi ağzından detaylı şekilde serimlediği *Mühürlenmiş Zaman* (tarih) adlı bir kitabı bulunmaktadır. Ölümünden kısa süre önce tamamlanıp basılan bu eser, Rus sanatçının kendi sinemasına oto-retrospektif⁵⁶ bir bakış denemesi olarak değerlendirilmektedir. Andrey Tarkovski, söz konusu kitabında, filmlerinde neyi başarmak istediğini ve bunun için hangi yöntemleri izlediğini anlatırken, aynı zamanda, sanat ve sinema idealinin ne olduğu hakkında ayrıntılı bir panorama sunmaktadır. İkinci olarak, Nisan 1970’de başlayıp 1986 yılının Aralık ayındaki vefatına kadar tuttuğu günlükler, bazı kısımları sansüre uğradıktan sonra yayımlanmış olsa da, yönetmenin kişisel yaşamıyla iç içe geçmiş sanat hayatına dair birçok önemli bilgiyi gün ışığına çıkartarak Tarkovski’nin eserlerinin psikolojik ve felsefi arka planının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Son olarak, kitabında, günlüklerinde ya da söyleşilerinde ortaya koyduğu kuramsal fikirler kronolojik olarak incelendiğinde,

⁵⁵ Tarkovski’yi bir kuramcı/teorisyen olarak kabul ederken Andrew’un düşüncelerini izliyoruz. Dudley Andrew bir kişinin “teorisyen” olarak adlandırılması için sinemadaki dört temel sorunun hepsiyle birden ilgilenmiş olması gerektiğini öne sürmektedir. Söz konusu dört soru şunlardır: “1. Filmin temel maddesi ne olmalıdır? 2. Bu maddenin daha üstün bir yapıya kavuşturulması için hangi oluşuma dönüştürülmesi gerekmektedir? 3. Biçimin daha üstün kılınması için ne yapılmalıdır? 4. Bu tüm oluşumun yaşantımızdaki değeri nedir?” (Andrew, 2000, s. 14). İlerleyen satırlarda görüleceği üzere, Andrey Tarkovski bu soruların hepsine birden (üstelik tutarlı şekilde) cevap vermeyi başarmış bir yönetmen olduğu için dikkate alınması gereken bir teorisyendir de.

⁵⁶ Retrospektif, güzel sanatlara ait bir terim olarak, bir sanatçının kariyerini ve düşüncelerini en iyi şekilde yansıtacak eserlerinden oluşturulmuş seçkilere verilen isimdir.

Andrey Tarkovski'nin sanatsal görüş ve uygulamalarının 24 yıllık profesyonel kariyeri boyunca çok fazla değişmediği; film biçiminde belirlenebilen kimi minör (fakat sonuçları açısından mühim) dönüşümlerin de bütüncül anlamda oldukça tutarlı bir çizgide gerçekleştiği görülmektedir. Böylece, Rus sinemacının sanat ve sinema felsefesinin peşindeki her araştırmacı, ilk adımda, açığa çıkarılması ve hem kavramsal hem de tarihsel anlamda filmografisiyle paralel olarak izlenmesi kolay bir bilgi bütünüyle karşılaşmaktadır.

Fakat iş Andrey Tarkovski'nin sanata, sinemaya ve sanatçıya dair fikirlerini değerlendirmeye geldiğinde, bir araştırmacının işi, yine üç sebepten ötürü aynı ölçüde zorlaşmaktadır. Evvela, Andrey Tarkovski sanatı ve sinemayı bazı soyut kavramların merkezinde; rasyonel düşünceyle kuşatılmaya ve sözcüklere dökülmeye devamlı direnen bir aşkınlığa (transcendentness) atıfla açıklamaya çalışmaktadır. Merhum sanatçının söyleşilerinden bir seçki derleyen Amerikalı sinemacı John Gianvito'nun da belirttiği gibi, “hiçbir yönetmen, ‘manevi’ ve ‘maneviyat’ kelimelerini Tarkovski'nin kullandığı kadar sürekli ve ısrarlı biçimde kullanmamıştır” (2007, s. xv). Hem sanatı, hem de sinemayı duysal gerçekliğimizin ve deneyimlerimizin ötesindeki *hakikat*'i kavramaya ve göstermeye dönük mistik bir çaba olarak gören Tarkovski'nin, fikirlerini ifade ederken sıklıkla soyut kavramlara başvurması sebebiyle ortaya anlamca nüfuz etmesi pek de kolay olmayan bir dizge çıkmaktadır. Yine aynı sebeple, Tarkovski'nin kimi spesifik konulara dair fikirleri birbiriyle çelişiyormuş gibi görünebilmektedir. Oysa dikkatli bir çözümleme, bu çelişkilerin, karmaşık yahut çok boyutlu bir meselenin farklı yönlerine işaret eden ve totalde birbirini tümleyen ince ayrımlar olduğunu ortaya koyabilmektedir. Dolayısıyla, Rus yönetmenin kuramsal/teorik düşüncelerinin tam manasıyla anlaşılması için, güçlü bir rasyonel muhakeme yetisi kadar, yoğun bir sezgisel kavrayışın da işe koşulması gerekmektedir.

Diğer yandan, sinematografik fikir ve uygulamaları dikkatli şekilde analiz edilmediği takdirde Andrey Tarkovski'nin üslubunu kalıp yargılara göre değerlendirerek onu sinema tarihinin biçim ve gerçeklik tartışmaları içinde gelişigüzel konumlandırmak son derece kolaydır. Nitekim çoğu kez de böyle

olmuştur. Tarkovski, filmlerinde öznel/şiişsel bir tarzı uygulamaya çalıştığı için *biçimci*, kurgudan ziyade zamanın bütünlüğünü bozmayacak uzun çekimlere önem atfetmesi sebebiyle de *gerçekçi* olarak tanımlanabilmiştir. Ne var ki, Rus sanatçının son derece özgün sinema estetiğini salt alışlageldik ayrımların çerçevesinde incelemek, baştan sona yanlış olmasa da önemli ölçüde eksik çıkarımlarla sonuçlanmıştır. Oysa “yaratıcı çalışmanın, asla değişmez mutlak ölçütlere vurulamayacağına” (Tarkovski, 2008, s. xvi) inanan Andrey Tarkovski’nin sanata ve sinemaya dair görüş ve uygulamaları tek bir akımın ya da kuramın dar kalıpları içine hapsedilemeyecek ölçüde derin ve kapsamlıdır -tıpkı her auteur yönetmenin olduğu gibi.

Nihayet, Andrey Tarkovski’nin tarzını ve filmlerini *şiişsel* (poetik) olarak nitelemek hem araştırmacıların hem de izleyicilerin ortak tavrıdır. Bu, Rus yönetmenin kendisini bir şair olarak görmesi ve “yapıtlarında şiişsel bir tavrı gerçek kılmak istediğini” bizzat ve defalarca ifade etmesi (Tarkovski, 2008, s. 6) sebebiyle oldukça makul, hatta neredeyse *nesnel* bir tutumdur da. Ancak, söz konusu meşhur ve ortak yargının daha kapsamlı incelemelere ket vurduğu da açıktır. Başka bir deyişle, sinemadaki şairliğinden dem vurulsa bile Tarkovski’nin *poetika*⁵⁷ birçok çalışmada tam anlamıyla çözümlenmeden kalmakta; ünlü yönetmenin sinema sanatının şiişsel doğasından ne anladığı ve kendi sinemasını hangi tür şiişre yakın kılmak istediği soruları üzerinde yeterince durulmamaktadır. Bu önemli sorular doyurucu biçimde cevaplanmadığı içindir ki Andrey Tarkovski’nin ne kuramsal düşünceleri ne de yapıtları yeterince iyi çözümlenebilmektedir.

Çalışmanın bu bölümü, usta sinemacının kendi kuramsal düşüncelerinin merkeze alınması suretiyle, yukarıda bahsi geçen problemli meselelerin olabildiğince aydınlığa kavuşturulmasına ayrılmıştır. Başka bir deyişle, tezin bu kısmı, bir auteur’ün dünya görüşünde beliren kişiliğini ve sanatını yine kendi sözleri doğrultusunda felsefi bir bağlama yerleştirerek açıklama çabasının somutlaşmış halidir. Bunun için, önce Andrey Tarkovski’nin sanata ve sanatçıya dair düşünceleri, yönetmenin varlık-bilgi-değer anlayışı dışta bırakılmaksızın irdelenmiş; ardından da

⁵⁷ Poetika, bir sanatçının şiiş üzerine geliştirdiği düşünceler ya da teoriye verilen isimdir. Kelime, zaman zaman tüm sanat dalları hakkındaki kuramsal düşünceleri ifade etmek içinde de kullanılabilir.

Rus yönetmen açısından sinemanın doğasının ve kendi şiirsel sinemasının değerlendirilmesine dönük yeni bir bakış açısı ortaya konmaya çalışılmıştır.

2.1. Mistik Bir Tecrübe Olarak Sanat

Mühürlenmiş Zaman kitabına “sinemaya özgü sorunlara geçmeden önce sanat anlayışını açıklamakta yarar gördüğünü” söyleyerek başlayan Andrey Tarkovski, sanatı (Plotins’u anımsatacak şekilde) “ideale duyulan özlem” olarak nitelendirmiştir. Bu, açık ve okuyucuya peşin olarak verilen bir yargıdır çünkü Rus yönetmenin kitabındaki ikinci makalesinin başlığı tam olarak budur: “Sanat: İdeale Duyulan Özlem” (2008, s. 25). Ancak ismi bu olsa da, Tarkovski, kaleme aldığı yazı boyunca başlıktaki tarifini doğrudan açıklama yoluna gitmediği gibi, sanatın ne olduğuna ilişkin başka bir dolaysız tanım da ortaya koymamıştır. Andrey, bunun yerine, sanat hakkındaki düşüncelerini onun kökenine ve amacına dair bir soruşturma yapmak suretiyle ifade etmeye çalışacaktır.⁵⁸

Rus yönetmen, bu amaca dönük olarak, sanatın yalnızca sanatçıların veya onunla özel olarak ilgilenen dar bir entelektüel çevrenin meselesi olmadığını belirterek işe koyulmaktadır. Andrey Tarkovski’ye göre sanat, kendi içine dönük bir biçim oyunu değil, en geniş anlamıyla, katharsis şekline bürünmüş etkisi sayesinde insanın kendisi ve dünyası hakkında bilgi edinmesinin yolu olduğu için herkesi ilgilendirmektedir. İnsanın, onun vasıtasıyla “hayatın özünün ve kendisinin imkânlarının, amaçlarının bilincine her seferinde yeniden vardığı” sanatın, her şeyden evvel bilgi felsefesinin konusu olduğu söylenebilir. Çünkü Andrey Tarkovski,

⁵⁸ Tarkovski, fikirlerini serimledikten sonra okuyucunun öznel bir karara varmasını; sanatın ne olduğuna ilişkin anlam bütününe, özömsediklerinin ışığında kendi başına ulaşmasını arzu ediyor gibidir. Bu dolaylı anlatım tarzı, Tarkovski’nin kesin formüllerden yahut kestirme çıkarımlardan kaçınmak konusundaki hassasiyetiyle ilgilidir (Tarkovski, 2008, s. 32). Yine, *Mühürlenmiş Zaman*’ın alt başlığının “yan yana gelmeler” ya da “karşıtlık oluşturmak için bir araya getirmeler” anlamını taşıyan “juxtapositions” olması da bu doğrultuda değerlendirilmelidir. Yönetmene göre, konu her ne olursa olsun, onunla ilgili hakikat daima farklı, hatta kimi zaman birbiriyle çelişik dahi olabilen düşüncelerin bir araya gelmesi ve birbirini (kimisi zaman geçersiz kılması kimi zamansa yükseltmesi anlamında) “kaldırması” yoluyla kendiliğinden ortaya çıkmaktadır (Gianvito, 2007, s. xiv). Sanatın nihai tanımına da ancak çeşitli fikirlerin bir araya gelmesiyle varılacak bir sentezle ulaşılabilecektir. Dikte etmekten çok göstermek isteyen bir entelektüel tavır olarak nitelenebilecek bu tutum *Mühürlenmiş Zaman*’la sınırlı kalmaz. Rus yönetmen, günlüklerinde ya da söyleşilerinde de sanatı direkt biçimde tanımlamaktan kaçınmış; onu daima temeli, işlevselliği ve amaçları bağlamında ele almıştır.

Aristoteles’i hatırlatır biçimde⁵⁹, bilmeyi istemesinin kaçınılmaz ve doğal olması yüzünden insan türü için sanatın da kaçınılmaz ve doğal duruma geldiğini ifade etmektedir (Tarkovski, 2008, s. 27). Bu açıdan, Rus yönetmenin sanata dair ilk ve temel düşünceleri epistemoloji öncelikli bir seyir izleyecektir.

Tarkovski, sanat ve bilgi ilişkisini detaylandırmaya geçmeden evvel, insanın zorunlu bilme arzusunun kökenine dair ilgi çekici bir yorum getirmektedir. Andrey Tarkovski’nin, insandaki bilme melekesinin kaçınılmazlığına neyin sebep olduğunu ortaya koyarken *Kitab-ı Mukaddes*’teki *Yaratılış* anlatısına başvurması, hem Rus yönetmenin dindar/idealist karakterini ele vermesi hem de onun estetik düşüncesinde sanatın, olumsal dünyanın *üzerinde* nasıl temellendiğini göstermesi bakımından ilginçtir. Hatta incelemenin sonunda açıkça görülecektir ki Tarkovski’nin estetik düşüncesinin ağırlık merkezini söz konusu dini atıf oluşturmakta; bu yolla sanat, hem temeli hem de işlevi açısından, dünyevi bir şey olmaktan tamamen kurtularak büsbütün *ilahi/kutsal* bir uğraş haline gelmektedir.

Tarkovski’nin “Havva’nın, bilgi ağacından elmayı koparıp yemesiyle birlikte insanoğlu da sonsuz bir gerçek arayışına mahkûm edildi,” yazması dikkatten kaçmaz. Rus yönetmen, burada, tek tanrılı dinlerin hepsinde gördüğümüz *Tekvin* (yaratılış) anlatısının Yahudi-Hristiyan geleneğindeki versiyonuna atıf yapmaktadır. Âdem ve Havva’nın *aslî günah* sebebiyle Cennet’ten kovulması kıssasını hatırlatan Tarkovski’ye göre insan, başlangıçta “ulvi bir bilgisizlik” durumunda mutlu ve lekesiz halde yaşarken, kendisine yasak edilmiş bilgi ağacının meyvesini yemesinin ardından dünyaya “fırlatılıp atılmış”; yaratılışındaki (bilgisizliğinden kaynaklanan) masumiyetini de sonsuza dek yitirmiştir.⁶⁰ Andrey Tarkovski açısından bu affedilmez

⁵⁹ Aristoteles, *Metafizik* adlı eserine “Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler,” sözüyle başlamaktadır (980a-21).

⁶⁰ Tevrat’ta anlatılana göre, ilk yaratılan insan çifti olan Âdem ve Havva, Aden cennetinde mutluluk içinde ve ölümsüz olarak yaşarlarken, kendilerine ‘iyilik ve kötülüğü bilme ağacı’nın meyvesinden yemek Tanrı tarafından yasaklanmış; yedikleri takdirde ölümlü bir varlığa dönüşecekleri ve kötülöklere uğrayacakları bildirilmiştir. Ne var ki, Cennet bahçesine bir yılan suretinde sızan Şeytan önce Havva’ya, ardından da Havva vasıtasıyla Âdem’i kandırarak yasak meyveden yemelerine sebep olmuştur. Âdem ve Havva, işledikleri “ilk günah”ın karşılığı olarak Cennet’ten kovulmuş ve ölümlü varlıklar olarak Dünya’ya indirilmişlerdir (Tekvîn, 2/7-25; 3/1-24). Ayrıca bu günah bireysel değil, türseldir. Yani tüm insanlar, atalarının suçu sebebiyle günahkâr olarak doğmak ve aynı cezayı çekmek zorundadır. İlk olarak Yahudilikte gördüğümüz bu anlatı herhangi bir değişikliğe uğramaksızın Hristiyan inancına da geçmiştir (Bkz. Tümer, 1991, s. 496, islamansiklopedisi.org.tr/asli-gunah).

günahın en mühim sonucuysa, artık dünyevi bir tür olmak zorunda kalan insanda kaçınılmaz olarak beliren ve sanatın da ortaya çıkmasına sebep olacak epistemolojik bir krizdir.

O andan itibaren insan, bilinç kazanması sebebiyle, etrafıyla çelişkisiz bir uyum içinde yaşama şansını sonsuza dek kaybetmiştir. Cennet'ten kovulmasıyla birlikte, insanın bilmek zorunda kaldığı ilk şey sezgisel ve duyuşsal bilgisinin ona sunduğu *dünyaların* arasındaki büyük fark olmuştur. O artık, ilk olarak, içine atıldığı doğanın sezgisel olarak algıladığı *ideali* ile olgusal olarak deneyimlediği *gerçekliği* arasındaki çelişkiyi daima idrak edip bundan ötürü varoluşsal bir sıkıntı duymaya; ikinci olaraksa, manevi âlemi ile maddi dünyasını birbiriyle uyumlu kılmak için durmaksızın çırpınmaya yazgılıdır. Üstelik “bu isteğin yerine getirilemez olması, insanların hoşnutsuzluğunun ve kendi benliğindeki eksikliğin yarattığı acının bitip tükenmeyen bir kaynağını oluşturmaktadır” (Tarkovski, 2008, s. 27).

Şimdi, Rus yönetmenin estetik sistemini anlamak için bu noktanın biraz daha irdelenmesi gerekebilir. Dikkatli şekilde tetkik edildiğinde anlaşılabilecektir ki Andrey Tarkovski dinsel bir motiften yola çıksa da insanın dünyevi varlığının trajikliğini, onun “görünüş” ve “öz” arasında bir ayrıma gitmek zorunda kalışından temellendirmektedir. Esasında bu, Rus sanatçıya özgü felsefi bir sorgulama olmayıp, antik çağdan beri varoluşumuz üzerine düşünen herkesin aklını kurcalayan bir meseledir. Rus sanatçı, söz konusu karşıtlığı dindar bir tavırla *Kitab-ı Mukaddes*'teki *Yaratılış* anlatısına dayandırmış ve onu, “sezilen ideal ve deneyimlenen dünya” olarak isimlendirmişse de sonuç aynıdır: İnsan için, biri dışsal-duyuşsal, diğeri de içsel-sezgisel olmak üzere iki ayrı *varlık-bilgi alanının* bulunması söz konusudur. Kısaca ifade edersek, epistemolojik kriz derinleşerek bir ontolojik yarılma halini almaktadır.

Daha açık ifadesiyle, duyu organlarımızla algıladığımız her tikel varlığın daimi bir değişim içinde, sonlu ve kusurlu olarak duyumsanmasına karşın; aynı varlıkların tümel karşılıklarının kalıcılık, sonsuzluk ve kusursuzluk gibi kavramlarla kaim olacak şekilde, birer ide olarak insan zihninde *a priori* bulunması, Tarkovski'nin bahsettiği çelişkinin ta kendisidir. Olgusal deneyim ve kavramsal düşünce arasında

beliren bu yarıma, kaçınılmaz olarak, varlığın yukarıda belirtilen türden bir düallite içinde sınıflandırılmasıyla sonuçlanmaktadır.⁶¹ Elbette ki varlık alanının ikiye bölünmesi, problemi çözemediği gibi mevcut krizi daha da derinleştirmektedir. Çünkü şimdi de bunlardan hangisinin, gerek hakikilik gerekse öncelik bakımından, *asıl* olduğu sorusu ortaya çıkmıştır. Bu soruya nesnel bir cevap bulmak ise kolay değildir. Çünkü Tarkovski'nin de işaret ettiği üzere, her ikisi de insan için *gerçektir*. Değişim, süreksizlik, çokluk günlük yaşam pratiğimiz içinde olgular üzerinden doğrudan deneyimlediğimiz fenomenler iken; kalıcılık, sonsuzluk, teklik ise zihinsel olarak apaçık şekilde sezebildiğimiz kavramlardır. Fakat hepsinden mühimi, bu iki varlık alanının gerçekliklerini, birini diğerinin lehine değerden düşürmeden yahut yok saymadan birbiriyle uzlaştırmak hayli çetin; modern dönemin doğuşundan itibaren artık mümkün olmayan bir iştir.⁶²

Rus sanatçının düşüncelerine geri dönersek, aslî günah doktrinine vurgu yapan Andrey Tarkovski'nin bu trajik dikotomiye bir yazgı meselesi olarak gördüğü; olgusal deneyimlerimizle sezgisel kavrayışımız arasındaki karşıtlığın ilahi bir hükmün neticesinde tecelli ettiğine inandığı anlaşılmaktadır. Üstelik Tarkovski'ye göre, dünyaya düşmüş olduğumuz için bize daima sıkıntı veren bu çelişki durumunun nihai olarak aşılması da imkânsızdır. Buna rağmen, insan türü için acı verici olan bu imkânsızlık hali “hiçbir biçimde anlamsız değildir” ve “bitip

⁶¹ Batı düşünce geleneğine ait birçok disiplinde karşımıza söz konusu ayrıma işaret eden dikotomilerin çıktığını söylemek aydınlatıcı olabilir. Buna göre, “görünüş ve öz” ayrımı; ontolojide “oluş ve varlık”, epistemolojide “duyu ve sezgi” ya da “olgı ve kavram”, mantık yahut dilbilimdeyse “tikel ve tümel” gibi karşıt çiftler üzerinden ifade edilebilir. Her çift, anlam ve işlev olarak, kendi disiplinine has kimi özellik ve gereklilikleri bünyesinde taşımakla beraber, hepsinin işaret ettiği temel ayrım büyük ölçüde aynı kalmakta ve hepsi yukarıda değinilen zorunlu varlık-bilişsel (onto-epistemik) yarılmaya gönderme yapmaktadır.

⁶² Hakkı Hünler'e göre, akıl ve duyular arasındaki ayrım kadim zamanlardan beri farkında olunan bir şey olsa da, modern çağlarda esaslı bir problematik hâline gelmiştir. Modern dönemde teolojik ve teleolojik bir evren tasavvurunun yitilmesiyle beraber, aklî (kavramsal/tümel) ile duyusal (olgusal/tikel) dünya arasındaki mesafe kapatılamaz ölçüde büyümüş; her biri kendi bağımsız rasyonalitesini ve yasallığını üreterek müstakil biçimde “asıl olan” statüsüne yükselmiştir. Buna göre, estetik'in 18. yüzyılda bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkmasının temelinde de bu modern yarılmayı görmek mümkündür. Duyusal olan ve kavramsal olan'ın birbirlerinden tam anlamıyla bağımsızlaşmalarına karşın aralarındaki ilişkinin (hâlâ) nasıl kurulabileceği sorusunun cevaplanması teşebbüsü bağımsız bir felsefi dal olarak estetik'i ortaya çıkarmıştır. Söz konusu disiplinin kurucusu Baumgarten açısından estetik duyunun kendisi, bu iki soliptik dünyanın birbiriyle etkileşime girebildiği ve birbirini anlamca tümleyebildiği özel bir yeti olarak görülmüş ve bu kabul modern estetik düşüncesinin çekirdeğini meydana getirmiştir (Hünler, 1998, s. 69-87). Sanatın iki *ayrı dünya* arasında köprü kurucu özelliğine vurgu yapan modernist estetiğin Andrey Tarkovski'nin sanat anlayışında kendine yer bulduğu ilerleyen satırlarda görülecektir.

tükenmeyen bir kaynak” olarak iki temel beşeri eylemin beraberce ortaya çıkmasına sebep olmaktadır: Sanatın ve bilimin. Hem sanat, hem de bilim ilk bakışta “dünyaya sahip olmanın biçimleridir” ve bilgi edinme aracı olarak iş görürler. Hepsinden önemlisi, ikisi de beşeri bilincin bize acı veren çelişkisini bir parça da olsa huzura kavuşturmak için zorunlu olarak mevcutturlar (Tarkovski, 2008, s. 27).

Buna rağmen, aralarında oldukça önemli farklılıkların olduğu belirtilmelidir. Sanatın (yakın akrabaları olan din ve felsefe ile birlikte)⁶³ varlığı tam da bu farklılıklarla kaimdir. İlk olarak, sanatın bize sağladığı bilgi, biliminki gibi “nesnel ve doğrudan” değil, “öznel ve dolaylı”dır. İkinci ve daha önemlisi, yöneldikleri varlık alanlarının (görünüşte olmasa bile) özce farklı olması sebebiyle, bilim ve sanatın insana sunduğu bilgi çeşitleri mahiyet olarak değişiklik arz etmektedir. Tarkovski bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

İnsan sanatta gerçeği öznel deneyimler sonucu sahiplenir. Bilimdeyse insan bilgisi, sonu olmayan bir merdivenin basamaklarını tırmanır ve atılan her adımla dünya hakkındaki bilgiler yerlerini yenilerine bırakır. Demek ki bu, nesnel ayrıntıların bilgisine dayanarak birbiri üstüne, mantıken inşa edilen kavrayışların basamak basamak yükselen yoludur. Buna karşın sanatsal kavrayış ve keşif, her seferinde dünyanın yeni ve benzersiz görüntüsü, mutlak gerçeğin bir ‘hiyeroglifi’ olarak ortaya çıkar ve kendini bir vahiy olarak sunar. (...) Sanat, olgucu-faydacı bir pratiğin bizden gizlediği, mutlak tinsel gerçekle iç içe geçmiş bu dünyanın simgesidir (Tarkovski, 2008, s. 28).

Görüldüğü gibi, alıntılanan bu pasaj sanat ve bilimin birer bilgi edinme aracı olarak ayrı metodolojik özellikler taşıdığını açığa çıkardığı kadar, Tarkovski’nin düşünce evreninde sanatın ontolojik boyutunu da ele vermektedir. Rus yönetmenin bilgi ve sanat ilişkisine dair yürütmeye çalıştığı epistemolojik soruşturmasının, belli bir noktadan itibaren varlıkla ilişkilendirilerek sürdürülmesi şaşırtıcı değildir. Zira bilginin, nesnesi olan şeyden bağımsız biçimde var olamayacağına inanmak

⁶³ Günlüklerinde, Tarkovski, insanın dünyada olmasının onun psişe’sinde yarattığı çelişki sebebiyle, (rasyonel bilgiyle karşıtlık içinde bulunan) üç nosyonun ortaya çıktığını söylemektedir: Din, felsefe ve sanat. Rus yönetmene göre bunlar, “sembolik olarak sonsuzluk düşüncesini gösteren kurumlar olarak geliştirilmiştir” (Tarkovski, 1994, s. 17). Diğer bir ifadeyle, bilimin “olgusal dünya”yı ele aldığı yerde, diğer üçü “kavramsal dünya-üstü”nü konu edinmektedirler. Tarkovski’nin fikir dünyasında bu üçlünün ne denli sıkı bir ilişki içinde olduğu ise gayet açıktır. Andrey Tarkovski’nin perspektifinde din, sanat ve felsefe insanın aynı “mutlak anlam” arayışının farklı yüzleridir, aralarında özsel bir fark bulunmaz.

durumundaki her rasyonalist/idealist gibi Andrey Tarkovski için de sanat, bir bilme faaliyeti olsa dahi, salt bilişsel bir kavram olarak kalmayıp “bir şey”in bilgisi haline gelmek ve varlık-bilişsel (onto-epistemik) bir veçheye kavuşmak zorundadır. Öyle de olmuştur: Pasajdan çıktığı kadarıyla, Rus sinemacı için sanatın insana sağladığı öznel, dolaylı ve “kendini bir vahiy olarak sunan” bilginin içeriği “mutlak tinsel gerçek”tir. Açıkça ifade etmek gerekirse, bilim fenomenal âlemin bilgisi iken, sanat *asıl-olan*’ın bilgisidir.

Ayrıca yine yazdıklarından, Tarkovski’nin varlık anlayışında maddi dünyanın bir “görünü” iken, onunla *iç içe geçmiş* tinsel gerçekliğin ise “öz” olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Andrey Tarkovski açısından sanatın kendince simgeleştirdiği tinsellik, olgulara ve insanın dünyevi varlığına aşkın olmakla beraber, kendisini yine ancak fiziksel gerçeklikte ve insan yaşamının nahifliği içinde sezdiren asıl-varlık, hakikat olmak durumundadır.⁶⁴ Fakat hakikat, tıpkı sanat gibi, Tarkovski’nin doğrudan tanımlamaktan kaçındığı bir kavram olarak kalmaktadır. Yine de, yazdıklarından yola çıkarak, yönetmenin onu birçok anlama gelecek şekilde; bir *meta-kavram* olarak kullandığına hükmetmek zor değildir.

Tarkovski’nin düşünce evreninde bu farklı karşılıkların, manaca yakın ya da ilgili olmaları sebebiyle, pekâlâ birbirlerinin yerine geçebileceği de anlaşılmaktadır. Rus sanatçı, 1970 yılının Eylül ayında günlüğüne yazdığı satırlarda, hakikati, mutlak değeri açısından insanüstü olan, fakat duyumsanması yönüyle insani kalmaya devam

⁶⁴ Tarkovski’nin sanatın işlevini ve amacını da yine rasyonalist/idealist kimliğine son derece uygun düşecek şekilde, bir çeşit kavramsal realizmin sınırları içinde değerlendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kavramsal realizm, zihnimizdeki tümel kavramların, duysal olarak algıladığımız nahif ve kusurlu tikel varlıklardan (hatta tümelleri kavrayan beşeri zihnin kendisinden bile) bağımsız şekilde var olduğu düşüncesidir. Ayrıca, yanılabilen duyular vasıtasıyla değil de zihinsel/sezgisel olarak apaçık kavranmaları, tümelleri olgusal gerçekliğin üstüne çıkartıp hakiki varlıklar haline de getirmektedir. Kavram realizmi, Platon’un ontolojisindeki idealar kuramıyla başlamış, ardından yeni-Platoncu Plotinos ve Ortaçağ’ın önemli ismi Aziz Augustinus tarafından tekrar ele alınarak, ideaların, Tanrı’nın ilahi aklındaki tümellere karşılık gelecek şekilde dönüşüme uğratılmasıyla Hristiyan düşüncesine geçmiştir (Cevizci, 2012a, s. 65-66, 125-127). Günümüzde, kavramsal realizmin felsefi bir nosyon olarak varlığını sürdüğünü iddia etmek zor olsa da, idealist/dindar düşüncede hâlâ bir karşılığının olduğu söylenebilir. Klasik Hristiyan düşünce geleneğinden, fakat özellikle de mistik yanı ağır basan yeni-Platoncu varlık anlayışından kopmadığı anlaşılan Andrey Tarkovski için, fiziksel gerçekliği var edip onu ayakta tutan bir aşkın gerçek/hakikat mevcuttur ve sanat da bu hakikati sezdirmeye matuf bir çabadır. Kendi sözleriyle ifade edilirse, “sanat, insanları çevresinde toplamaya iten, o sonsuz, dur durak tanımayan idealin, maneviyat özleminin duyulduğu yerde ortaya çıkar ve gelişir” (Tarkovski, 2008, s. 28).

eden bir üst ilke olarak kabul ettiğini yazmıştır. Devamındaysa, hakikatin din olgusuyla; hatta doğrudan Tanrı'yla ilişkilendirilmesi söz konusudur. İnsanın deneyime dayalı bilme yetisi sınırları dışında kalan fakat sezgisel olarak varlığını hissettiği her şeyi birden imleyen hakikat, varlık bakımından Tanrı ile özdeşleşirken, onun ahlâkî/edimsel boyuttaki karşılığı da Tanrı'ya dair mistik bir duyuş ve kişinin kendisine ve diğer varlıklara karşı duyduğu samimi bir sevgi olmaktadır (Tarkovski, 1994, s. 16).

Sonsuzluk kavramıyla da yakın ilişkisi olan hakikatin, sınırlı-sonlu olan insan varlığında sezgisel olarak duyumsanması, Rus sanatçının insan türüne özel bir önem atfetmesine sebep olmaktadır.⁶⁵ Tarkovski'ye göre, “ideal ulaşılmaz olandır ve bunun anlaşılması insan aklının mükemmelliğinin bir göstergesidir.” Yine de, insan aklının yetkinliğine yaptığı vurgu sebebiyle Tarkovski'yi modern anlamda bir hümanist olarak değerlendirmek doğru olmaz. Çünkü “ruhun mükemmelliğini arzulamayan hiçbir insanın değerli olmadığını” vurgulayan yönetmenin, insanı düşünen bir varlık olmasıyla değil, maneviyata dönük yanı ve çabasıyla anlamlandırdığı açıktır. Bu bağlamda, duyumsanması yönüyle beşeri olduğunu söylemesine rağmen, hakikati salt insanın anlama yetisi ile sınırlandırmayan Andrey Tarkovski, modern çağların merkezleşmiş insan tasavvuruna hiç sıcak bakmamaktadır. Rus yönetmen, aksine, acziyet içindeki insaniliğini aşması sebebiyle hakikati mütevazı bir şekilde gözetken ve tüm ahlâkî varlığını mutlak tinsel gerçeğe bağlı kılarak yalnızca manevi idealler doğrultusunda yaşamını sürdürmeyi kendisine ölçü edinmiş bir insanlığı idealize etmekte ve arzu etmektedir (Tarkovski, 1994, s. 17-18).

İşte sanat, böyle bir insanlık durumunun açığa çıkması ve sürdürülebilmesi için en önemli araçtır (Boyadzhieva, 2016, s. 9). Tanrı, tinsel gerçeklik, ideal varlık ve sonsuzluk gibi kavramların hepsinin birden karşılığı olabilen hakikat, zihinle tümel olarak kapsanamayacak ve beşeri dille tüketilemeyecek olsa dahi, neden var olduğumuzun ve moral bir varlık olarak yaşamımızın amacının ne olduğu bilgisinin hem kaynağı, hem de anlamı iken, sanatın merkezinde de bu bilginin elde edilmesi

⁶⁵ “Koca bir evreni içinde taşıyan insan: işte benim ilgi odağım,” diyen Tarkovski'nin (2008, s. 181) insana atfettiği önem, Rus yönetmenin “Tanrısal yetenekler bahsedilmiş özel bir insan olarak sanatçı” idealinin şekillenmesi bakımından da önem arz edecektir.

yahut en azından buna dönük soruların sorulması bulunmaktadır. Asla popüler bir meta statüsüne düşürülemeyecek gerçek sanatın amacı “hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş sebebini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta [sanat] belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir” (Tarkovski, 2008, s. 27).

Böylelikle, Tarkovski’nin teleolojik (amaçsal) bir sanat anlayışına sahip olduğu gün ışığına çıkmaktadır. Rus yönetmen için sanatın ne olduğu ile onun amacı arasında güçlü bir bağ vardır ve “mutlu olmak için değil, içimizdeki iyinin ve kötünün savaşına şahit olarak manevi tarafımızı güçlendirmek için bu dünyada olduğumuza inanan” Tarkovski açısından sanatın amacı ruhsal olarak zenginleşmemizi sağlamaktır (Baglivo, 1983). Rus yönetmenin sanatın işlevsel yanına yüklediği bu misyon, sanata mistik bir çehre kazandırması bakımından değerlidir. Amaçsallığının mistik boyutuyla sanat, insanın hakikatle kurduğu öznel ve deruni (spritüel) ilişkinin özgün bir biçimi olup çıkmaktadır. Ayrıca bir şeyin değeri, işaret ettiği ya da kökeni itibarıyla parçası olduğu varlık boyutunun hakikiliği ve yüceliği ile ilgili olduğundan, sanat da varlık hiyerarşisinde *daha gerçek olandan* (Tanrı/hakikat/sonsuzluk/ideal/öz) doğduğu ve yine onun peşinde olduğu için değerlidir, hatta insanın en yüce faaliyetidir.

Görüldüğü gibi, sanata dair epistemoloji öncelikli bir soruşturma, sonunda, Tarkovski’yi sanatın varlıkla ilişkisine dair yeni ufuklara taşımıştır. Fransız düşünür Alain Badiou (1937-...) sanat-bilgi-hakikat bağlantısını çözümlerken, bu hususta Tarkovski’yi konumlandıracağımız estetik düşünce geleneğini tayin etmek açısından oldukça faydalı olabilecek ve ilk bölümde yaptığımız tasnifle uyum içinde olan bir tahlil yapmaktadır. Badiou’ye göre, Batı düşünce geleneğinde sanat, bilgi ve hakikat ilişkisini açıklayan ve sanatı, hakikati gösterme yetkinliği açısından değerleyen üç ana şemadan söz edilebilir. “Didaktik” olarak adlandırılacak ilk şemada sanatın hakikati kuşatabileceği ya da gösterebileceği fikrine şiddetle karşı çıkılmaktadır. En büyük temsilcisinin Platon olduğu didaktik şema, sanatı, varlık bakımından hakikatin kopyasının kopyası olarak gördüğünden onun gerçek olma iddiasını tümüyle reddetmektedir. Bu doğrultuda, didaktik bakış açısının sanata özel bir değer

atfetmekten kaçındığı; onu “tekhne” kavramının altında konumlayarak zanaat kabilinden bir uğraş olarak kabul ettiği de söylenmelidir.

Buna karşın, Aristoteles’in çizdiği “klasik” şema, sanata karşı Platon’un düşüncelerine nazaran çok daha ılımlı bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Her ne kadar klasik şema da sanatın hakikati tümüyle kavramaya muktedir olduğu fikrine pek sıcak bakmasa da sanatın sunduğu gerçekliği *hakikatimsi* bir yapı olarak görmeyi bilmiştir. Sanat eserinin kendisi hakikilik açısından *sahte* yahut bir *yeniden üretim* olabilir fakat eserin işaret ettiği düşünce gerçektir ki bu da onu bütünüyle gerçek-dışı olmaktan kurtarmaktadır. Diğer yandan, sanatın hakikatimsi oluşu izleyicisinde sağladığı katharsis yoluyla önemli bir işlev de görmekte; işaret ettiği gerçeklik vasıtasıyla insanı hakikat üzerinde tefekkür etmeye sevk etmektedir. Bu açıdan, sanatın tamamen değersiz olduğunu savunmak doğru değildir.

“Romantik” olarak isimlendirilebilecek son şema ise sanatın gerçeklikle kurduğu ilişkinin otantikliği noktasında bir adım daha ileri giderek yalnızca sanatın hakikati kavramaya ve göstermeye muktedir olduğu iddiasıyla öne çıkmaktadır. 18. yüzyılın sonundan itibaren varlığını hissettirdiği söylenebilecek romantik bakış açısı, rasyonel düşüncenin ve bilimsel kanunların fiziksel gerçekliğimizi aşan hakikati asla tam olarak kavrayamayacağı fikrinden beslenmektedir. Buna göre, sanat bizi gizli ve kutsal olan anlam dünyasına götürebilen ve böylelikle insana var oluşunun anlam ve amacını hatırlatabilen yegâne faaliyettir (Badiou, 2010, s. 12-15).

Buraya kadar söylenenler ışığında Tarkovski’nin didaktik şema içinde konumlandırılamayacağı ortaya çıkmaktadır. Gerçi Rus yönetmen, hakikati “iyi” ile özdeşleştirmek; varlık âlemini de ideal olandan olgusal olana doğru hiyerarşik biçimde derecelendirmek ve değerlemek suretiyle Platoncu idealist/rasyonalist düşünce geleneği içinde yer almayı sürdürmektedir. Buna karşın Tarkovski, sanatın insanı hakikatten uzaklaştırmak şöyle dursun, onu tam da “iyi olan”ı bilmeye hazırladığına inandığı için (Christie, 1981/2007, s. 84) Antik Yunan filozofunun kurucusu olduğu didaktik şemadan ayrılmaktadır. Andrey Tarkovski için sanatsal gerçeklik dış dünyanın gerçekliğiyle birebir aynı olmak zorunda olmadığından sanat eseri de basit bir temsil (mimesis) olmanın ötesine uzanmaktadır. Sanat, kendine

özgü bir gerçekliğe hayat vermesi sayesinde hakikatle derin ve karşılıklı belirleme ilkesi üzerine kurulu, ikircikli fakat bir o kadar da sahici bir ilişki içine girmektedir.

“Bütün sanat formları hakikate varmaya çalışarak bir genelleme oluşturma çabasıdır,” (Mitchell, 1982/2007, s. 96-97) diyen Rus yönetmen, ilk anda, sanatı katharsis yoluyla hakikati sezdirenen bir yapı olarak gören Aristotelyen klasik şema içinde konumlanıyor gibi görünür. Fakat Tarkovski’nin burayla da sınırlı kalmadığı; görüşlerinin, klasik şema ile romantik şemanın bir bileşkesini sunduğu ortaya çıkacaktır (Ahmedî, 2016, s. 22). Tarkovski’ye göre, sanat yapıtıyla karşılaşan bir kimse “derin bir sarsıntı yaşar, âdeta temizlenir.” İnsan, manevi imkânlarına sanat aracılığıyla şahitlik ederken kendisini de keşfetmiş olur. Bu yüzden, “bir insanın estetik beğenisi de sanat eserinden çok, o insanın kendisi hakkında ipuçları vermektedir.” Buraya kadar Aristoteles’in klasik sanat kuramına uygun düşen fikirler sergileyen Tarkovski, sanatın nihai amacının bir (rasyonel) düşünceyi iletmek yahut bir model oluşturmak değil de, “insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmak” olduğunun altını çizmekle de klasik şemanın sınırlarından taşmaya başlamaktadır. “Manen duyarlı bir insanın sanat eseri karşısında algıladıklarıyla salt dinsel deneyim arasında paralellikler vardır. Sanat, her şeyden önce insanın ruhuna seslenir ve insanın manevi yapısını şekillendirir,” (Tarkovski, 2008, s. 31-34) diyen Tarkovski artık romantik şemanın içinde yer almaktadır.

Şimdi, birlikte doğşalar ve benzer işlevleri yerine getirseler bile Tarkovski açısından sanatın *olgucu-faydacı bir pratik* olan bilimden kesin olarak ayrıldığı ve değerce onun üstüne çıktığı yer de burasıdır. Maddi uygarlığın durmaksızın ilerlemesi ülküsünden güç alan bilim, fiziksel gerçekliğin örttüğü aşkınlığı açığa çıkarmaz; olsa olsa onu daha da derinlere iter. Çünkü rasyonel bilgi, tabiattaki olgu ilişkilerinin nasıl gerçekleştiğini matematiksel bir kesinlik dâhilinde bulmaya çabalarken hem kendisini, hem de insanları manevi değerler ve amaçlardan soyutlamaktadır.⁶⁶ Oysa Rus yönetmene göre insan yaşamı, olgusal ilişkilerin bilimsel bilgisinden çok daha yüce, manevi bir boyuta da sahiptir ve ancak sanatsal

⁶⁶ Bu yüzden, verdiği bir röportajda Tarkovski, “insanoğlunun bilimsel ilerlemesi ile manevi gelişimi arasında giderek açılan bir boşluk” hakkında dert yanmış; iki büyük bilim adamı, Galileo ve Albert Einstein hakkında ne düşündüğü sorulduğundaysa, tereddütsüz biçimde “İkisi de yanıliyordu,” demiştir (Baglivo, 1983).

kavrayış ve keşif, dünyanın olgusal yanına gizlenmiş olan bu hakiki boyutu sezmemize yardımcı olabilir.

Her ne kadar bir söyleşisinde tipik bir Batı fenomeni ve bir hastalık olarak değerlendirdiği romantizme karşı ihtiyatlı denebilecek bir tavır sergilemişse de (Johnson, 1986/2007, s. 220) Andrey Tarkovski'nin gösterdiği tipik romantik bir tavidir. Kökleri Aydınlanma düşünürlerinden Rousseau'ya kadar uzanan fakat 19.yüzyıl Alman idealistleriyle zirvesini yaşayan romantizm, olgu ilişkilerinin peşinde koşan (rasyonel) aklı ancak ikinci dereceden bir güç olarak görürken, onun yapay ve düalizme dayalı çıkarımlarının “gerçekliği parçaladığını ve anlaşılmaz hale getirdiğini” savunmuştur. Duyusal deneyimden soyutlanmış aklın, rasyonel analizin yahut deneysel araştırmanın karşısında kendiliğindenliği ile öne çıkan sezgi ve duygudan yana tavır alan romantizm, doğanın gizemlerine de bilimsel bir metottan çok yaratıcı bir coşku yoluyla nüfuz edilebileceğine inanmıştır. Bu yaratıcı coşku ise ancak aşk, dini tecrübe yahut sanatsal faaliyetle kaimdir ve hepsinin ortak temelinde insanın rasyonel bilgisi değil, muhayyilesi (imgelem) bulunmaktadır. Romantikler, insanın, (tıpkı varlığın kendisi gibi) sınırsız imgelem gücü ve bireysel iradesi yoluyla hakikatin kendi kendisini açma tarzlarına vakıf olabileceğine inanmış ve muhayyileden türeyip iradeyle somutlaşan sanatsal yaratıcılığı hakikate ulaşmanın yegâne aracı olarak kabul etmişlerdir (Cevizci, 2012a, s. 413-414).

Bir romantik olarak değerlendirdiğimiz Andrey Tarkovski açısından da olgusal dünyamız, dikkatle bakana, kendi olgusallığının ötesini muhakkak açacaktır fakat maddi dünyanın bu (aşkın) yanını görmek için ona başka bir tarzda yönelmek zorunludur. Rus sanatçının, bu başka tarzla sanatsal ifadeyi ve onun karşısında beliren estetik duygulanımı kastettiği açıktır. Bir makalesinde, “Her insanda dünyanın, gördüğü ve algıladığı şekilde var olduğunu sanma eğilimi vardır. Ancak ne yazık ki dünya bambaşkadır!” (Tarkovski, 2008, s. 167) yazan yönetmen için bilim, dünyanın “bambaşka” hâlini görmekten ve göstermekten acizdir. Bilim, yalnızca duyumsanan varlığa dair nesnel bilginin peşindedir, hepsi bu. Oysa anlam/değer yüklü özgün bir bilgiyi sağlayan sanat “dünyanın bambaşkalığını” bize sunar ve bunu yaparken de bizden rasyonalitenin katı mantık kurallarına uymamızı beklemez;

tersine, manevi bir deneyimin sarsıntısını yaşamamızı ve bu alt üst oluşu kabul etmemizi talep eder (Tarkovski, 2008, s. 28).⁶⁷ Tarkovski'nin sanatla birlikte yeni bir bilme türünün zuhur ettiğinden bahsettiği görülmektedir.

Sanatın bize sağladığı bilişsel doyumun, bir noktadan itibaren, epistemolojinin “bilme” kavramıyla açıklanabileceği bile tartışmalı duruma gelmektedir. Burası önemli bir ayrım noktasıdır. Eğer buradaki farklılık gözden kaçırılırsa yönetmenin farklı mecralardaki bazı açıklamaları birbiriyle çelişiyormuş gibi görünebilir.⁶⁸ Oysa ortada bir çelişki yoktur. Tarkovski, rasyonel bilgi ile sezgisel bilgi arasında bir ayrıma gitmekte ve söz konusu ayrım diğerini tamamıyla yanlışlamaktan ziyade bir süreliğine dışta bırakmaktadır. Ona göre, entelektüel bir faaliyet olarak başlayan sanat, er ya da geç olgusal bilginin alanını terk edip rasyonel aklın *düalliteye* dayalı sınırlarını, sezgisel kavrayışın *tekçiliğine* doğru zorlamaya başlamaktadır. Rus sanatçı şöyle yazmaktadır: “Bilimsel açıdan anlama, mantık ve akıl düzeyinde uyuma demektir; bir teoremi ispatlamaya benzeyen akılcı bir eylemdir. Öte taraftan, bir sanatsal görüntüyü anlamak demek, duygusal, hatta zaman zaman duygu-‘üstü’ düzeyde sanatsal güzelliğin benimsenmesidir” (Tarkovski, 2008, s. 30). Bu epistemik sınır aşımalarına sebep olan şey, yalnızca estetik deneyimin doğası değil, aynı zamanda sanat eserinin kendine özgü yapısıdır.

Rus sinemacıya göre bir sanat eseri farklı anlam katmanlarının iç içe geçmesiyle vücut kazanmaktadır. Tarkovski için ilk adımında “bütün sanat

⁶⁷ Bu noktada Tarkovski'nin düşüncelerinin, sanatın “var-olan”ın varlığını kendince açtığını; varlığın hakikatinin bir sanat eserinde dışı açıldığını söyleyen Martin Heidegger'in (2007, s. 32) ontoloji temelli estetik anlayışıyla ne denli yakın olduğunu görmemek mümkün değildir. Rus yönetmenin varlık-sanat ilişkisini temellendirebilmek adına başvurduğu görünüş ve öz farkı, Heidegger'in felsefi sistemindeki “ortaya çıkma” ve “gizlenme” dikotomisi üzerinden bir daha ele alınırsa romantik şemanın sanata ve sanat eserine attığı önem daha iyi anlaşılır. Alman düşünür için “ortaya çıkma” ve “gizlenme” arasındaki salınım bütün var-olanların gerçeğidir. Ancak sanat eserinin daha da özel bir durumu vardır; onda varlığın tam olarak ne olduğu, aynı anda, hem gizlenir hem de açığa çıkar ve onun bütünüyle kavranamaz, kavrandığı kadarı da sözlerle başkasına aktarılamayan hakikati tam da bu gerilim üzerinden öznal olarak sezilir. İşte bu sebeple, bu zamana kadar güzellikle uğraşan sanat artık hakikatle de ilgilenmelidir çünkü “sanat eserinde hakikat görevdedir, hakikat burada gerçekleşir. Varlık burada bütünlük olarak açıklığa kavuşur. Kendini gizleyen varlık, hakikatin kendisini eserde etkili kılmasıyla veya kendisini esere koymasıyla aydınlanır” (Aktaran: Tepebaşılı, 2007, s. 108-109). Tarkovski'nin de kendi terminolojisi ve anlatım biçimiyle söylemeye çalıştığı tam olarak budur.

⁶⁸ Örneğin Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*'da sanatı bir bilme meselesi olarak ele almasına karşın, kendisi hakkında yapılan bir belgeselde verdiği söyleşide (Baglivo, 1983) sanatın bir bilme meselesi olmadığına dair açıklamalarda bulunmaktadır.

‘yapma’dır’; gerçekliği mimetik biçimde taklit ederek onu simgeleştirmektedir (Tarkovski, 2008, s. 141). Ancak sanat gerçekliğin olduğu gibi taklit edilmesinden de ibaret değildir. Simgeselliği sebebiyle sanat mimetik olan’ı aşmaktadır. Aynı şekilde, “simge [de] ancak sonu olmayan, sınırsız bir anlam taşıdığı, gizemli diliyle üzerinde konuşulamayan, sözcüklerle ifade edilemeyen bir şeye değindiği ya da dokunduğu zaman gerçek bir simge olur. Simge çok yönlü, çok anlamlıdır” (Tarkovski, 2008, s. 91). Bu anlamda, bir sanat yapıtı salt sembolik bir şey olarak da kalmaz. Sanat, gerçekliğin nesnelerini basit ve tek anlamlı birer sembol olmaktan kurtarır ve onları “çok/sonsuz anlamlı” şekilde işler. Hatta denebilir ki, nihai anlamda sanat, sembollerle işleyerek gerçekliğe işaret etmez; gerçekliği kendine özgü biçimlerle sembolleştirmek yoluyla izleyicisinde gerçekliğin içine gizlenmiş bir aşkınlığı açığa çıkarır.⁶⁹ Tarkovski için bir sanat eseri, yeniden kurulmuş dünya üzerinden mevcut dünyamızın bir kez daha anlamlandırılması teşebbüsü, dünyaya yeniden ve daha dikkatli bakma çağrısıdır. Bu çağrıya kulak kabartmak ve cevap vermek ise (hem sanatçı hem de izleyici açısından) dini bir deneyimdir.

Günlüğüne de yazdığı gibi, Tarkovski için “din ve sanat madalyonun iki ayrı yüzüdür” (Tarkovski, 1994, s. 258). 1984 yılında, İngiltere’de düzenlenen Aziz James Festivali kapsamında bir söyleşi yapan Tarkovski, sanat ve din ilişkisi üzerine yoruma gerek bırakmayacak kadar açık sözler sarf etmiştir. “Bütün sanatların dini bir amaç taşıdığını” net biçimde vurgulayan Rus yönetmen bu düşüncesini temellendirmesini isteyen izleyicisine, “Sanat mantıksal olarak kavramaz, davranış mantığı da formüle etmez, ama öyle görünüyor ki inancı ortaya koyar. İnancı ispata gerek kalmaksızın ifade eder. Başka bir deyişle, insanın inançla ilgili olarak mantıksal bir söylem değil, sanatsal bir imge bulması gerekir,” demiştir (İşimov ve

⁶⁹ Andrey Tarkovski, sanat ve varlık ilişkisinde olduğu gibi, sanat eserinin yapısı konusunda da Heideggeryan çizgisini tutarlılıkla sürdürmektedir. Alman felsefeci için bir sanat eseri, her şeyden önce “nesnesel” olması bakımından bir var-olandır. “Sanatçının eserinde gerçekten yaptıkları bu nesnesel olanlar değil midir?” diye soran Heidegger (2007, s. 12), yine de bir eserin yalnızca nesne olmakla kalmadığını; hatta tam olarak nesne-olmayan haline geldiğinin de altını ısrarla çizmektedir. Heidegger için sanat günlük nesnelerin rastlantısallığını yok ederek onları otantik varlıklara dönüştürmekte ve bu yolla nesne olmaktan kurtarmaktadır (Tepebaşı, 2007, s. 112). Bu sayede iki ayrı yüze kavuşan bir “sanat eseri, bir yüzüyle yalnızca kendisiyle var olan bir dünya üretir, diğer yüzüyle de bunu kalıcı kılar. Bir eser kurmak bir dünya kurmak demektir” (Heidegger, 2007, s. 42).

Shejko, 1984/2007, s. 171). Tarkovski, sanatın bir dua olduğunu ve insanın yalnızca dualarıyla yaşayabildiğini de söyleyecektir (Cossé, 1986/2007, s. 206).

Zaten, hâlihazırda, sanatın dinle iç içe olması yahut ona hizmet etmesi fikri de romantizmin temel varsayımlarından biridir (Rose, 2015, s. 42). Dinle ilişkisinde iki boyut ihtiva eden romantik gelenek, ilk boyutuyla, Aydınlanma'nın yersiz bir metafizik düşünme biçimi olarak sayıp tamamen karşı çıktığı ya da ancak rasyonel bir deizm formunda kabul edebildiği dine yeniden önem veren bir akım olarak belirir. İkinci boyutuyla ise geleneksel dini hiyerarşilere ve otoritelere karşı çıkan romantizmle birlikte artık yeni bir din kavramlaştırması söz konusudur. Yani onda dine dair bir savunuyu görmek mümkün olsa da, sahip çıktığı dinin geleneksel anlam ve düzenlemelere sahip olduğu söylenemez.

Romantik gelenekte din aşkın bir idealizm, Tanrı'nın varlığının mistik yollarla tecrübe edilebileceği inancı olarak özetlenebilecek gnostisizm, doğanın Tanrı ile bir ve aynı güç olduğunu iddia eden panteizm ya da varlığı Tanrı'nın mertebeleri olarak gören Yeni-Platonculuk formlarında zuhur ederken kutsal boyutunu ve insan varlığı için merkezi önemini daima korumuştur. Diğer yandan, romantiklerin Tanrı'sının kurumlaşmış dinin ya da herhangi bir kilisenin öğretisinin Tanrı'sı olduğunu söylemek mümkün değildir; tıpkı dinin pratiğe bakan yönünün geleneksel ritüellerle şekillendiğini iddia etmenin de mümkün olmaması gibi. Romantik düşünce biçimi açısından Tanrı, dışsal ve kural koyucu bir otorite figürü olmaktan daha ziyade, doğaya ve insan ruhuna içkin esrarengiz bir yaratıcı güçtür ve ona yaklaşmak için yapılan kolektif ibadetlerin yerini de hakikate dair yoğun bir bireysel tefekkür ve sanatsal ifade süreci almaya başlar (Cevizci, 2012a, s. 414-415).

Aynı doğrultuda, Rus yönetmenin din anlayışının da bireyselliğe yapılan vurgu ile mistik özellikler taşıdığını; hatta olgusal dünyaya güçlü yönelimi ile bir “materyalist teoloji” (Žižek, 2014, s. 106) görünümüne büründüğünü hatırlamak, onun özgün dindarlığını ve sanatsal tavrını anlamak bakımından son derece önemlidir. Ortodoks din anlayışının temel özelliklerinden biri olan, etkin bir Tanrı ile edilgin bir kul arasındaki bilindik ilişki Tarkovski'nin inanç dünyasında ve dolayısıyla estetik düşünce sisteminde kendisine yer bulamaz. Bu hususta da

romantik tavrın temsilciliğini sürdüren yönetmen açısından insan ve Tanrı arasındaki mistik münasebet öznel bir kavrayış üzerinden ve dua benzeri bir eylem olarak gördüğü sanat vasıtasıyla kurulmaktadır. Tarkovski'ye göre sanatsal kavrayış insana, “her şeyin üzerinde kalan, mükemmelleşmiş ve sonu olmayan bir alanlar sistemini” sezdirirken, aynı zamanda ona “kimin kopyası olduğunu fark etme ve bunu dışa vurma” şansını da vermektedir. Bunu demekle Rus sanatçının üstü kapalı biçimde ima ettiği şey, insanın Tanrı'nın suretinde yaratıldığını ve kendi hakikatinin Tanrı'nınki ile özdeş olduğunu ancak sanat vasıtasıyla fark edebileceğidir (Tarkovski, 2008, s. 29-30, 200).

“Sanat yaratma yetisidir, Yaratan'ın eyleminin yansıması, aynadaki görüntüsüdür. Biz sanatçılar bu eylemi yalnızca bu eylemi tekrarlıyor, taklit ediyoruz. Sanat, Yaratan'a benzediğimiz o kıymetli anlardan birisidir,” diyen Andrey Tarkovski, Tanrısız bir sanata inanmadığının altını ısrarla çizmektedir. Fakat Tanrı ile münasebetimizin son kertede bireysel bir kavrayış üzerinden gerçekleşmesinin önemini de vurgulamaktadır.⁷⁰ Sanat, bir dua olarak insanları Tanrı'ya yaklaştırmayı amaçlasa da bunu kimseye dayatmamalıdır, zira “kulluk etmek, fethetmek demek değildir.” Kendi samimiyeti içinde Tanrı'ya yönelen bir sanat eseri, didaktik bir mahiyet arz etmediği ölçüde mütevazı bir dua ve ibadet hükmünde olacaktır -hem sanatçı hem de izleyici için (Cossé, 1986/2007, s. 212-213).

Artık, buraya kadar ifade edilenler ışığında en başa dönerek “Sanat: İdeale Duyulan Özlem” başlığını semantik (anlambilimsel) bir analize tâbi tutmak, Tarkovski'nin söz konusu yalın tanımıyla örtük olarak işaret ettiği ve *juxtaposition*'lar ile açıklamak istediği anlamı tam olarak idrak etmemizi sağlayacaktır. “İdeal” kelimesinin “duyulardan bağımsız şekilde var olan tinsel/zihinsel varlık ya da kavramları”, “bir irade ya da arzu standardını yahut bir mükemmellik halini” veya “ulaşılabilir olup olmamasından bağımsız olarak, mükemmel amacı” karşıladığı görülmektedir (Long, 1960, s. 136). Yine bu yakın

⁷⁰ Andrey Tarkovski, vefatından kısa süre önce verdiği bir röportajda, Tanrı'nın varlığının dahi bireysel bir yönünün bulunduğunu ve ferdin yöneliminin ne denli önemli olduğunu şu çocukluk anısıyla ortaya koymaktadır: “Çok küçüktüm. Bir keresinde babama sordum: ‘Tanrı var mı? Evet mi, hayır mı?’ Bana çok akıllıca cevap vermişti: ‘İnanmayana göre hayır, inanana göre evet!’ Bu sorun çok önemlidir” (Johnson, 1986/2007, s. 223).

tanımlar, sözcüğün duyulur dünyamızın kapsayamadığı yetkin, genel-geçer ve evrensel gerçekliğin -diğer bir deyişle hakikatin- karşılığı olarak kullanılmasında birbirlerini tamamlamaktadırlar. Diğer yandan, “özlem” sözcüğünün de güçlü bir kavuşma isteği olarak, insanın ancak daha evvel birlikte olup sonradan ayrı kaldığı şeylere karşı hissedebileceği bir duyguyu karşıladığı da açıktır. Başka bir şekilde söylenirse, insan yalnızca aşınası olduğu şeylere özlem duyabilmektedir.

Bu çerçevede, Rus yönetmene göre sanatın, insanın ayrı düştüğü için özlediği maddi olmayan yetkin bir *üst-varlığa* ya da duyulur dünyanın ötesine gizlenmiş kusursuz/çelişkisiz bir *asıl gerçekliğe* tekrar kavuşma çabası olarak anlam kazandığını söylemek gerekir. Diğer yandan, yukarıda belirtildiği gibi, ideal’in ulaşılabilir olmaktan bağımsız biçimde mevcut ve değerli olması, sanatı da varılması gereken hedefe ulaştıran bir vasıttan ziyade, kat edilmesi gereken yolun bizatihi kendisi haline getirmektedir. Ayrıca, *Mühürlenmiş Zaman*’ın orijinal İngilizce baskısında, “özlem” sözcüğünün karşılığının “yearning” olması da dikkat çekicidir (Tarkovsky, 1989, s. 36). Bu kelime, “hasret çekmek”, “yanıp tutuşmak”, “burnunda tütme” gibi, insanı edilgen bir konumda tutan ve belli ölçüde acı verici olan duyguları işaret etmektedir. Böylece Andrey Tarkovski için, insan türünün zorunlu uğraşı ve ilgisi konumundaki sanatın hiçbir eğlendirici yahut rahatlatıcı yanının olmadığı da açığa çıkmaktadır.

2.2. Bir Çileci Olarak Sanatçı

Sanatın doğuşunu, işlevini ve amacını kutsal-olan’la çok sıkı bir ilişki içinde değerlendirip onu ilahi ve zorunlu bir çile olarak gören Andrey Tarkovski’nin, sanatçının rolü ve amacı hakkındaki görüşlerinin de bu fikirle son derece uyumlu olması doğal ve öngörülebilir bir şeydir. Diğer bir ifadeyle, eğer sanat aşkın bir hakikatten doğan, onu kendi imkânlarıyla kavrayan ve yine ona işaret eden *kutsal bir çile* olarak görülürse, sanatçının da zorunlulukla örülü bireyselliği içinde çileci bir azize yahut peygamberane bir figüre dönüşmesi kaçınılmazdır. İlerleyen satırlarda görüleceği üzere, öyle de olmuştur. Hatta daha da ötesinde, Rus yönetmenin nazarında, yaratıcı yeteneğini manevi amaçlar doğrultusunda tahakkuk ettirmeyi

başaran bir sanatçı “Tanrı-benzeri (God-like) bir varlık” haline bile gelmiştir (Green, 1993, s. 5).

Şu da belirtilmelidir ki, Andrey Tarkovski’nin sanatçı hakkındaki görüşleri, onu bireysel manada bir “ideal tip” ve toplumsal anlamda bir “kurtarıcı” olarak görmesi sebebiyle, çoğu kez estetiğin sınırlarından taşmakta ve sosyo-politik gözlemlerle birleşerek genel insanlık durumuna gönderme yapmaktadır. Rus sinemacı, sanatçı kavramıyla ilgili fikirlerini ortaya koyarken, insanlık ve uygarlık idealinin ne olduğuna dair bir tablo çizmektedir. Sanatçının her durumda, yalnızca kendi manevi ilkelerine bağlı kalmak zorunda olduğuna olan inancı, yaşadığı ülkenin rejimi ve siyasal atmosferi göz önünde bulundurulursa, Tarkovski’ye politik bir duruş dahi kazandırmaktadır (Köprü, 2020, s. 393-394). Son olarak, Rus yönetmen, sanatçının bireysel varlığı ve halkı karşısındaki sorumlulukları hakkında konuşurken fert ve toplum arasındaki (özellikle romantik bir Hristiyan varoluşçuluk açısından oldukça kırılan olan) ilişkinin mahiyetine dair kimi önemli görüşler de sunmaktadır. Dolayısıyla Andrey Tarkovski açısından sanatçının varlığı ve misyonuna dair bir değerlendirme yapmak, Rus yönetmenin kendi zamanına dönük eleştirel tutumuna ve modern toplumun kitleliliği karşısında bireyin özgürlüğünün ve öznelliğinin ne anlam ifade ettiğine ilişkin fikirlerine bir bakışı beraberinde getirmektedir.

Gianvito’nun söylediği gibi, “Tarkovski, sanatın işlevini tam anlamıyla yerine getirebilmesi için, birey ve İlahi Kudret arasında bir bağlantı tesis etmeye hizmet etmesi gerektiğini belirtmiştir. Böyle bir sanat ancak ve ancak sanatçının çilesinden ve ahlâkî evriminden doğabilir” (2007, s. xv). Bu anlamda, Rus yönetmenin sanatçı ideasının merkezinde “acı çekme” ve “ahlâk” temaları beraberce; “zorunluluk” kavramının altında bir kesişim içinde bulunmaktadır. Tıpkı sanatın kendisi gibi doğal biçimde var olmak durumundaki sanatçının daimi olarak hissetmek durumunda kaldığı *yaratma sancısı* hakkındaki düşüncelerinde Tarkovski, zaman zaman mazoşizme varan ifadeler dahi kullanabilmektedir.

Her eserin yalınlığa, mümkün olabilen en sade ifade şekline ulaşmaya çabaladığının altını çizen Andrey Tarkovski, sanatın “yeniden üretilen hayatın derinleştirilmesi” anlamına geldiğini ifade ederken bunun yöntemsel anlamda bile

başı başına bir çile olduğunu söylemektedir. Tarkovski için “sanatçı tarafından kavranan doğrunun en uygun ifade biçimiyle aktarılması” olan sanatsal ifade, “eziyet dolu bir arayışın” ve yoğun emek isteyen zorlu bir üretim sürecinin sonunda ortaya çıkmaktadır (Tarkovski, 2008, s. 100). Eğer öyle olmuyorsa, ortaya çıkan şeyin sanat olup olmadığı dahi tartışmalı hale gelir. Bir sanatçının, eserin yaratım/üretim sürecinde, her şartta bir bedel ödemek zorunda olduğuna, hatta bunu kendi iradesiyle talep etmesi gerektiğine inanan Andrey Tarkovski, 14. yüzyılda yaşamış Japon yazar ve keşiş Kenko-Khosi’nin şu sözünü günlüğüne hayranlıkla yazmıştır: “Gerçek oymacı ustası kör çakıyla çalışır” (Tarkovski, 1994, s. 14).

Fakat Tarkovski’nin düşünce evreninde çile sadece doğru sanatsal yöntemin bulunmasıyla ya da uygulanmasıyla sınırlı bir kavram değildir. Acı çekmek Rus yönetmen için öylesine önemlidir ki, sadece bir sanatçının ve eserinin kalitesini belirleyen ölçüt olmakla kalmaz. Acı, insana değer katıp onu manevi hamlıktan ve kendi önemsiz varlığına esir olmakla kapılabileceği yersiz kibirden kurtaracak ahlâkî bir üst ilkeye dönüşür. Bireyin duyumsadığı moral sıkıntı onu maddi dünyanın cazibesinden azat edip gerçek anlamda özgür kılacak bir işlev görmektedir. “En özgür insanlar, hayattan hiçbir şey istemeyen insanlardır. Kendilerinden çok şey isterler. Kendilerine muazzam bir baskı uygularlar, etrafındakilere değil,” (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 157) diyen Tarkovski, insanın uzlaşmaz ve acı verici mücadelesinin de evvela kendisiyle olması gerektiğini ifade etmektedir (Netzeband, 1973/2007, s. 48). Çünkü yönetmene göre, hiç kırılmamış ve acı çekmemiş bir ruh, kişinin kendisi ve çevresi için felaketten başka bir şey değildir (Abramov, 1970/2007, s. 39).

Peki, bu niçin böyledir? Söylediklerine bakılırsa, Tarkovski açısından insan yaşamına anlam verecek manevi soruların hepsi, aynı zamanda huzur kaçırıcı sorulardır. Aslında, burada karşılıklı bir ilişki söz konusudur: İnsan, varoluşsal bir huzursuzluk içinde hayatın anlamının ne olduğuna yönelirken, varlığının manasına dair sorular sordukça daha da huzursuzlaşacaktır. Ancak, *Dünya* karşısındaki acziyetini ve maddesel yönü bakımından geçiciliğini idrak etmesinden doğan endişesi, insanı asıl-olan’a yönlendirip onun manevi varlığının değerini yükselten bir

istiraptır ve bu yüzden çok değerlidir. Daha önce de söylendiği üzere, Andrey Tarkovski insanın dünyaya mutlu olmak için geldiğine inanmamaktadır. Tam aksine, insan olmanın ayırıcı vasfı nereden gelip nereye gittiğimize dair bir kaygı duymak ve bu kaygının neticesinde çıkılan içsel yolculukta maneviyata yönelmektir (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 181). Bu sebeple, *Mühürlenmiş Zaman*'da fikri bunalımın “kendini bulma ve yeni inançlara kavuşma çabası” olarak bir “sıhhat belirtisi” olduğunu açıkça ifade eden Tarkovski, varoluş karşısında hissedilen düşünsel krizi “fikri derinliğimizin, manevi imkânlarımızın onayı” olduğu gerekçesiyle yüceltmektedir (Tarkovski, 2008, s. 172). Rus yönetmen için insanı hayvandan ayıran ve üstün tutan şey de çektiği kaygıdır. Açıkça söylemek gerekirse, insan, duyduğu endişesi ölçüsünde insandır.

Yerinden edilmek (dünyaya sürgün), arayış (aslî yuvaya özlem), maddiyat ve maneviyat arasında bölünmek durumunda kalan bir dünyada yaşamanın imkânsızlığı (rasyonel ve sezgisel bilginin arasında bocalayan insanın trajedisi)... Bu temaların kesişiminden doğan yoğun bir huzursuzluk durumu Andrey Tarkovski'nin dünyaya yönelimindeki perspektifini tahkim ettiği kadar, sanatla ilgili anlayışını da belirlemektedir ki ikisini birbirinden net biçimde ayırmanın imkânı da yoktur. Örneğin, Rus yönetmen *Nostalghia* filminden bahsederken bu birliktelik gözle görülür hale gelir. “Filmin adı, uzakta olana, birleşemeyecek dünyalara, ama aynı zamanda kendi içimizdeki bir yuvaya duyduğumuz özlemi ifade ediyor. (...) Burada, bölüp parçalanmış bir dünyada yaşamanın imkânsızlığını ifade etmek istedim,” diyor (Hoberman ve Bachmann, 1983/2007, s. 115) Tarkovski'nin bu sözleri, onun yalnızca müstakil bir sanat eserine bakışı olarak sınırlandırılmaz.

Tikel bir eserin tümele bakan yanıyla Tarkovski'nin vurgulamak istediği asıl şey, anavatanından uzakta, İtalya'da sürgünde olmanın ona bireysel ölçekte verdiği acıdan daha fazlasıdır. Tarkovski'nin kendi trajedisi üzerinden de olsa dikkat çekmek istediği nokta, insan derinlerinde yuvalanan bir çeşit mutsuzluğun, “ruhun ve bedeninin, duygu ve mantığın bir daha asla tek bir bütün olamayacağı” (Tarkovski, 1994, s. 22) bir dünyaya fırlatılıp atılmış olmaktan duyduğumuz rahatsızlığın bize

haz dolu bir yaşam sürdürme şansı vermediğidir.⁷¹ Ne var ki, bu durum yalnızca bahsedilen bölünmeyi fark eden bir “seçkin azınlık” için geçerlidir, geri kalanlar için (Rus yönetmenin çok da değerli bulmadığı belli olan) basit ve cahilane bir mutluluk hali söz konusu olabilir. 1982 yılındaki bir söyleşisinde, neşenin insanın kendini içinde bulduğu durumu yeterince anlayamaması olduğunu ifade eden (Guibert, 1982/2007, s. 109) Tarkovski açısından, tıpkı insan olmak ve kaygı duymak arasında olduğu haliyle, dünyada var olmanın ağırlığını idrak etmekten doğan kederle bilinçli olmak arasında pozitif bir bağ vardır.

Bir sanatçı, bu tatsız gerçeği herkesten daha derin biçimde ve devamlı surette sezinler ve bölünmüş bir varoluşla giriştiği amansız mücadelesini sanatı üzerinden yürüterek benliğini bütünüyle eserinde eritmeye çabalar. Bu düşüncesiyle Tarkovski, sanatı, doğal olanla manevi olan arasındaki derin ve acı verici bölünmenin sanatçı tarafından önce bireysel planda aşılması teşebbüsü olarak gören romantik geleneğin (Cevizci, 2012a, s. 415) takipçisi olmayı sürdürmektedir. Gerçekten de, bir sanatçının çileli yaşam yolu, aktarmak istediği ideale en uygun düşecek sanatsal ifadenin büyük bir samimiyetle aranması ve bu uğurda kendinden vazgeçmesiyle örülüyken Tarkovski bunda soylu bir yan da bulmaktadır.

“Çünkü insanın kendini yaratıcılığında kaybetmesi, kendi kendini feda etmesi, gerçek bir sanatçıya yaraşan bir eylemdir” (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 177). Usta sinemacının *Andrey Rublev* filmi üzerine gerçekleştirdiği bir mülakatta sanatçı ve eseri arasındaki ilişkiye dair sözleri, ikisi arasındaki münasebetin daima trajik bir arayış ve insanın kendini aşma (hatta bir anlamda kendisini yok etme) gayreti üzerinden tesis edilebileceğini vurgulamaktadır. Tarkovski’ye göre “ister henüz mümkün değilken uçmayı istesin, ister nasıl yapılacağını öğrenmeden bir çan döksün ya da bir ikona yapsın, bütün bu eylemler, eserinin bedeli olarak insanın ölmesini,

⁷¹ Tarkovski, filmleri hakkında verdiği bir röportajda konu *Nostalghia*’ya geldiğinde şöyle diyecek ve yukarıdaki iddiayı doğrulayacaktır: “Nostalji tam, yekpare bir duygudur. Başka bir deyişle, insan kendi ülkesinde, en yakını olan insanların yanındayken de nostalji duyabilir. Mutlu bir yuvaya, mutlu bir aileye rağmen nostalji duyabilir, sırf ruhunun sınırlandığını hissettiği için, ruhu onun istediği gibi çoğalmadığı, yayılmadığı için. Nostalji, dış dünyaya karşısındaki o güçsüzlük, insanın kendi maneviyatını başka insanlara aktaramamanın acısıdır” (Cossé, 1986/2007: 211).

çalışmasının içinde erimesini, kendisini tamamen vermesini gerektirir” (Ciment vd., 1965/2007, s. 32).

Ayrıca, Andrey Tarkovski için sanatçı olmak, en azından ilk adımda, bir zorunluluk meselesidir. Sanatın ortaya çıkmasına sebep olan dünyevi çelişki ve ıstıraplar, tabii olarak sanatçının varlığını da zorunlu kılmaktadır zira sanat kendiliğinden ortaya çıkamaz. O, netice itibarıyla, sanatçının yaptığı şeydir. Sanat, bilimle birlikte dünyaya anlam vermenin bir biçimi olarak kaçınılmaz şekilde ortaya çıkıyorsa, bu zuhur ediş elbette ki sanatçıların eserleri vasıtasıyla gerçekleşecektir. İnsanların ilahi çelişkisizlik hâlini yahut hiç olmazsa ekonomi-politik bakımdan kusursuz bir sosyal düzeni aramak yerine yaşadığı bir dünyada sanatın gereksiz bir şey olup çıkacağını ifade eden (Baglivo, 1983) Rus yönetmen için sanatçı da yine aynı gerekçelerle var olmak zorunluluğundadır. “İşler iyiye gitseydi sanatçıya gerek kalmazdı,” diyen (Hoberman ve Bachmann, 1983/2007, s. 120) Tarkovski, sanatçının kendisine Tanrı tarafından bahşedilen bir yetenekle dünyaya geldiğine işaret etmektedir. Bu da, temel manada, hür iradeyle ya da kişisel tercihlerle ilgili bir durum değildir.

Andrey Tarkovski, “Yeteneğimizi heba etmemeliyiz, çünkü onu kendi malımız gibi görmeye hakkımız yok,” (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 184) derken sanatsal ifade gücünün insana kendi iradesi dışında verilen ilahi bir sorumluluk olduğuna atıf yapmaktadır. Sanatçıyı diğer insanlardan ayıran şey, yaşamın değerini ve anlamını hissettirecek bir estetik yönelimde parlayacak kabiliyetlerinin ona kendi isteği dışında bahşedilmiş olmasıdır. Andrey Rublev hakkında verdiği bir röportajda ifade ettikleri, Tarkovski’nin Rus ikona ressamının şahsında tüm sanatçılar genelindeki düşüncelerini serimlemektedir. Bu mülakatta, kendisine emanet edilen yeteneğin sanatçıda deha şeklinde açığa çıktığını vurgulayan Andrey Tarkovski’ye göre bir dâhi, “dünyayı acı verici bir keskinlikle gören, karşılaştığı her şeye, başka insanların çok fazla görüp, çok fazla alışıp artık hiç fark etmeden yanından kayıtsızca geçtiği şeylere olağanüstü duyarlılıkla tepki veren biri”dir (Ekran, 1965/2007, s. 15).

Üstelik sanatçının bu duyarlılığı, yani fenomenlerin ardında kendini sezdiren Varlık’a ulaşarak bölünmüş bir dünyayı tekrar bir kılabilme çabası, bir tutku

(passion) meselesidir.⁷² Tutku ise Tarkovski'nin Alman yazar Herman Hesse'den günlüğüne alıntılacağı gibi, manevi bir enerji olmaktan çok, “ruh ile dış dünya arasında bir sürtüşme, [bir] anlaşmazlık” (Tarkovski, 1994, s. 33) şeklinde tecelli ettiği için sanatçının kaçınabileceği bir çatışma değildir. İnsan varoluşunun en temel deneyimi olan ruh ve dış dünya arasındaki sürtüşme, sanatçının hassas ruhunda, göz ardı edilmesi mümkün olmayan çetin bir savaşa dönüşür.⁷³ Soyut bir kavram olarak sanatçının varlık biçiminin, somut bir birey olarak sanatçının (örneğin Tarkovski'nin, Da Vinci'nin, Bach'ın yahut Rublev'in) kişisel varoluş durumuyla iç içe geçtiği alan da burasıdır.

Diğer bir deyişle, zorunluluk, sanatçının var olması kadar, hakikati hem kendi öznelliği doğrultusunda duyumsaması hem de başkalarına göstermeye çalışmasının bireyselliği açısından da ele alınmalıdır. Sanatçı, kişisel boyuttaki özgün çabasıyla; “yeteneğiyle birlikte devamlı ve bitmek tükenmek bilmeyen yaratma arzusuyla diğerlerinden ayrılır” (Tarkovski, 1994, s. 15). Buradaki can alıcı husus, bahsedilen yaratma arzusunun salt mimetik bir mesele olarak kalmamasıdır. Sanatı zanaattan ayıran bu kıtas, aynı zamanda, sanatçıyı da usta bir zanaatkâr olmaktan ayırır ve yüceltir. Bir zanaatkâr çevresinde gördüğü maddi dünyayı son derece başarılı biçimde yansıtabilir. Fakat sanatçı, deha sahibi bir insan olarak kendi hayatını yahut etrafındaki dünyayı olduğu gibi yansıtmakla yetinmez. “Gerçeklikle kendi çatışması üzerinden, doğrudan değil, imalı tarzda bir bağ kurar, bunu dolaylı yolla ifade eder, dehası da burada yatar. Kendi içinde ahlâkî bir ideal arar, böylece insanların içinde

⁷² Tarkovski'nin günlüklerinin İngilizce baskısında “tutku” kelimesinin karşılığı olarak “passion” kelimesi geçmektedir (Tarkovsky, 1994, s. 24). Bu sözcüğün hem Rusça orijinalindeki (страсть) hem de İngilizcedeki tali anlamları, Tarkovski'nin sanatçının zorunlulukla örülmüş bireysel varlığına nasıl baktığına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Zira sözcük, çok yoğun bir istek duygusunu imlediği kadar, “çile”, “bağlılık”, “şevk”, “aşk” ve “hastalık” gibi, insanın iradesi dışında tecelli ederek onu ruhsal bir sıkıntı ve zorunluluk içine sokan durum yahut eylemlere de işaret etmektedir. Hatta “passion” kelimesinin İngilizcede dini bir vechesinin olduğu da unutulmamalıdır. Kelime, özel kullanımı içinde, Hz. İsa'nın insan türünün aslî günahından kurtulması adına çektiği acıları ve çarmıhta ölümünü de ifade etmektedir ki bu yönüyle de Tarkovski'nin mistik sanat anlayışıyla son derece uyumludur.

⁷³ Tarkovski'nin, hayatı boyunca okumaktan büyük keyif duyduğu Alman romantik yazar Thomas Mann'dan yaptığı şu alıntıyı ele alırsak Rus sinemacı açısından bir sanatçının manevi bir iç dürüstlük ve tutarlılıkla örülü varlığı çok daha iyi anlaşılabilir: “Özgür olan, yalnızca kayıtsızlıktır. Kişilik sahibi olan özgür değildir, aksine kendi damgasının izini taşımak, gereklerine uymak ve esiri olmak zorundadır...” (Tarkovski, 2008, s. 42).

bulundukları hayat koşullarından doğan umutları ve hevesleri ifade eder” (Ciment vd., 1969/2007, s. 26-27).

Sanatçının gerçeklikle ahlâkî ülküler üzerinden dolaylı ama sarıh bir ilişki kurduğu ve tam da bu yolla kendisini aştığı savından hareket eden Andrey Tarkovski, söz konusu argümandan güç alarak yaşadığı çağla da bir hesaplaşma içine girmektedir. Rus yönetmen, hem modern insanı hem de modern sanatı ahlâkî zorunluluğu göz ardı ettiği ve aslî bir görev olan manevi idealleri gözetme ödevini unutarak yozlaştığı gerekçesiyle eleştirecektir. Öncelikle, modern insan ahlâklı olmayı bile yalnızca öyleymiş gibi görünebilmek için, gösterişçi bir moralistik tavırla seçmektedir ki bu durum aslında onun maneviyattan ne denli uzaklaştığının bir belirtisidir (Tassone, 1980/2007, s. 76). Ahlâklı görölme çabasının hakiki ahlâkla hiçbir ilgisi yoktur zira böyle bir tavır, kendi içinde hedonistik ve egoistçe bir şey olduğundan ne insanın benliğini hakikatin saf varlığı karşısında eritebilir, ne de bir insanı kendi varoluşunun anlamına dair samimi bir soruşturmaya sevk edebilir. Oysa gerçek ahlâkîlik, Tarkovski’nin tüm filmlerindeki karakterler üzerinden göstermeye çalıştığı üzere, “ahlâkî bir borca olan sadakatin uç noktadaki tezahürüyle, bunun için verilen mücadeleyle, buna duyulan inançla, hatta bunların bir kişilik krizi noktasına varmasıyla ilgili” olmak durumundadır (Abramov, 1970/2007, s. 39). Gidişattan anlaşılacağı üzere, modern insanın böyle bir derdi çektiğini söylemek mümkün değildir; tam aksine, çağdaş birey maddi ya da manevi rahatının kaçmasını hiç istemeyen kusursuz bir konformisttir.

Aynı şekilde, sanatçı olmayı (en azından ilk safhada) özgür irade değil de bir yazgı meselesi olarak görmesi ve yaşamsallık ile ahlâkîlik arasında bir denge kurmanın sanatçının asli görevi olduğuna inanması sebebiyle Tarkovski’yi, sanatçıyı salt bireysel yeteneği yüzünden yücelten modern sanat anlayışından da ayrı tutmak gerekmektedir. Tarkovski açısından modern sanatın gittiği yol bozuktur, “çünkü hayatın anlamını aramak adına salt kendini onaylama peşinde koşmaktadır. Bu yüzden bu yaratıcı uğraş, kendi bireyci eylemlerinin bir kerelik değerini haklı göstermeye çalışan eksantrik kişilerin garip bir çabasına dönüşmüştür. Ne var ki, bireyin kendini sanatta kanıtlaması imkânsızdır, çünkü sanat daha farklı, genel ve

yüksek bir düşünceye hizmet eder.” Tarkovski için modern sanatın verimsizliğinin sebebi de budur: Tuhaf, kerameti kendinden menkul bir bireyciliğe **saplanıp** kalarak, hakikat arayışından uzaklaşmış olması (Tarkovski, 2008, s. 29). Yahut daha da kötüsü, modern estetik düşünce, sanatı salt biçim/yöntem meselesi olarak görmeye başlamıştır ki bu durum zaten yine kaba bireyciliğin sanattaki doğal sonuçlarından biridir. Rus sinemacı için sanatın biçimsel/yöntemsel bir yanı muhakkak vardır ama “yöntem hiçbir zaman sanatın amacı haline gelemmez. Yirminci yüzyılda sanatçılar tam da yöneme yapılan bu vurguyla, takıntılı, tümüyle azgın bir gösterişçilikle iştigal ediyor olsalar da” (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 160).

Sanatın, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüm gizemini yitirdiğini ve modern sanatçının da izleyicilerden derhal kabul görüp bolca para kazanmaktan başka bir şey düşünemez hale geldiğini ifade eden Tarkovski, bunun sınırsız bir teşhircilikle sonuçlandığından yakınmaktadır. Teşhir edilen şeyse bir fetiş olarak eserin kendisi ya da sanatçının biçim konusunda sergilediği tuhaflıklardır. Andrey Tarkovski, aynı doğrultuda, sanatı yeni biçimlerle ilerleyen bir kavram olarak gören ve sanatçıyı da daha önce görülmemiş biçimlerin arayışına iten avangardı da hor görmektedir: “Sanatta avangart kavramı hiçbir anlam taşımaz. Avangardı kabul etmek demek, sanatta ilerlemeyi de kabul etmek demektir!” İlerleme ülküsünün sanatta yeri olmayacağına inanan Tarkovski, niceliğin ve biçimin egemenliği karşısında niteliğin ve özün direnişini savunan bir idealist olarak, iğneleyici bir tavırla şöyle sormaktadır: “Sanat alanında bir insan başka bir insandan nasıl daha ileride olabilir?” (2008, s. 83-84).

Demek ki, eğer Tarkovski’nin romantik gelenek içinde görece ayırksı durduğu bir nokta varsa o da sanatı, sanatçının öznel ifade biçiminden ibaret bir şey olarak kabul etme hususunda sergilediği kendine has gönülsüzlüktür. “Bir sanatçının yalnızca kendisi için bir şeyler yaratabileceği düşüncesini hiçbir zaman kabullenemediğini” söyleyen (Tarkovski, 2008, s. xii) yönetmen romantizmin en tehlikeli yanının kişisel yeteneği çok önemli bir şey olarak görmesi olarak değerlendirmiştir (de Brantes, 1986/2007, s. 231). Rus sinemacı çağdaş sanattaki radikalleşmiş bir öznelikten kaynaklanan (post)modernist keyfiliğe yahut *estetik*

anarşiye de karşıdır. Ancak, Tarkovski, sanatın tam da sanatçının yaptığı şey olduğunun ve bu yüzden sanatçının öznelliğinden asla tam olarak kurtulmanın mümkün olmadığını da farkındadır. Andrey Tarkovski'nin elinde sanatçının öznelliğinin makul sınırını belirleyen son derece güvenilir bir ölçüt bulunmaktadır: Ahlâk.

“Başyapıtlar, etik idealleri ifade etme çabasından doğar,” diyen Andrey Tarkovski (2008, s. 15) açısından, ahlâkî vizyonu olduğu takdirde bir sanatçının özel görüşlerini yine kendine has sanatsal yollarla ifade etmesinde hiçbir sakınca yoktur. Rus yönetmenin dünya görüşündeki ilahi/ideal/mutlak boyutuyla ahlâk, romantizmin bireyci aşırılıklarını dizginlediği kadar, modern sanatın (fiziksel gerçekliği de ayakta tutan) asıl gerçeklikten, yani hakikatten kopmaya hevesli radikal biçimci tavrını törpüleyecek bir işlev de gösterecektir. Andrey Tarkovski şöyle yazmaktadır:

Mükemmelliğe ulaşma çabası, sanatçıyı manevi keşifler ve son derece ahlâkî hedefler peşinden gitmeye teşvik eder. Mutlaklığa ulaşma çabası insanoğlunun gelişmesindeki itici eğilimdir ve bu temel eğilim, bence sanatta gerçeklik kavramına sıkı sıkıya bağlıdır. Sanat ancak ahlâkî bir ideali ifade etmek adına çaba gösterirse gerçekçidir. Gerçekçilik, gerçeğe ulaşma çabasıdır ve gerçek her zaman güzeldir. Burada estetik kategori etik kategoriyle çakışır (Tarkovski, 2008, s. 100).

Pasajdan açıkça anlaşıldığı gibi, eğer estetik ve etik beraberce yol alıyor ve sanat eseri yalnızca bir biçim oyunu değil, olgusal gerçekliği anlamca derinleştirerek onun hakikatine ulaşmanın ve böylece insanın maneviyatını kuvvetlendirmenin bir vasıtası olarak işlev kazanıyorsa sanatçının bireyselliğinde hiçbir sakınca yoktur. Daha da ötesinde, her şeyden çok ahlâkî hassasiyetleri önceleyen ve bunun için gerekirse bedel ödemekten kaçınmayacak uzlaşmaz karakteriyle sanatçının bireyselliği, onun toplumsal misyonunun da temeli olması bakımından son derece değerlidir.

Esasında, “[kendini] kurban etme eylemi olarak sanat, acı çeken sanatçı ve Tanrı tarafından bahşedilen sanatçılık gibi kavramlar, Puşkin’in ‘Peygamber’ şiirinde de görebileceğimiz üzere, Rus sanatında 19.yüzyıldan beri var olan kavramlardır.

Tarkovski bunları icat etmemiş; yalnızca kullanmış ve yeniden tasdik etmiştir” (Johnson ve Petrie, 1994, s. 33). Profesyonel kariyerinin en başından beri sanatçının moral değerleri şahsında ve sanatında taşımasıyla ilgili seçkinci (elitist) bir bakış açısını benimsemiş görünen (Gianvito, 2007, s. xvi) Tarkovski, deha sahibi bir sanatçının kurtarıcı rolüne de sıkça atıf yapmıştır. 1970 yılında günlüğüne, artık dünyanın bir peygamber tarafından değil, “yeni bir manevi ideal formüle edebilecek” bir dâhi tarafından kurtarılabileceğine inandığını yazan (1994, s. 23) Rus yönetmen için bahsettiği kurtarıcı dâhinin ancak sanatçılar arasından çıkabileceğini düşündüğünü tahmin etmek zor olmasa gerektir. Bununla beraber, Rus yönetmenin birey-toplum ilişkisine dair en ikircikli görüşleri de yine bu alanda; kurtarıcı bir figür olan sanatçının yol göstermek zorunda olduğu toplumla kurduğu ilişkinin doğasına ait fikirlerinde ortaya çıkacaktır.

Tarkovski için gerek sanatçının varlığı, gerek onun etrafındaki dünyaya kendine özgü yönelimi zorunlu olsa da bu zorunluluk sanatçıyı bireysel ya da sanatsal yaşamında asla edilgen bir konuma düşürmez, tam aksine onu, kendisi ve çevresi için etkin ve iradi bir varlığa dönüştürür. Aslına bakılacak olursa, sanat, ancak zorunluluğunun farkında olmakla başlayan moral bir özgürlük ve dolayısıyla eylem alanıdır sanatçı için. Bu düşünceyse bizi başladığımız nokta olan sanatçının mistik/çileci yanına götürdüğü kadar, insanın bireyselliğine yaptığı vurgu ve ahlâkî yönelimine atfettiği önem sebebiyle Andrey Tarkovski’yi bir *varoluşçu* olarak değerlendirmeye de taşıyacaktır. Burada söylemek istediğimiz şey tam olarak şudur: İdealist bir tutumla görünüş ve öz arasında ayrıma giden ve dindar tavrı net biçimde görülen Andrey Tarkovski’nin, romantik sanat anlayışındaki “iradi bir fail olarak sanatçı” ideale de sahip çıkması, onu doğal olarak “Hristiyan varoluşçuluğu” (Türkan, 2020, s. 225) içinde konum almaya itmektir. Diğer deyişle, Tanrı’yla kaim idealist/rasyonalist bir varlık tasavvurunun romantik bir sanat anlayışı ve karakterle birleşmesi “teist varoluşçu” bir sanatçı portresinin ortaya çıkmasını kaçınılmaz kılmaktadır -hele ki o sanatçı 20.yüzyıla ait moral problemlerle yüzleşmek durumunda kalıyorsa.

Romantik geleneğin varoluşçulukla ne denli kolay bağdaşacağını anlamak için her ikisine genel bir bakış bile yeterli olacaktır; zira varoluşçuluk, neredeyse, 19. yüzyılda ortaya çıkan romantizmin 20. yüzyıldaki doğal uzantısı gibi görünmektedir. Sanat tarihçisi Ersnt Fischer, farklı ülkelerde ve dönemlerde değişik biçimler alabilse de romantizmin genel özelliklerini, “kendini özdeş göremediği bir dünyadaki iç tedirginliği, yeni bir toplumsal birlik özlemi doğuran güvensizlik ve ayrı kalmışlık duygusu, bireyin kayıtsız şartsız eşsizliği ve öznelliği övme” olarak sıralamaktadır (Fischer, 2012, s. 74). Diğer yandan, güçsüzlüğü içinde tarihsel ve ölüme mahkûm bir varlık olarak insanın varoluşu, anlamsızlık içindeki insanın kendini bulma çabası, bireysel yaşamın halis olmasına yapılan çağrı ve ferdin özgürlük-zorunluluk ilişkisi bağlamında ahlâk karşısında sahici bir tutum içinde kalabilmesi gibi konular da varoluşçuluğun temel meseleleridir (Akarsu, 1979, s. 187-188).

Görüldüğü gibi, hem romantizm hem de varoluşçuluk, özellikle estetik bağlamı içinde, bireyin kaygı dolu ama aynı zamanda olanaklarla örülmüş yaşam deneyimine atfettikleri önem ve öznelliğin dışsal bir otorite yahut doktrin eliyle değil, insanın kendi hür iradesiyle şekillenmesine yaptıkları vurguyla öne çıkarak birbiriyle yakınlaşmaktadır.⁷⁴ Söz konusu kapsamıyla varoluşçuluk, ferdin önce kendi

⁷⁴ Yine de, bu noktada varoluşçuluk ile neyin kastedildiğinin iyice belirlenmesi, Rus yönetmenin doğru şekilde değerlendirilmesi bakımından önemli bir meseledir. Varoluşçuluk, bireyin madde-ruh, beden-zihin, özne-nesne, teori-pratik gibi ayrımların temelinde hep deneyimlediği, ancak modern çağdaki küresel sosyo-politik gelişmeler eliyle çok daha çetin biçimde hissedilir duruma gelen bir gerilimden ve bumnun neticesinde kendini parçalanmış hisseden insan benliğinin kendini yeniden bütünlemek ve anlamlandırmak çabasından doğan (Coşkun, 2015, s. 80) bir yaşam ve düşünme pratiğidir. Dolayısıyla, varoluşçuluğu, hayatın anlamına ve varlığın değerine ilişkin birey merkezli bir tutum ve yönelim biçimi; “çağının insan sorunlarını tespit eden, sorunu analiz ederek öneri getiren, bireyin somut yaşamına çözüm arayan bir düşünce akımı” (Çüçen, 2015, s. 18) olarak değerlendirdiğimizi söylemek durumundayız. Elbette ki bu, genel ve doğru bir kapsam olmakla birlikte, varoluşçuluğun yalnızca bir yüzüdür. Felsefi bir akım olarak düşünüldüğünde ise varoluşçuluk, Batı düşünce geleneğinin özcü (essentialist) felsefelerine muhalif olmakla öne çıkmakta ve onun “oluş” karşısında “varlık”ı önceleyen rasyonalist tavrına bir başkaldırı olarak zuhur etmektedir. Bu bağlamda, varoluşçuluk, insanı nesne konumunda bırakan ya da onu salt rasyonel bir varlık olarak görüp yaşam deneyimini daraltan yahut görmezden gelen tüm düşünce biçimlerinin karşısında yer almakla da seçkinleşir. Varoluşçuluk açısından insan; kaygı ve korkularıyla, arzuları ve irrasyonallitesiyle, olanakları ve yönelimleriyle dünyada yaşamak durumunda kalan ve tam da yaşamsallığı sebebiyle tümüyle belirlenemez/indirgenemez olan özgür bir öznedir (Kara, 2019, s. 48). Sartre’ın tabiriyle, insanın varoluşu tüm öz’lerden önce gelir (2018, s. 37). Hatta (eğer varsa) öz’ü belirleyen şey insanın dünyadaki varoluşu ve dünyaya yönelimidir. Son olarak, varoluşçuluğun teist ve ateist olmak üzere iki kanada sahip olduğunun da belirtilmesi gerekir. Kierkegaard, Marcel ve Jaspers aksında ilerleyen teist kanadıyla insanın kendine ve yaşamına anlam verme çabasının ancak Tanrı’ya ya da maneviyat alanına yönelmesiyle başarıya ulaşacağını düşünen varoluşçuluk, Nietzsche,

eylemleri, ardında da başkaları için özgürce sorumluluk almasına gönderme yapmak ve “insanın dünyadaki yeri ve rolüne ilişkin olarak, ortaya çıkan yaşamın anlamı ve ölüme ilişkin sorular” (Aşkın, 2009, s. 4) sormak anlamına geldiği ölçüde Andrey Tarkovski tam anlamıyla bir varoluşçudur. Ancak, yukarıda önemle vurgulandığı şekliyle, Rus yönetmenin varoluşçuluğu, Tanrı’ya yaptığı kuvvetli vurgu yüzünden teist bir özellik gösterir⁷⁵ ve yozlaşmış bir materyalizme saplanmış modern medeniyetimizde giderek artan anlamsızlığın karşısında bireyin tekrar maneviyattan yana tavır almasına dönük özcü bir karakter kazanır. Andrey Tarkovski, çağdaş insanın varoluşsal problemlerinin Tanrı/maneviyat ile kurulacak sahici (ve bu anlamda bireysel yönelimle belirlenen) bir ilişki üzerinden yeniden düşünülmesini talep etmektedir ki Rus yönetmen için bu da ancak sanatçıların çağrısıyla gerçekleşebilir.

Gerçekten de, bir auteur yönetmen olarak Rus sanatçının tüm filmografisinin, dünyadaki varlığı yahut gidişatın bozukluğu karşısında derin bir tedirginlik duyan ve endişesini kendi ahlâkî ölçülerine (maneviyata) ne pahasına olursa olsun bağlı kalarak aşmaya çalışan “sıradan” bireyin hikâyesi üzerinde inşa edildiği görülecektir. 1970 yılında, “Filmlerimin dramatik biçimi, insan ruhunun mücadelesini ve büyüklüğünü ifade etme arzumun bir göstergesi,” diyen (Abramov, 1970/2007, s. 39) Tarkovski, bir sanatçı olarak ne yapmak istediğinin ve çağrısının bilincindedir. Üstelik bu süreçte, sanatçının açıklayıcı/didaktik bir tavırla hareket etmemesi gerektiğinin de farkındadır. Çünkü böyle bir tavır izleyicinin bireyselliğini köreltici bir mahiyet arz eder ve hakikatin kişisel yönelimle sezilecek yüceliğini de perdeler.

Bir söyleşisinde kendisine yöneltilen, filmlerinin dünyayı açıklamak yerine onun gizemini daha da derinleştirdiği eleştirisi karşısında kızmak yerine büyük sevinç duyan Tarkovski açısından iyi bir sanatçının misyonu tam olarak budur: Gizemi derinleştirmek; cevap vermektan çok iyi sorular sormak. Bunun yeterli olduğunu düşünen usta sinemacı gerisinin kendiliğinden geleceğine inanmakta ve

Camus ve Sartre hattında zuhur eden ateist kanadıylaysa yalnızca insan özgürlüğüyle ilgilenir ve bireyin dünyadaki varlığına manevi bir anlam getirme çabasını absürt bulur (Coşkun, 2015, s. 81).

⁷⁵ Rus yönetmen, Batılı entelektüellerin varoluşçuluğunda maneviyatın zorunlu olmamasını açık biçimde eleştirmektedir (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 181). Teist varoluşçuluğu ile Tarkovski’nin, özcü düşüncenin anlamsızlığına vurgu yapan ateist varoluşçuluğa karşı çıktığı açıktır.

varoluşun gizemi üstünde düşünen birçok kişi olursa yaşadığımız bu soğuk hayatın kendiliğinden değişeceğini ifade etmektedir (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 172).

Bu anlamda, Andrey Tarkovski, varoluşçu hassasiyetlerini yaşadığı zamanın insanlık durumuna atıf yaparken de göstermektedir. Rus yönetmen, çağdaş insanı kolektivitinin tutsağı olup amoral (belki ahlâksız değil ama ahlâka karşı kayıtsız) bir tavırla yaşadığını ve bu sebeple gerçek anlamda bireysellik de gösteremediğini şu sözlerle veciz biçimde eleştirmektedir:

Bana öyle geliyor ki, insanlık kendine inanmayı bıraktı. ‘İnsanlık’ değil tabii -öyle bir şey yok-, fakat herkes kendi kendine inanmaktan vazgeçti. Bugünün insanını düşündüğümde, gözümün önüne şarkının ritmine uyarak ağzını açıp kapayan ama hiç ses çıkarmayan bir koro şarkıcısı geliyor. Ne de olsa diğerlerinin hepsi şarkıyı söylüyor! O da söylemiş gibi yapıyor, çünkü diğer seslerin yeteceği kanısında. Böyle davranıyor, çünkü kendi şahsi eylemlerinin önemine artık inanmıyor; inançsız bir insan, içinde yaşadığı toplumu davranışlarıyla etkileyebileceği umudundan tamamen yoksun bir insan (Hoberman ve Bachmann, 1983/2007, s. 118).

Andrey Tarkovski için çağımızın en büyük buhranı, en kötü yanı da budur: Çağdaş insanın ahlâkî bir bireysellik gösterme cesaretine sahip olamayışı. Hatta Tarkovski çağımızın insanını “ruhsal iktidarsız” olarak tanımlamaktadır. Bunun yaşadığımız zamanın ruhuyla ilgili olduğuna inan Tarkovski için “tüketicilere göre biçilmiş günümüz kitle kültürü -bir protezler medeniyeti- ruhları sakatlamakta; insanın kendi varlığıyla ilgili iken temel soruları sormasını, bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varmasını giderek artan bir şekilde engellemektedir” (Tarkovski, 2008, s. 32). Böylece insan, salt maddiyata dayanmış bir egoizme yenik düşmekte ve kendini evrenin merkezi olarak görmenin tamamen yanlış anlaşılmış bir biçimine saplanıp kalmaktadır. Bunun sonucunda modern insan manevi dünyasını kaybetmiş, hatta maneviyata ihtiyaç duymayı bırakmıştır. Oysa insanın manevi yanının kaybedilmesinin hiç sırası değildir zira medeniyetimiz, her alanda ve küresel boyutta, daha önce eşi benzeri görülmemiş bir tıkanmayla yüz yüzedir.⁷⁶

⁷⁶ Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*’da çağdaş küresel medeniyetin tıkanıklığını açık biçimde şöyle betimlemiştir: “Şu anda biz, yalnızca manevi değerlerin nasıl öldüğüne tanıklık etmekteyiz. Buna karşılık, saf materyalizm, sistemini iyice sağlamlaştırdı, felç olma tehlikesiyle karşı karşıya olan hayatımızın temeli oldu. Herkes maddi ilerlemenin insana mutluluk getiremeyeceğini biliyor. Gene de

Andrey Tarkovski, böyle vahim bir durum içinde en önemli meselenin insanın kişisel sorumluluğunu hatırlaması ve bu uğurda fedakârlık göstermesi olduğunda ısrarcıdır. İnsanın bireyselliğin ve özgürlüğün de anlamı burada; kendi egosuna değil, başkalarına hizmet etmesinde gün yüzüne çıkacaktır. Yani, Andrey Tarkovski'nin kendi cümleleriyle ifade edersek, “insan dünyanın merkezidir, evrenin merkezidir. Ama kendinizi bir başkasından daha önemli görmeniz anlamında değil, aslında tam tersi anlamda” (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 165). Dolayısıyla, insan başkaları için fedakârlıkta bulunmaksızın, hatta gerekirse kendini tümünden feda etmek konusunda cesaret göstermeksizin çağdaş dünyamızda hiçbir sorunun çözüleceği yoktur. Daha da ötesinde, “insan, manevi bir fedakârlığa hazır mıdır?” sorusu hakkıyla cevaplanmadan diğer soruların gündeme getirilmesi bile abesle iştigal etmektir (Tarkovski, 2008, s. 194).

Fakat ne yazık ki, artık bu meseleler çoktan göz ardı edilmiş; insanın biricikliği modern dönemde maneviyat ve özgecilikten tümüyle soyutlanıp yozlaşarak salt maddi refaha ve siyasal özgürlüğe saplantılı bir egoizme dönüşmüştür. İnsanoğlu bireysel özgürlüğünü yana yakıla ararken ondan çok daha önemli olan, “çağı ve toplumu için özveride bulunma özgürlüğünü unutmuştur” (Tarkovski, 2008, s. 163). “Herkesin kendi çıkarı adına en çok yararı sağlama güdüsüyle yaşadığı” (Tarkovski, 2008, s. 194) çağdaş insanlık durumunda kimsenin bir başkası için acıya katlanacak durumu yoktur. Daha vahimi, hız ve haz tarafından şekillenen günümüzde “iç dünya artık kimsenin ilgisini çekmemektedir.” Çağdaş medeniyetimizde kimse düşündüğü şeylerden ya da neden var olduğumuzdan bahsetmemekte; böylesi huzursuz edici sorulardan özel bir çabayla kaçınarak birbirine sıkıntı vermemeye çabalamaktadır.

Görüldüğü gibi, Andrey Tarkovski'nin toplumsallık konusundaki düşünceleri ikirciklidir. Bir yandan, sanatçıyı halkı adına konuşan peygamberane bir figür olarak kabul ederken⁷⁷ onu var eden toplumsal yapıyı göz ardı etmeyen Rus sinemacı, diğer

çılginlar gibi onun ‘kazançlarını’ arttırmaya çalışıyoruz. Bu konuda o kadar ilerledik ki, *Stalker*’da da belirtildiği gibi, içinde yaşadığımız zaman aslında gelecekle çakışıyor; yani, şimdiki zamanın içinde yakın gelecekte meydana gelecek önüne geçilmez bir felâketin bütün ön koşulları mevcut. Hepimiz bunu hissediyor, gene de önüne geçip bunu durduramıyoruz” (Tarkovski, 2008, s. 194).

⁷⁷ Gerçi Tarkovski hayatının son döneminde sanatçının toplumsal misyonuna özel bir önem atfetmeyi bırakmış gibidir. Rus yönetmen, Ocak 1986’daki söyleşisinde, “Dünyaya bunu söylemek istiyorum, gibi peygambersi duruşların erdemiyle ilgilenmiyorum artık. Ben peygamber değilim. Ben Tanrı’nın

yandan modern toplumun “kitle” olarak yetersizliğinin, bencilliğinin ve açgözlülüğünün de farkındadır.⁷⁸ Günlüğüne şöyle yazmıştır Tarkovski: “Toplum, er ya da geç şeytani, kötü ve ölümcül bulutlar gibi yükselip kıtaların üzerini kaplayacak bir illüzyondur. Tek bir şeyi amaçlayan -karınlarını doyurmayı- insanlar topluluğu bozulmaya, çürümeye ve düşmanlığa mahkûm olmaya lanetlidir” (1994, s. 21). Toplumsal olarak dayatılmış bu kayıtsızlık durumunun sanatta yansımaları bulduğunu düşünen Tarkovski, sanatçının da kapitalist piyasa ilişkilerine tabi olmak yoluyla mevcut duruma uyum göstererek kendi manevi dünyasını yitirdiğini, üstelik bunun farkında bile olmadığını ifade etmektedir (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 182-183).

Oysa burada sanatçıya büyük bir iş düşmektedir. Gerçek bir sanatçı, söz konusu krizde kendine düşen payda, çağdaş insanın ahlâkî yılgınlığı bertaraf edecek; ona tekrar umut ve maneviyat aşılayarak manevi sorumluluk almasının önünü açacak eserler ortaya koymakla mesuldür (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 179), para ya da şöhret kazanmakla değil. Bu mesuliyetin yerine getirilmesi içinse önce kendisi manevi anlamda yükselmeyi talep etmeli, evvela kendi bireysel kurtuluşunu aramalıdır. Bu, onun moral yükümlülüğüdür. Diğer yandan, topluma karşı ahlâkî sorumluluğu sanatçıyı ideolojik yönelimlerin bir faili haline de getirmemelidir. Çünkü en az para kazanma amacı kadar, ideolojik saikler de sanatı asıl görevinden uzaklaştırır (Tarkovski, 2008, s. 147). Sanatçı, faydacı ölçütlerle değerlendirilemeyecek manevi çağrılarını yapacak bağımsız bir kimse olarak kalmak ve yalnızca kendine karşı dürüst olmak zorundadır.

şair olma, yani inançlıların katedrallerde yaptığından daha başka bir biçimde dua etme imkânı bahsettiği bir adamım. Bundan başka bir şey söylemem, söylemek de istemem,” demiştir. Fakat bağlamına bakıldığı takdirde, bu sözlerin, yönetmenin Rusya’dan sürgün edilmesinden sonra kendi devleti ve halkına karşı duyduğu bir kırgınlıkla da ilgisi var gibi görünmektedir (Cossé, 1986/2007, s. 206).

⁷⁸ Richarda Huch’un romantik bir karakterin paradoksal varoluşuna dair şu isabetli çözümlemesi Andrey Tarkovski’nin tüm hayatı boyunca hem yakın çevresiyle, hem de toplumla “medcezir” halinde süregelen ilişkisine de ışık tutmaktadır: “Romantik karakter, öteki insanlardan çok daha fazla yalnızlık korkusu duyar ve topluluğa, dost çevreye karşı zayıflığa yakın bir ihtiyaç duyar. Ve dostluğa bütün eğilimine ve kabiliyetine rağmen o duyarlılığı, onun insanlarla **ilişkisini** güçleştirir. İdealden, güzele tutkun gözündeki imgeden her uzaklaşma onu rahatsız eder ve küskün bir isteksizliğe sokar. (...) Kendini hiç düşünmeyen bir fedakârlıkla kendini insanlara adamakla onlardan iğrenme arasında gidip gelmek, romantik kimseye özgüdür” (Huch, 2005, s. 106-107).

Rus sinemacının sanatının genel anlamda kötümser olduğu düşünülse de, şimdi, yukarıda bahsedildiği türden dindar varoluşçuluğu hesaba katılırsa durumun ilk anda görülenden çok daha karmaşık olduğu meydana çıkmaktadır. Hatta Andrey Tarkovski'ye göre iyimserlikten ya da karamsarlıktan konuşmak bir ahmaklıktır; zira ikisinin de üstünde insan olma halinin özü olarak gördüğü “umut” bulunmaktadır (Johnson, 1986/2007, s. 214). Tarkovski, sanatçının ahlâkî misyonunun sanatı da umut dolu kıldığını düşünmekte; bu anlamda, umut kırıcı olan bir şeyin asla sanat olamayacağına inanmaktadır (Tassone, 1980/2007, s. 74). Rus yönetmen insanlara umut aşıl原因 ve bu (maddi) dünyadan daha iyisini sezdirenen bir (manevi) sanattan yanadır ama bunu yapabilmenin tek yolu mevcut durumu tüm gerçekliğiyle ve tüm kötülüğüyle resmetmektir. Ona göre sanatçı, eserini bir çeşit “negatif” olarak ortaya koymak durumundadır. Çünkü “sanatçının anlattığı dünya ne kadar umutsuzsa bunun tam zıddı olan ideali belki de o kadar belirgin hissedilecektir” (Tarkovski, 2008, s. 170). Maddi dünyanın acınacak hali ile onun karşısına kahramanca dikilen bireyin moral gücü ve maneviyata olan sadakati arasındaki zıtlık, sanatçının hem şahsında hem de eserinde kendisini gösterdikçe, umut da aynı ölçüde güç kazanacaktır.

2.3. Sinema: Ne Biçim Oyunu, Ne Maddi Gerçeklik

Andrey Tarkovski'nin sinemaya dair görüşleri, biri geniş biri de dar olmak üzere, iki kapsamda incelenebilir. İlk olarak Rus yönetmenin, bir sanat dalı olması bakımından sinemanın yapısına ve amaçlarına ilişkin fikirleri göz önünde bulundurulmalıdır. Andrey Tarkovski, en genç sanat formu sinemanın “dili” hakkındaki mevcut teorilerin “basmakalıp görüşlerine ve tanımlamalarına” (Tarkovski, 2008, s. xii.) mesafeli durup, sinematografik biçimin gerçeklikle ilişkisini daha doğru şekilde açıklayacak özgün bir fikirler bütünü ortaya koymayı denemiştir. Rus yönetmen, bu uğurda, bir *teknik imge* olarak sinemanın kendine has farklılıklarına ve imkânlarına dair derin bir soruşturma yürütebilmiştir. İkinci olarak, Tarkovski'nin sinema sanatına ilişkin kuramsal fikirlerini kendi eserlerinde nasıl somutlaştırmaya çalıştığı da irdelenmeli; başka bir deyişle, Rus sanatçının kendi sinemasını nasıl “okuduğu” da mercek altına alınmalıdır. Elbette ki auteur politikanın

yönelimleri açısından, iki ölçekli bu soruşturmayı kesin çizgilerle ayırıp birbirinden yalıtık biçimde sürdürmek mümkün değildir.

2.3.1. Zaman Var Zaman İçinde

Andrey Tarkovski, sinemada biçim ve gerçeklik dengesinin doğru kurulabilmesi için, onun bir sanat dalı olarak ayırıcı vasfının ne olduğu hakkında düşünmekle işe başlamakta ve şu sorunun üstünde durmaktadır: Sinemanın temel unsuru nedir? Başka bir deyişle, eğer resim renklerle, müzik seslerle yahut edebiyat kelimelerle çalışıyorsa sinema neyle çalışır; onun hammaddesini ne oluşturur? Görüldüğü gibi, Rus yönetmen bir kez daha temelci bir yaklaşım sergilemekte ve kuramsal düşüncelerin üzerine inşa edilebileceği sağlam bir zemin bulmaya çalışmaktadır. Tarkovski açısından sinemanın aslî ögesinin doğru şekilde belirlenmesi, hem bu sanatın mahiyetine dair mevcut kuramları yeniden ve doğru şekilde ele almayı mümkün kılacak, hem de anlatı, çekim, montaj gibi temel öğelerin sinemanın doğasına uygun düşecek şekilde tekrar düzenlenmesinin önünü açacak bir sıfır noktasıdır.

Andrey Tarkovski, yukarıdaki soruya uzunca bir süre yanlış bir cevap verildiğini ve sinemanın, fiziksel gerçekliğin yakalanmasının ardından belli teknikler vasıtasıyla yeniden, fakat bu kez algısal olarak üretilmesiyle ilgili bir sanat olduğunun düşünüldüğünü söylemektedir. Rus yönetmen için de gerçekliğin sinematografi üzerinde bağlayıcılığı olduğu kesindir. Ancak Tarkovski, fiziksel ya da psikolojik gerçekliğin sinematografiyle asla koparılamayacak bağının, onu sinema sanatının temel unsuru yapmaya yetmeyeceğine de inanmaktadır. Çünkü maddi olgulardan daha temel bir öge, fiziksel gerçekliğimizin, manevi yaşamımızın ve herhangi bir filmsel görüntünün derinlerinde, ilk bakışta kendisini göstermeden fakat tüm gücüyle hükmünü sürdürmektedir: Zaman. Rus yönetmene göre “bir sanat olarak filmin temel taşı, olgusal biçimleri ve görüntüleri içinde kaydedilmiş zamandır” (Tarkovski, 2008, s. 50). Olgusal biçimler ve görüntüler sinemanın hayati öğeleri olsalar da temeli olamazlar. Çünkü onlar, ancak asıl unsur olan zamanın içinde

yuvalanarak kendilerini onlara yönelen özneye görünür kılabilen, ikincil fenomenlerdir.⁷⁹

Her sanat türünün, şekil verdiği temel unsurun özgünlüğü bakımından bir diğerinden ayrıldığıнын altını çizen Andrey Tarkovski için sinemaya müstakil bir sanat dalı hüviyeti kazandıran şey de onun hammadde olarak zamanı kullanmasıdır. Sinemanın biricikliği, başka sanatlarda asla göremeyeceğimiz bir biçimde, zamanı *mühürleyebilmesi* ile ilgilidir. Üstelik burada bahsedilen *mühürleme*, zamanı bir an yahut an'lar silsilesi olarak dondurma anlamına gelmez; aksine, onu kendi gerçekliği ve akışı ölçüsünde yakalayarak sonsuza dek tekrarlanmasını mümkün kılacak biçimde koruyabilmek manasını taşır. Tarkovski, “Film, gerçekliği, zaman anlamında sabitler; zamanı muhafaza etmenin bir yoludur. Film, zamandan yapılmış bir mozaiktir,” (Mitchel, 1982/2007, s. 96) derken onun aynı zamanda “sonsuz kereler tekrarlanabilen sonsuz bir ölçü birimi gibi” (Ciment vd., 1969/2007, s. 23) işlediğini de vurgulamaktadır.

Üstelik yönetmenin görüşünde sinema sanatının estetik doğası, doğduğu günden beri, gerçekliğin yakalanmasından ve yeniden üretilmesinden çok daha farklı bir temele oturmaktadır. Lumière Kardeşler’in 1895 tarihindeki ilk film gösterimine atıfta bulunan Andrey Tarkovski’ye göre, bu gösterimde dahi,

söz konusu olan yalnızca teknik bir olay ya da görünür dünyayı yansıtmanın yeni bir biçimi değildi[r]. Hayır, orada o an, estetiğin yeni bir ilkesi doğ[muştur]. Bu ilkeyle insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez, zamanı ilk elden dondurma ve zamanı istediği sıklıkla yeniden yansıtma imkânına, yani istediği sıklıkla, aklına estikçe zamanda geri dönme imkânına kavuşmuştur (Tarkovski, 2008, s. 48).

Tarkovski, sinema estetiğinin temel ilkesinin o an ortaya çıkmış olduğunu fakat bunun ya hiç anlaşılmadığını ya da çok kısa zaman içinde gözden kaçırıldığını ifade etmektedir.

⁷⁹ Tarkovski, filmsel görüntüde zamanın asıl, fiziksel gerçekliğinsé ancak tali bir rol oynadığı hakkında *Mühürlenmiş Zaman*’da şöyle yazmıştır: “Filmsel görüntüye, bir çekim süresince zaman akışını yansıtan ritim, tam anlamıyla egemendir. Zaman akışının kişilerin davranışlarında, canlandırma biçimlerinde ve ses düzeyinde gözlemlenebileceği olgusu tamamen talidir ve -teorik olarak ele alındığında- bunlardan tamamen vazgeçilse bile gene de söz konusu filmin varlığı zedelenmez. Örneğin, oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz, hatta kurgusuz bir film kolaylıkla tasavvur edilebilir. Fakat bir planında zaman akışını sezemediğimiz bir film asla düşünülemez” (2008, s. 101).

Sinemanın hammaddesinin zaman olarak belirlenmesi belki ilk elde çok büyük bir anlam ifade etmiyor gibi görünse de Andrey Tarkovski için “bu temel düşünce, sinemanın bugüne kadar kullanılmamış imkânlarının zenginliği ve muazzam geleceği üzerinde insanı düşünmeye zorlar” (Tarkovski, 2008, s. 50). Aslında bu, Rus yönetmenin zaman kavramının özgünlüğü ve onu her şeyin temeli olarak kabul etmesi ile ilgilidir. Zira Tarkovski, gerek fiziksel gerçekliğin, gerek manevi dünyamızın ancak zaman bağlamında var olup anlaşılabileceğini ya da yeniden kurulabileceğini ifade ettiği anda sinema sanatını da gerçeklik/aksiyon üretimi bağlamından alıp zaman/sezgi üretimi bağlamına taşımaktadır. Yine, Tarkovski açısından zamanın (genelde kabul edildiğinin aksine) salt kronolojik ya da dışsal bir şey olmaması, basit gibi görünen bir hammadde sorununu, sinemaya dair kuramsal görüşleri ve pratik uygulamaları derinden etkileyecek bir sürecin ilk basamağı haline getirecektir.

Rus yönetmen için zaman, o denli insanî bir şeydir ki Tarkovski onun dışsal/nesnel bir kategori olamayacağı konusunda ısrarcıdır. Varoluşsal fenomenolojisinin yönelimselliğine (intentionality) oldukça uygun olarak⁸⁰ aşkın kavramları bireydeki içsel karşılıklarıyla birlikte ele almayı önemseyen; insan varoluşunu aşkınlık ve içkinlik arasında bir köprü olarak gören Andrey Tarkovski, zaman söz konusu olduğunda da aynı *hümanistik* yaklaşımıyla belirir. “İnsan olmadan zaman olamaz,” (Hoberman ve Bachmann, 1983/2007, s. 118) diyen ve onun sezgisel bir durum olduğunun altını çizen Rus sinemacının gözünde “zaman, ‘ben’imizin varlığına bağlı bir koşuldur. (...) Varlık ve varlık koşulları arasındaki bağ kopunca, kişi ve onunla birlikte kişisel zaman ölünce, zaman da ölür.” Zamanın insan varoluşuna bu denli bağlı olması, onu salt dışsal ve fiziksel gerçeklikle ilgili niceliksel bir öncelik-sonralık ilişkisi olmaktan öte bir boyuta taşımaktadır. Andrey Tarkovski için zaman, kesintisiz bir akış olarak, ‘varlıkla karşılaşma-duyum-

⁸⁰ Fenomenolojinin özel bir kavramı olan yönelimsellik, bilincin gerçekliğe, dış dünyaya açılması fikridir. “Fenomenolojik yaklaşıma göre dünya, bilinç ile ilişkiye girmediği müddetçe kendini bize göstermez. Ancak bu yaklaşım, dünyanın bilinç tarafından inşa edildiğini iddia etmez. Diğer bir deyişle bilincimizin ve algımızın dünyaya yönelimi fikri, bu dünyanın bizden bağımsız olamayacağı kabulünü yapmaz. Bu yaklaşımda önemli olan, nesneler dünyasının bilinçte değil bilinç için var olduğudur” (Güğümcü, 2013, s. 88-89). Önceki bölümlerden gördüğümüz gibi, Tarkovski soyut düzlemde bir idealist olsa da, somut yaşam durumunda fenomenolojik tavrın yönelimselliğini birey-dünya ilişkilerinin merkezine koymaktadır.

hatırlama' aksı üzerinde ve bireysel planda işleyen niteliksel bir şuur durumu; sezgisel bir öz-farkındalık halini almaktadır (Tarkovski, 2008, s. 43-44).

Dikkatli olarak incelendiği takdirde, Tarkovski'nin zaman tasavvurunun, Fransız felsefeci Henri Bergson'un (1859-1941) ortaya koyduğu ve kendisinden sonra gelen tüm düşünce sistemlerini etkilemiş zaman kavramlaştırmasıyla birebir örtüştüğü ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden Tarkovski'nin kuramsal düşüncelerinde ilerlemeyi sürdürmeden önce Bergsoncu zaman tasavvuruna ana hatlarıyla ve kısaca değinmek, Rus yönetmenin fikirlerini, hatta bazı sanatsal uygulamalarını daha iyi anlamak konusunda aydınlatıcı olacaktır.

Klasik fizikte yahut Bergson'a kadar süregelen felsefî düşüncede, zaman “fiziksel dünyanın nesnel bir ögesi” olarak (Yılmaz, 2011, s. 63) “değişim ve hareketin analizinin ve ölçümünün yapıldığı bir referans sistemi olarak ele alınmıştır” (Çiftçi, 2017, s. 109). Ayrıca, Batı metafizik geleneği içinde zamanın mutlak bir durum, fiziksel bir sabit olarak ele alınması zamanı mekânsallaştırmıştır da. Daha açık ifadesiyle, ister lineer isterse de döngüsel olarak aktığına inanılsın, klasik anlayış içinde zaman, mekân içinde gerçekleşen düzenli hareketlerin/değişimlerin tekrar sayısına indirgenerek matematiksel olarak ölçülebilir ve eşit aralıklara bölünebilir homojen bir büyüklük olup çıkmıştır.⁸¹ Henri Bergson ise, 20. yüzyılın başında, söz konusu klasik tasavvura önemli bir eleştiri getirerek zaman üzerinde tekrar düşünmenin ve onu sezgisel boyutta ele almanın yolunu açmıştır.

Henri Bergson, gündelik yaşamımızın olgusalığında dışsal olarak deneyimlediğimiz; geri döndürülemez biçimde aktığı düşünülen kronolojik zaman algısının karşısına, sezgisel olarak duyumsadığımız; geçmiş, şimdi ve geleceğin zihnimiz vasıtasıyla hep ‘şu an’ içinde kaynaştığı içsel bir zaman anlayışını koymuş ve adına da “süre” (la durée / duration) demiştir (Yılmaz, 2011, s. 65). Fransız düşünürü göre asıl zaman, yani süre, evrendeki kesintisiz bir akış/oluş hali iken, insandaysa bu akışı sezgisel olarak kavrayan bir zihin durumuna karşılık

⁸¹ Henri Bergson'a kadar Batı metafizik geleneğindeki zaman kavramlaştırmasının tarihsel seyrinin özlü şekilde ele alındığı bir değerlendirme için bkz. Demir, 2015, s. 63-64.

gelmektedir. Zamanı, yalnızca fiziksel gerçekliğe bağlı ve insanın dışında var olan bir temel birim olarak düşünmek son derece doğal olsa bile hatalıdır. Hatalıdır çünkü süre, sezgisel olarak duyumsanan “bölünemeyen çokluk” olarak içsel (manevi) bir akıştır ve ne homojen ne de nicelikselidir. Uzam ve olgusallıkla kaim ve sayılabilmeleri bakımından homojen olan niceliksel büyüklüklerin aksine, niteliksel ve sayılamamaları açısından heterojen olan bilinç halleri mekân içindeki ilişkilerle yahut sayısal büyüklüklerle açıklanamaz. Onlar, rasyonel düşünmenin ötesinde sezgisel olarak ve bir iç görü şeklinde kavranırlar (Bergson, 1990, s. 98). İşte süre, bölünüp parçalanamaz ve sayısal olarak ölçülemez bilinç hallerinin en temel olanıdır (Demir, 2015, s. 63). Ne var ki insan türü için kaçınılmaz bir itki iş başındadır ve “içsel durumları dışsal nedenlerle ilişkilendirmek, doğal olarak, içsel durumları dışsal nedenlerle ölçüp biçme hatasına düşmemize neden olur” (Çiftçi, 2017, s. 106-107, 109). Bu da içsel süreyi sanki dışsal bir zamanmışçasına değerlendirme hatamızın doğal olan kısmıdır.

Bu yüzden süre, özünde heterojen ve içsel bir akış olmasına rağmen, zihnimizin çalışma prensipleri gereği, etrafımızdaki olgusal dünyanın mekânsal ilişkilerine taşar. Süre, böylece, takvim ya da saat gibi araçlarla ölçülebilen homojen matematiksel bir büyüklük haline getirilip, sanki dışsal bir şeymişçesine kronolojik zaman olarak algılanır. Bu anlamda Bergson için ölçülebildiğini düşündüğümüz zaman, özünde, bir çeşit yanılgının; iç ve dış arasında meydana gelen bir tersine çevirme işleminin sonucudur. Diğer deyişle, dışsal zaman dediğimiz şey insanın içsel sezgisini olgusal gerçekliğe yansıtmasından doğar; zaman, sürenin yapay olarak mekânsallaştırılmasından ibarettir (Sofuoğlu, 2004, s. 67). Oysa hakiki anlamda var olan tek zaman, insanların içsel hayatını teşkil ederek bilincin ve hayatın özünü oluşturan öznel zamandır. “Öznel zaman kişinin kültürüne ve yaşadıklarına dayanarak hissettiği süredir” (Yılmaz, 2011, s. 65).

Bergson’un dışsal şeylerin “tartışmalı” duyumlarına karşın içsel süreçlerin açık sezgisel bilgisini “daha gerçek” bulması zaman kavramıyla sınırlı kalmayarak tüm felsefi siteminin fenomenolojik karakterini belirlemektedir. Öyle ki, Henri Bergson *Yaratıcı Tekâmül* adlı kitabının henüz ilk sözlerinde açıkça şöyle söylemektedir: “En

çok emin olduğumuz ve en iyi bildiğimiz varoluş tartışmasız kendimize aittir, çünkü diğer her nesne için dışsal ve yüzeysel olarak kabul edilebilecek kavramlara sahibiz, oysa kendimize dair algımız içsel ve derindir” (Bergson, 1944, s. 4). Görüldüğü gibi, Bergson duyumu tamamıyla inkâr etmez ama insanın yönelimselliği ile sezgisinin birleştiriciliği olmaksızın salt duyumun hiçbir anlamı olmayacağını da açıkça ifade eder. Fransız düşünürün “deneyimi, deneyimin koşulları yönünde aşan” bir sezginin önemini vurguladığı belirtilmelidir (Yüzüncüyıl ve Buluş, 2006, s. 475). Dolayısıyla, buraya kadar söylenenlerden Bergson’un bilinçten ve bilişsel süreçlerin kesinliğinden yana tavır alarak madde ya da uzamı reddettiği sonucu çıkmaz. Fakat daha çok, Fransız düşünür için gerçekliğin de süre’nin kuşatıcılığı altında kurulan sezgisel bir esas haline geldiği anlaşılır.

Bergson’un yapmaya çalıştığı şey, “bilinç, madde ve zaman arasındaki özdeşlik ve sürekliliği” vurgulamak; modern rasyonel Kartezyen düşüncede birbirinden ayrılan zihin ve madde’nin birliğini yeniden tesis etmektir. Bundan “hareket” de etkilenecektir. Fransız filozof açısından hareket, soyut kronolojik zamanın içinde gerçekleşen bir değişim; uzamda kat edilen matematiksel bir mesafe olmaktan uzaktır. Hareket, bilinç ve maddenin birbirinden ayrılamayacağı süre’nin bağlayıcılığında vuku bulan, niteliksel bir farklılaşmadır; hareket, “şimdidedir, bölünemezdir (ya da bölünse bile her bölündüğünde niteliksel değişime uğrayacaktır) ve heterojen bir yapıda olduğu için indirgenemezdir” (Güğümcü, 2013, s. 89-90).⁸²

Bergson’un felsefesinde konumuz açısından önem taşıyan şeylerden biri de, devamlı surette *geçmiş* halini alan bir *şimdiki an*’dan ibaret olan içsel zamanın bellekle ve anımsama üzerinden inşa edilen bireysel kimlikle yakın ilişkisinin bulunmasıdır. Sürede yalnızca *şimdi* vardır, ama süre aynı zamanda kesintisiz bir

⁸² Bergson’un hareketin doğasına dair bu savı bizim için ayrı bir önem taşımaktadır zira Fransız düşünür zaman ve hareketin özdeşliğinden yola çıkarak sinematografinin mahiyetiyle ilgili bazı çıkarımlara da ulaşacaktır. Sinema aygıtı ile insandaki kavramsal düşüncenin işleyişi arasında bir benzerlik olduğunu ileri süren Bergson’a göre, insan zihni tıpkı bir sinematograf gibi çalışmakta; duyumun imgelerini sezgisel süre içinde birleştirip bir akışa kavuşturmaktadır. Dikkatle düşünüldüğünde görülecektir ki akış/canlılık, dışsal bir şey olarak maddenin değil, tam tersine, içsel bir şey olarak sürenin özelliğidir. Sinemada da benzer bir işleyiş devrededir: Hareketsiz görüntüler, aparatın kendine has imkânları sayesinde akışa ve sürekliliğe kavuşmaktadır (Bergson, 1944, s. 331-332). Fakat yine de, Bergson açısından sinematografi ile ortaya çıkan devinim, özünde, bir çeşit yanılsamadır. Sinemada, “devinimsiz kesitler + soyut zaman” bize hakiki bir akış değil, bir “sahte hareket” sunmaktadır (Güğümcü, 2013, s. 90).

akış olduğu için, *şu an* duyumsanır duyumsanmaz *geçmiş* olup çıkar ve bu böyle sürer gider. Bu anlamda zaman hep bellekte birikir. Bellek, geçmişi şimdiye taşıyarak ona anlamlı bir varlık kazandırmaktadır. Anılar “yalnızca şimdinin içerisinde birikerek algının ve anımsamanın konusu olurlar”ken, süre, varlık ve bellek sürekli bir oluş ve büyüme halinde hep birlikte bulunurlar (Sofuoğlu, 2004, s. 68).

Henri Bergson “varlığın zaman olduğunu, gerçek zamanın süre olduğunu ve sürenin de hafıza olduğu göstermektedir. Böylece, evvela psikolojik hallerden izahla temellendirilen süre fikri, hafıza ile ontolojik bir mahiyete kavuşmaktadır” (Demir, 2015, s. 67). Fakat çalışmamız açısından bakıldığında, bu mühim ontolojik çıkarımdan daha önemlisi zamanın artık öznel deneyimler yoluyla belleğe katılarak insan benliğinin parçası, hatta bizzat zemini olarak görülmesi ve geri döndürülemeyen doğrusal bir akıştan çok, bellek eliyle şimdiki zamana çağırılabilen birikimsel, aktif ve moral/ahlaksal yöne sahip bir geçmiş halini almasıdır (Bergson, 1944, s. 4). Fransız düşünürün, sürenin dışsal bir zaman-mekân kesiti olmayıp, esas itibarıyla daima hafızada yer tutan sezgisel bir birikim olduğunu söylemesi, ona etik bir boyut da eklemektedir. Zira bir insan, içsel olarak değişme; geçmişte olduğundan daha başka bir şey haline gelebilme imkân ve özgürlüğüne de olgusal deneyimleri manevi tecrübelerle döndüren süre sayesinde kavuşmaktadır (Sofuoğlu, 2004, s. 68). Kısacası, Bergson açısından insan, zamansallığı sayesinde ahlâkî bir canlı olup çıkmaktadır.

Kaldığımız yerden Andrey Tarkovski’ye döndüğümüzde, Rus sanatçı ile Fransız düşünürün zamana, insana ve maneviyata ilişkin bakışlarının birebir örtüştüğü görülmektedir. Tarkovski için de zaman, insanı etik açıdan besleyen; onu vicdan ve ahlak sahibi bir canlı yapan bir temelken, Bergsoncu tavrını *Mühürlenmiş Zaman*’da kaleme aldığı şu satırlarda açık şekilde göstermektedir:

Zaman geri getirilemez derler. Bir bakıma bu doğrudur, geçmiş geri getirilemez. Ancak herkes geçmişte, şimdiki zamanın geçip giden geçici olmayan gerçekliği bulduğuna göre ‘geçmiş’ ne demek oluyor ki? (...) [B]en etik anlamı içinde zamanın tersine çevrilebilirliğine dikkati çekmek istiyorum. İnsan açısından zaman, arkasında hiçbir iz bırakmadan ortadan yok olmaz, çünkü insan için zaman öznel, manevi

bir kategoriden başka bir şey değildir. İçinde yaşadığımız zaman, ruhlarımıza, zaman içinde kazanılmış deneyimler olarak yerleşir (Tarkovski, 2008, s. 45).

Alıntılanan pasajda görüldüğü şekliyle, Andrey Tarkovski, kronolojik zamanın varlığını tümünden inkâr etmemekle birlikte, kendisini insanın manevi âleminde anılar ve bir benlik duyumu şeklinde gösteren içsel zamana daha fazla ilgi duyduğunu da ifşa etmektedir. Tıpkı Henri Bergson gibi, zaman ve anıların birbirine açıldığını, anılarınsa insana bir kimlik kazandırdığını ifade eden Rus sinemacı, insanın ahlâkî bir canlı olmasını da onun zamansallığıyla ilişkilendirmektedir. Öyle ki, Tarkovski'ye göre anılarını kaybeden bir insan zamanın dışına düşerek gerçek bir varoluşa sahip olma şansını yitirmektedir çünkü “ahlâkî bir varlık olarak insan hatırlama yeteneğiyle kendi sınırlarının farkına varır.” Zaman, özünde, “var olmak için kendine koyduğu hedeflere uygun bir ruh hali geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir” (Tarkovski, 2008, s. 44). Elbette ki Tarkovski'nin teorik evrenine aşına oldukça, zamanın insanın manevi imkânlarının ve gelişiminin dayanağı olarak görülmesi düşüncesinin yalnızca etik boyutunda kalmayıp, estetiğe sıçrayacağını tahmin etmek kolaylaşmaktadır.

Gerçekten de, zaman ve maneviyat arasındaki Bergsoncu bağ, Tarkovski'nin zamana sanatsal olarak yaklaşmasının da yolunu açmaktadır. Rus yönetmenin sanat ve maneviyat arasında ilk andan beri kurduğu güçlü ilişki, bu kez zamanın manevi yanının işin içine girmesiyle bir kez daha tesis edilebilecektir. Üstelik zamana dair kuramsal fikirlerin uygulamadaki karşılığını Rus yönetmenin film biçiminde de görmek mümkün olacaktır. Zamanın kronolojik bir öge olarak uçuculuğuna, hatta Bergsoncu anlayış perspektifindeki *yokluğuna* rağmen, onun doğadaki görülür hükmü ve insanın manevi yanındaki son derece anlamlı ve değerli gerçekliği, Tarkovski için sağlam bir sanatsal temel olacaktır. Daha doğrusu, içsel süre ve dışsal zaman arasında “teorik düzlemde” bir kopukluk mevcut olduğu düşünülse dahi, pratikte söz konusu dikotominin tarafları arasında göndermeli bir ilişkinin varlığı inkâr edilemez ve Rus yönetmene göre bu karşılıklı ilişki kendi sanatının temel unsurlarından biridir.

Daha önceki bölümlerde anlatılmaya çalışıldığı üzere, Andrey Tarkovski ontolojik mahiyette bir ayrıma gitse bile, sanatı, görünüş ve öz arasındaki karşıtlığını sezgisel bir duyuşta aşmanın yolu olarak görmüştü. Aynı şekilde, Rus yönetmen için kronolojik dışsal zaman (görünüş) ile sezgisel içsel sürenin (öz) arasındaki farklılık da, sanatın, fakat özellikle zamanı mühürleme ayrıcalığına sahip yegâne sanat dalı olan sinemanın imkânlarıyla aşılabılır. Tarkovski'ye göre sinema sanatı vasıtasıyla dışsal zamandan içsel süreye doğru bir yolculuk yapılabilir, ya da tam tersi. Ne de olsa -tıpkı Tarkovski'nin günlüklerine verdiği isim gibi- zaman, zaman içindedir. Rus yönetmen, bu konudaki düşüncelerini daha anlaşılır kılabilmek için Japon kültüründeki “saba” kavramına atıf yapacaktır.

Andrey Tarkovski, Japonların “geçip giden zamanın herhangi bir eşya üzerinde bıraktığı iz” (uzun süredir kullanılan bir tahta kaşığın kendiliğinden renk alması gibi) ya da “bir şeyin üzerinde zamanla kendiliğinden oluşan kir, pas” anlamlarına gelen *saba*’dan estetik bir haz duymalarına büyük bir hayranlık beslemektedir. Rus yönetmen, Uzakdoğu kültüründe, *saba* sahibi bir objenin aynı zamanda sanatsal bir eser olarak görülmesini ve böylece pratik işlevinin çok ötesinde bir değer kazanmasını anlamlı bulmaktadır. “Japonlar, bu yolla, zamanı bir tür sanat malzemesi olarak sahiplenmeye çalışırlarken” insan için varoluşun en temel (fakat çoğu kez göz ardı edilen) özelliği olan zamansallığı sezmekte ve olgusal dünyadan içsel varoluşa uzanan bir tefekküre dalmaktadırlar. Zamanın “tortusunun” *saba*’da görülmesiyle alınan estetik haz, aslında, insanın içsel süre ile dolaylı şekilde karşılaşmasından doğan bir tatmin durumundan ibarettir.

Yukarıda sözü edilen karşılaşma Tarkovski'ye sinema sanatı hakkındaki temel fikrini açıklamak için de uygun bir zemin sağlamaktadır. Rus yönetmen, Doğu kültürünün *saba* ülküsünde kendisini gösteren; dışsal zamanla ve içsel sürenin maddi gerçeklik -son derece günlük ve sıradan şeyler- üzerinden kaynaşmasını sinematografik bir öge olarak kabul etmekte, hatta onu “sinemanın yeni ilham perisi” olarak selamlamaktadır. Çünkü Andrey Tarkovski, dışsal zamanı olgusal gerçekliği içinde mühürleyerek onu içsel süreye gönderme yapar şekilde yeniden canlandırabilmenin ve bu yolla iki zaman türü arasında sezgisel bir birlik

oluşturmanın sinema sanatının temel estetik ilkesi olduğuna inanmaktadır (Tarkovski, 2008, s. 46).

Peki, bu nasıl yapılacaktır? Burada gündeme gelen soru, evvela teknik bir mesele olarak, bir filmin kayıt altına aldığı dışsal/kronolojik zamanın hangi biçimle artık “varoluşsal zaman” olarak da isimlendirebileceğimiz içsel/sezgisel zamana gönderme yapabileceği; bir yönetmenin ikisini nasıl bir yöntemle birbirine kaynaştırabileceği sorusudur. Rus yönetmenin bunun için başvurduğu temel yöntem, anlatıya katkı sunmak adına bile olsa, kendisine değin uzanan Rus film geleneğinde son derece önemli bir ağırlığa sahip olan montaja elden geldiğince ihtiyatlı yaklaşmak; zamanın bütünselliğini bozmayacak yeni bir montaj ilkesini yürürlüğe koymaya çalışmak olacaktır. Rus sinemacı bu konudaki görüşünü peşinen ortaya sürmektedir: “[F]ilmsel görüntünün, doğal zamanla çelişecek şekilde ayrılıp bölünmesine, zamanın akışı içinden çekilip çıkarılmasına izin veremeyiz” (Tarkovski, 2008, s. 54). Bu konuda Tarkovski’nin oldukça tutarlı bir argümana sahip olduğu da görülmektedir.

Andrey Tarkovski tüm sanat dallarının kendi imkânları doğrultusunda kurguya başvurmak zorunda olduğunun; seçmeci bir tavırla parçaları bir araya getirmek suretiyle bir bütün yarattığının elbette ki farkındadır. Diğer yandan Rus yönetmen, sinema sanatının kendine has bir farklılığa sahip olduğunu da bize hatırlatmaktadır: Sinema, öz yapısı gereği, zamanın doğal akışına temelden bağlıdır. Bu yüzden, Tarkovski’nin sineması temelde, her sahnenin kendi zamanını ürettiği ilkesine dayanmak durumundadır (Botz-Bornstein, 2011, s. 34). Geline nokta, Tarkovski’nin sinemadaki imgenin mahiyetine ilişkin fikirleri bize Fransız felsefeci Gilles Deleuze’un sinetografik imge hakkındaki düşüncelerini anımsatmaktadır. Deleuze, Bergson’un sinema hakkındaki düşüncelerini *kendince* geliştirirken gözden kaçırılan bir noktaya temas etmiştir: Fransız düşünür, filmsel görüntüde imge ve hareketin birbirine eklenmediğini; birbiriyle, ayrılmaz bir bütün meydana getirecek şekilde kaynaştığını ifade etmektedir. “Kısaca söylemek gerekirse sinema bize, hareketin eklenmiş olduğu bir imaj vermez, o bize doğrudan bir hareket-imaj

verir” (Deleuze, 2014, s. 13).⁸³ Deleuze’un ifade etmek istediği şey, Tarkovski’nin temel savıyla aynı olacak şekilde, sinemanın, fiziksel gerçekliğin kesitlerinden elde edilen fotoğrafların hareket halinde sunulmasından daha fazlası olduğudur (Serttek, 2013: 39). Her iki isim için de hareketin (bu bağlamda zamansal akışın) sinematografik imgeye arızı bir şey olarak eklenmeyip, zaten onda ilk andan beri mevcut oluşu, sinemayı bağımsız ve kendine has bir sanat dalı ve zorlu bir felsefi fenomen haline getiren aslî unsurdur.

Yine bu temel özellik sebebiyledir ki, hareket-imgenin yakalanmasıyla meydana gelen “filmsel görüntü”, montaj aşamasına geçmeden evvel, henüz planların çekimi aşamasında ortaya çıkarken, filmsel zaman da varlığını çekilen planın içinde sürdürmeye başlar. Başka bir deyişle, sinemada zamanın düzenlenmesi kurgunun öncesinde çoktan başlamıştır bile. Andrey Tarkovski bu olguya “zaman basıncı” adını vermektedir. Rus yönetmen, “Bir plan süresince var olan zaman sabitini, zamanın artan ya da ‘hafifleyen’ gerilimini biz, bir plan içindeki zaman basıncı (baskısı) diye adlandırıyoruz,” diyecek ve ekleyecektir, “Demek ki kurgu, film bölümlerini, içlerinde hüküm süren zaman basıncını göz önüne alarak birleştirmenin bir biçimidir” (Tarkovski, 2008, s. 105).

Daha açık şekilde söylemek gerekirse, Tarkovski açısından filmsel görüntünün çekilmesi sırasında bir ön-kurgu kendiliğinden oluşmaktadır ve montaj, söz konusu ön-kurguyu belli bir bütünlük içinde ortaya çıkarma işlemidir. Hatta çekimler sırasında kendiliğinden zuhur eden ön-kurgunun yönetmenin zihninde yeterince belirmemesi durumunda son montaj aşaması da eziyet dolu bir süreç olup çıkabilir – kendi ifadesiyle söylersek, *Ayna* filminde Tarkovski’nin başına gelen tam olarak budur. Bu yüzden Andrey Tarkovski henüz çekim aşamasında zaman akışının son derece özen gösterilerek tayin edilmesi gerektiğine önemle vurgu yapmaktadır. Zira kurgu,

⁸³ Gilles Deleuze’un, “selefi” Bergson’dan farklılaştığı, onu kendince açımladığı yer de burasıdır. Henri Bergson için sinemada görülen hareket, devinimsiz parçalar + soyut zaman birlikteliğinden kaynaklanan bir “sahte hareket” iken Gilles Deleuze sinematografik imgede her ikisinin birlikteliğini vurgulamaktadır.

eninde sonunda, birbirine yapıştırılmış çekim birimlerinin ideal bir değişkeninden başka bir şey değildir, bu değişken de önceden film şeridinde sabitleştirilmiş malzemede mevcuttur. Bir filmi doğru dürüst kurgulamak demek, bu arada, neredeyse kendi kendilerine ön kurgulanmış olan tek tek sahneler ve planların arasındaki organik bağı bozmamak demektir, çünkü onları birbirine bağlayan öyle canlı bir yasa vardır ki, tek tek parçaları keser ve yapıştırırken o duyguyu hiç yitirmemek gerekir (Tarkovski, 2008, s. 102-103).

Tarkovski için, ister aksiyonun sürekliliği isterse de kavramların çatışması anlayışı temelinde örgütlensin, kesme (cut), yukarıda bahsedilen “zaman basıncı” sebebiyle sinema sanatını vücuda getiren temel olamaz. Aksini düşünmek, Tarkovski’ye göre, sinema sanatının öz doğasını anlayamayıp; onun drama, edebiyat ya da resim gibi sanat türlerinin üzerine inşa edildiğini ve kendine has ifade olanaklarından yoksun olduğu fikrini savunmak demektir. Aksiyonun ya da kavramların diyalektik ilişkisinden doğan bir kurgu mantığı edebiyat yahut drama için son derece yaratıcı yahut işlevsel olabilir. Ne var ki, sinema zaman temelli müstakil bir sanat disiplindir ve tam da bu yüzden kendi özgün kurgu anlayışına sahip olmalıdır.⁸⁴ Sinemadaki montaj, başka sanat türlerinin kurgu anlayışının “sentezci doğasına” benzeyemeyecek ölçüde zamanın gerçek akışına bağlıdır (Tarkovski, 2008, s. 100-101). Sinemada montaj, filmsel zamanı planların kendi iç gerilimi uyarınca bütünleştirmek için başvurulmuş bir yöntemden ibarettir, hepsi o

⁸⁴ Edebiyat ve tiyatrodaki giriş-gelişme-sonuç ilkesinin sinemaya uyarlanabileceğine inanmayan Tarkovski, bu meşhur aksın sinemanın doğasına uzak kaldığı görüşündedir. Çünkü ona göre sinemada açıklamak değil, doğrudan izleyicilerin duygularını etkilemek esastır zira filmsel görüntü açıklama ihtiyacı duymayacak kadar sarıh şekilde ortadadır. Kaldı ki, Rus yönetmene göre bu bir öncelik-sonralık meselesidir de. Yani, rasyonel düşüncenin karşısında sezgisel duyumu önceleyen Tarkovski, duyguları kamçılanmış bir izleyicinin kendiliğinden düşünmeye başlayacağına inanmaktadır, tersi ise oldukça şüphelidir. Bu yüzden Andrey Tarkovski, kariyerinin ilk döneminden beri, rasyonel düşünceye dayanan özne’nin mantığı yerine, inançları, hayalleri ve belleğiyle sezgisel alanın içinde kalan psişe’nin mantığına uygun bir kompozisyon ve montaj ilkesi aradığını belirtmiştir. “Geleneksel dramaturjiden; onun kanonik yalıtımından, mantıksal, biçimsel şematizminden kaçınmak isteyen” Rus sinemacı, hayatın zenginliğinin ve karmaşıklığının tam anlamıyla ancak böyle ifade edileceğine inanmaktadır (Bachmann, 1962/2007, s. 11-13). Bu uğurdaki arayışından hayatı boyunca vazgeçmeyen Tarkovski, sorumluluğun bir kısmını da izleyiciye yüklemekte ve sanat eserine salt rasyonel düşünceyle yönelimin ondan alınacak estetik duyumu azaltacağı konusunda bir uyarıda bulunmaktadır. “Sanatla nasıl duygusal bir bağ kuracağımızı unuttuk: Sanata editörler gibi yaklaşıyoruz, sanat eserinde sanatçının saklamış olduğunu düşündüğümüz şeyi arıyoruz. Aslında bundan daha basit, aksi takdirde sanatın bir anlamı olmazdı,” diyen Tarkovski’ye göre “ideal seyirci bir filmi, içinden geçtiği kırları seyreden bir yolcu gibi seyrederek; çünkü sanatsal bir imge zihin dışı bir iletişimle etki uyandırır” (Christie, 1981/2007, s. 83-84).

kadar. Bu anlamda, dikkatle bakıldığında görülecektir ki, sinema söz konusu olduğunda kurgu, zamanı değil; zaman, kurguyu yaratmaktadır.

Tarkovski, montaj kuramıyla öne çıkan Rus biçimci geleneğini de yine yukarıda vurgulanan gerekçelerle reddedecektir. Zaten Rus yönetmen, sinematografik zamana ilişkin düşüncelerini, modernliğin en önemli sinema ilkesi olan, biçimcilerin montaj yöntemini aşarak geliştirmiştir (Botz-Bornstein, 2011, s. 15-17). Tarkovski, söz konusu geleneğin sembol ismi Eisenstein'in, zamanın doğal akışını sıkça kesintiye uğratarak çatışma yaratan ve çekimler arasındaki ilişkiyi yalnızca işlevsel bazda değerlendiren “diyalektik kurgu”sundan hiç hoşlanmadığını açıkça ifade etmiştir. Tarkovski, iki ayrı kavramdan bir düşünce oluşturma anlayışına dayalı kurgu mantığını sinemanın doğasına aykırı kabul etmektedir (Tarkovski, 2008, s. 102). Diyalektik kurgunun yerine “kümülatif kurguyu” öne çıkaran Tarkovski, “Sinematografinin özünü iki sahnenin çarpışması, Eisenstein'in dediği gibi üçüncü bir kavram doğurması gereken bir çarpışma olarak görmüyorum. Tam aksine, ‘n’inci kare bana birinci, ikinci, üçüncü... beşinci, onuncu, sonunda ‘n eksi birinci’ karenin toplamı, yani n’inci kareden önceki bütün karelerin toplamı olarak görünüyor,” demektedir (Ciment vd., 1969/2007, s. 24).

Görüldüğü haliyle, Andrey Tarkovski'nin kesme anlayışında zamanın birikimselliği ve bu yolla kendisine doğal bir akış oluşturmaya başlaması son derece önemsenmektedir. Sergei Eisenstein'in başını çektiği biçimci Rus sineması geleneği sinematografik zamanı yaratma konusunda derece rasyonel davranıp, onu gerçekliğin tamamıyla dışında bir sinemasal-zaman olarak kabul ederken Tarkovski salt sezgisel bir yönelimle hareket etmiş ve sinemasal zamanın gerçeklik dışında bir şey yaratmaması konusunda ısrarcı olmuştur. Botz-Bornstein da, Rus yönetmenin sinemasal zaman anlayışının tarih ve şimdi arasındaki ilişkiye dair hassas bir düşünceye dayandığını ve bu yolla klasik ve modern yaklaşımların “oyunlarını” aştığını söylemektedir. “Avangard biçimciliğin, montaj, yan yana koyma ve yadırgatıcı hale getirme gibi klasik modern buluşlarını modern estetiğin tipik

tezahürleri olarak algılayacak olursak, Tarkovski'nin modernizme muhalif olduğu söylenebilir" (Botz-Bornstein, 2011, s. 15-17, 33).⁸⁵

Dolayısıyla, Tarkovski'nin, yalnızca Rus biçimciliğine değil, "kurgu sineması" olarak isimlendirdiği; montajı, aksiyonun akışı etrafında örgütlenen bir anlatım dili oluşturmak için temel ilke olarak gören modern film yapım anlayışına da karşı olduğu açıktır. Muhalefetini günlüğüne yazdığı satırlarda açıkça belirten Rus sinemacı, çağdaş yönetmenlerin "montajın ritmini talihsiz izleyicinin yutması gereken hapı yaldızlamak için" kullandığından yakınmaktadır (Tarkovski, 1994, s. 75). Usta sinemacı için aksiyonun takibi ve zamansal sıçramalar üzerine inşa olan (modern ve ticari) kurgu sineması, gerçekliğin sınırlarını biçim lehine zorlayarak, hatta çoğu kez aşarak hayatın sınırlarını genişletmez, aksine daraltır. Tarkovski'nin bir röportajda söylediği gibi, "modern filmlerin birçok bölümü, izleyiciye filmin aksiyonunu gerçekleştirdiği koşulları açıklamaktan başka bir amaca hizmet etmemektedir" (Hoverman ve Bachmann, 1983/2007, s. 116). "Kurgu sineması, seyircisini bulmacalarla karşı karşıya getirir, simgeler çözdürür ve alegoriden zevk almasını bekler, seyircinin entelektüel deneyimine seslenir" (Tarkovski, 2008, s. 106) ama sezgisini de tam da bu yolla köreltmış olduğundan filmin "hayat içinde genişlemesine" imkân vermez.

Andrey Tarkovski'nin sözünü ettiği "filmin hayatın içinde genişlemesi"nin zamanla ilişkisi hemen göze çarparken, Rus yönetmen bir filmde zamanın ve dolayısıyla gerçekliğin genişlemesinin kurgu sayesinde değil, ona rağmen gerçekleştiğine inandığını ısrarla belirtmektedir (Tarkovski, 2008, s. 105). Üstelik bu argüman salt kuramsal/teknik bir spekülasyondan ibaret değildir. Tarkovski açısından izleyici bir filmi seyredirken, filmsel zamanın yapaylığına (kurgu yoluyla oluşturulmasına) "rağmen" onun daha ötesine, filmsel zaman tarafından imlenen sezgisel (gerçek) bir zamana sıçrayabilmekte ve hayat deneyimini genişletebilmektedir. Sinemanın büyüü kendisini tam anlamıyla bu noktada göstermektedir: Filmsel zaman sayesinde içsel zamana geçilmesi bir sanat dalı olarak

⁸⁵ Şunu da belirtmek gerekir ki Botz-Bornstein, Tarkovski'nin sinemasal ifadelerinin, modernliği aşmaya dönük post-modern girişimlerle de bağdaşmadığının altını çizmektedir. Bu anlamda, Rus yönetmeni, modernist olmadığı gerekçesiyle, post-modernist olarak tanımlamak doğru bir çıkarım olmayacaktır (2011, s. 15).

sinemanın ereğidir. Söz konusu sıçrama ise yalnızca iyi düzenlenmiş, kendi içinde bütünlüğe sahip ve kavramsal çatışma ya da anlatım biçimi oluşturmak uğruna ikide bir kesilmemiş bir filmsel zamanın üzerimizde bırakabileceği etki sayesinde mümkün olabilir. Tarkovski, burada aklımıza gelen önemli soruyu bizim için sorar ve cevaplamaya çalışır:

Peki, ama bir planın zamanı nasıl sezilebilir? Görünür olanın ardında belli, anlamlı bir hakikat sezilebiliyorsa planın zamanı da sezilebilir. Yani, bu planda gördüklerimiz, burada görsel olarak canlandırılmış olanla yetinmeyerek bu planın ötesinde sınırsızca genişleyen bir şeye değindiğinde, hayatın bizzat kendisine işaret ettiğinde, zaman da açıkça sezilebilir bir hale gelir (Tarkovski, 2008, s. 105).

Görüldüğü gibi, Rus sinemacı açısından, zamanın sezilmesi ile olgusal gerçekliğin genişleyerek sezgisel bir duyuma dönüşmesi arasında bir koşutluk söz konusudur ki, bu nokta Tarkovski'nin gerçekçi sinemasını anlamanın başlangıç noktasını da oluşturmaktadır. “Tarkovski için film, hayattan kaçış değil, hayatın derinleşmesi” (Martin, 2013, s. 55) iken söz konusu derinleşme filmsel zamanın içsel süreye dönüşmesi; başka bir deyişle sinematografik gerçekliğin sezgisel gerçeklikle kaynaşması yoluyla gerçekleşmektedir. Elbette bu, aynı zamanda, filmsel görüntünün yakaladığı fiziksel gerçekliğin mahiyetine dair özgün bir bakışı da beraberinde getirmektedir. Rus yönetmen, bu hususta, “Görüntü ne muhteşem bir şey! Bir anlamda hayattan bile daha zengin, çünkü mutlak gerçek düşüncesini ifade ediyor,” (Tarkovski, 2008, s. 100) demektedir.

2.3.2. Sinema Gerçekçidir, Gerçeklik ise Şiirsel

Tarkovski'nin filmsel zamana dair bakış açısı, bundan böyle, sinemanın hammaddesini belirleme probleminin ötesine uzanmış ve sinematografik görüntüdeki biçim-gerçeklik ilişkisinin denge noktasının bulunmasıyla ilgili bir hale gelmiştir. Kariyerinin ilk dönemlerinde olduğunu söyleyebileceğimiz bir tarihte, 1969 yılında verdiği bir röportajda Tarkovski, zamanın akışına müdahale etmemenin sinematografik görüntüde yaratacağı gerçeklik yoğunluğunu önemsediyini göstermekle kalmayıp, zaman ve fiziksel gerçeklik arasında bir denklik de kurmaktadır. Rus sanatçı, “Görüntü ne kadar gerçekçi olursa, hayata ne kadar yakın

olursa, zaman o kadar sahici olur; uydurulmaması, yeniden yaratılmaması anlamında; tabii ki uydurulmuş ve yeniden yaratılmıştır, ama gerçekçiliğe öyle bir noktadan yaklaşır ki onunla kaynaşır,” (Ciment vd., 1969/2007, s. 23) demektedir.

Tarkovski’nin zaman ve gerçekliği sezgisel boyutta birleştirmeye dönük bu hassasiyeti ontolojik anlamda Bergsoncu bir felsefi tavır olarak göze çarparken, estetik boyuttaysa sinematografik gerçekliğin özünün ve imkânlarının ne olduğu sorusuna doğru ilerleyen bir araştırma sürecinin giriş kısmını teşkil etmektedir. Rus yönetmenin sinemadaki gerçeklik ve biçim ilişkisi hakkındaki görüşleriye, ilk anlamıyla, gerçekçilik lehine oldukça muhafazakâr bir görünüm sunmaktadır. Bir önceki bölümde açıklanmaya çalışıldığı şekliyle, Rus yönetmenin çekim zamanlarının akışına kesmeler yoluyla müdahale edilmemesi gerektiğini savunması ve biçimsel anlamda deney yapmaktan bilhassa kaçınması bu açıdan önem arz etmekte ve onu (kendi ifadesiyle) bir ‘gelenekçi’ kılmaktadır.

Sinemada gelenekçi olmayan bir tavrın eninde sonunda, hiç hoşlanmadığı bir “deneycilikle” sonuçlanacağına inanan Rus yönetmen buna asla izin vermek istemediğini belirtmiştir. Sinemanın başlangıç çağlarında ortada bir uzlaşılmış ‘kanon’ olmadığı için sinemacıların deney yapmak zorunda kaldığını söyleyen Andrey Tarkovski, artık bunun gereksiz olduğu görüşündedir. “Eisenstein deney yaparken rahattı, çünkü o sırada sinema başlangıç dönemini yaşıyordu, deney de mümkün olan tek yoldu,” diyen yönetmen kendisinin “hiçbir şekilde deney yapmak istemediğini” açık sözlerle vurgulamıştır (Ciment vd., 1969/2007, s. 24-25). Bu düşünceleri Andrey Tarkovski’yi muhafazakâr bir sanatçı yapsa bile, muhafazakârlığının da kendine özgü olduğu bir vakıdır.

Andrey Tarkovski “doğası gereği gerçeği örtbas etmekle değil, aksine aydınlatmakla yükümlü olan” sinema sanatının “vazgeçilmez ön koşulunun, hatta filmin plastik yapısı açısından nihai ölçütünün” fiziksel gerçeklik, olgusal somutluk olduğu konusunda tüm sanat hayatı boyunca kendinden emin bir tavır sergilemiştir (Tarkovski, 2008, s. 58). “İlkeleri gerçeklikle özdeşliğine, gerçekliğin birbirinden ayrı çekilmiş her sahneye sabitlenmesine dayandığı sürece sinemayı en gerçekçi sanat olarak görüyorum,” (Ciment vd., 1969/2007, s. 23) diyen Tarkovski,

sinematografiye ait temel biçimi de “olgusal bir biçim” olarak tarif etmektedir. Sinema biçimi daima olgusal olmak zorundadır çünkü film görüntüsü fiziksel gerçekliğe kaçınılmaz şekilde bağlıdır. Rus yönetmen için sinemada hayatın maddeselliği asla tam anlamıyla çözülüp gitmez; zira sinematografi tüm gücünü olgusal gerçekliğe “hakiki bağlarla bağlanmış olmasından” almaktadır (Tarkovski, 2008, s. 49-50).

Peki, yukarıda söylenenler ışığında Andrey Tarkovski’nin alışlageldik anlamıyla bir gerçekçi olduğunu söylemek mümkün müdür? Filmsel görüntünün gerçekçi olması gerektiğini bu denli ısrarlı biçimde savunan bir yönetmenle karşı karşıya olduğumuz için bu soruya olumlu cevap verdiğimizizi düşünelim. O zaman, Rus yönetmenin devamlı surette şiirsel sinemadan yana olduğunu söylemesi ne anlama gelmektedir? Herkesçe bilindiği gibi, Tarkovski sinemaya başladığı ilk günden beri, kendisini şiirsel sinema akımı içine yerleştirmiştir (Bureau, 1962/2007, s. 3-4).⁸⁶ Buradan hareket ederek, Rus sinemacının filmlerindeki gerçekçiliğin belli bir biçim yoluyla şiirselliğe kavuştuğunu kabul etsek bile filmsel görüntüde kendisini gösteren somut olgusalılık nasıl olup da yerini soyut ve poetik bir aşkınlığa bırakmaktadır? Şimdi bir çırpıda karşımıza çıkan soru(n)lar bunlardır. Hatta kabul etmek gerekir ki, ünlü yönetmenin olgusal gerçekliğe yaptığı kuvvetli vurgu ile şiirsel bir film biçimi ortaya koyma arzusu birbiriyle asla uyuşmayacak iki ayrı sanatsal yol olarak bile görülebilir. Fakat ilk bakışta uzlaşmayacağı düşünülen bu iki yönelimin Tarkovski’nin varlık ve sanat tasavvuru uyarınca beraberce işleyebildiği, hatta birbirini var eder hale geldiği ortaya çıkacaktır.

Öncelikle, Andrey Tarkovski bir gerçekçi olarak kabul edilse bile, sinematografik görüntünün kurulması ve açılması konusunda salt materyalist bir yönelimle hareket etmez. Daha doğrusu, Rus yönetmen için sinema özünde gerçekçi bir sanat dalı olsa da, gerçekliğin ne olduğuna dair özgün bakış açısı Tarkovski’yi kelimenin düz anlamıyla bir gerçekçi olarak değerlendirebilmenin önüne

⁸⁶ İlk filminin hemen ardından verdiği bir röportajda Tarkovski şöyle söylemektedir: “Ben kendimi şiirsel sinema akımı alanına yerleştirebileceğime inanıyorum, çünkü anlatı bakımından katı bir gelişme çizgisi ve mantıksal bağlantılar izlemiyor, kahramanın eylemlerine gerekçeler aramaktan hoşlanmıyorum. Sinemayla ilgilenmemin sebeplerinden birisi de, sinema dilinden beklediğim şeye denk düşmeyen bir sürü film görmüş olmam” (Bureau, 1962/2007, s. 3-4).

geçmektedir. Andrey Tarkovski, biçim oyunlarından olabildiğince kaçınmak suretiyle dünyanın maddi olgusallığını “kendinde şey” olarak yansıtır olsa bile, ne bir realisttir, ne de bir natüralist. Çünkü burada farklı bir anlayış ve amaç söz konusudur. Rus sanatçı için gerçeği göstermek “sadece tıpatıp maddi varlığıyla yansıyacak şekilde bir şeyin karşısına ayna tutmak değil, tersine yeni bir söylem geliştirmenin ya da daha iyi bir tabirle yeni bir gerçeğin inşa edilmesidir” (Ahmedî, 2013, s. 23). Dolayısıyla, Tarkovski için fiziksel gerçeklik, kaçınılmaz bir temel olsa da sinemanın nihai amacı haline gelemmez.

Rus sinemacının sanat anlayışı bakımından, doğanın salt yeniden canlandırılması bir yapıtı, değerce, taklit olmanın bile aşağısına düşürmekte; onu tam anlamıyla yapay hale getirmektedir. Oysa Tarkovski, sinemasının yapay değil, “hayata olabildiğince yakın olmasını istemekten vazgeçemediğini” söylemektedir (Tarkovski, 2008, s. 8). Bu, yönetmenin yaşam dediği şeyden ne anladığına bağlıdır. Rus sinemacı için hayat maddi gerçeklikle sınırlı değildir. Andrey Tarkovski için insan yaşamı birbiriyle ilintili iki ayrı kategoriyle kaimdir. Bunlardan birincisi içinde kronolojik zamanın aktığı, mekânda yer tutan dış dünya iken, ikincisi zaman ve mekânın sınırlarının eridiği ve bu haliyle de gerçekliğin sezgisel bir kavrayış çerçevesinde yeniden inşa edilebildiği iç dünyadır (Martin, 2013, s. 48). Tarkovski, sanat söz konusu olduğunda, ikincinin ortaya konmasından yana bir tavır almaktadır. Bu açıdan, sinema sanatının amacı fenomenal dünyaya bağlı olmasına rağmen onu kendince aşan iç dünyamızın beyazperdeye yansıtılmasıdır.

Üstelik söz konusu amaç, Rus yönetmen için, sinemanın bir sanat dalı olarak bizatihi varlık sebebidir. Sanattaki her yeniliğin metafizik bir ihtiyaçtan doğduğuna inanan Tarkovski (2008, s. 82), sinemanın da fiziksel gerçekliğin hakikatinin, yine yalnızca onu göstermek suretiyle anlaşılabilmesi için keşfedildiğini düşünmektedir (Ahmedî, 2013, s. 22). Usta sinemacı şöyle yazmıştır: “Sinema insanlığın gerçeği daha geniş bir şekilde benimsemek için ihtiyaç duyduğu teknoloji çağının bir aracı olarak doğdu” (2008, s. 69). Görüldüğü gibi, Rus yönetmen, ne sinemanın teknik temelini, ne de onun gerçekliğin yeniden üretilmesiyle ilgili doğasını yok saymaktadır. Ancak sinema sanatında gerçekliğin teknik imkânlar vasıtasıyla

üretiminde bile (gerek zaman, gerekse gerçeklik bağlamında) bir ‘fazla’ kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple, sinemadaki gerçekçilik, bahsedilen ‘fazla’nın zuhur etmesine ilgisiz kalacak bir “çevre tanımlaması ve doğalcılıkla eş anlamlı değildir” (Tarkovski, 2008, s. 141).

Gerçekçilik konusundaki özgün tutumu, Rus yönetmenin, madde ve öz bağlamında ilk bakışta düalist gibi görünen fakat dikkatle tetkik edildiğinde sezgi yoluyla mevcut ikilikleri aşmaya dönük olduğu ortaya çıkan, varlık ve sanat anlayışının doğrudan sonucudur. Žižek’in de belirttiği üzere, Tarkovski sinemasındaki gerçeklik problemi ile uğraşmaya başladığımızda aklımıza getirmemiz gereken ilk şey, Rus sinemacının kavrayışında madde ve tinin tam bir çakışma/kaynaşma içinde olabileceğidir. Tıpkı dıssal zamandan içsel süreye bir yol bulması gibi, Tarkovski bu kez maddi gerçekten aşkın gerçeğe doğru bir sıçrama yapmanın mümkün olduğu görüşündedir ve sanatsal uygulamaları da bu fikir etrafında şekillenecektir. Kısaca belirtmek gerekirse, Rus yönetmenin sinemasında olgusal dünyayla ilişkiye girildiği ve onun üzerine yoğunlaşıldığı anda ‘aşkın bir gerçeklikle’ karşılaşmaktadır. Hatta Slavoj Žižek, metafizik alana maddi-olan’dan sıçraması sebebiyle, Rus yönetmenin sanatsal yönelimini “materyalist teoloji” olarak tanımlamaktadır. Slovenyalı düşünüre göre “Tarkovski’nin sinema tarihinde belki de eşsiz bir çabayı temsil ettiği, materyalist bir teoloji tavrını, gücünü akli terk etmesinden ve maddi gerçekliğe teslim olmasından alan bir derin tinsel duruşu geliştirdiği iddia edilebilir” (Žižek, 2014, s. 106). Bu bağlamda Tarkovski’nin bir Plotinosçu olduğunu iddia etmek bile mümkündür.

Bâbek Ahmedî ise (2013, s. 22) Rus yönetmenin olgusallığa sadık kalmak yoluyla sunmak istediği aşkınlığı “ikincil gerçek” olarak adlandırmaktadır. Andrey Tarkovski’nin kendisi de filmin duy(g)usal bir gerçeklik olduğunu ve “seyirci tarafından ikinci bir gerçek olarak kabul gördüğünü” belirtmişken (Tarkovski, 2008, s. 159) tanımdaki “ikincil” sözcüğü bizi yanıltmamalıdır. İkincil olması, onun maddi-olan karşısında değerce düşüklüğüne değil, aksine, madde-üstü vasfı sayesinde kazandığı hakikiliğine gönderme yapmaktadır. Bir sanat eseri, dünyanın (birincil) gerçekliğinden yapılmışsa da, onu izleyen gözlere nesneselliğinin ötesini

göstermekte; maddenin hakikatini (ikincil gerçekliğini) açığa vurmaktadır. Üstelik zikredilen açığa vurma işlemi, kendisini açığa vuran hakikatin bütünüyle kavranmaktan uzak olması sebebiyle, tam anlamıyla gerçekleşemediğinden eserde hep tüketilememiş bir yan, “keşfedilememiş bir giz” kalır (Ahmedî, 2013, s. 22). Bu giz, eserin daima anlam ve gerçeklik bakımından genişlemesine olanak veren eşsiz potansiyelini de oluşturmaktadır.

Sinematografik görüntü özelinde düşünüldüğünde de aynı süreç işlemektedir. Hatta sinema sanatının fiziksel gerçeklikle olan dolaysız ilişkisi, sanatın maddi dünyayı temsil etmesi ya da aşması problemine yeni bir bakışı zorunlu kılmıştır. Çünkü sinemanın icadıyla birlikte gerçekliğin temsillerin, göstergelerin ve hatta dilbilimin aracılığına başvurmak zorunda kalmadan doğrudan sunulabilmesi (Lazzarato, 2016, s. 68) film görüntüsünü anlam bakımından çok daha ele avuca sığmaz bir kisveye büründürmektedir. Gilles Deleuze’un ifade ettiği şekliyle, “daha çok dünyanın içinden bir gerçek-dışına yönelen öteki sanatlardan farklı olarak sinema, dünyanın kendisini bir gerçek-dışı ya da bir anlatı haline getirir: Sinemayla birlikte, bir imge dünyaya dönüşmez, dünyadır kendi imgesine dönüşen.” Bu yüzden, sinematografik görüntü bir “içkinlik düzlemi” haline gelerek sonsuz bir anlam kümesi oluşturmakta; bunu da imge ve imlenen ayırımına son vererek, “kendindeliği” içinde bir madde-imaj birliği tesis ederek yapmaktadır (Deleuze, 2014, s. 83-86).

Andrey Tarkovski de aynı şekilde düşünmektedir. Rus sinemacı, sanatsal imgenin, “bir tohum” yahut “kendi kendine gelişen bir organizma” gibi özellik gösterdiğini ve geçerliliğini yalnızca kendisine dayanır halde bağımsız olarak sürdürdüğü inancındadır. Sinematografik görüntü de aynı şekilde işler. Filmsel görüntünün sanatsal kalitesini onun çok anlamlılığı belirlemektedir (Tarkovski, 1994, s. 116). Rus yönetmen için “görüntü, aynı zamanda onu dile getiren maddi dünyanın üstüne inşa edilmiştir ve bu dünya bulmacalarla dolu olduğuna göre, onun görüntüsü de bulmacalarla doludur” (Tarkovski, 2008, s. 91). Demek ki, bir yönetmenin anlamı derinleştirmek yahut çoğaltmak adına biçimsel olarak fazladan bir şey yapmasına gerek yoktur; olgusal gerçekliğe sadakatle yaklaşmak ondaki sonsuzluğu seyirciye sunmaya yetecektir. Çünkü Tarkovski’ye göre “sonsuzluk [zaten] görüntünün

çatısına içkin bir şeydir” (Tarkovski, 2008, s. 95). Gelineen noktada, bu teorik sistemin nasıl pratiğe döküleceği; filmsel görüntünün sonsuzluğunu izleyiciye aktarmak için başvurulması gereken sinematografik biçimin ne olması gerektiği meselesi önem kazanmaktadır.

Tarkovski, sinematografik imgenin sonsuzluğunu, filmlerinde son derece uzun planlar kullanmak ve olabildiğince az şey göstermek yoluyla izleyiciye sezdirmeye çalışmıştır. Rus sinemacı, kariyerinin başından itibaren, bugün alışık olduğumuz ticari sinemaya kıyasla çok daha uzun süreli planlar kullanmıştır. Fakat özellikle son 3 Tarkovski filminde planlar sanat sineması için bile oldukça uzun hale gelmiş; ortalama süresi 1 dakikayı geçen olabildiğince hareketsiz çekimlerle, sanki izleyiciye montajla birlikte kameranın varlığı da unutturulmaya çalışmıştır.⁸⁷ Listelenecek olursa Andrey Tarkovski filmlerinin ortalama plan uzunlukları şöyledir: *Ivan'ın Çocukluğu*'nda 17,9 saniye, *Andrey Rublev*'de 26 saniye, *Solaris*'te 29,4 saniye, *Ayna*'da 23,5 saniye, *Stalker*'da 63,8 saniye, *Nostalghia*'da 58,2 saniye ve *Kurban*'da 69,3 saniye (DrXPro, 2020). Bugün herhangi bir Hollywood yapımında ortalama plan süresinin nadiren 5 saniyeyi aştığı hesaba katılırsa (İldırar, 2015, s. 59), Tarkovski'nin ne denli uzun planlar çektiği çok daha iyi anlaşılabilir.

Bunun alelade bir biçimsel tercih olmadığı da açıktır; Rus sinemacı bu yolla filmsel gerçekliği izleyicinin algısında niteliksel bir dönüşüme uğratmak peşindedir. Sean Martin, Tarkovski'nin, izleyicinin fiziksel gerçeklikle görsel temasını kısa sürede kesintiye uğratmayarak onda bir merak duygusu uyandırmayı hedeflediğini, ayrıca, “seyirciye planın gösterdiği dünyayı iskân etmek” ve “filmsel görüntüye keşfetmek amacıyla bakmak için” bir imkân tanıdığını vurgulamaktadır. Martin'e göre Andrey Tarkovski, hem yönetmen hem de izleyiciler için içsel ufukların

⁸⁷ Gerçekten de, sinemadaki ilk günlerinden beri hâkim montaj kuramına sıcak bakmayan Andrey Tarkovski, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren sanki kameranın da ‘ortadan kaldırılmasını’ arzu eder gibidir. *Ayna*'yı gizli kamerayla çekmek istemesi yahut *Stalker*'dan sonra yeni bir tarz oluşturmak niyetinde olduğunu ifade ederken aklındaki şeylerin ancak gizli kamerayla yapılabileceğini söylemesi (Guerra, 1979/2007, s. 65) bu bağlamda ilgi çekicidir. Düşüncemize göre, Tarkovski öylesine saf bir gerçeklikten yanadır ki onu çerçeveye alacak ve bu yolla sınırlayacak öğelerden bütünüyle uzaklaşmak istemektedir. Elbette, sinema özelinde bu tam anlamıyla mümkün olmadığı için Rus yönetmen istediği ‘yoğun’ ve ‘aracısız’ dramatik etkiyi uzun ve durağan planlar kullanmak yoluyla elde etmeye çalışmıştır. Sinemada ‘çerçevesiz’ görüntü yaratmak mümkün olmadığından, çerçevenin içinin her bakışta kendisini yeniden sunacak biçimde oluşturulması prensibi önem kazanmış görünmektedir.

kaynaşmasına zemin hazırlayan bir biçim olduğuna inandığı için bu yolu seçmiştir. Uzun planlar ve durağan görüntüler sayesinde, “her iki tarafın da rüyaları, anıları ve deneyimleri sinemaya gitme deneyiminde bir araya gelecekti[r]. Dolayısıyla film, hayattan bir kaçış değil, hayatın derinleşmesi olacaktı[r]” (Martin, 2013, s. 55). İlaveten, yalnızca planların uzunluğu değil, onunla birlikte işleyen bir biçimsel öge daha kendisini göstermektedir: Planların minimalizmi.

Tarkovski’nin düşüncesine göre, sinema sanatında her izleyiciye bireysel olarak seslenebilecek bir ilke bulunması zorunlu iken, bu ana prensip olabildiğince az şey göstermek olmalıdır ki böylece izleyici, gördüğü “az şeyi anlamak için daha fazla kafa patlatarak bütün hakkında kendi fikrini geliştirebilsin.” Rus yönetmen için sinematografik imgenin oluşturulmasında, uzun planlarla birlikte iş görecektir diğer biçimsel enstrüman, gerçekliğin kendi adına konuşmasına izin verecek kadar minimalist kadrajlar kurmaktır. Tarkovski, az şeyi uzun süre göstermekle doğanın kendi gerçekliği içinde yuvalanan sembolizmini açığa vurmaya çalışmaktadır. Yine de, burada sözü edilen sembolizm Tarkovski’nin kuramsal zemininde özel bir anlam ihtiva eder. Yönetmenin özgün sinematografisi açısından düşünüldüğünde, bir sembolün kendisinden başka bir şeyi imleyen bir gösterge değil, kendisiyle birlikte çok daha fazlasını sezdirenen bir metafor olduğu ortaya çıkar (Tarkovski, 1994, s. 83).

Rus sinemacı için gerçek olmayan bir şey yaratmak, gerçekliği terk etmek imkânsızdır. Diğer yandan, insanın gerçeklikle ilişkisi bütünüyle betimleyici biçimde ya da metaforik olarak kurulabilir. Tarkovski, sanatında, kendisini metaforik yollarla ifade etmeyi tercih ettiğini söylemekle kalmayıp sembol ve metafor ayırımına gitmek suretiyle sinematografik gerçekliğin özgünlüğüne ilişkin önemli bir çıkarım da sunmaktadır:

Sembol, bünyesi itibariyle özel bir anlam, entelektüel bir formül taşır, oysa metafor görüntünün kendisidir. Temsil ettiği dünyayla aynı özellikleri taşıyan bir görüntü. Sembolün tersine anlamı tamamlanmamıştır. Kendi başına belirli ve kısıtlı araçları kullanarak gerçekten de sınırsız bir dünyadan bahsedemeyiz. Bir formülü, yani bir sembolü analiz edebiliriz ama metafor kendi üstüne dönen bir oluşumdur, bir kendiliktir. Onu betimlemeye çalışırsanız derhal parçalarına ayrılır (Guibert, 1982/2007, s. 108).

Andrey Tarkovski için sembol, sinematografik görüntünün sonsuz çağrışım zenginliğini kısıtlayan bir terim (Gianvito, 2007, s. xi) olduğu gibi “entelektüel bir formül” olarak bir filmin alımlanması ve yorumlanması konusunda rasyonel/hesapçı düşünceyi işe koşturmaktadır ki bu, Rus sinemacının arzu edeceği son şeydir. 1981 yılında verdiği bir röportajda da benzer kaygıları ifade etmiş olan yönetmen, argümanını daha iyi açıklamak adına bir benzetmeye başvurmuştur. Buna göre, bir saatin nasıl çalıştığını anlamak için onu parçalarına ayırdığımızda saat durur, çalışmaz hale gelir. Aynı şekilde, bir sanat eserini de rasyonel düşünce ile analize tabi tuttuğumuzda eser bütünlüğünü ve tüm güzelliğini kaybedecektir (Strick, 1981/2007, s. 89). Rus yönetmen bir filmi analitik bir bakışla izlemekten çok, yine Plotinosçu anlamda, temaşa etmekten yanadır; böyle bir bakış sonsuz açılımlarıyla hayat ve akış doludur.

Tarkovski'nin hayatı boyunca sembolik bir üsluba ve filmlerinin sembolik olduğunu düşünenlere neden şiddetle karşı çıktığı da böylece anlaşılmaktadır. Rus yönetmenin bu türden bir film anlayışına karşı mesafeli tavrı, sembollerin, izleyicinin imgeleminde daraltıcı bir karaktere ve tek anlamlı çağrışımlara bürünerek filmin manevi özünün kavranmasına engel teşkil edeceği fikrinden kaynaklanmaktadır. Bundan daha da kötüsü, sembollerin asıl anlamına yönelik rasyonel çözümleme girişimlerinin tümü, bir sanat eserinin anlamca genişleyebilmesinin önüne set çekip onu ‘durma’ noktasına getirecek türden faydasız hesaplamalara dönüşebilmektedir (Green, 1993, s. 8-11). Oysa yukarıda da belirtildiği gibi, Tarkovski, sanat eseri karşısında canlılığını ve eserle diyalojik ilişkisini kesmemiş bir tavırdan yanadır.

Esasında, Tarkovski hakkındaki en tartışmalı meselelerden birisi Rus yönetmenin sinemasındaki sembol kullanımıdır. Usta sinemacı, filmlerindeki görüntünün kendisi dışında bir şeyi ima etmediğini ve oldukları şeyden başka bir anlama gelmediklerini pek çok defa söylemiş ve bu anlamda sembol kullanmadığını iddia etmiştir (Martin, 2013, s. 39). Ne var ki Ahmedî, Tarkovski'nin sembolizm konusunda iki yönlü bir çelişki, hatta yanılgı içinde olduğunu öne sürmektedir. İlk olarak, insan hayatı tümüyle semboliktir ve Rus yönetmenin yaptığı şey bu hakikatin dışına çıkmaktan ziyade, teorik düzeyde sembol kavramına nispeten belirsiz anlamlar

yüklemekten ibarettir. Uygulamada ise Rus sinemacının kendisi de sembol kullanmaktan kurtulamamıştır. Örneğin *Nostaghia*'nın son sahnesinde, klasik bir Rus evinin İtalya'daki büyük bir kilisenin içinde belirdiği sahne düpedüz semboliktir, üstelik Tarkovski'nin kendisi de bunun farkındadır. İkinci olarak, bir sanatçı simge, sembol ya da mecazî anlamları kullanmak niyetinde olmasa bile bu tür göstergeler, aynı zamanda, izleyicilerin eserin gerçekliğine anlam vermek için kullandığı pratik araçlardır ve yorum özgürlüğüne doğrudan bağlıdırlar. Bu anlamda, Rus yönetmen seyircinin bir filmi kendi öznel yorumuyla değerlendirmesini hafife almış görünmektedir (Ahmedî, 2016, s. 47-49). Bu anlamda, auteur politikaya getirilen eleştirinin benzerini Tarkovski'ye yöneltmek mümkündür: Eser ve izleyici birliği, yaratıcı ve eser arasındaki birlikten daha üretkendir ve auteur'ün bu konuda yapabileceği pek bir şey yoktur.

Ahmedî'nin iddialarında yok sayılamayacak bir doğruluk payının varlığı tartışılmaz. Hakikaten, Andrey Tarkovski seyirciyle kurulacak diyaloga inansa da, onunla uzlaşma fikrine hiç sıcak bakmamış; “daha geri bir konumda olan izleyicilerin zevklerine asla taviz verilmemesi” gerektiğini söylemiştir (Bachmann, 1962/2007, s. 12). Görünen o ki, Tarkovski'nin yönetmenin estetik niyetlerini önceleyen ben-merkezci tavrı filmlerinin yorumlanması konusunda da sürmektedir. Zira Tarkovski, izleyicinin çoğu kez yorumlamada kolaya kaçmak amacıyla kullandığı sembolik düşünme mantığını filmlerinin anlaşılması bakımından yetersiz ve rahatsız edici bulduğunu gizleyememiştir. Örneğin, *Stalker*'daki Bölge'nin neyi temsil ettiği hakkındaki sayısız sorulardan bıkan Rus yönetmen, sonunda, Bölge diye bir şeyin olmadığını ve bu yüzden bir şeyi temsil etmediğini söylemiştir (Cossé, 1986/2007, s. 210). Fakat bunun, simgesel düşünmeye alışmış izleyicinin bunaltıcı soruları karşısında verilen duygusal bir tepki olduğunu görmemek de mümkün değildir.

John Gianvito ise (2007, s. xi) Tarkovski filmlerindeki sembolizm konusunda ılımlı bir tavır sergilemektedir. Amerikalı sinema yazarı, Tarkovski'nin kariyerinin erken dönemlerinde sembol kavramına sıkça başvurduğunu, fakat kısa zaman sonra “şiişsel bir görüntünün yarattığı çağrışım zenginliğinin bu terimle nitelendirilmesinin

son derece kısıtlayıcı olacağını” anlayarak sembol sözcüğünden olabildiğince uzak durmaya çalıştığını ifade etmektedir. Gerçekten, Andrey Tarkovski’ye göre, filmlerinde görülen imgeler “sembolik olacağı gibi, olmaya da bilir; yalnızca bir manaya gelebileceği gibi, başka manalara da sahip olabilir” (Martin, 2013, s. 39). Tarkovski, sadece, anlam ve yorum zenginliğini daraltabilecek her türden kestirme çıkarıma ya da bu doğrultuda işlev gösterebilecek indirgemeci yorum biçimlerine karşıdır. Bu açıdan Andrey Tarkovski’nin, bir filmin psiko-semiyotik ya da psikanalitik yorumlara açılmasından evvel, “dolaysızlığı ve üç boyutluluğu içinde” hayatın somutlaşması deneyimi olarak ele alınmasını arzu eden “duyguya yöneliş” ekolünün (Elsaesser, 2014, s. 11-12) sınırları içinde hareket ettiği ileri sürülebilir.

1973 yılının Ocak ayında günlüğüne yazdığı satırlarda Tarkovski, bir zamanlar, sinemanın “özünde demokratik olması sebebiyle” her seyirciye aynı şekilde ulaşp, herkeste aynı etkiyi bırakan bir sanat dalı olduğunu düşündüğünü fakat sonradan bunun yanlış bir fikir olduğunu anladığını yazmıştır. Sinematografik imge yapısı gereği herkese aynı şekilde seslenmektedir ama sinemanın bu genelliği muhakkak özel’e indirgenmelidir (Tarkovski, 1994, s. 83). 1979 yılında Tonino Guerra’ya verdiği röportajda söyledikleri, Rus yönetmenin ne demek istediğini daha iyi anlamamıza imkân vermektedir. Bu görüşmede, sanatta (genel) betimlemeden (özel) yoğunlaşmaya doğru kurulması gereken bir köprünün önemine vurgu yapan Rus yönetmen, İtalyan senaryo yazarı Guerra’nın, bir sonraki projesi hakkındaki, “Sanki bir körmüşüm gibi, filmin sonunu bana kare kare anlatabilir misiniz?” sorusu karşısında büyük bir coşkuya kapılmaktadır. Verdiği cevap Andrey Tarkovski’nin sinemadaki yönelimini okuyucu ve izleyiciye sezdirir niteliktedir: “Bakın film yapmamak, onun yerine filmleri kör insanlara anlatmak muhteşem olurdu. Harika bir fikir! Şairin dediği gibi: İfade edilen düşünce yalandır” (Guerra, 1979/2007, s. 64).

Gösterge ya da sembollerin “yalansı” somutluğu karşısında, saf bir betimleme ile elde edilen “görüntü” üzerinde yoğunlaşarak ulaşılan içsel ve bireysel gerçekliğin soyut hakikati... Tarkovski sinemasının biçim ve gerçeklik dengesi bağlamındaki özü burada açığa çıkmaktadır: Filmsel görüntü bir şeyi göstermek değil, onunla çok daha ‘fazla’sını sezdirmek amacını taşır, fakat bu amaca ancak göstermek -gösterilen

az şey'i her neyse o olarak ve uzunca bir süre göstermek- yoluyla ulaşılabilir. Fark edileceği üzere Andrey Tarkovski, olgusal dünyanın gerçekliğinden yola çıkıp onu aşmak gibi paradoksal bir düşünce içindedir. Fakat bu paradoks sinematografik görüntünün imkânlarını rasyonel anlamda daraltsa bile sezgisel ölçekte genişleten bir fırsat olarak usta sinemacının aşkın üslubunun da temel taşı oluşturmaktadır. Rus yönetmenin filmlerinde sıkça karşımıza çıkan “durağan görüntü, bütün fenomenlerin büyük bir şemanın parçası olarak daha büyük bir gerçekliği ifade ettiği, içinde manevi ve fiziksel olanın hala gerilim içinde ve çözülmemiş de olsalar beraber var olabilecekleri ‘yeni’ dünyayı temsil eder ki bu da aşkınlıktır” (Schrader, 2017, s. 90).

Yukarıda sözünü alıntıladığımız Amerikalı yönetmen, senarist ve sinema yazarı Paul Schrader (1946-...) sanattaki aşkın üslubu irdelerken, dolaylı şekilde, Tarkovski'nin sinematografik yönelimine de ışık tutmaktadır. Schrader, aşkın üslup söz konusu ise, bir eserin üç katmanlı bir yapı arz ettiğini belirtmektedir. Schrader'e göre bir sanat yapıtı, ilk katmanında, gündelik hayatın yeniden sunumunu bize vermektedir. İkinci katmanında, gözümüzün önündeki yalınlığa rağmen, bir çelişki durumunun varlığı kaçınılmaz şekilde duyumsanmaya başlanır. Son katmanda ise sanat eseri, çelişkinin daha üst bir gerçeklikte birleştiği/aşıldığı bir denge durumuna kavuşmaktadır. Schrader bahsettiği örüntüyü daha iyi anlatabilmek için Zen felsefesinin ünlü deyişini alıntılar: “Zen'e başladığımda dağlar dağlardı; Zen'i anladığımy düşünmeye başladığımda dağlar dağlar değildi ve Zen'in bilgisine ulaştığımda dağlar yeniden dağlardı” (Schrader, 2014, s. 44-56). Elbette, artık dağların fiziksel olarak değilse de anlamsal olarak ilk halinden başka bir veçheye büründüğü; kendisini tüm açıklığıyla gösterdiği kadar ‘kendisi-olmayan’ı da imlemeye başladığı açıktır. Dağları önce kendisi olmaktan çıkartan, fakat sonunda onları yine kendilikleri içinde başka bir şey haline getiren süreç ise fiziksel gerçeklik üzerinde gerçekleştirilen bir yoğunlaşma, derin bir tefekkürdür (meditation).

Bu doğrultuda, Tarkovski'nin sinematografik gerçeklik anlayışı, hem yönetmen hem de izleyici tarafından gösterilen şey üzerine yoğunlaşmaya dayalı aşkın üslubun kullanılmasıyla ortaya çıkan ‘gerçeklik-metafor-üst gerçeklik (ikincil gerçek)’ bağlantısıyla formüle edilebilir. Ayrıca, ikincil gerçek'in insanın anlığında

beliren bir iz, dış dünyadan arta kalan bir izlenim, dolaysız saf bir imge olarak içsel yaşamımızla ilişkilendiğini belirtmek gerekmektedir. Bu da, Rus yönetmenin filmlerinde fiziksel gerçekliğin kendisinin anılar, rüyalar, hayaller gibi insanın manevi dünyasındaki duygulanımlarıyla rahatça kaynaşabilmesi açısından son derece önemlidir. Söz konusu kaynaşma sebebiyledir ki, Tarkovski'nin eserlerinde somut dış gerçekliğin nerede bitip soyut içsel gerçekliğin nerede başladığı çözülmesi oldukça zor bir muamma haline gelmektedir (Martin, 2013, s. 48).

Andrey Tarkovski, böylece, gerçek ve gerçek-dışı arasındaki ilişkiye dair yaygın kabulü yeni bir bağlama taşımaktadır. “Tarkovski'nin evreninde, özne, etrafında hissedilebilen maddi gerçeklikle ilişkisi koptuğunda değil tam tersine aklını bir kenara bırakıp maddi gerçeklikle yoğun bir ilişkiye girdiğinde rüyalar âlemine girer. Tarkovskici kahramanın tipik duruşu, bütün duyuların odaklandığı yoğun bir dikkatle bir şeyleri beklemektir; sonra birden, sanki sihirli bir değişimle, maddi gerçeklikle en yoğun teması bir düşsel âleme dönüşür” (Žižek, 2014, s. 106). Ne var ki, burada sözü edilen rüya, bundan böyle, yalnızca gece uyurken gördüğümüz düşleri ifade etmez. Rüya kavramı genişleyerek, maddi gerçeklikle beklenmedik şekilde karşılaşmamız ve bir ‘şey’ üzerine yoğunlaşmamız sebebiyle dalıp gittiğimiz hayallerimizi, anılarımızı ve öngörülerimizi (vision) de imlemeye başlamaktadır.

Somit ve soyut dünyalar arasında kurduğu, izleyici açısından oldukça beklenmedik geçişlere gebe olan ‘tekinsiz’ (uncanny) ilişki (McFadden, 2012, s. 43) Andrey Tarkovski'ye tam anlamıyla özgün bir sinema biçimi kazandırmaktadır. Fakat yine bu durum, onun çoğu kez bir biçimci olarak kabul edilmesinin yolunu da açmıştır ki Rus yönetmenin bundan pek memnun olduğu söylenemez (Bachmann, 1962/2007, s. 7). Zira Andrey Tarkovski, biçimcilerin “alışkanlığı kırmak” konusundaki bilindik tavrını sürdürmek niyetinde değildir. Tarkovski, fiziksel gerçeklikle ilgili alışkanlığımızı alt üst etse bile, en azından, biçimcilerle arasına ilkesel bir fark koymakta ve olgusal gerçekliğe dair beklentimizi ona alternatif bir gerçek-dışı yaratarak değil, “soyutluk ve somutluk arasında yer aldığını düşündüğü bir alana, rüyaya başvurarak” değiştirmek istemektedir. “Film estetiğini, gerçeklik izlenimlerine dair sanat, üslup ve biçim bakımından değerlendirmelerle

sınırlandırmak genel olarak yanlıştır. Film fenomeni, büyük ölçüde, seyircinin rüyalar ile gerçeklik arasında sağduyulu bir ayrım yapmasını engellemeye yönelik girişimlere dayanır,” diyen Botz-Bornstein’in sözleri (2011, s.23, 68), Tarkovski sinemasının gerçeklik problemine yaklaşımını kusursuz şekilde tarif etmektedir.

Andrey Tarkovski, “bir insanın ‘kendi içinde’ gördüklerinin; gündüz ve gece düşlerinin” beyazperdeye yansıtılması konusunda ısrarcıdır. Zira yönetmen, büyük sanatçıların, özellikle de sinemacıların, dış gerçekliği kullanarak bize iç dünyamızı gösterdiği kanısındadır (Mitchell, 1982/2007, s. 98). Ancak ticari sinemada bunu yapmak adına bolca kullanılan ve artık seyirci tarafından da kanıksanmış olan (ağır çekim, sis bulutları, görüntüdeki bozulmalar ya da ses efektleri gibi) biçimsel öğeleri de alaycı bir dille küçümsemektedir. Çünkü Tarkovski, yaygın kanının aksine, bu türden “modası geçmiş yöntem” ve “esrarengiz görünüşlü betimlemelerle” insanın iç dünyasının, anılarının ya da rüyalarının asıl filmsel etkisini ortaya koymanın mümkün olmadığına inanmaktadır. “Rüyanın karmaşıklığı, çok anlamlılığı ve gerçek-dışılığının” yansıtılabilmesi için sinemanın fiziksel gerçekliğe bağlı net görüntülerinden vazgeçilmesi gerektiği düşüncesi yersiz bir kuruntu; sinemanın diğer plastik sanatların etkisinden kurtulamamasından kaynaklanan yanlış bir anlayıştır. Rus yönetmene göre, sinemada “söz konusu olan, daha çok, rüyanın mantığının yarattığı özel bir etki, tam anlamıyla gerçeğe dayalı öğelerin alışılmadık ve şaşırtıcı şekilde birleştirilmesi ya da karşı karşıya getirilmesidir. Büyük bir titizlikle görüntüye getirilmesi gereken şey budur” (Tarkovski, 2008, s. 57-58).

Ne var ki böyle bir yöntem, ister istemez, karşılıklı bir sınır aşımı ile sonuçlanmaktadır. Başka bir deyişle, Rus sinemacının filmlerinde içsel âlemin ‘olağanüstülüğünün’ yine saf dışsal gerçeklikle yansıtılması, gösterilen fiziksel gerçekliğin ‘katılığını’ yumuşatmakta; onu da hayalimsi/rüya benzeri (dream-like) bir veçheye büründürmektedir. Tarkovski filmlerinin tüm imajları, böylece, gerçeği imleyen birer sembol olmanın ötesine uzanarak, gerçek-dışı olsalar bile kendi gerçekliğini var eden ve “kendi zaman yasalarını üreten” birer rüya imgeleri haline gelmektedir. Daha açık şekilde söylemek gerekirse, tıpkı rüyanın (onu gördüğümüz süre boyunca) gündelik hayatın tuhaf/yadırgatıcı bir yansıması olmaktan evvel bizi

en az olgusal gerçekliğin kendisi kadar etkileyebilecek bir süreç olarak deneyimlenmesi gibi, Rus sinemacının filmlerindeki imajlar da aynı özelliği gösterir. Tarkovski filmlerinin imgeleri, gerçek ve gerçek-dışı arasındaki ontolojik ayrımının beklenmedik birleşmeler yahut kopmalar yoluyla aşıldığı metonimik görüntülerdir. Baştan sona rüya benzeri bir gerçeklik sunan bu imajlar, “mutlak bir biçimde kendi kendine yeterli olduğunu ve ne ise o olduğunu iddia eder[ler]” (Botz-Bornstein, 2011, s. 153-154, 162-163). Görüldüğü kadarıyla aktüel ve virtüel arasındaki sınırların ihlal edilmesine Tarkovski’nin bir itirazı yoktur; hatta bu tam olarak amaçladığı şeydir.

Yukarıdaki satırların, sinema teorisine aşina olanlara Fransız düşünür Giles Deleuze’ü çağrıştırmaları son derece doğaldır zira Tarkovski filmlerindeki imgelerin yapısına dair bu çözümlemeler, Deleuze’ün “zaman-imge” kavramı perspektifinden de anlamlı bir dizge meydana getirir. Fransız felsefeciyeye göre, sinema sanatı iki temel imge biçimiyle varlık kazanırken, bunlar “hareket-imge” ve “zaman-imge”dir. İki imge çeşidi de sinema sanatında bir fikrin izleyiciye aktarılması ve onun hakikat üzerine düşünmeye çağırılması adına iş görür ve aralarında herhangi bir hiyerarşik ilişki yoktur. Fakat bu iki imge biçimi arasında temel bir farklılık da söz konusudur. Sinemadaki etkinliğini II. Dünya Savaşı yıllarına kadar sürdüren hareket-imge’de düşünce, mekân içinde gerçekleşen fiziksel dönüşümlerin ardışıklık içinde izlenmesiyle ve eylemlerin ölçüsel anlamda birbiriyle orantılanabilmesi yoluyla meydana getirilir. Dolayısıyla hareket-imge, klasik sinema düşüncesi içinde gördüğümüz biçimiyle, hareket ve imgenin ayrılmazlığı fikri üzerine kuruludur. Buna karşın, II. Dünya Savaşı travmasının ardından gerçeklikle kurduğu motor-duyusal bağlantı ciddi biçimde zarara uğramış insanın dünya ile tekrar anlamlı bir ilişki inşa etmeye çalışmasının bir sonucu olan zaman-imge, zamanın fiziksel hareketten soyutlanarak gösterilmesi mantığı üzerine inşa edilmektedir. Zaman-imge “zamanın paradoksal gücüyle, yani ‘menteşelerinden çıkmış zamanın’ doğurduğu orantılanamazlık ile anlam kazanırken” (Sütçü, 2014, s. 29) burada zamanın rasyonel bir büyüklük değil; sezgisel bir durum olarak ele alındığı da ifade edilmelidir.

Deleuze, tıpkı etkilendiği Bergson gibi, zamanı “sürekli değişen şeylerin durumu, hiçbir demirleme noktasının veya referans merkezinin belirlenemeyeceği bir akış” olarak görmekteyken (Deleuze, 1986, s. 57), zaman-imge kavramıyla da madde ve belleğin kesişip birbirine kaynaştığı bir görüntüyü vurgulamaktadır. Başka bir deyişle, zaman-imge’de söz konusu olan, görüntünün kendisini bir hareket olarak değil; zaman olarak sunmasıdır. Belirtmek gerekir ki zaman-imge’den basitçe şimdiki zamanın görüntüsü olarak bahsetmek doğru değildir; o, daha ziyade geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki farkı ortadan kaldıran hatırlama ânının “kristalleşmiş” imgesidir (Kozin, 2009, s. 108). Bu yüzden zaman-imge söz konusu olduğunda izleyicinin “dikkatli tanınması” işin içine girmekte ve “canlı imge sürekli geçip giden bir zamanın içerisine yerleştirilerek” görüntünün algılanması “maddi düzlemin hareket bağlantılarına bağlı kalmaksızın, tinsel bir çaba içerisinde gerçekleşmektedir” (Kaplan, 2020, s. 96).

Yine belirtmek gerekirse, Tarkovski’nin gerçekliği bir gerçek-dışı yaratmak amacıyla çarpıtmak gibi bir teorik niyeti ve biçimsel uygulaması yoktur. Bunun yerine, Rus sanatçı, sinemasında dışsal gerçek ve içsel gerçek ayrımını muğlaklaştırmak ve ikisini kaynaştırarak bir üst-gerçekliğe dönüştürmek gayesindedir. Andrey Tarkovski böylesi bir erimenin insan düşüncesinin işleyiş prensibiyle uyumlu olduğuna inanmakta ve sinemasını bu ilke üzerine inşa etmek istediğini önemle vurgulamaktadır. Çünkü Tarkovski’nin düşüncesine bakılacak olursa insani gerçeklik, dış dünyadaki fenomen ya da olayların ham algısı ile değil, onlardan bize arta kalan çoğu kez düzensiz izlenimlerin içsel dünyamızda tekrar kurulmasıyla inşa edilir.

Bu bağlamda, hayat da insanın belleğinde belli kısımları öne çıkan ve bazı diğer kısımları geride kalan bir çeşit ‘tortu’dur. Rus sinemacı, *Mühürlenmiş Zaman* kitabının henüz başında, fiziksel gerçekliğin insanda “henüz iskeleti, şemsiyesi olmayan, şekilsiz ve akıcı bir şey olarak” yer ettiğini söylemektedir. Örneğin, geçirdiğimiz bir günün ardından izlenimlerimizin bizde “bir takım içtepeler, çağrışımlar yarattığını” ifade eden Tarkovski, “zihnimizde kalanlarınsa, belirgin çizgileri olmayan, tamamlanmamış, ele avuca sığmayan ve rastlantısal nesneler ve

durumlar olduğunu” vurgulamaktadır. Sinema sanatı bu tür bir izlenimi, yani hayatı yeniden canlandırmalıdır. Zira sinema bunu yapabilecek yegâne sanattır, üstelik bunu sanatların en gerçekçisi olduğu için başarabilecek yeterliliktedir (Tarkovski, 2008, s. 10-11).

Burada artık şiirsellik devreye girmektedir. Şiir, Tarkovski için yalnızca edebi bir formu ifade etmez; insanın hayata ve gerçekliğe yöneliminin biçimine işaret eder. Rus sinemacı için insan düşüncesinin mantığı, temelde, diskursif (gidimli) olmaktan ziyade şiirseldir (Sitney, 2014, s. 209). “Kanımca,” der Tarkovski, “şiirsel mantık, hem düşünce geliştirmenin yasalarına hem de genel olarak hayatın yasalarına klasik dramaturjinin mantığından çok daha yakındır” (Tarkovski, 2008, s. 5-6). Bu bağlamda, şiirsellik, klasik dramaturji mantığını hayat denen manevi izlenimlerimizi yansıtmak konusunda yetersiz bulan Andrey Tarkovski’nin, ‘hayatın içsel gerçekliği’ni tam manasıyla beyazperdeye aktarabilmek adına başvurduğu bir ilke ve yöntem olarak seçkinleşmektedir.

“Film yönetmenleri iki temel gruba ayrılabilir. Bir grupta içinde yaşadıkları dünyayı taklit etmeye çalışanlar var, diğerindeyse kendi dünyalarını yaratmaya çalışanlar. İkinci grupta sinemanın şairleri yer alıyor,” diyen (Mitchell, 1982/2007, s. 95) Tarkovski, klasik dramaturjiyi “aşırı kusursuz” olaylar zinciri, “soğukkanlı hesaplamalar ve spekülatif düşüncenin güçlü etkisiyle oluşturulup” sıradanlaştırılmış bir anlatım tarzı olarak kabul etmektedir ve bunun sinemanın gerçek doğasıyla hiçbir ilgisi bulunmamaktadır. Tarkovski açısından “sinema özü itibariyle, resimsel kompozisyonu itibariyle esasen şiirsel bir sanattır. Çünkü lafzi bir anlamı korumaksızın, normal ardışıklığın mantığını izlemeksizin de yapılabilir. Dramatik kompozisyon dediğimiz şey olmadan bile yapılabilir” (İşimov ve Shejkov, 1984/2007, s. 166).

Hatta tam da böyle yapılmalıdır çünkü sinema, yukarıda da belirtildiği haliyle, diskursif dilin araya girip bir göstergeye dönüştüğü diğer sanat dallarına benzememekte; tıpkı müzik ya da şiir gibi, dolaysız bir sanat olarak göze çarpmaktadır (Tarkovski, 2008, s. 159). Rus yönetmenin dolaysızlıktan kastının katıksız bir duyusallık olduğu hesaba katılırsa, şiirsel üslubun sinemanın doğasına

neden uygun olduğu fikri daha da iyi anlaşılabilir. Rus yönetmene göre “şiişsel bağlantılar, olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak seyirciyi harekete geçirir. Seyircinin hayatı tanıma faaliyetine katılmasını özellikle sağlar, çünkü ne hazır bir sonuç sunmakta ne de yazarın katı talimatlarına dayanmaktadır. Kullanıma açık olan tek şey, canlandırılan görüntülerin derin anlamını bulup keşfetmeye yarayan şeydir” (Tarkovski, 2008, s. 7).

Bununla birlikte, Tarkovski, şiişsel sinema kavramıyla “resimleri asıl hayatın olgusal somutluğundan cüretkâr şekilde uzaklaşan, buna rağmen kendine özgü bütünselliğe ulaşan filmleri” kast etmediğı gibi, kavramın bu şekilde “ayağı düşmesine” de içermiş görünmektedir. Zira şiişsellik adına somut gerçeklikten bütünüyle kopmaya teşne her biçim sinemanın doğasından uzaklaşma, onun temel ilkesi olan olgusalılığı yok sayma tehdidini beraberinde getirmektedir. Şiişsel sinema denince akla gelen genel üslup “genelde simgeler, alegoriler ve bunlara uygun retorik tipler” iken “bunların filmin doğasını belirleyen resimsellik hiçbir ortak yanı yoktur.” Rus yönetmen için sinematografik görüntünün temeli olan “yalın, dolaysız bir gözlem” ile çelişmeyecek bir şiişsellüğün ortaya konması gerekmektedir (Tarkovski, 2008, s. 52). Öyleyse Tarkovski sinemasının poetikasını belirleyen şiiş biçimi hangisidir?

Hemen ifade etmek gerekirse Rus sinemacının peşinde olduğı ve filmlerinde yazmaya çalıştığı şiiş türü, fiziksel gerçekliğin aşkınılığını, ona son derece sadık kalarak yansıtmayı başarabilen ve “saf bir gözlem” olarak öne çıkan bir şiiş türü olan haiku’dur (Sitney, 2014, s. 210). 17.yüzyılda Japonya’da ortaya çıkıp günümüze kadar gelen ve üç dizeli yapısıyla dünyadaki en kısa şiiş biçimi olan haiku, doğal anları konu etse de doğayı olabilecek en sade şekilde tasvir edip yüzeysel görünümün ardında yatan özü bir “yansıma” (reflection) olarak aktarmaya çalışmasıyla öne çıkmaktadır (Tekmen, 2010, s. 152-153). Örnek olması açısından, Tarkovski’nin 17.yüzyılın büyük Japon şairi Matsuo Bashō’dan alıntıladığı şu haiku’ları verelim:

*Kuytu bir göl
Bir kurbağı zıplayıp daldı
Sessizlikte fisiltılar* (Aktaran: Tarkovski, 2008, s. 92).

Ya da

*Bir gül yapraklarını döküyor
Her dikenin üstünde
Asılı duran damlacıklar* (Aktaran: Tarkovski, 2008, s. 53)

Verilen örneklerde de görüldüğü gibi, bir haiku, sıradan bir ânı olabilecek en yalın halde sunmak yoluyla onun üzerinde düşünceye dalmamızı ve böylece dünyamızın olağanlığının ardında kendini gizleyen olağanüstülüğü sezmeye çalışmamızı talep etmektedir. Bu şiir biçiminde şair, kendi duygularından ziyade nesnel, tarif edilebilir özelliklere odaklanmaktaysa da şiirinin amacı duygusal anlamda yoğun bir ruh hali oluşturmaktır. Bunun için haiku’da özel bir teknik uygulanmaktadır: İki farklı nesne ya da durum, çok az açıklamayla ya da hiçbir açıklama yapılmaksızın aniden yan yana getirilmektedir. Her haiku’da sunulan iki nesne yahut durum arasında çok az mantıksal bağlantı olsa da bunların yan yana gelmesi garip bir şekilde uyumlu bir ruh hali yaratmaktadır (Riley, 2012, s. 8). Fakat bahsettiğimiz uyumun bir çeşit rasyonel sentez olmadığını da ortadadır.

Esasında, haiku’ya özel ilgi gösteren ilk Rus yönetmen Sergei Eisenstein’dir. Eisenstein, haiku’da iki farklı nesne ya da durumun dolaysızca yan yana gelmesiyle doğan kavramsal sentez üzerinden kendi diyalektik montaj anlayışını destekleyecek bir argüman geliştirmiştir. Buna karşın Andrey Tarkovski, haiku’daki esas meselenin iki farklı imgenin bir araya gelmesinden doğan üçüncü anlam olduğuna inanmaz. Rus yönetmen, haiku’nun özünün “görüntünün asıl anlamına en ufak bir gönderme yapmaktan kesinlikle kaçınılması, görüntünün anlamının tıpkı bir bulmacada olduğu gibi yavaş yavaş deşifre etme zorunluluğu” olduğunu söyleyerek Eisenstein’in bakış açısına köklü bir eleştiri getirir. Rus yönetmen için haiku, kavramsal bir sentez üretme çabasında değildir; o, bir anın yalınlığı sayesinde gerçekliğin kapsamının genişlemesinden doğan metafizik içgörülerin harekete geçirilmesinin peşindedir (Nelson, 2000, s. 190-191). Bu Japon şiir türü, “görüntülerini öyle bir tarzda ‘besler’ ki, aynı zamanda hem kendinden başka hiçbir şey değildir hem de birden çok anlam barındırır, öyle ki en sonuncusunu yakalamak imkânsızdır. Bu dizeleri bu denli güzel kılan, sonsuzluğa karışmadan önce yakalanabilen anın tekrarlanamazlığıdır” (Tarkovski, 2008, s. 92). Haiku, sembolik mantıkla değil, metaforik sezgilerle işler.

Bunun izleyici açısından fenomenal dünyaya yönelen rasyonel bir bilme edimi olmaktan ziyade, onun hakkında gerçekleştirilen “tefekküre” (reflection)⁸⁸ dayalı manevi bir deneyimle ilgili olduğu da açıktır. Bir haiku şiirindeki gerçeklik, daha fazla sadeleştirilemeyecek yalınlığı sayesinde büsbütün sembolik bir hâl almakta; buna rağmen, şiirdeki hiçbir ögenin ilk anlamıyla sembolik oluşundan da bahsedilememektedir. Çünkü haiku’daki sembolizm, şairin sanatsal becerisinden değil, tam aksine, imgelerin olabilecek en gösterişsiz şekilde kendilerinin ilk anlamlarına işaret etmesinden ‘kendiliğinden’ doğar. Haiku’ya dair bu açıklamaların Tarkovski’nin sinematografik görüntünün doğası, sinemadaki gerçeklik ya da sembol ve metafor ayrımı hakkındaki düşüncelerine ne denli uygun düştüğünü görmek zor değildir. Her ikisinde de anahtar düşünce, yalın imgenin nihai anlamının ele geçirilmesinin mümkün olmayışı; görüntünün, her ne ise o olarak, her bakışta yeni bir yorumla ‘okunmasının’ önüne geçilememesidir (Martin, t.y.: 5).

Bu doğrultuda, Rus sinemacının 1979 yılında günlüğüne Rus şair ve müzisyen Mikhail Kuzmin’den yaptığı bir alıntı da önem kazanmaktadır: “Araçlarda tutumlu ve sözcüklerde pinti olun, kendinizi gerçeğe adayın! Sonra harika bir şeyin gizini keşfedeceksiniz... İşte bu benim klarisizm (duruculuk) dediğim o ince ve katıksız netlik ve parlaklıktır” (Tarkovski, 1994, s. 190). Görüldüğü üzere, sanatsal bir seçim olarak tüm biçimsel fazlalıklardan kurtulmak; böylece yalınlığın çok anlamlılığına ulaşmak Tarkovski’nin öykündüğü bir estetik biçimdir. Rus yönetmenin Uzak Doğu kültürüne ait Zen⁸⁹ düşüncesini açık biçimde çağrıştıran bu tavır, haiku’ların yazılma mantığıyla da aynıdır. Zen’e göre şiir yazmanın özü, insan doğasına doğrudan seslenmek ve bunu herkese açık kılmak adına sözcüklerden olabildiğince uzaklaşmaya dayalı iken (Martin, t.y., 4) Andrey Tarkovski’nin sanatında biçimsel olarak gerçekleştirmek istediği şey de tam olarak budur.⁹⁰

⁸⁸ Türkçe’ye “öz-düşünümsel” olarak tercüme edilen “reflection” sözcüğünün hem “yansıma” hem de “tefekkür” anlamlarını karşılaması dikkate değer bir husustur.

⁸⁹ Yaşamda yalınlığa ve meditasyonla içsel dünyaya odaklanmaya dayalı bir Uzak Doğu öğretisi.

⁹⁰ Tarkovski, haiku’ya öykünmesini yönetmenliği kadar fotoğrafçılığında da sürdürmüştür. Ülkemizde görece az bilinmesine rağmen, Rus sinemacı, aynı zamanda iyi bir fotoğrafçıdır ve estetik değeri oldukça yüksek polaroid fotoğraflarıyla ünlüdür. Andrey Tarkovski’nin fotoğrafları ve haiku bağlantısı hakkında bir değerlendirme için bkz. Riley, 2012.

Gerçekten, Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* kitabında haiku'ya duyduğu takdiri ve onun bir sanatsal form olarak sinema alanına uygulanabilirliğini açık biçimde ifade etmiştir. “Japon şairler gerçeklik görüşlerini üç satırlık gözlemle nasıl ifade edeceklerini biliyorlardı. Sadece gözlemlemekle kalmadılar, aynı zamanda olağanüstü bir sükûnetle onun eskimeyen anlamını aradılar. Ve gözlem ne kadar kesin olursa, benzersiz olmaya ve dolayısıyla bir imaj olmaya o kadar yaklaşıyor” (Tarkovski, 2008, s. 92) diyen Tarkovski, haiku’larda kendisini derinden etkileyen şeyin “hayatın en saf, yumuşak ve karmaşık haliyle gözlenmesi” olduğunu ifade etmektedir; tıpkı sinematografik görüntünün kendisi gibi. Bu yüzden Rus yönetmen “diğer sanat dallarıyla sinema arasında bir benzeşme kurmada oldukça çekingen davranmasına karşın, bu şiir örneğinin filmin özüne çok yakın geldiğini” belirtmekte hiçbir mahzur görmemiştir. Çünkü filmsel görüntü, tıpkı haiku’lar gibi, zamanın içine yerleşmiş bir fenomenin kendi yalınlığı içinde gözlenmesinden ibaret olmalıdır (Tarkovski, 2008, s. 53). Sinemasal gerçek böylelikle gerçek-üstü kılınıp şiirsel hâle gelirken, gerçek-dışı olmaktan kurtulacaktır.

III. BÖLÜM

YAŞAMI ve SANATI AÇISINDAN BİR AUTEUR'ÜN PORTRESİ

Giriş bölümünde belirtildiği üzere, bir filme sanatçının niyetini ve eylemini kavramaya dönük bir perspektiften bakan *auteur politikası* için yönetmenin fikirleri ve kişisel yaşamı, izleyicinin eserden çıkardığı anlamdan daha mühim görünmektedir. Öte yandan, sanatı izleyicinin zihninde inşa edilen bir anlam bütünü olarak gören *açık yapıt kuramında* ise, çoğu kez, sanatçının kendine has estetik üslubu ve düşünce dünyası önemsizleşmektedir. Bir karşıtlık durumu içinde, ilk yaklaşım eser sahibinin niyetini yorumcuyu bastıracak denli öne çıkarmaktayken; ikincisi, yorum lehine sanatçıyı ihmal etmektedir. Başka bir ifadeyle, *auteur politikası* sanatçının, açık yapıt yaklaşımı ise yorumcunun dünyasını öncelemektedir.

Oysa eser, sanatın kendisini gösterdiği biricik yer olarak, sanatçının niyeti ile izleyicinin yorumunun kaynaşarak (her karşılaşmada) yeni bir anlam ufkunun ve estetik deneyimin meydana çıktığı bir mecradır. Bu yüzden, yukarıda değinilen her iki yaklaşımın birbirini tamamlayacak şekilde işe koşulması, esere dair daha sağlıklı analizlerin yapılmasına imkân tanıyacaktır. Tutarlı ve kapsayıcı bir sanat eleştirisinde, eserlerini derinlemesine irdileyebilmek adına bir *auteur*'ün yaşamına ve sanatla ilgili fikirlerine yer verilmeli, yapıtın çözümlenmesinden çıkan yorumlar bütünü de kendi içinde ve teorik çerçeveye tutarlı olduğu kadar sanatçının hayatı ve düşünceleriyle de *uygunluk* arz etmelidir. “Aksi takdirde çıkarımlar, sonuç ve değerlendirmeler eksik kalacaktır” (Ahmedî, 2011, s. 289).

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, yukarıda vurgulanan “uygunluk” kelimesinin “aynılık” ile eşanlamlı olmadığıdır. Bir film incelemesi, sonunda, yönetmenin kendi sanatı ya da eseri hakkındaki iddialarının aksi yönünde bazı yargılara da ulaşabilir -hatta yorumbilimin doğası gereği bu çoğu zaman kaçınılmaz bir durumdur. Zira her “sanat eseri, kendisiyle karşılaşan alımlayıcının bakış açısı ve öznelliği ile sanatsal yaratıcının bakış açısı ve öznelliğinin kimi zaman çatışma kimi zamansa birliktelik yaşadıkları bir durum yaratır” (Ulutaş, 2017, s. 30). Yine de, ortaya çıkabilecek karşıtlıklar da niyet ve yorum arasında süregiden bağlamsal

bütünlük ve tamamlayıcılık çerçevesinde kalmalı, estetik deneyimi bulanıklaştırmak yerine belirginleştirmelidir.

Eser incelemesinde takip edilmesi gereken bu yöntem, çalışmanın odağındaki isim Andrey Tarkovski özelinde daha da önemli bir hale gelmektedir. Çünkü Rus yönetmen estetik deneyimin sanatçıdan başlayıp izleyicide son bulan bir aktarım dizisiyle mümkün olduğunu savunmaktadır. Yönetmen için bu dizge şöyle kurulmaktadır: Seyircinin yorumlama kabiliyeti bir filmin anlambilimsel sınırları tarafından belirlenmekteyken, film de yalnızca “yaratıcı süreç içinde son sözü söyleme hakkına sahip yegâne kişi” olan yönetmene aittir (Tarkovski, 2008, s. 5). Dolayısıyla, eserin anlam ufku kaçınılmaz şekilde auteur’ün “niyet, görev, bilgi ve ideallerine bağlı” olmak durumundadır (Ahmedî, 2016, s. 19).

Görüleceği gibi Andrey Tarkovski, izleyicilerinin filmleri hakkındaki yorumlarını asla göz ardı etmemekle birlikte, auteur’ün yaşamının, sanata dair fikirlerinin ve eserle ilgili niyetinin hesaba katılmadığı bir analiz sürecine de sıcak bakmamaktadır. Rus yönetmen “filmlerinin ve kişisel yaşamının asla birbirinden ayrı ele alınamayacağını” ifade ederken (Baglivo, 1983; Guerra ve Tarkovski, 1983), temelde, gözetilmesi gereken bu hermenötik dengeye vurgu yapmaktadır. Daha da mühimi, Tarkovski filmlerinin hepsinin “otobiyografik bir doğası” olduğu; sanatçının yapıtlarının gelişimiyle yaşadıkları arasında çok sıkı bir ilişki bulunduğu herkesçe bilinmektedir (Boyadzhieva, 2014, s. 375). Bu bağlamda, ilerleyen satırlarda Tarkovski’nin biyografisi, filmlerini yapmaya çalışırken geçirdiği süreçler ve yapımları üzerine düşünceleri ekseninde olmak kaydıyla, Rus sanatçının eserlerini ve üslubunu daha iyi kavramak adına incelenmek durumundadır.

3.1. Niyet ve Yorum Arasında Aziz Tarkovski Efsanesi

Ne var ki, herkes tarafından ayrı bir Tarkovski portresi çizilmesi, kaynakların gerçek bilgiler kadar doğruluğu tartışmalı olan şahsi kanaatlere de yer vermesi sebebiyle Rus yönetmenin hayatını objektif bir şekilde kaleme almak zorlu bir uğraştır. Bunda, sanatçının Rusya’dan ayrılmak zorunda kalmasının ardından Batı’da başlayan ve 1986 yılının Aralık ayındaki ölümünden sonra Sovyetler Birliği’nin de

dâhil olduğu, Tarkovski’yi “azizlik mertebesine yükseltme” (canonization) sürecinin büyük bir etkisi bulunmaktadır.

Yaşadığı ideolojik ayrılık sebebiyle Andrey’i sosyalizme ihanet etmiş biri olarak yaftalayıp onu anavatanından ayrı yaşamaya mecbur bırakmış olan Sovyet Rusya yönetimi, ölümüne yakın zamanlarda keskin bir politik manevra yaparak sanatçı için bir iade-i itibar süreci başlatmıştır. 80’li yılların ikinci yarısından sonra görülen “yüceltme protokolü” Tarkovski’nin 25 Nisan 1990 tarihinde Lenin nişanı ile ödüllendirilmesiyle son noktasına varmıştır. Rus yönetmene “sinema sanatının gelişmesine olağanüstü katkıları ve hümanistik fikirlerle evrensel insani değerleri öne çıkaran yenilikçi filmleri” sebebiyle verilen bu ödül Sovyetler Birliği’nde resmi tanınma ve onurlandırılmanın en üst derecesidir.⁹¹ Fakat bundan önce, sanatını sürdürebilmek, fikirlerini özgürce ifade edebilmek için evinden ayrılmak zorunda kalması ve kanserden erken yaşta ölümü, Tarkovski’yi Batı dünyası için zaten çoktan bir “şehit” haline getirmiştir bile. Ayrıca, maneviyat arayışlarının teknolojik kıyamet senaryolarıyla birleştiği filmlerindeki kimi öngörülerinin gerçek olması, özellikle 1986 yılında yaşanan Çernobil felaketinin ardından, Andrey’i ilahi önseziyle sahip olduğuna inanılan bir aziz mertebesine bile yükseltmiştir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 3-5). Böylece, yüce idealler uğruna büyük fedakârlıklarda bulunma ve acılara göğüs germe teması, herkesin “çilekeş” Tarkovski’nin kişisel yaşamının temelinde görmek istediği bir *kurucu unsur* (constituent) haline gelmiştir.

Rus yönetmenin de bir sanatçı olarak kendi varlığının anlamı ve değerine dair düşünceleri tam olarak aynı doğrultudadır. Tarkovski, sanatçının uyarıcı ve kurtarıcı bir peygamberi andıran rolünü benimseyen biri olarak mesajının ancak öldükten (ya da inançsızlar tarafından öldürüldükten) sonra gerçekten anlaşılabilceğine inanmaktadır (Ahmedî, 2004, s. 19). Öyle ki, sanatçının 1970 yılından 1986’daki

⁹¹ Bu sürecin ilk zamanlarında artık ağır hasta olan Tarkovski, filmlerini tekrar ve toplu halde gösterime sokmasından yola çıkarak, Rus hükümetinin tamamen politik saiklerle kendisini “büyük Sovyet sanatçılar topluluğuna” dâhil edeceğini tahmin etmiştir. Fakat Tarkovski’nin, Sovyet yönetimi tarafından sergilenen bu ılımlı tavırdan memnun olmak şöyle dursun, aksine, nefret ettiği bilinmektedir (Johnson ve Petrie, 1994: 3). Zira aynı hükümet, hayatının son günlerinde olduğu herkesçe bilinmesine rağmen Tarkovski’yi anavatanından ayrı yaşamak zorunda bırakmaya devam ettiği gibi, hasta babasını görmek isteyen oğluna da uzun süre Rusya’dan çıkış izni vermemiştir (Martin, 2013: 24).

ölümüne kadar tuttuğu günlüklerine verdiği ad dahi kendine dünyada çizdiği bu misyonu açıkça gösterir niteliktedir: Tarkovski'nin günlüklerinin ismi dilimize “şehitlik menkıbesi/şehadetname” olarak tercüme edilebilecek “martyrology”dir (Tarkovsky, 1994).

Fakat hem sanatçının hem de izleyicilerin ortaklaşa benimsemiş olduğu bu mistik/çileci motifin Tarkovski'nin yaşamına ait birçok gerçeği açıkladığı gibi, sayısız ayrıntıyı perdelediği de söylenmelidir. Rus yönetmenin hayatı “şehitliğine” zarar vermeyecek bir tarzda ele alınmaktadır. Örneğin, Andrey'in anne-babasının ayrılması ve çetin savaş şartlarında babasız şekilde büyümesi, çileli hayatını göstermek adına her kaynakta yahut biyografide önemle vurgulanmaktadır. Buna karşın, kendisinin de ilk eşini terk ettiği ve ilk oğluyla yakın bir ilişki kurmakta başarılı olamadığı gerçeği çoğu zaman dillendirilmemektedir.

Yalnızca özel hayatı değil, Tarkovski'nin sanatsal yaşamı da “sinemanın çileci azizi” imajına uygun düşecek şekilde yorumlanmakta, hatta bazen açıkça manipüle edilmektedir. Misal, Andrey'in Sovyetler Birliği'nin baskıcı bürokrasisi altında, bireysel ve sanatsal ifade özgürlüğünden kesin biçimde feragat ederek çalışmak zorunda kaldığına inanılsa da durum bundan çok daha karmaşıktır. İkinci filmi *Andrey Rublev*'in yaklaşık 5 yıl gösterimden men edilmesi hariç, Tarkovski'nin film yapım ve dağıtım süreçlerinde aşılmayacak büyüklükteki engellerle karşılaştığını söylemek doğru değildir. Hatta *Stalker* bir laboratuvar kazası sonucu tahrip olduğunda bile Sovyetler Birliği filmin yeniden çekilebilmesi için bir ödeme daha yapmıştır. Ayrıca, çağdaşları yıllarca sürece soruşturma ve kovuşturmaların pençesinde film yapamaz hale getirilirken, onun 70'li yılların “durgunluk döneminde”⁹² dahi eser vermeye devam edebilmesi Tarkovski'nin birçok sanatçının hiç sahip olamadığı görece iyi şartlarda çalıştığını göstermektedir (Martin, 2013, s. 16). Esasında, Sovyetler Birliği bürokrasisi içinde bir filme neden izin verilir

⁹² Durgunluk dönemi (stagnation era), Sovyet Rusya'da Leonid Brejnev'in iktidara gelmesinin ardından 70'li yıllarda başlayıp 80'li yılların ikinci yarısına dek süren ekonomik buhran ve entelektüel sıkışma dönemidir (Lygo, 2016, s. 48). II. Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından devamlı şekilde A.B.D. ile silahlanma ve nüfuz yarışı içinde olan Sovyetler Birliği, askeri harcamaların ülke ekonomisinin kaldıramayacağı boyutlara ulaşması ve ideolojik anlamda kendisini yenileyememesi sebebiyle giderek zayıflayacak ve durgunluk döneminin ardından dağılma sürecine girecektir.

diğerinin niçin yasaklandığını açıklayacak mantıklı sebepler bulmak sanıldığından daha zordur (Johnson ve Petrie, 1994, s. 13). İlerleyen satırlarda görüleceği gibi, herhangi bir bürokratin bir filme ya da yönetmenine kişisel bakışı dahi bu süreçte kritik rol oynar.

Evet, söz konusu şartların “Sovyet Rusya’ya göre iyi” olduğu; Andrey Tarkovski’nin her filmi için ülkesinin katı bürokrasisi ile çetin mücadelelere girişmek zorunda kaldığı bir gerçektir. Daha da ötesinde, yönetmen, Rusya’daki ideolojik beklentiler ve siyasal şartlar sebebiyle kimi projelerini hayata geçirmeye cesaret dahi edememiştir (Tarkovski, 1994, s. 57). Aynı şekilde, bu çaptaki bir sanatçının yaşamasını beklemeyeceğimiz ölçüde geçim sıkıntısı çektiği de doğrudur (Boyadzhieva, 2014, s. 248). Diğer yandan, Tarkovski’nin “ticari olmayan” yapıtlarının, kapitalist Batı’da bir örneğine rastlanmayacak; yalnızca Sovyetler Birliği’ne özgü, kâr etme amacı gütmeyen kamusal bir sinema örgütlenmesi içinde çok daha özgün şekilde gerçekleştirilebileceği de unutulmamalıdır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 5-6). Gerçekten de Tarkovski, Sovyet Rusya’dan ayrıldığı günden itibaren, alışık olmadığı finansal baskıları üzerinde hissetmiştir.

Bugün, Rus yönetmenin her araştırmacının kendi dünya görüşünden açtığı penceresinde diğerinden farklı bir resim verdiği söylenebilirse de Andrey Tarkovski hakkında uzlaşılan bir husus da yok değildir: O, tüm sinemaseverler için, olağanüstü yeteneklerle donanmış bir sanatçı olarak “Eisenstein-sonrası Sovyet sinemasının en büyük yönetmenidir” (Dobrenko, 2006, s. 2493). Tarkovski’nin sinema tarihinin en ilham verici filmlerinin bazılarını imzasını atmış olduğu konusunda, izleyiciler kadar büyük yönetmenler de emindirler. Örneğin, İsveçli yönetmen Ingmar Bergman (1918-2007), hayranı olduğu Andrey Tarkovski hakkında şunları söylemekten çekinmemiştir:

Film bir belge olmadığı zaman, bir rüyadır. Bu yüzden Tarkovski yönetmenlerin en büyüğüdür. O, açıklama yapmak yerine rüyalar odasında rahatça dolaşıp durur. (...) Ben tüm hayatım boyunca, onun son derece rahat şekilde gezinebildiği odaların kapılarını çalıp durdum ama sadece birkaç kez içeri sürünmeyi başarabildim (Bergman, 1988, s. 73).

Görüldüğü üzere, Tarkovski üzerindeki tartışma onun bir yönetmen olarak değeriyle ilgili olmayıp hangi amaçlar uğruna acılar çektiği ve sanatında neyi ifade etmeye çalıştığı meseleleri hakkındadır. Bu ihtilaflı konularla ilgili olarak her araştırmacının kendince temellendirdiği değişik görüşler bulunmaktadır. Bu çalışmada ana hatları açısından doğru/güvenilir, tartışmalı meseleler hakkındaysa farklı görüşlerin hepsine yer verme çabası içinde olan bir biyografi ortaya konmaya çalışılacaktır. Ayrıca bu bölümde, sanatçının filmlerinin -fikir aşamasından gösterime girmesinin ardından aldığı tepkilere kadar- yapım süreçleriyle ilgili ayrıntılı bilgi verilmesi de amaçlanmaktadır. Zira birçok sinema araştırmasında göz ardı edilse de, bir filmin üretilmesi ve dağıtılması sürecinin bilinmesinin de eser hakkında daha kapsamlı ve sağlıklı analizler yapılmasına katkı sunacağı açıktır.

3.2. Yönetmenin Çocukluk ve Öğrencilik Yılları

Andrey Arsenyeviç Tarkovski (Kiril alfabesiyle; Андрей Арсеньевич Тарковский) 4 Nisan 1932 tarihinde, Sovyetler Birliği'nin Ivanovo Bölgesi'ne (oblast) bağlı ve Volga (İdil) Nehri kıyısında bulunan Yuryevets şehrinin yakınındaki Zavrazhe köyünde dünyaya gelmiştir.⁹³ Andrey'in annesi Maria Ivanova'nın üvey babası Nikolay M. Petrov'un Yuryevets'te görev yapan bir doktor olması sebebiyle, Moskovalı aile doğumun gerçekleşmesi için kırsala gitmeyi tercih etmiştir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 17).

Andrey'in babası Arseni Aleksandroviç Tarkovski (1907-1989), edebiyat tercümeleri yaparak hayatını kazanan ve yıllar sonra, oğlunun filmlerinde şiirlerine yer vermesiyle popülerliğe de kavuşacak olan Ukrayna kökenli, karizmatik bir şairdir. Rus yönetmenin annesi Maria Ivanova Vişnyakova (1907-1979) da, tıpkı babası gibi, Moskova Edebiyat Enstitüsü mezunu bir edebiyatçıdır. Maria, emekliliğine kadar devlet matbaasında son kontrol okumalarını yapan bir redaktör

⁹³ Bazı kaynaklarda, Tarkovski'nin doğum yeri Moskova olarak belirtilmekteyse de Ivanovo Bölgesi, Moskova'nın yaklaşık 450 km. kuzeydoğusunda bulunan ayrı bir yerleşim bölgesidir. Dolayısıyla çocukluğunun ve hayatının büyük kısmı orada geçse bile Moskova'yı Rus yönetmenin doğum yeri olarak kabul etmek hatalı olacaktır. İlaveten, pek çok kaynakta yönetmenin doğum yeri olarak yalnızca Yuryevets'in adı geçmektedir çünkü Tarkovski'nin de belirttiğine göre Zavrazhe köyü, sonraki yıllarda bölgeye yapılan bir baraj sebebiyle sular altında kalacak ve böylece haritadan silinecektir (Baglivo, 1983).

olarak çalışmıştır. Tarkovski'nin baba tarafından dedesi Alexander Karloviç'in de (1860-1920) bankacılığının yanı sıra, özgürlükçü düşünceleri nedeniyle Çar tarafından sürgün edilen, hatta hapis yatmak zorunda kalan Narodnik (halkçı/devrimci) bir şair olduğu bilinmektedir (Boyadzhieva, 2014, s. 19). Dolayısıyla, Andrey'in kuşaklardır sanat ve özellikle edebiyatla iç içe yaşayan bir ailenin mensubu olarak doğduğu açıktır (Turovskaya, 1989, s. 15; Martin, 2013, s. 17).

Rus yönetmenin, hayatının en önemli dönemi olarak gördüğü ve karakteriyle sanatını kesin biçimde etkilediğine inandığı çocukluk yıllarının kolay ya da mutlu geçtiğini söylemek pek mümkün görünmemektedir. Andrey, bir yandan parçalanmış bir ailede büyükannesi, annesi ve kız kardeşiyle büyümüş, diğer yandan II. Dünya Savaşı'nın buhranlı günlerini göğüslemek zorunda kalmıştır. Dağılmış ailenin mensubu küçük bir çocuk için savaş şartlarının gerek maddi gerek manevi anlamda oldukça ağır olacağını kestirmek zor değildir. Andrey, fakirlik ve zaman zaman da tam anlamıyla açlık içinde geçen o yılları, savaşın bir an önce bitmesini ve babasının eve dönmesini isteyerek geçirdiğini söylemiştir (Baglivo, 1983). Fakat bu iki istekten yalnızca bir tanesi gerçek olacaktır.

Baba Arseni'nin Moskova'da bulduğu bir çevirmenlik işi için 1935 yılında evden ayrılmak zorunda kalmasıyla başlayan ailenin parçalanma süreci, iki yıl sonra Arseni'nin ailesini kesin olarak terk etmesiyle tamamlanınca Andrey ve kendisinden iki yaş küçük kız kardeşi Marina annelerinin yanında büyümüşlerdir. Johnson ve Petrie'nin beraber kaleme aldığı Tarkovski biyografisine göre, anne ve babanın boşanma sebepleri aile içinde bir tabu olarak kabul edilip hakkında hiç konuşulmamıştır. Fakat evdeki sessizliğe rağmen, küçük Andrey babasının başka bir kadınla yaşamak için evi terk ettiğinin farkındadır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 18). İranlı sinema araştırmacısı Ahmedî'ye göre ise baba Arseni'nin başka bir kadınla yaşamak için evini terk ettiğini kesin bir bilgi olarak öne sürmek uygun değildir. Zira Arseni ve Maria'nın uzun süredir mutsuz bir evliliği sürdürmeye çalıştıkları herkesin malumu olsa da çiftin “gerçek boşanma nedenlerini kimse layıkıyla bilmemektedir” (2011, s. 291).

Arseni'nin evi terk etmesine rağmen iki kardeşin babalarıyla olan ilişkileri tamamen kesilmiş değildir. Baba Arseni, Andrey'in hayatı boyunca pek hoşlanmayacağı bir kadın olan Antonina Boçonova'yla evlendikten sonra da (Martin, 2013, s. 18) ailenin hayatından bütünüyle çıkmamıştır. Rus şair, ilk ailesini finansal olarak desteklediği gibi, seyrek de olsa, bazı özel günlerde çocuklarını ziyaret etmeye de devam etmiştir. Arseni ile ailenin geri kalanı arasında süregiden bu durum Andrey'in babasıyla, saygıyla çekinme, sevgiyle kırgınlık arasında gidip gelen gerilimli bir ilişki kurmasına neden olmuş gibi görünmektedir.

Tarkovski, tüm yaşamı boyunca babasına büyük bir saygı duymuştur. Onu, “güçlü müzikal tavır ve manevi yük taşıyan eserleriyle yaşayan en büyük Rus şair”, “hayatın spritüel yönünü ve deneyimlerimizin ruhsal derinliğini vurgulamayı başaran büyük bir sanatçı” ve “tek bir dizesini bile ünlü olmak için yazmayarak kendine ve sanatına karşı hep dürüst kalmış bir insan” olarak yüceltmıştır (Baglivo, 1983). Bununla birlikte, günlüklerinden ortaya çıktığı kadarıyla, Andrey babası ile görüşmekten tedirgin de olmaktadır. Tarkovski, onunla her buluşmasında kendisini rahatsız ve hatta bazen yetersiz hissetmektedir (Tarkovski, 1994, s. 27). Babasıyla süregiden ikircikli ilişkisi Rus yönetmenin gelecekteki sanat hayatına da sirayet edecek; bir zorunluluk sebebiyle gittiği uzaklardan dönmesi beklenen soğuk, mesafeli fakat etkileyici baba figürü yönetmenin birçok filminde kendisini gösterecektir.

Yine, ilk elden deneyimlemiş olmasa da, çocukluk döneminde savaşın yıkıcı etkilerine şahit olması Tarkovski'nin karakteri ve filmografisi üzerinde önemli bir etki bırakacaktır. Savaş yılları boyunca Yuryevets'te yaşamak durumunda kalan anne Maria ile Andrey ve Marina kardeşler, maddi imkânsızlıklarla boğuşarak da olsa II. Dünya Savaşı'nın zor şartlarını atlatmayı başarmışlardır. Fakat 1941 yılında, savaş muhabirliği göreviyle gönüllü olarak cepheye giden baba Arseni Tarkovski savaştan Kıızıl Yıldız Nişanı almış ve bir bacağı ampute edilmiş şekilde dönmüştür. Arseni savaştan sağ çıkmayı başarmışsa da aileye katılmayacaktır. Hatta Arseni, çocukları Andrey ve Marina Yuryevets'den Moskova'ya döndüklerinde bile onlarla görüşmeye gitmemiştir. İlginç olan şey, bariz ilgisizliğine rağmen, ergenlik dönemiyle birlikte

Andrey'in babasıyla, annesiyle olduğundan daha yakın ilişkiler geliştirmeye çalışmış olmasıdır (Martin, 2013, s. 18-19). Bu durum bazı araştırmacılar tarafından, Andrey'in gençlik yılları boyunca, ailenin dağılmasından annesini sorumlu tuttuğu şeklinde yorumlanacaktır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 19). Özellikle *Ayna* filminin çözünlenmesi sırasında bu iddianın pek de boş olmadığı ortaya çıkacaktır.

1939 yılında Moskova'da ilkokula başlayan Andrey, kent savaş sebebiyle 1941'de tahliye edilince annesi ve kız kardeşiyle birlikte, büyükannesinin Yuryevets'teki evine dönmek zorunda kalmıştır. Kırsalda geçen çocukluğundan kalan hatıralar, bu yıllarda edindiği doğa sevgisi hatta büyükannesinin evinin bulunduğu taşranın coğrafi özellikleri dahi, yıllar sonra, yönetmenin düşüncelerinden ve kendine özgü sinema dilinden yansıyacaktır. Büyükannesinin ahşap kır evinin çok benzerlerini de yönetmenin *Ayna*, *Solaris* ve *Kurban* filmlerinde görmek mümkündür. Maya Turovskaya, buradan yola çıkarak, Rus yönetmenin manevi karakterinin nerdeyse tümüyle çocukluk yıllarında şekillendiğini ve sonraki dönemlerde yaşadıklarından çok az etkilendiğini iddia etmektedir (1989, s. 17).

Başka birçok araştırmacı da Rus yönetmenin Yuryevets'te geçirdiği günlerden sonra doğadan bir daha hiç kopamadığını düşünmektedir. Fakat Johnson ve Petrie, bunun sanıldığı kadar kuvvetli bir argüman olmadığını vurgulamaktadırlar. Her ne kadar Rus yönetmen “doğaya dönmekten, şehirden uzaklaşmaktan ve olabildiğince az insan görmekten yana olduğunu” söylese de (Baglivo, 1983), Johnson ve Petrie'ye göre, Tarkovski aslında tam bir Moskovalı; yalnızca yaz ayları boyunca sevdiği ve idealize ettiği kırsalda tatil yapmaktan hoşlanan tipik bir şehirlidir (1994, s. 17). Tarkovski'nin köy soylu olmadığı bilinenn bir gerçektir ve Rus yönetmenin doğayla ilişkisi, bu anlamda, realist olmaktan çok romantiktir.

Tarkovski ilk eğitimini Yuryevets'ten dönüp Moskova'da tamamlayacaktır. Rus yönetmen üzerinde ilk kapsamlı çalışmalardan birini yapan sinema tarihçisi ve film eleştirmeni Turovskaya'nın verdiği bilgiye göre Andrey'in ilköğretim yılları boyunca herhangi bir derse ya da konuya özel ilgisi veya yeteneği olduğunu gösteren bir delil yoktur. Andrey, sosyal bilimler alanındaki derslerinde ancak yeterli sayılabilecek notlar alabilmiştir. Matematik ve fen bilimlerinde ise açıkça başarısız

bir öğrenci olan Tarkovski (Turovskaya, 1989, s. 16), baştan beri “bir düşünürden çok bir hayalci” (Le Fanu, 1987, s. 16) portresi çizmektedir.

Tam bu noktada karşımıza bağımsız yaratılışı; mesafeli ve erkeksi tavırlarıyla bilinen güçlü bir kadın, anne Maria Ivanova çıkmaktadır. Maria’nın, Tarkovski’nin kişisel ve sanatsal yaşamındaki etkisinin çok güçlü olduğu açıktır (Robinson, 2006, s. 37). Rus yönetmen, babası Arseni ile olduğu gibi, annesiyle de gerilimli bir ilişki içindedir. Maria, oğlunun iyi yetişmesi konusunda zaman zaman fazla zorlayıcı davranmış, Andrey de buna karşılık annesini endişelendirecek ya da tam anlamıyla çileden çıkartacak davranışlar sergilemiştir. Kız kardeşinin aktardığı kadarıyla, Tarkovski, kitaplarla geçirdiği zaman hariç, yerinde duramayan ve sık sık problem çıkaran haşarı bir çocuk ve genç olmuştur (Martin, 2017, s. 139-140).

Hayatı boyunca annesiyle sürtüşme içinde olacak Andrey, ancak 1979 yılındaki ölümünün ardından bu güçlü, cefakâr kadına olan borcunun ve sevgisinin farkına varmış gibi görünmektedir. Rus sanatçı, Donatello Baglivo tarafından çekilen *Sinemada Bir Şair: Andrey Tarkovski* adlı belgeselde, annesine duyduğu saygıyı açık biçimde ifade ederken aynı zamanda onun kariyeri üzerindeki etkisini şu sözlerle vurgulamaktadır:

Bizi büyüttü ve bizle ilgilendi. [Bunun için] zor bir hayat yaşadı. Sahip olabildiğim güzel şeyleri -bir yönetmen olmak da dâhil- büyük fedakârlıklarda bulunarak beni bu hale getiren anneme borçluyum. (...) Çocukça davrandığımda, ne yapacağımı bilemediğimde, annem benim için neyin iyi olduğunu biliyordu. (...) Berbat [maddi] durumumuza rağmen piyano ve resim derslerini bitirdim. Annem, açıkça kendimi sanata adamamı istedi; tıpkı hayatı boyunca seveceği babam gibi biri olmamı arzu etti. Böylece ben de sanatta karar kıldım (Baglivo, 1983).⁹⁴

Gerçekten, Maria Ivanova oğlunun bir sanatçı olması için büyük bir gayret göstermiş; genç Andrey’in okula karşı ilgisizliğini ona ciddi bir sanat eğitimi aldirmek suretiyle dengelemeye çalışmıştır. Rus yönetmen, çocukluğundan gençliğine uzanan 7 yıl boyunca müzik dersleri aldığı gibi, 1905 Sanat Akademisi’nde 3 yıl resim derslerine de katılacaktır. Yapacağı filmlerde örneklerini

⁹⁴ Köşeli parantez içindeki ifadeler daha anlaşılır bir çeviri yapılması amacıyla tarafımızdan eklenmiştir.

bolca kullanacağı Batı klasik müziği hayranlığı ve yine yapıtlarında açıkça görülebilecek olan resim sanatı bilgisi, Tarkovski'nin bu yıllarda aldığı ciddi eğitimin sonucudur (Ahmedî, 2011, s. 294).

Temel eğitiminin ardından, Andrey Tarkovski'nin 1951 yılında Doğu Dilleri Enstitüsü'ne kayıt yaptırdığı ve ne denli ilerletebildiği tam belli olmamakla birlikte, bir yıl boyunca Arapça öğrendiği bilinmektedir (Rollberg, 2009, s. 685)⁹⁵. Andrey'in bu girişiminin, annesinin onu bir sanatçı olarak görme arzusunu gerçek kılmak ile Doğu dillerinden Rusçaya tercümeler yapan babasına duyduğu hayranlığın bir bileşimi olduğunu görmek zor değildir. Ne var ki söz konusu girişim, Rus yönetmen enstitüdeki ikinci yılının başındaki bir jimnastik dersinde beyin sarsıntısı geçirince yarıda kalmıştır. Tarkovski, iyileşmesinin ardından enstitüye geri dönmek yerine okulu bırakmıştır. Bu kırılma, Andrey'in, hayatını değiştirecek kararlar almasının da ilk adımı olacaktır. Tarkovski, 1953 yılında jeolojik bir keşif projesinde iş bulmuş ve Sibirya'nın Turukanski bölgesindeki maden damarlarının araştırılmasına ayrılan bir görevle Rusya'nın soğuk ve ıssız bölgelerinde 1 yıl geçirmiştir (Turovskaya, 1989, s. 16).

Andrey'in bu projede sıradan bir işçi olarak yer alması, oğlunun “bir serseri olup çıkmasından” endişelenen anne Maria tarafından alınan bir karar; hatta Tarkovski'nin Doğu Dilleri Enstitüsü'ndeki başarısızlığının ardından ona verdiği bir ceza gibi görünmektedir (Martin, 2013, s. 19). Tarkovski de bunu kabul etmektedir: “20’li yaşlarımda kötü arkadaşlar edindim. Annem Sibirya’ya göndererek beni kurtardı,” diyen Andrey hayatının en güzel dönemlerinden birini bu yolculuk sırasında yaşadığını söyleyecektir (Baglivo, 1983). Güzelliğinin ötesinde, taygada⁹⁶ harcadığı zaman Rus yönetmen için oldukça verimli geçmişe benzemektedir. Bu zorlu iş, en azından, genç ve asi Andrey'in “Amerikan Beat Kuşağı'nın

⁹⁵ Tarkovski, 1969 yılında Batılı gazetecilerle yaptığı bir röportajda Doğu Dilleri Enstitüsü'nde Arapça öğrendiğini söylemektedir (Ciment, Schnitzer ve Schnitzer, 1969/2006, s. 16) fakat yalnızca bir yıl eğitim alması sebebiyle bu dilde ne denli yetkinleştiğini belirlemek mümkün değildir.

⁹⁶ Coğrafya biliminde kozalaklı bitkilerden meydana gelen orman kuşağını ifade eden tayga sözcüğü, özel anlamında Rusya'nın soğuk bataklık ve ormanlık bölgelerini ifade etmek için kullanılmaktadır.

Moskova'daki nahif eşdeğeri olan *stilyagi* arasında tükenip gitmesini engelleyecektir” (Martin, 2013, s. 19).⁹⁷

Söz konusu yolculukta “hakikaten olgunlaşan” (Martin, 2017, s. 140) Tarkovski'nin bir yönetmen olmak konusundaki kesin kararını da Sibirya'daki araştırma sırasında verdiği söylenmektedir. En azından, Tarkovski'nin bizzat kendisi VGİK (Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü)⁹⁸ başvurusunda yazdığı özgeçmişinde durumu böyle ifade etmiştir. Anlattığına göre Andrey, öğrencilik yıllarında bir kariyer seçmek için aceleci davranıp hata yapmışsa da, nihayetinde, Kureyka Irmağı boyunca uzanan el değmemiş arazilerde dolaşıp çizimler yaparken düşünmek için bolca vakit bulmuş ve uzun bir tefekkür sürecinin sonucunda yönetmen olmaya karar vermiştir (Green, 1993, s. 2). Ne var ki, bu da bir ölçüde idealize edilmiş bir hikâye gibidir.

Turovskaya'ya göre, Rus yönetmenin “samimi mi yoksa sınav komisyonunu etkilemeye dönük mü olduğu asla tam olarak bilemeyeceğimiz” bu ifadesi biraz “şaşırtıcıdır” çünkü sinema enstitüsüne giriş sınavında yazdığı kısa hikâye hariç, Tarkovski'nin hiçbir eserinde taygada geçirdiği zamanlara ait bir ize rastlamak mümkün değildir (1989, s. 16-17). Martin'e göreyse, tam aksine, Sibirya'da geçirdiği zamanlar Tarkovski'nin tüm yapıtları için önemli bir manevi zemin teşkil etmektedir.

⁹⁷ Beat kuşağı, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nde geleneksel orta sınıf ahlaki değerlerine başkaldırarak özellikle edebiyat alanında öne çıkan eserler vermiş sanatçılardan oluşan bir topluluktur. “Beat” kelimesi, kuşağın karakteristiğine vurgu yapacak şekilde isim haliyle, ‘serseri’, ‘başıboş’, ‘asi’, ‘bitkin’ gibi anlamlara gelmekteyken fiil olarak da ‘alt etmek’, ‘vurmak’, ‘atmak’, ‘çalımlamak’, ‘volta atmak’ gibi manalara sahiptir. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder ve William S. Burroughs gibi isimlerin öncüsü olduğu Beat kuşağı mensupları, bohem bir hayat yaşamışlar ve özgürlükçü düşüncelerini dışa vurdukları bir sanat ve edebiyat anlayışı geliştirmişlerdir (Muratoğlu ve Sayın, 2004). Martin'in, Beat kuşağının Rus versiyonu olarak gördüğü ‘stilyagi’ ise II. Dünya Savaşı yıllarında savaşamayacak kadar küçük yaşlarda olan kuşağın, savaş sonrası dönemde ürettiği bir alt kültür olarak bilinmektedir. Rengârenk kıyafetler giyen, Amerikan caz müziği hayranı, toplumla çatışan bir entelektüel duruşa sahip olmayı ve rejimin tanımladığı “komünizmin kurucusu ve koruyucusu gençlik ideali”ne tepki göstermeyi bir yaşam biçimi olarak kabul eden gençlerden oluşan *stilyagi*, Soğuk Savaş yıllarından başlayarak Sovyet Rusya'nın dağılmasına kadar etkili olmuştur (Karpova, 2009, s. 3-5). İsyankâr tavırları ve renkli kıyafetlerinden anlaşıldığı kadarıyla Andrey Tarkovski'nin de gençliği boyunca stilyagi kültüründen etkilendiği bilinmektedir (Martin, 2017, s. 141).

⁹⁸ (V)GIK, 1919 yılında Vladimir Gardin tarafından “Moskova Film Okulu” adıyla kurulan dünyanın ilk sinema enstitüsüdür. Lev Kuleshov, Sergey Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi deneyimli yönetmenlerin ders verdiği okuldan Tarkovski ile birlikte Sergey Bondarchuk, Elem Klimov, Sergey Parajanov ve Alexander Sokurov gibi birçok ünlü yönetmen mezun olmuştur. 2008 yılında üniversite hüviyetine kavuşan (V)GIK, hâlen, dünyanın en saygın sinema okullarından biri olarak kabul edilmektedir.

Rus yönetmenin filmlerinde rastladığımız “hayranlık duyulan ama aynı zamanda gizemli bir şey olarak doğa” ve “etrafındakiyle kendi içindeki dünya arasında bir uzlaşma sağlamaya çabalayan yalnız kahraman” temaları tam da taygada geçen o bir yılın bakiyesidir (Martin, 2013, s. 20).

Yine kimi araştırmacılara göre Sibiryâ görevinin Tarkovski’nin profesyonel kariyeri kadar kişisel yaşamı üstünde de önemli bir etkisi olmuştur. Andrey’in, sonradan kansere dönüşüp hayatını sona erdirecek olan kronik akciğer rahatsızlığına taygada geçirdiği dönemde yakalandığı söylenmektedir (Ahmedî, 2011, s. 294). Fakat soğuk ve nemli ormanlarda geçirdiği zor zamanlardan çok daha önce, henüz 14 yaşında iken tüberküloz atlatmış olması (Boyadzhieva, 2014, s. 54), Rus yönetmenin akciğerlerinin zaten çok sağlam olmadığını ele vermektedir.

Sibiryâ’dan dönmesinin ardından Andrey Tarkovski, (V)GIK sınavlarına girmiş ve 1954 senesinde okula kabul edilen 15 kişiden biri olarak, deneyimli yönetmen Mikhail Ilyiç Romm’un (1901-1971) sınıfında öğrenim görmeye hak kazanmıştır. Andrey’in kendisinin de aralarında olduğu birçok kişi için Romm’la buluşmuş olması hem genç yönetmen hem de sinema sanatı açısından büyük bir talihtir. Zira Mikhail Romm, 30’lu yılların ikinci yarısında, rejimin kabul ettiği tek sanatsal tavır olan sosyalist gerçekçiliğinin klişeleriyle dolu ve Stalin’in ideolojik beklentilerini karşılamaya dönük filmler yapmış olsa da, Kruşçev’in “rahatlama döneminde” özgün ve başarılı belgesel yapımlar ortaya koyabilmiş oldukça deneyimli ve usta bir yönetmendir (Martin, 2013, s. 20). Ayrıca Romm, sinema enstitüsündeki sınıfında özgürlükçü tavrı ve kendine has eğitim metodu ile öne çıkan bir isimdir. Tutucu ve Sovyet klasisizmi yanlısı bir eğitim veren (V)GIK içinde, Romm, dikte etmekten çok tartışmayı seven gerçek bir entelektüel, Sokratik tavırlarıyla öğrencilerini kendi başlarına düşünmeleri ve yaratıcılıklarını zorlamaları konusunda cesaretlendiren etkileyici bir öğretmendir.⁹⁹

⁹⁹ Şu sözleri, Mikhail Romm’un Sokratik ve özgürlükçü eğitim anlayışını açıkça göstermektedir: "Bir sınıf, gelecekte yönetmen veya oyuncu olacak yaklaşık on beş öğrenciden oluşur. İyi bir öğretmen, deneyimli biri, sınıftaki iki ya da üç öğrenci özellikle yetenekli ise her şeyin yolunda gideceğini bilir. Öğretmen aslında hiç öğretmek zorunda kalmayabilir bile; öğrenciler birbirlerine öğretecek ve birbirlerinden kendi başlarına öğreneceklerdir. Hele, eğer sınıfın yönünü, özünü ve düşünme sistemini tayin eden bir grup iyi öğrenciniz varsa, o zaman tüm sınıfın seviyesi muazzam şekilde yükselecektir.

Ölümüne kadar Tarkovski'yi destekleyecek olan Romm, Andrey'i sanatsal ve manevi yönden etkilemiştir (Ahmedî, 2011, s. 295; Johnson ve Petrie, 1994, s. 21). Gerçi, genç öğrencisinin estetik ve politik anlamda hocasından tamamıyla ayrı düşündüğü bilinmektedir. Ayrıca daha sonraki yıllarda Tarkovski, *Andrey Rublev* filmini Sovyet bürokrasisi karşısında yeterince savunmadığı gerekçesiyle Romm'a küsmüş olduğu da bir sır değildir (Boyadzhieva, 20014, s. 192). Fakat her şeye rağmen, Andrey deneyimli öğretmenine hep saygı duymuş, Romm'un 1971 yılındaki vefatının ardından günlüğüne üzüntüyle "Neden hep iyi insanlar ölür?" yazmıştır (1994, s. 57). Tarkovski, seneler sonra verdiği röportajlarda da Romm hakkında, "Bana nasıl kendim olacağımı öğretti, ona çok şey borçluyum," diyecek ve onu "gerçek ustası" olarak selamlayacaktır (Baglivo, 1983; Christie, 1981/2006, s. 66).

Mikhail Romm'un cesaret verici eğitim anlayışı içinde geçen yıllar boyunca, Andrey Tarkovski atölyelerdeki dersler ve çalışmalar yoluyla sinemanın oyunculuk da dâhil olmak üzere tüm teknik kısımlarında ustalaşmıştır. Bir yandan da Bergman, Bunuel, Mizoguchi, Kurosawa, Dovzhenko ve özellikle Bresson gibi büyük ustaların filmlerinden hareketle sinemanın teorik/kuramsal boyutuyla ilgili kendi düşüncelerini geliştirmiştir. Tarkovski, eğitimi boyunca, yönetmenliğini okul arkadaşı Alexander Gordon'la ortak şekilde üstlendiği iki öğrenci filmi de yapmıştır. Bunlardan ilki, Ernest Hemingway'in bir hikâyesinden uyarlanan 1956 yılı yapımı 19 dakikalık *Katiller* (Ubiytsy) filmidir. Diğeri ise senaryosunu Irina Makovaya'nın yazdığı 1959 tarihli 45 dakikalık *Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak* (Segodnya Uvolneniya Ne Budet) adlı yapımdır. İki filmin de eğitmen Mikhail Romm tarafından övüldüğü ve sınıfın geri kalanı tarafından takdir edildiği bilinmektedir (Gordon, nostalgia.com). Ayrıca ikinci film, *Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak*, Nisan 1959'da Sovyet Televizyonu'nda gösterilmeye de layık bulunmuştur (Martin, 2013, s. 61). Bu, bir üniversite öğrencisi için oldukça önemli bir başarıdır.

[Vasily] Şukşin ve Tarkovsky, tam karşıtlardı (...), yan yana çalıştılar ve bu tüm sınıf için çok yararlı oldu; işleri çatışmalı ve heyecan verici hale getirdi ve yetenekli diğer öğrenciler de onların etrafında toplandı" (Aktaran Gordon, nostalgia.com). Turovskaya da, Mikhail Romm'un, hiçbir zorunluluğu olmamasına rağmen gerektiğinde öğrencilerine borç para veren, onları beladan uzak tutan ve mezuniyetlerinin sonrasında bile öğrencilerini sektörde kollamaya devam eden babacan biri olduğunun altını çizmektedir (1989, s. 21).

1957 yılında, kendisi gibi (V)GIK öğrencisi olan Irma Raush (1938-...) ile evlenen¹⁰⁰ Rus yönetmen, Sinema Enstitüsü'ndeki eğitimini 1960 yılında çektiği *Silindir ve Keman* (Katok i Skripka) adlı bitirme filmiyle ve oldukça yüksek notlarla tamamlayacaktır. Otoriter bir annenin zorlamasıyla keman eğitimi alan 7 yaşındaki Sahsa ile karizmatik bir yol işçisi olan Sergey arasında gelişen dostluğu anlatan film yönetmene dair kimi otobiyografik öğeler barındırmaktadır. 46 dakikalık süresiyle orta metrajlı bir yapım olan bu bitirme filmi, Tarkovski'nin kendine has tarzının özünü meydana getirecek bazı teknikleri ya da sinematik unsurları barındırması açısından ilgi çekicidir (Ahmedî, 2011, s. 295-296). Ayrıca, *Silindir ve Keman*, Tarkovski'nin sonraki projelerinde de birlikte çalışacağı senarist Andrey Mikhaylov-Konçalovski, görüntü yönetmeni Vadim Yusov ve müzisyen Viyaçeslav Ovçinikov gibi isimlerle ilk kez bir araya gelmesi bakımından da önem arz etmektedir.

Film, 1961 yılında New York Öğrenci Filmleri Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü almıştır (Green, 1993, s. 2). Soğuk Savaş¹⁰¹ yıllarında bir Sovyet yönetmenin Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen bir yarışmada büyük ödülü kazanması Rus hükümetini politik anlamda çok memnun etmiş olsa gerektir. Bu hatırı sayılır başarının ardından Andrey Tarkovski'nin Mosfilm¹⁰² stüdyolarında işe başlaması pek zor olmamıştır. Üstelik Andrey, çok geçmeden, Eduard Abalov tarafından çekilmeye başlansa da Sovyet yönetimi tarafından beğenilmediği için tekrar yapılmasına karar verilen *Ivan'ın Çocukluğu* filminin yeni yönetmeni olarak seçilmiştir (Rollberg, 2009: 686). Goskino yönetiminin filmi tamamlaması için

¹⁰⁰ Andrey Tarkovski, *Ivan'ın Çocukluğu* (1962) ve *Andrey Rublev* (1966) filmlerinde de rol alacak Irma Raush ile 1970 yılına kadar evli kalmış ve Rus yönetmenin, babasının adını verdiği oğlu Arseni 1962 yılında bu evlilikten dünyaya gelmiştir. Ne var ki Tarkovski'nin ilk oğlu Arseni ile ilişkileri güçlü olmayacaktır.

¹⁰¹ Soğuk Savaş, II. Dünya Savaşı sonrasında Sovyetler Birliği'nin başı çektiği sosyalist Doğu Bloku ülkeleri ile Amerika Birleşik Devletleri'nin lideri olduğu NATO üyesi ülkeler arasında yaşanan karşılıklı düşmanca tutuma verilen isimdir (Collin, 2004: 43). 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasına kadar süren Soğuk Savaş'ta, hem Rusya hem de ABD diğeriyle direkt olarak savaşa girmekten kaçınmış; bunun yerine, topraklarının dışında meydana gelen çatışmalarda kendi çıkarına uygun gördükleri bir tarafı seçerek onu maddi ve askeri olarak desteklemiştir. Yine bu dönemde, iki taraf da bir diğerine -uzay programından spora, ekonomik gelişmeden sanata kadar- hemen her alanda- üstünlük sağlamaya çalışmıştır.

¹⁰² Merkezi Moskova'da bulunan Mosfilm, Sovyet Rusya'nın ve Avrupa'nın ilk film stüdyosudur. Rusya'daki tüm sinema faaliyetleri kamulaştırılınca, Rus Çarlığı döneminde Alexander Hanzonkov tarafından kurulan film stüdyosu da bir devlet teşekkülü haline getirilmiş ve günümüzde hâlâ etkinliğini sürdürmekte olan Mosfilm'in temelini oluşturmuştur (en.mosfilm.ru/concern/hystory/).

Tarkovski'yi görevlendirme kararının ardında, sanatçının bitirme filminin uluslararası başarısı kadar, hocası Mikhail Romm'un bu yöndeki tavsiyesinin de etkili olduğu söylenmektedir (Boyadzhieva, 2014, s. 128). Böylelikle Tarkovski'nin en az öğrencilik zamanları kadar başarılı profesyonel yönetmenlik günleri başlayacaktır.

3.3. Andrey Tarkovski'nin Profesyonel Sanat Yaşamı

3.3.1. Politik ve Sanatsal Bağlam

Rus yönetmenin kariyerine geçmeden evvel, Ekim 1917'de Çarlık döneminin sona ermesinden Andrey'in profesyonel kariyerine başladığı 60'lı yıllara kadar Rusya'da hâkim olan siyasal atmosfere ve sanata etkisine hızlıca göz atmak, Tarkovski'nin çalışmak zorunda olduğu kültürel ortamı daha iyi kavramak açısından faydalı olacaktır. Zira bilindiği gibi, diğer ülkelerin aksine, Sovyetler Birliği'nde sinema devlet kontrolünde yapılan kamusal bir sanat dalıdır. Ayrıca, bağlayıcılık şiddeti farklı liderlerin iktidar dönemlerine göre değişiklik arz etse de, Sovyet Rusya sanatta uyulması gereken “resmi üslubun” varlığını sürdürdüğü bir ülke olmuştur. Üstelik devletin ideolojik yönlendirmesi ve uygun gördüğü estetik biçim tüm sanatsal faaliyetler üzerinde etkili olmuşsa da sinema özelinde daha da katı ve tayin edici bir vasfa bürünmüştür. Çünkü iktidara gelen her Sovyet lider sinemanın halk üzerindeki etkisinin diğer sanat dallarına göre çok daha geniş olduğunu gayet iyi bilmektedir. Bu yüzden, film sanatı yalnızca yönetmenin yaratıcılığına ya da izleyicinin beğenisine bırakılamayacak kadar önemli sayılmıştır.

Sovyetler Birliği'nin kurucusu ve Komünist Parti'nin ilk genel sekreteri olan Vladimir Ilyiç Lenin (1870-1924), okuma yazma oranının düşük olduğu bir toplumda en önemli sanat türünün sinema olacağını belirtmiştir. Esasında, Lenin'e atfedilse de ondan ziyade, Sovyetler Birliği'nin ilk Eğitim ve Aydınlanma Komiseri olan Anatoli Lunaçarski (1875-1933) tarafından sıkça dile getirilen bu ünlü söz tam olarak şöyledir: “Halkımız okuma yazma bilmediğinden bizim için en önemli sanat formu sinema ve sirkidir” (en.mosfilm.ru/concern/hystory/). Görüldüğü gibi, Sovyetler Birliği'nin kurucu figürlerinin sinemaya bakışında, ilk etapta herhangi bir sanatsal

yoğunluk olmadığı çok açıktır (Ahmedî, 2011, s. 54). Lenin, yalnızca, sosyalist rejimin öngördüğü şekliyle sınıfsız bir toplumun oluşması için gerek duyulan eğitimi vermesi ve Devrim sonrasında Bolşeviklerle Çarlık yanlıları arasında patlak veren iç savaşta kitleleri kendinden yana harekete geçirecek propagandayı üretmesi açısından sinemanın son derece işlevsel olduğunu fark eden bir liderdir (Gillespie, 2000, s. 4).

Bu doğrultuda, Ağustos 1919'da film üretimi kamulaştırıldığı gibi, Aralık 1922'de Sovyet Eğitim ve Aydınlanma Komiserliği'ne bağlı çalışarak sinema sektörünü denetleyecek en üst resmi kurum olan Goskino kurulmuştur (Taylor, 1991, s. 194). Sinema sanatını devlet eliyle düzenlemeyi amaçlayan bu gelişmelere, alanda çalışarak devrimin ideolojisini halka filmleri vasıtasıyla anlatacak genç sanatçıların eğitilmesine dönük yapılanmalar eşlik etmiştir (Miller, 2010, s. 139). Aslında bu bir zorunluluktur zira Çarlık Rusya döneminde faaliyet gösteren birçok sinemacı Ekim Devrimi'nin ardından ülkeyi terk ettiği için film yapımının her aşamasında kalifiye eleman eksikliği çekilmektedir (Salazkina, 2016, s. 46). Bu çerçevede, 1919 yılında, Andrey Tarkovski'nin de öğrenim göreceği Devlet Sinematografi Enstitüsü (V)GIK ve Avrupa'nın ilk film stüdyosu olan Mosfilm kurulmuştur.

Devlet kurumları eliyle üretilen ilk filmler sanatsal kaygılarla değil, yalnızca propaganda amacıyla yapılmıştır. Devrimi takip eden yıllarda, çoğunlukla, "ajitasyon" ve "kinematograf" terimlerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuş "agitki" sözcüğüyle tanımlanan propaganda filmleri çekilebilmiştir (Ahmedî, 2011, s. 55). Yine de, böylesi bir merkezîleşmenin sinemanın gelişimi açısından olumlu olduğu iddia edilebilir. Büyük kısmı devlet eliyle yapılan üretim neticesinde sektörde bir canlanma yaşanmış ve Sovyet sineması Lenin dönemi süresince hatırı sayılır bir niceliksel atılım içinde olmuştur. Devrim'den sonraki ilk yıllarda maddi kaynak, ekipman ve özellikle deneyimli personel sıkıntısı çeken sektör, devlet desteği sayesinde 10 yıl boyunca devam edecek bir büyüme göstermiştir. Yaşanan iç savaşa ve sonrasındaki karışık politik duruma rağmen film üretimi ve çeşitliliği her yıl düzenli olarak arttığı gibi, çekilen filmlerin Sovyet Rusya'nın merkezden hayli uzak bölgelerine bile dağıtımı yapılabilmıştır (Kepley Jr., 1991, s. 61).

Ayrıca, 1921 yılından itibaren kısıtlı biçimde de olsa özel teşebbüsün sinema sektörüne dâhil olmasına izin verilmiştir. Bu da üç sebeple bahsedilmeye değer önemli bir hadisedir. Öncelikle, özel teşebbüsünün kâr etmek amacıyla Rusya dışından getirdiği filmlerle beraber Sovyet Rusya halkı agitki'ler haricinde “nitelikli” filmler izleme olanağı bulmuş ve böylece sinemaya dönük popüler ilgi artmıştır. İkinci olarak, ülkeye giren yabancı filmlerin izlenmesi, eleştirilmesi ve teknik anlamda tahlil edilmesi sayesinde sinema eğitiminde önemli bir gelişme kaydedilmiştir. Son olarak, özel teşebbüsün sinemanın gerçek bir sanat dalı olarak görülmesine katkı sunduğu da açıktır. Sinemanın sanatsal doğasının araştırılmasına dair teorik/kuramsal yazıların bulunduğu ilk sinema dergilerinin bu yıllarda, sinemaya dönük ilginin canlanması neticesinde ortaya çıktığı görülmektedir (Ahmedî, 2011, s. 55). Böylece büyük oranda Lenin'in yönetimi altında geçen 1920'li yıllar, basit agitki'lerden sessiz sinemanın başyapıtlarına uzanan çizgide başarılı yönetmenler ve önemli sinema teorileri çıkarabilen Sovyet Rusya sinemasının dünya çapında hak ettiği saygınlığı kazandığı bir dönem olmuştur (Kenez, 1996, s. 389). Bu anlamda sinemada bir Sovyet başarısından söz etmek mümkündür. Fakat bu kısa zamanda tüketilecek bir mirastır.

Zira devletin sinemaya müdahalesi yalnızca Lenin dönemiyle sınırlı kalmamıştır. Filmlerde işlenecek konular ve hatta filmlerin biçimi bile, giderek daha fazla artan kontrol güdüsüyle, bir Parti ve ideoloji meselesi haline gelmiştir. Diğer bir ifadeyle, Lenin'in halefi olan komünist parti liderleri de sinemayı titizlikle takip edilip Parti'nin resmi söylemleri doğrultusunda yönlendirilmesi gereken, buna rağmen istenen sonuç alınamamışsa da sansürlenmesi zorunlu bir faaliyet olarak görmüşlerdir (Miller, 2010, s. 53). Özellikle, Lenin'in ölümünden sonra başa geçerek, 1927'den 1953'e kadar Sovyet Rusya'yı olabilecek en despotik biçimde yöneten Josef Stalin'in (1878-1953) Sovyet sanatı ve film endüstrisi üzerindeki etkisi çok belirgin olmuştur. Hatta denebilir ki bu dönemde “sinema, Komünist Parti'nin mutlak denetimi altına girmiştir” (Ahmedî, 2016, s. 66). Sinemayı devletleştiren selefenden çok daha fazlasını yapan Josef Stalin, Sovyet sanatının içeriğine olduğu kadar biçimine de müdahale eden bir lider olmuştur.

Stalin'in 1932 senesinde başlayan yönlendirmesinden sonra "sosyalist gerçekçilik" (socialist realism) sanatta tek kabul edilebilir üslup olarak görülmeye başlanacaktır. Esasında, sosyalist gerçekçiliğin, Stalin tarafından ortaya atılan bir üslup olduğu söylenemez. Realizm, 19. yüzyıldan beri Rus sanatında varlığını sürdürmektedir. Bu anlamda sosyalist gerçekçiliğin kökleri de, realizmin bir varyantı olarak ele alındığı takdirde, edebiyatta Puşkin ve Tolstoy'a, resimde Repin ve Surikov'a ve müzikte Mugorski'ye kadar geri götürülebilir. Yine de, kendisinden önceki realist üsluptan ayırabilmek adına Devrim'den sonraki gerçekçi tavra yeni bir isim verme çabası tüm 20'li yıllar boyunca sürmüştür. Ortaya atılan "komünist gerçekçilik", "proletaryan gerçekçilik" ya da "anıtsal gerçekçilik" gibi isimlerse kalıcı olmamıştır. Bu noktada, Stalin yeni dönemin sanatsal biçimine isim babalığı yapmış gibi görünmektedir. Rus lider, Ekim 1932 tarihinde yazarlarla yaptığı bir toplantı sırasında "Eğer bir sanatçı hayatımızı doğru bir şekilde tasvir ederse bizi sosyalizme yönelten şeyi gözlemlemek ve göstermek konusunda başarısız olmayacaktır. Yani onun sanatı sosyalist sanat olacaktır. Yaptığı şey sosyalist gerçekçilik olacaktır," diyerek yeni üsluba kalıcı bir isim kazandıracaktır (James, 1973, s. 85).

Josef Stalin, "Sovyet devriminin prensiplerini (yani komünist ideolojiyi) proletaryanın (emekçi sınıfın) günlük hayatı içinde gerçekçi olarak yansıtan bir sanat anlayışı" olarak tanımlanabilecek sosyalist gerçekçiliğin biçimsel kaidelerini de belirleyen kişidir. Belirleme dolaylı yoldan olsa da son derece etkilidir: Tiranlığı döneminde, sanatta denenen her yenilik "burjuva avagandirzmi" yaftasıyla küçük düşürülüp, yenilikçi eserlerin izleyici ile buluşması yasaklandığından sanatçıların Stalin'in ideolojiye sıkı sıkıya bağlı estetik beğenisi doğrultusunda çalışmaktan başka şansı kalmamıştır (Ahmedî, 2016, s. 66). Bunun sonuçları ise arzu edilenin aksine olacaktır.

1934 yılında toplanan Sovyet Yazarları Birliği Kongresinde, sosyalist gerçekçilik "Sovyet edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemi" olarak ilan edilmiş ve bu sanatsal tavrın misyonu da şöyle vurgulanmıştır: "Gerçekliğin sanatsal temsilinin devrimci doğruluğu ve tarihsel somutluğu, işçilerin sosyalizm ruhu

içerisinde ideolojik dönüşümü ve eğitimi göreviyle bağlantılı olmalıdır” (Aktaran: Tertz, 1960, s. 24). Sosyalist gerçekçilik, sanatsal bir tavır olarak önce edebiyatta başlamışsa da kısa zamanda tüm sanat dallarında görülen yegâne biçim halini alacaktır.

Yukarıdaki ifadelerden de rahatça anlaşılabileceği gibi sosyalist realizmin önceliği estetik değil, Komünist Parti ideolojisinin kitlelere sanat yoluyla aktarılması ve benimsetilmesidir. Böylece, 1920’ler boyunca biçimci, deneysel ve birçok estetik teorisini eşzamanlı olarak ihtiva etmek bakımından son derece özgürlükçü olan Sovyet Rusya sanatı (Marshall, 1992, s. 175), 30’lu yıllardan itibaren bu özelliklerini hızla yitirerek basmakalıp bir hale bürünmüştür. Sanatçılar ise Parti’nin istekleri doğrultusunda üretim yapmak zorunda kalan fasoncular olup çıkmışlardır. 1934 senesindeki deklarasyondan sonra, sosyalist realizmin öngördüğü “devrimci ilerlemede mevcut olan somut tarihsel gerçekliği resmetmek” (Tertz, 1960, s. 26) amacıyla sinema sanatında da son kertede basit biçim ve anlatılara, açık mesajlara, güçlü komünist ve Sovyet kahramanlara giderek daha çok ihtiyaç duyulmuştur. Sonuç olarak, doktrinle tezat oluşturacak şekilde, sosyalist realizmin gerçekçiliği ile dış dünyanın somut gerçeği arasındaki yarık giderek büyümüştür.

Diğer bir ifadeyle, kitleleri çekmeye ve ideolojik anlamda konsolide etmeye dönük bu sanat ve sinema anlayışı, arzu edildiğinin aksine, filmlerin gerçekçi olmasıyla değil, aşırı şematize edilmiş yapay hikâyelerle ve idealleştirilerek tüm gerçekliklerini yitirmiş kahramanlarla dolup taşmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla, sosyalizm ve realizm kavramlarının arasındaki yarılma sebebiyle bu sanat anlayışına “sosyalist gerçekçilik” demek yerine, onu “Sovyet klasisizmi” olarak adlandırmanın daha doğru olacağını söyleyenler de çıkmıştır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 7-8). Nasıl adlandırılırsa adlandırılırsın, Stalin döneminin katı sanat anlayışının sinemaya sanatsal anlamda büyük bir darbe vurduğu rahatlıkla söylenebilir. Aynı şekilde, Stalin’li yılların sinema sektörüne maddi anlamda bir yarar sağladığını iddia etmek de mümkün değildir. 1928 yılındaki Komünist Parti Kongresi’nde sinemanın nüfusun büyük kısmına ulaştırılması hedeflenmiş olsa da (Miller, 2010, s. 154) bu

başarılammıştır. Sanat üzerinde politik baskının hâkim olduğu bir ortamın Büyük Savaş'ın zorlu şartlarıyla birleşmesi sinema sektörünü oldukça geriletecektir.

Gerçekten de, Sovyet Rusya sineması üzerinde en az Stalin döneminin katı sanat politikaları kadar etkili olmuş diğer olay II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesidir. Büyük savaş dönemi boyunca Sovyet sinema endüstrisi, savaşa katılan diğer ülkelerin hiçbirinde görülmeyen bir ölçüde “savaş durumuna” geçebilme performansı göstermiştir. Savaşa giren tüm ülkeler sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmışsa da Rusya'nın bu konuda ayrıcalıklı bir durumu vardır. Propaganda ve savaş filmleri, diğer ülkelerdeki toplam film üretiminin oldukça küçük bir kısmını oluşturabilmiştir. Oysa Sovyet Rusya'da savaş dönemi boyunca başka türden herhangi bir filmin gösterime girdiği görülmemiştir. Dönem süresince her üç günde bir cephe hattından haberler veren bir aktüel film (newsreel) yapılmış, halkın moralini yüksek tutmayı ve ulus olma bilincini aşılamayı amaçlayan propaganda belgeselleri art arda izleyici ile buluşmuştur. Sektörde tam anlamıyla yaşanan bu seferberlik hali yalnızca Parti'nin sert direktifleriyle de açıklanamaz. Zira siyasetçiler kadar film yapımcıları da Sovyet halkına manevi destek sağlamak adına ellerinden gelen gayreti göstermişlerdir. Sovyet yönetimi, savaşın en zorlu günlerinde bile sinema sektörüne kaynak aktarmak konusunda cimri davranmamıştır. Aynı şekilde, 1941 sonbaharında Alman ordusunun durdurulamayan ilerlemesi neticesinde şehrin tahliyesine karar verilmesine rağmen film yapımcılarının üretimi sürdürebilmek için Moskova'da kalmaya ve zor şartlar altında çalışmaya devam etmesi de dikkate değer bir husustur (Kenez, 1992, s. 147-158).

Her ne kadar savaştan galip çıksa da, geriye birçok alanda kriz yaşayan bir Rusya kalmıştır. Bu alanlardan biri de kuşkusuz sinemadır: Parti'nin resmi üslubu olan sosyalist gerçekçiliğin yavan estetiği II. Dünya Savaşı'nın propaganda koşullarıyla buluşunca sinema sanatı tamamen bitmenin eşiğine gelmiştir. Öyle ki, Stalin dönemi boyunca Sovyetler Birliği'nde film yapımı tedricen neredeyse sıfır noktasına gerilemiştir (Woll, 2000, s. 3-4). Örneğin, 1951-1952 sezonunda tüm Rusya'da yalnızca 10 film gösterime girebilmiştir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 12). Neyse ki bu zorlu günleri yeni bir canlanma periyodu izleyecektir.

Stalin'in 1953 yılındaki ölümünün ardından Komünist Parti'nin başına geçen Nikita Kruşçev (1894-1971) devlet yönetiminde selefinden daha farklı bir politik anlayışa sahiptir. Nispeten hoşgörülü tavrı ve görece liberal politikalarıyla tarihe geçecek olan Kruşçev, 25 Şubat 1956 tarihinde düzenlenen 20. Parti Kongresi'ndeki Gizli Söylev'inde kendisinden önceki lideri eleştirerek Stalin'in etkilerinin azaltılmasının (de-stalinization) kendi döneminde bir hükümet politikası haline geleceğinin sinyalini vermiştir (Condee, 2000, s. 160). Gerçekten, daha sonraki senelerde "rahatlama dönemi" (the thaw/ottopel) adını alacak Kruşçev'li yıllar, herkes için nispeten özgür bir ortam oluşturacaktır.

Stalin dönemine kıyasla daha fazla sanatsal tavır deneme olanağı bulabilen sanatçılar sosyalist gerçekçiliğin kalıplaşmış kurallarını yıkmak konusunda cesur davranmışlardır. Aynı zamanda, Sovyet Rusya yönetimi de daha fazla sayıda senaryonun çekilmesine onay vermeye ve daha çok genç yönetmenin ilk filmini yapabilmesine imkân tanımaya başlamıştır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 12). Kruşçev döneminin Sovyet Rusya sinema endüstrisinin en rahat zamanları olduğu söylenebilir. Yine de bunun sınırlı bir özgürleşme süreci olduğu unutulmamalıdır. Çünkü Kruşçev de diğer komünist parti sekreterleri gibi sinemanın ideolojik gücünün farkındadır. Dolayısıyla özgürlük ancak partinin izin verdiği ölçüde ve çizdiği sınırlar çerçevesinde yaşanmıştır.

Dolayısıyla, 60'lı yıllara doğru başlayan rahatlama durumu iki taraf arasında yeni bir gerilimin doğmasına da yol açacaktır. "Rahatlama dönemi" boyunca, devletin sinema üzerindeki ideolojik aygıtı konumundaki Goskino ile giderek artan bir özgüvenle kendilerini bağımsız sanatçılar olarak görmeye başlayan yönetmenler arasındaki tansiyon yükselmiştir. Bir yandan, Rus sinemasından Mihail Kalatozov (1903-1973) ve Andrey Tarkovski gibi Batı'da da bir auteur olarak kabul edilen yönetmenler çıkmış; diğer yandan, Goskino tarafından hoş karşılanmayan ve hatta gösterimden men edilerek rafa kaldırılan filmlerin sayısında dikkat çekici bir artış yaşanmıştır (Zvonkine, 2016, s. 182). Her şeye rağmen bu durumun sektörde artan üretimin ve özgüvenin doğal sonucu olduğu açıktır.

Kruşçev yönetimi altındaki ılımlı havada, sosyalist gerçekçiliğin bir örnek şablonları içinde kenara itilmiş olan sanatsal yaratıcılık ile günlük yaşamın yalın gerçekliği ve bireyin varoluşsal kaygıları gibi temalar tekrar önem kazanmaya başlamıştır. Daha ötesinde, bu dönemde sanata bakışta bir paradigma değişiminin yaşandığını söylemek mümkündür. Artık “yaratıcı sanat, politik propagandanın bir aracı olarak değil, her şeyden önce bir sanatçının sorumluluğunu kendisine, yeteneğine ve çağrısına yansıtan bir ahlaki ifade aracı olarak görülmektedir” (Marshall, 1992, s. 174). İlaveten, Rus yönetmenler 20 yıl boyunca süren izolasyonun ardından, tekrar yabancı filmleri izleme imkânı bulmuş ve kendi filmlerini de yurtdışı yarışmalara göndermeye başlamıştır. Demir perde ülkeleri dışındaki dünya ile etkileşimin neticesi ise İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ve Fransız Yeni Dalgasının Sovyet sinemasını ciddi oranda etkilemesi olacaktır (filmreference.com; Zvonkine, 2016, s. 179).

Böylece, 1950’li yılların ikinci yarısından itibaren yaşanan “Rönesans” tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatında da meyvesini vermiş, Sovyet Yeni Dalgası adıyla anılacak yeni bir akım doğmuştur. 1957 yılında gösterime giren iki film bu akımın başlangıç eserleri olarak kabul edilmektedir. Bunlardan ilki Lev Kulidzanov ve Yakov Segel tarafından yönetilen *Yaşadığım Ev* (The House I Live) iken; diğeri, Mihail Kalatozov’un çektiği *Leylekler Uçarken* (The Cranes Are Flying) adlı filmidir. Her iki film de, kendilerine ulaşan sosyalist gerçekçiliğinin kalıplarından; Devrim’in “abidevi” görüntülerinden ve stereotipleştirilmiş kahramanlarından uzak durmaya çalışan yapımlardır (Turovskaya, 1989, s. 18).

Aynı şekilde, Grigoriy Çuhray’ın 1959 yapımı *Askerin Türküsü* (Ballad of A Soldier) filmi de II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkisini samimi bir şekilde anlattığı için Cannes ve Venedik Film Festivali’nden büyük ödüllerle dönmüştür. Elde edilen bu önemi başarılar sinemacıları daha da cesaretlendirmiştir. Bundan böyle, günlük gerçekliği kendi yalınlığı içinde aktarmaya çalışan ve başrollerinde olağanüstü kahramanların değil, her gün görebileceğimiz insanların olduğu “zor filmler”¹⁰³

¹⁰³ “Zor film”, Sovyetler Birliği yönetimi tarafından sosyalist gerçekçiliğin öngörülen kalıplarına ve tür kategorilerine uymadığı gibi kitlesel ticari çekicilikten de yoksun filmler için bulunmuş bir tabirdir (Marshall, 1992: 174).

Sovyet sinemasında daha çok öne çıkmıştır (Marshall, 1992, s. 174). Tarkovski, bu yeniden canlanma sürecinin başında sinemaya adım atmıştır.

3.3.2. Başlangıç ve Mücadele: Sanatçının Rusya Dönemi

Andrey Tarkovski de rahatlama döneminde ortaya çıkan ve zor filmler yapmaktan yana olan yeni sinemacılar kuşağının bir üyesidir (Martin, 2013, s. 15, 22). Yönetmenin 1962 tarihli ilk filmi *Ivan'ın Çocukluğu* da, sosyalist gerçekçiliğin köhnemiş ve sinemacılara dar gelmeye başlayan kalıplarını aşma çabası olarak görülebilir. Johnson ve Petrie'ye göre (1994, s. 7, 12), Rus yönetmenin *Ivan'ın Çocukluğu*'nda yapabildiği şey gerçekten şaşırtıcıdır. Andrey'den önce de birçok sinemacı sosyalist gerçekçiliğin dogmatik kalıplarını yıkmayı denemişse de Tarkovski bunu çok zor bir projede, oldukça sınırlı bir bütçeyle yapmaya kalkışmış ve resmi makamların desteğini alarak dünya çapında başarılı olmuştur; etkileyici olan şey budur.

Daha önce de belirtildiği üzere, film 1960 yılında Eduard Abalov (1927-1987) tarafından çekilmeye başlanmış olsa da ortaya çıkan iş Goskino tarafından beğenilmemiştir. II. Dünya Savaşı'nda ailesini kaybeden 12 yaşında bir çocuğun keşif eri olarak orduya katılmasını anlatan filmin yapımı, bir yıllık çalışmanın ardından askıya alınmıştır. Kendisi de bir savaş kahramanı olan yazar Vladimir Bogomolov'un (1924-2003) *Ivan* adlı 1958 tarihli kısa romanından (novella) beyaz perdeye uyarlanması düşünülen projeyi tamamıyla iptal etmek istemeyen Sovyet yönetimi başka bir yönetmenle çalışıp filmi bitirmeye karar vermiştir (Martin, 2013, s. 73). Bu noktada, (V)GIK'den mezun olduktan sonra Mosfilm'de çalışmaya başlayan ve sektörün uluslararası yarışmalarda ödül kazanmış *Silindir ve Keman* adlı bitirme filmiyle tanıdığı Andrey Tarkovski sürece dâhil olacaktır.

Diploma filminde beraber çalıştığı görüntü yönetmeni ve arkadaşı Vadim Yusov'dan Goskino'nun proje için yeni bir yönetmen aradığı haberini alan Tarkovski filmi bitirmeye talip olmuştur (Johnson ve Petrie, 1994, s. 67). Bakıldığında, beğenilmediği için yarım kalan bir projeye ortasından dâhil olmak, ilk uzun metrajlı filmini yapacak yolun başındaki bir yönetmen için oldukça riskli bir karar gibi

görülmektedir. Tarkovski de bunun farkındadır fakat böyle bir projeyi üzerine almakla kendini test etmek istemiştir (Robinson, 2006, s. 317). Yönetmenin ifadesiyle, *Ivan'ın Çocukluğu* Tarkovski'nin kendisini tâbi tuttuğu “yaratıcı çalışma yapma hakkına sahip olup olmadığını gösterecek bir sınavdır” (Tarkovski, 2008, s. 16). Tarkovski bu sınavı oldukça yüksek bir not alarak geçecektir.

Goskino'nun filmin tamamlanması için verdiği kısıtlı bütçeye rağmen filmi sil baştan çekmeye karar veren Tarkovski bu isteğini yönetime kabul ettirmeyi de başarmıştır. Tarkovski'nin yapım sürecindeki cesur ve radikal tavrı bununla sınırlı kalmayacaktır. Andrey, önceki yönetmen Abalov ile roman yazarı Bogomolov'un beraber kaleme aldıkları mevcut senaryoda önemli değişiklikler yapmak istemiştir. Bu konuda Goskino yönetimininkinden ziyade yazar Bogomolov'un muhalefetiyle karşılaşsa da Tarkovski bildiğini okumuştur (Turovskaya, 2011, s. 32). Çünkü Andrey'e göre, Bogomolov'un romanı vurucu bir konuya ve sağlam bir iskelete sahip olsa da iletmek istediği ana fikri hiçbir sanatsal düzenleme gözetmeden anlatmak gibi mühim bir eksikliğe sahiptir. Metnin bu eksikliğini kendi yapacağı sanatsal katkılarla gidermek isteyen Tarkovski için “artık edebiyatla sinemayı birbirinden ayırmanın zamanı gelmiştir” (Tarkovski, 2008, s. 3).

Bu düşünceyi takip eden Rus yönetmen, senaryonun yeniden yazımında Andrey Konçalovski ile beraber çalışırken, proje üzerinde bazı önemli değişiklikler yapmıştır. Tarkovski, öncelikle hikâyeyi Teğmen Galtsev karakterinin değil, çocuk Ivan'ın gözünden anlatma yoluna gitmiştir. İkinci olarak, ilk senaryoda olmayan bir aşk ögesini anlatıya dâhil etmiş ve hepsinden önemlisi, filme dört adet rüya sahnesi eklemiştir (Martin, 2013, s. 73). Böylece film, orijinal romandan ya da ilk senaryonun öngördüğünden daha katmanlı bir anlatı yapısına ulaşarak psikolojik bir drama halini almıştır. Tarkovski'nin katkısı sayesinde *Ivan'ın Çocukluğu* basmakalıp bir propaganda yahut savaş filmi olmaktan kurtulmuştur.

Filmi tekrar çekmeye başladıklarında, Tarkovski ve sanat ekibi set kullanmamaya ve tasarımda olabildiğince gerçekçi olmaya gayret etmişlerdir. Bogomolov'un savaş sırasında gerçekten bulunduğu Dinyeper Irmağı'nın kıyısındaki bir bataklığı ve yine civardaki terk edilmiş bir köyü kullanarak ürpertici bir atmosfer

oluşturmayı başarmışlardır. Ayrıca Tarkovski, Ivan'ın bir kahraman gibi görünmesini de istememiştir (Turovskaya, 1989, s. 35). Benliği savaşın dehşetiyle çoktan parçalandığı için artık ölmekten bile korkmayan bir intikamcı haline gelen zavallı küçük bir çocuk, sosyalist gerçekçiliğin şanlı Sovyet kahramanlarının oldukça uzağına düşmektedir. Aksine, Ivan trajik bir figürdür; yaşadığı travmalardan sonra kahramanlığa değil, ancak yok olup gitmeye yazgılıdır (Green, 1993, s. 26).

Buradaki en önemli mesele Andrey Tarkovski'nin çocuk karakter Ivan'la bir empati kurabilmesi ve bu duygudaşlığı seyirciye de aktarmaya çalışmış olmasıdır. Yönetmen, savaş yıllarında kendisi de aynı yaşlarda olduğu için, Ivan'ın neler yaşadığını çok iyi bilmektedir. O yüzden bir kahramanlık öyküsünden ziyade, gerçekçi bir trajedi anlatmanın peşindedir. Tarkovski, kendisinin de dâhil olduğu savaş sonrası kuşağın Ivan'ın hiç yaşama şansı bulamadığı bir hayatı yaşadığını ya da bu kuşağın her bir ferdinin Ivan'ın deneyimlemek zorunda kaldığı acılara maruz kalıp çoktan ölmüş olabileceğini ifade etmeye çalışmıştır. Rus sanatçının bunda son derece başarılı olduğu açıktır: Film, bir kuşağın savaşta ölenlere duyduğu vefa borcunu göstermesi açısından da etkileyicidir (Turovskaya, 1989, s. 35; Boyadzhieva, 2014, s. 134-135).

1961 yılının Haziran ayında çekimlerine yeniden başlanan filmin seti 1962 senesinin başında tamamlanmış, kaba kurgusu da Ocak ayının sonunda Goskino yönetimine sunulmuştur. Ayrıntılarda bazı ufak anlaşmazlıklar olsa da, Sovyet yetkililer, filmi belirlenen bütçenin dışına çıkmadan tamamlamakla muazzam bir başarı gösteren Tarkovski'nin ortaya koyduğu işten genel anlamda memnun kalmışlardır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 67). Yapım süresince filmin gidişatından haberdar olan Mikhail Romm ise öğrencisinin filminden çok umutludur. Romm, sinema profesyonellerine yapılacak ilk gösterimden önce “Arkadaşlar, bugün izleyeceğimiz film gerçekten sıra dışı. Daha önce perdede görmeye alışık olmadığımız türden bir film. Fakat inanın ki, büyük bir yetenekle karşı karşıyayız ve adı da Andrey Tarkovski,” diyerek filme ve yönetmenine duyduğu hayranlığı açıkça belirtmiştir (Turovskaya, 1989, s. 1; Boyadzhieva, 2014, s. 144). Romm'un,

Tarkovski isminin bir daha unutulmayacağını söylediği belirtilir ki usta yönetmen doğru bir öngöründe bulunmuştur.

Ön gösterimi izleyen Sinemacılar Birliği üyeleri de filminden çok etkilenmişlerdir. Goskino tarafından 3 Mart 1962 tarihinde onaylanan film, hakkındaki son derece olumlu tepkilere rağmen “2.Kategori” olarak sınıflandırılmıştır. Bunun anlamı filmin az kopyayla sınırlı sayıdaki sinema salonlarında gösterime sokulmasıdır. Böyle bir kısıtlamanın sebebi ise Sovyet lider Kruşçev’in, filmin, Rusya’nın savaşta çocukları ölüme göndermiş gibi gösterdiğini düşünerek bundan rahatsızlık duymasıdır (Martin, 2013, s. 74). Kruşçev’in bireysel kuruntusu, eserin, sanatsal başarısı bir yana konarak “tehlikeli” sayılması için yeterli olmuştur.

Oysa film, gösterime girdiği ilk andan itibaren uluslararası arenada bir başyapıt olarak kabul edilmiştir. Batı’da ilk kez Venedik Film Festivali’nde seyirciyle buluşan *Ivan’ın Çocukluğu*, aynı festivalde en iyi filme verilen Altın Aslan’ı, San Francisco Film Festivali’nde ise En İyi Yönetmen Ödülünü kazanmıştır (Martin, 2013, s. 71). Böylece Batı’da daha önce kimsenin tanımadığı bir Rus yönetmen, yaptığı müthiş filmle bir gecede büyük bir üne kavuşmuştur (Turovskaya, 1989, s. 29). Ayrıca Tarkovski, Sovyet sinema tarihinde bu denli büyük ödül alan en genç yönetmen de olmuştur (Ahmedî, 2011, s. 297).

Festivallerin ardından, 1963 senesinde Avrupa ve Amerika’da geniş biçimde gösterime giren film, Batı dünyası entelektüelleri ve sinemaseverleri üzerinde de büyük bir etki bırakacaktır. *Ivan’ın Çocukluğu*, Sovyet Rusya döneminin başarılı auteur sineması örneklerinden biri olarak kabul edilecektir. (Zvozkine, 2016, s. 183). Örneğin Fransız düşünür Jean-Paul Sartre, film hakkında uzun bir yazı kaleme alarak beğenisi ifade ederken yönetmeni Tarkovski’yi de kendisi ve mensup olduğu kuşak hakkında konuşmak isteyen genç bir auteur olarak tanımlamıştır. Dahası, Tarkovski’nin eserini, Fransız yönetmen François Truffaut’un filmi *400 Darbe*¹⁰⁴ ile

¹⁰⁴ 1959 yapımı *400 Darbe*, ailesiyle ve öğretmenleriyle problem yaşayan ve söylediği bir yalanın ortaya çıkması nedeniyle okuldan kaçmak durumunda kalan 12 yaşında bir çocuğun hikâyesini anlatmaktadır. “400 darbe” Fransızcada “okulu kırmak” anlamına gelen bir deyimken, Truffaut’un yapıtı sinema tarihinin ve Yeni Dalga akımının önemli filmlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

kıyaslarken kullandığı şu sözler oldukça dikkat çekicidir: “Ebeveynleri tarafından darmadağın edilen bir çocuk, bir burjuva trajikomedisidir. Savaş sırasında yok olan yahut savaşla yaşayan milyonlarca çocuksa Sovyet trajedilerinden yalnızca biridir” (Sartre, 1963). *Ivan’ın Çocukluğu*, her şeyiyle dürüst bir hikâye sunmuştur.

Boyadzhieva tam bu noktada filmin sınıflandırılması ve akıbetiyle ilgili ilginç bir iddiayı öne sürmektedir. *Ivan’ın Çocukluğu* önce 1.Kategori’de sınıflandırılarak 1.600’den fazla kopyayla geniş şekilde gösterime girmiş, fakat uluslararası başarısının ardından kara listeye alınarak 2.Kategori’ye düşürülmüştür. Boyadzhieva’ya göre, filmin Batı dünyasında ulaştığı muazzam başarı ve eser hakkındaki yukarıda alıntılanan türden kimi yorumlar Sovyet Rusya yönetimini oldukça tedirgin etmiştir. Yapıtın Sovyet Rusya karşıtı kimi gizli mesajlar ya da alt anlamlar barındırması sebebiyle düşman Batı tarafından bu denli sevildiğinden kuşkulanan Goskino, bu paranoyakça fikre saplanarak *Ivan’ın Çocukluğu*’nun gösterimini kısıtlama yoluna gitmiştir. Gerçekten de Tarkovski, ilk filminin sansasyonel başarısının ardından tartışmalı bir figür haline gelecektir. O, artık başarılı bir yönetmen olarak kabul edilip saygı gören; dönemin kültür bakanı Yekaterina Yurtseva’nın övgüsüne mazhar olmuş bir sanatçıdır. Fakat diğer yandan, dünya çapında ünlenmesi ve sevilmesi Tarkovski’yi devamlı olarak dikkat edilmesi, gözetim altında tutulması gereken bir şüpheli haline getirmiştir (Boyadzhieva, 2014, s. 144, 147-149). Sovyetler Birliği’nde tuhaf olmayan bir şeydir bu. Çünkü bir sanatçının öznelliği ve dehası, barındırabileceği muhalif tavırla, bu ülke yöneticilerini her zaman tedirgin etmiştir.

1962 yılında baba olan Tarkovski, aynı yıl bir sonraki projesi üzerinde çalışmaya da başlamıştır. Bu proje, sonraki yıllarda “filmlerin filmi” olarak anılacak (Bird, 2004, s. 7) *Andrey Rublev*’dir. Fakat bu eser, ne *Ivan’ın Çocukluğu* kadar hızlı yol almış, ne de başarıya onun kadar erken ulaşabilmiştir. Tarkovski’nin neredeyse birkaç ay içinde bitirdiği ilk filminin aksine, *Andrey Rublev*’in tamamlanması yaklaşık 4 yıl sürmüş; üstelik film, bitmesinin ardından da seyircisiyle buluşamamıştır. Bunda, Andrey’in Goskino yönetimiyle yaşadığı anlaşmazlıklar ve eleştirilenlerin filminden hoşlanmaması kadar, Rusya’nın tam da o yıllarda değişen

siyasi koşullarının da etkisi olmuştur. Zira 1964 yılında Sovyetler Birliği'nin başına geçen Leonid Brejnev (1906-1982), selefi Kruşçev'e göre çok daha muhafazakâr ve otokratik bir devlet adamıdır. Brejnev'in katı yönetimiyle beraber, Sovyet sineması da yaklaşık 10 yıl süren *rahatlama*'nın sonuna gelmiştir. Tarkovski'nin ikinci filmi *Andrey Rublev* böyle bir sosyo-politik atmosfer içinde pek kolay tamamlanamayacak, bitmesinin ardında da “tehlikeli” bulunarak yıllarca gösterime sokulmayacaktır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 12).

Tarkovski'nin senaryosunu yine Andrey Konçalovski ile birlikte yazdığı film, 14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın başında yaşamış ve günümüze kadar ulaşan etkileyici eserler vermiş bir ikona ressamı olan Andrey Rublev'in hayatı hakkındadır. Esasında, Tarkovski ve Konçalovski ikilisi bu projeyi, *Ivan'ın Çocukluğu*'na başlamadan önce; 1960 yılında Andrey Rublev'in 600. doğum günü kutlamaları kapsamında Goskino yönetimine sunmuştur. Sovyet yönetimi, ilk filminin başarısının ardından Tarkovski'yi başka bir yapım için düşünse de, Rus sanatçı, Andrey Rublev'in hayatını filme almak için ısrar etmiştir (Martin, 2013, s. 91).

Tarkovski, “gerçek anlamdaki ilk bağımsız yapıyı olarak kabul edilebilecek filminin” (Skakov, 2012, s. 87) anlatısını, birbiriyle ilintili olan iki ayrı katmanla örmüştür. Öncelikle, 14. yüzyılın sonunda yaşanan Tatar akınlarının altında oluşmaya başlayan Rus milli kimliği, filmin ilk katmanını oluşturmaktadır. Fakat Tarkovski salt tarihi ve epik bir drama çekmekle yetinmek niyetinde değildir. Rus yönetmen, ikinci ve çok daha önemli olarak, yaşadığı çağda dökülen onca kana rağmen insanlığın ilahi kardeşliğini arayan bir keşiş, bir ikona ressamı üzerinden yaratıcı yetenekle dolu bir insanın iç dünyasının derinliğini ve toplumsal rolünü irdelemek istemiştir (Green, 1993, s. 41). Bu anlamda senaryonun odağındaki Andrey Rublev, 15. yüzyıl Rusyası'nın acımasız dünyasında şahit olduğu kargaşa ve ıstıraptan içsel bir uyum ve huzur çıkartmayı öğrenmek zorunda kalan bir sanatçı, bir maneviyat adamıdır.

Fakat asla II. Dünya Savaşı öncesi Sovyet sinemasında bolca görülen bir örnek kahramanlardan biri değildir (Turovskaya, 1989, s. 37), belki de filmin yasaklanmasının ardındaki ana sebep budur. Tarkovski, kaleme aldığı bir makalede,

yapmak istediği filmin basmakalıp tarihi ya da biyografik bir yapım olmasını istemediğini açıkça söylemiştir de. Onun derdi, en başından beri, “Rublev’in kişiliğinde yaratıcı eylemin psikolojisini, aynı zamanda bu denli olağanüstü önemli etik değerler yaratabilen bir sanatçının ruh halini ve toplumsal duygularını araştırmaktır” (Tarkovski, 2008, s. 22).

Gerçi, 1963 yılının Ocak ayında senaryoyu onaylayan Goskino yönetimi için yukarıda bahsedilen ilk katman; yani tarihi ve biyografik bir filmin gerektirdiği unsurlar, Andrey Tarkovski’nin asıl maksadından çok daha önemli olmuştur. Üstelik yalnızca Sovyetler yönetimi değil, tüm ülke destansı bir film beklemekte; *Ivan’ın Çocukluğu* ile yakaladığı başarının ardından ödüllü yönetmenin neler yapabileceğini görmek istemektedir. 1964 yılında, senaryosunun devletin sinema yayın organı *Iskusstvo Kino* (Film Sanatı) dergisinde yayımlanmasının ardından, film hakkında büyük bir tartışma başlamıştır. Herkesin ilgisine mazhar olarak, daha tek bir karesi bile çekilmeden epey ünlü olan bu yeni proje (Johnson ve Petrie, 1994, s. 79) tarihçiler, film eleştirmenleri ya da sıradan okurlar tarafından enine boyuna tartışılmıştır (Boyadzhieva, 2014, s. 153-154). Tartışma sürdükçe filmle ilgili beklentinin arttığına da şüphe yoktur.

Tarkovski, çekimler başladığında, filmin tarihi yönüyle ilgili son derece hassas davranmış, hatta Goskino ile ilk sürtüşmesini de gerçeklerle uyumlu olması ve tarihi bir filme yakışır ihtişamı sağlaması için gerekli gördüğü bazı sahnelerin yüksek maliyetleri sebebiyle kesilmesi yüzünden yaşamıştır (Martin, 2013, s. 91-92). Fakat herkesin ondan yeni bir *Korkunç Ivan*¹⁰⁵ beklemesine rağmen Rus yönetmenin niyeti tarihi gerçekliğin görkemli ve teatral biçimde yeniden canlandırılması değildir. Onun gerçek amacı, Rusya’nın yaşadığı zorlu bir dönemi ve bir sanatçının içsel dönüşümünü olabilecek en yalın ve günümüz insanının rahatça özdeşlik kurabileceği biçimde beyaz perdeye yansıtmaktır (Bird, 2004, s. 12). Tarkovski bir kez daha *dürüst* bir film yapmak peşindedir.

¹⁰⁵ *Korkunç Ivan*, 1944 yılında Sergey Eisenstein tarafından çekilen ve Rus Çarı IV. Ivan’ın hayatını konu alan tarihi epik dramadır. Yapım, görkemli dekorlarla oluşturulmuş teatral atmosferi ile ün kazanmıştır.

Tarkovski, bu sebeple, filmdeki hiçbir tarihi unsurun eski Rus gerçekçiliğindeki gibi stilize edilerek sonunda “plastik” bir hal almaması için özel bir çaba sarf etmiştir. Tarkovski, hayata geçirilmesi zor, fakat başarılıldığı takdirde izleyici üzerindeki dramatik etkisi çok yüksek olacak yeni bir gerçekliğin peşindedir. Bunun için *Andrey Rublev*’deki tüm karakterler, kostümler, diyaloglar, dönemin kültürünün maddi öğeleri -kısacası her şey- müzeden çıkmış gibi değil, günümüz insanının rahatlıkla tanıyabileceği şekilde; “canlı, hayat dolu, hatta sıradan olmalıdır” (Tarkovski, 2008, s. 23, 64). Tarihi gerçeklerle uyumlu olduğu kadar yadırgatıcı olmayan bu özel atmosferi ise filmin tüm unsurlarında göze çarpan yalınlık ve günlük hayattaki deneyimlerimize benzerlik kuracaktır.¹⁰⁶

Yine bu yüzdendir ki Tarkovski, *Andrey Rublev*’in kişiliği ve hayatı hakkında pek az tarihi belge olmasına da sevinmiştir. Çünkü büyük sanatçının hayatıyla ilgili boşluklar ve belirsizlikler, Tarkovski ve Konçalovski’ye kendi sanatsal tasarılarına uygun bir hikâye yazabilmeleri için oldukça önemli bir fırsat sunmuştur. Boyadzhieva’nın aktardığına göre, olaylar hakkındaki tarihi vesika boşluklarını kendi düş gücüyle ve iletme istediği ana fikre uygun şekilde doldurmaktan büyük keyif alan Tarkovski, çekimler ilerledikçe orijinal senaryodan ve çekim planlarından da uzaklaşmaya; giderek daha sezgisel hatta sonunda tamamen “içgüdüsel” bir şekilde ilerlemeye başlamıştır (Boyadzhieva, 2014, s. 158-161). Ne var ki, bu sanatsal serbestlik Tarkovski’nin yaratıcı çalışması açısından son derece yararlı olsa da filmin kaderi açısından pek faydalı olmayacaktır.

1965 yılının Nisan ayında başlayan filmin çekimi, kötü hava koşulları sebebiyle ancak 1966 yılının Ağustos ayında bitirilebilmiştir. Fakat asıl problemler yapının tamamlanmasının ardından gündeme gelecektir. İlk olarak, filmde beklentileri konusunda açık ve katı olan Goskino ile özgün stilinden ödün vermek istemeyen Tarkovski arasında filmin süresi ve bazı sahnelerin çıkarılması ile ilgili

¹⁰⁶ Tarkovski, *Andrey Rublev*’de ilk kez uyguladığı bu yöntemi diğer yapıtlarında da kullanacak; filmlerinde günlük hayatımızda rahatça bulabileceğimiz, aşinası olduğumuz sıradan materyalleri kullanmak, gerçek mekânlarda çekim yapmak ya da aktörlerden son derece doğal bir oyunculuk sergilemesini istemek gibi tercihlerle tür sinemasının biçimsel kalıplarını aşacaktır. Örneğin, *Solaris* ya da *Stalker* bilimkurgu türünde filmler olmalarına rağmen nerdeyse hiçbir fütüristik öğe barındırmazlar (Ahmedî, 2016, s. 140-142). Tarihi bir yapım olarak 15. yüzyılda geçen olayları konu edinen *Andrey Rublev* de sıra dışı şekilde “zamansız”dır.

anlaşmazlık yaşanmıştır. İlk hali 205 dakika olan filmin kısaltılması yönündeki talep, gönülsüz de olsa Tarkovski tarafından kabul edilmiş ve filmin süresi 190 dakikaya indirilmiştir (Martin, 2013, s. 92). Bu fikir ayrılığı aşılmışsa da, filmin ön gösteriminin ardından gelen tepkiler görmezden gelinecek boyutta değildir. 1966 yılının Aralık ayında Dom Kino’da film endüstrisi mensuplarına ön gösterimi yapılan film, seyircileri tam anlamıyla rahatsız etmiştir. Kötümser bakış açısı, sadistik şiddet sahneleri ve göstermekten çekinmediği çıplaklık sebebiyle oldukça yadırganan, hatta kimi sahneleri ısıklanan film, Rusları Tatar saldırıları karşısında çaresizlik içinde gösterdiği gerekçesiyle de kötülenmiştir (Boyadzhieva, 2014, s. 191).

Ayrıca, eleştirmenlerin ve sinema emekçilerinin bir sanatçının hayatını konu alan yapımdan bekledikleri şey çok daha basittir. Onlara göre böyle bir filmde olay örgüsünün, kahramanın doğumundan ölümüne kadar geçen süreyi kapsayan klasik kronolojiye uyması ve onun büyük başarılarının merkezde olduğu bir hikâye sunması gerekmektedir. Oysa *Andrey Rublev*, bu yöndeki beklentileri tamamen boşa çıkarmaktadır (Bird, 2004, s. 12). Üstelik eseri kıyasıya eleştirenler açısından, film hem gereğinden daha uzundur hem de karmakarışık anlatı yapısıyla halk tarafından anlaşılır olmaktan uzaktır.

Belki de en kötüsü, film fazla ‘inanç yüklü’dür. *Andrey Rublev*, dini işçi sınıfının bilinçlenmesi yolunda engel olarak gören bir ideolojiye sahip Sovyetler Birliği’nin kaldıracabileceğinden çok daha mistiktir (Turovskaya, 1989, s. 48-49). Gösterime girecekse filmin bazı sahnelerinin kesilmesi ve filmin kısaltılması gerektiğini belirten yetkililere karşın Andrey Tarkovski filminde başka değişikliğe gitmeyi reddetmiştir. Böylece, Tarkovski’nin bu denli önemseydiği, Konçalovski’ye “hayatımızın en önemli filmi olacak” dediği (Boyadzhieva, 2014, s. 147) yapıtının kaderi rafa kaldırılmak, senelerce gösterimden men edilmek olmuştur.

Bu esnada, Tarkovski’nin yeni bir film üzerine çalıştığını bilen Batı dünyası, Rus yönetmenin yeni projesini merakla beklemektedir. 1966 kışında filmi görme imkânı bulmuş kısıtlı sayıdaki Parti üyesinin uluslararası bağlantılıları yoluyla filmin bittiğini öğrenen Cannes Film Festivali yönetimi (Boyadzhieva, 2014, s. 194-195),

Goskino'dan filmin o yılki yarışmada gösterilmesini talep etmiştir. Sovyetler Birliği yönetimi ise, henüz tamamlanmadığını söyleyerek, *Andrey Rublev*'in Batı seyircisiyle buluşmasına müsaade etmemiştir. Yabancı film festivalleri, filmin gösterimi için birkaç yıl üst üste girişimde bulunmaya devam etmişlerse de çabaları sonuçsuz kalmıştır. Ancak 1969 yılında, Sovyet sinemasının 50. yılı kutlamaları boyunca oluşan ılımlı hava bu yasaklı filmin bir şans daha yakalamasına imkân tanımıştır. Etkinlikler kapsamında bir prömiyeri daha yapılan *Andrey Rublev*, yine aynı yıl, Fransız Komünist Partisi'nin de ricasıyla Cannes Film Festivali'nde gösterilmiştir. Goskino, kendisi tarafından beğenilmeyen ve üç yıl boyunca rafa kaldırılan bir eserin Batı'da başarı kazanmasından korkarak, filmin yarışma kapsamı haricinde ve festivalin resmi programının dışında tutulması kaydıyla gösterilmesine izin vermiştir (Martin, 2013, s. 93-94). Yine de son derece kısıtlı bir dağıtım söz konusu olduğundan filmin üzerindeki yasağın kalktığını söylemek mümkün değildir.

Lyudmila Boyadzhieva ise *Andrey Rublev* filminin Batı'da gösterime girebilmesiyle ilgili daha farklı bir bilgi sunmaktadır. Boyadzhieva'ya göre, Goskino yönetiminin filmin Batı'da gösterilmesine hele ki prestijli yarışmalara katılmasına dair herhangi bir izni söz konusu değildir. Hatta 1969 yılının Mart ayında Sovyet yetkililer filmin tüm haklarını Fransız DIS Şirketi'ne satmıştır. Bu satıştaki amaç, hızlıca ticari bir meta haline getirilerek, eserin uluslararası yarışmaların kapsamı dışında kalmasını sağlamaktır. Fakat Cannes Film Festivali yönetimi, filmin yarışma kapsamı dışında da olsa gösterilebilmesi için Fransız şirketle görüşmüş ve bunun için gerekli izinleri almayı başarmıştır (Boyadzhieva, 2014, s. 196-197). Böylece, büyük ödül kapsamında yarışmadığı, hatta festivalin resmi gösterim programında bile olmadığı halde, Tarkovski'nin yapımı Uluslararası Eleştirmenler (FIBRESCI) Ödülü'nü kazanacak ve Sovyetler Birliği'nin de korktuğu şey başına gelecektir.

Batı'nın gösterdiği ilgiye ve kazandığı saygın ödüle bir ceza olarak, *Andrey Rublev* anavatanında iki yıl daha yasaklı kalmayı sürdürmüştür. Avrupa'daki kopyalarının da KGB ajanları tarafından toplanmasına ve bu yüzden son derece kısıtlı biçimde seyirciyle buluşmasına rağmen filmin ünü dünya çapında giderek artmıştır. Öyle ki, sonunda, Sovyetler Birliği'nin de filmi 1971 yılındaki Moskova

Film Festivali'nde Rus halkına göstermekten başka çaresi kalmamıştır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 81-82). Film, Batı'da ise ilk kez 1973 yılında, "Tarkovski film üzerinde çalışmaya başladıktan tam 12 yıl sonra" resmi olarak gösterime girebilmiştir (Martin, 2013, s. 94).

Tarkovski, *Andrey Rublev*'i tamamladıktan sonraki 5 yılını, hem kişisel hem de mesleki anlamda büyük zorluklarla mücadele ederek geçirmiştir. Öncelikle, Rus yönetmenin özel hayatı oldukça karışık durumdadır. Ailesini terk ettikten sonra, *Andrey Rublev* filminin setinde tanıştığı yapım asistanı Larissa Pavlovna ve onun akrabalarıyla birlikte küçük bir evde geçim sıkıntısı çekerek yaşamaya başlayan Andrey, belli bir süredir oğlunu ihmal etmektedir. Tarkovski, resmi olarak ayrı olmadıkları ilk eşi Irma Rausch'tan 1970 yılında, Larissa'nın hamile kaldığı anlaşıncaya boşanmıştır. Sanatçının ikinci ve kendi adını taşıyacak oğlu Andrey Andreyeviç de aynı yılın Ağustos ayında dünyaya gelmiştir. Tarkovski ancak oğlunun doğumunun ardından, 1971'de, Larissa Pavlovna ile nikâh masasına oturmuştur.¹⁰⁷

Yakın olduğu insanlara karşı tahammülsüz tutumu yüzünden giderek yalnızlaşacak ve ömrünün sonuna doğru eşi Larissa'dan başka kimsesi kalmayacak olan sanatçı, ilk iki filminin senaryosunu beraber kaleme aldığı eski arkadaşı Andrey Konçalovski ile bu dönemde yollarını ayırmıştır. Konçalovski, *Andrey Rublev* filminde orijinal senaryodan geriye hiçbir şey bırakmadığı için Tarkovski'ye kırgınlığını ifade etmiş; yönetmense yakın arkadaşını korkaklık ve ihanetle itham etmiştir. Böylece aralarına soğukluk giren ikili, bir sonraki proje hakkında da görüş ayrılığı yaşayınca birlikteliklerine son vermiş ve hayatları boyunca bir daha yan yana gelmekten bile kaçınmışlardır. Tarkovski, aynı şekilde, filmini Goskino yönetimi karşısında savunmadığına inandığı için hocası Mikhail Romm'u da affedemeyecektir. Esasında, Rus yönetmenin, zamanla herkes tarafından bilinecek uzlaşmaz, inatçı kişiliği ve kendisi gibi düşünmeyen herkesi arayı açmaya teşne

¹⁰⁷ Andrey Tarkovski hakkında en kapsamlı biyografilerden birini kaleme alan Boyadzhieva'ya göre, hayatını Larissa Pavlovna ile birleştirmek Tarkovski için her anlamda "sonun başlangıcı" olacaktır. Tarkovski, ikinci evliliği ile birlikte, hem maddi hem de manevi anlamda tüm hayatının kontrolünü ele geçiren Bayan Tarkovskaya'nın elinde "bir kukla" olup çıkacak; kendi özgün kimliğini tamamiyle kaybedecektir (Boyadzhieva, 2014, s. 14).

karakteri yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaktadır (Boyadzhieva, 2014, s. 193; Ahmedî, 2016, s. 119).

İkinci olarak sanatçının mesleki hayatı da bir çıkmazdadır. Bu beş yılın büyük kısmı boyunca, yalnızca İleri Yönetmenlik Kursu'nda verdiği derslerin ücretiyle geçinmeye çalışan Tarkovski'nin Goskino'ya verdiği yeni proje teklifi reddedilmiştir. Yetmezmiş gibi, Sovyet yönetiminin direktifiyle başladığı aşikâr olan bir karalama kampanyası uzun bir süre devam edecektir. Rusya basınında, film ya da Tarkovski hakkındaki çıkabilecek en ufak bir beğeni ifadesi sansürlenmiş; *Andrey Rublev* filmi “bir delinin zırvalamaları”, “bir yeniyetmenin ustalarını geçmek için gösterdiği kifayetsiz bir çaba” ve “bir fırsatçının Batı'yı etkilemek için ortaya koyduğu akıldışı bir girişim” olarak nitelenmiştir. Fakat tüm bunlara rağmen Tarkovski, anavatanına sadakatinden hiç ödün vermemiştir (Boyadzhieva, 2014, s. 200-201, 219). Andrey, ülkesi sınırları içinde hiçbir politik beyanda bulunmadığı gibi, Rusya'nın sanatına karşı hoşgörüsüz rejimini Batılı gazetecilere de asla kötülememiştir. Üstelik Tarkovski bu sadık ve onurlu tavrını ömrü boyunca sürdürmeye gayret edecektir.

1970'lerin arifesinde, yaşadığı buhranlı günlerden bir çıkış yolu arayan Tarkovski, Sovyet makamlarının kendisine karşı negatif tutumunu aşabilmek ve yeniden setlere dönebilmek için bir bilimkurgu filmi yapmaya karar vermiştir. Aslında Tarkovski, o dönemde, daha sonra *Ayna (Zerkalo)* filmine dönüşecek olan *Beyaz, Beyaz Bir Gün* adını verdiği başka bir senaryo üzerinde çalışmaktadır. Fakat proje Goskino tarafından sürekli reddedilince, Andrey bu otobiyografik filmi bir süreliğine bekletmeye alıp bilimkurgu çekmeye karar vermiştir. Karar şaşırtıcıdır, zira onu tanıyanlar için, popüler bilimkurgunun Tarkovski'nin uğraşmaya tenezzül edeceği bir tür olmadığı gayet açıktır (Turovskaya, 1989, s. 51). Fakat bu tercih, Tarkovski'nin kariyerini kurtarmak için yaptığı stratejik bir manevra olarak oldukça akıllıca bir seçim gibi görünmektedir (Boyadzhieva, 2014, s. 221). Çünkü o dönemde bilimkurgu filmleri, *Maymunlar Cehennemi* (1968) ya da *2001: Bir Uzak Macerası* (1968) gibi Amerikan yapımların elde ettiği başarıyla, tüm dünyada olduğu gibi Rusya'da da oldukça revaçtadır.

Ayrıca bilimkurgu filmler, Sovyetler Birliği'nin sinema denetleyicileri tarafından "tehlikesiz" bir türe ait olarak sınıflandırıldıklarından çok daha az sansüre uğramaktadırlar (Robinson, 2006: 369). Dolayısıyla, Andrey Tarkovski'nin 1972 tarihli bir sonraki eseri, Polonyalı ünlü bilimkurgu yazarı Stanislaw Lem'in aynı adlı romanından uyarlanan; bir uzay istasyonundaki araştırma ekibinin mental durumu hakkında rapor yazması beklenen psikolog Kris Kelvin'in başından geçen esrarengiz olayların anlatıldığı *Solaris* olacaktır. Andrey Tarkovski, filmi yapmak için Goskino'ya verdiği başvuru formunda şunları yazmıştır:

Seyirci bizden bilimkurgu türünde iyi bir film bekliyor. *Solaris*'in hikâyesi zekice ve yoğun olduğu kadar, beklenmedik sıçramalarla ve heyecan verici dönüşümlerle dolu. Her şeyden önce, filmin önemli bir gişe başarısı sağlayacağına inanıyoruz. Filmde göreceğimiz geleceğin insanları, gelecek kuşaklarımızın da benimsemek zorunda olduğu, onur ve erdem duygularında onları daha iyiye taşıyacak olan ahlaki saflığı temsil edecekler (Aktaran: Boyadzhieva, 2014, s. 221).

Rus yönetmenin -en azından kâğıt üzerindeki- niyetleri bu doğrultuda iken, Sovyetler Birliği yönetimi Tarkovski'den, Stanley Kubrick'in ünlü *2001: Bir Uzay Macerası*'nin¹⁰⁸ Sovyet versiyonunu ortaya koymasını beklemektedir -tıpkı Andrey Rublev'i çekerken ondan yeni bir *Korkunç Ivan* beklemesi gibi. Böylece iki süper gücün mücadelesine sahne olan Soğuk Savaş'ın çekişmeli atmosferinde, dünya çapında sükse yapan bu Amerikan bilimkurgusuna Sovyetler Birliği'nden bir cevap verilebilecektir. Oysa daha önce de vurgulandığı üzere, tüm kariyeri boyunca, Tarkovski'nin tür filmi yapmak gibi bir niyeti hiç olmamıştır. Aksine, Rus yönetmen, sinemada herhangi bir tür'ün dayattığı her kalıptan tam anlamıyla nefret etmektedir.

Kaldı ki Andrey, kendi filmine başlamadan önce Kubrick'in kült yapımını dikkatle seyretmiş ve hiç beğenmemiştir. Film, katı bilimselliğe ve sahte bir gerçekçiliğe saplanıp kaldığı için manevi yoğunluğunu tamamen kaybettiği gerekçesiyle küçümseyerek "soğuk ve ruhsuz" bulan (Johnson ve Petrie, 1994, s. 29)

¹⁰⁸ İngiliz asıllı Amerikalı yönetmen Stanley Kubrick'in senaryosunu bilimkurgu yazarı Arthur C. Clarke'ın bir kısa hikâyesinden uyarlayarak yazdığı 1968 yılı yapımı *2001: Bir Uzay Macerası* (2001: A Space Odyssey) bir uzay gemisini yöneten yapay zekâ HAL ile astronotlar arasında yaşanan ölümcül mücadeleyi konu edinmektedir. Kubrick'in bu eseri; etkileyici giriş ve kapanış sekansları, başarılı görsel efektleri ve hepsinden önemlisi felsefi derinliğiyle sinema tarihinin kült yapımlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Rus yönetmen, Amerikalı meslektaşından çok farklı bir anlayışla film yapmaya kararlıdır (Dalton, 2018, s. 281-285). Bu bağlamda, Tarkovski “yumuşak bilimkurgu eserleri; felsefi ve ahlaki meselelerin bilimden ve uzay gemilerinden daha önce geldiği eserleri beğenen biri” olarak, Lem’in 1961 tarihli popüler öyküsünü “ağırbaşlı ve hümanistik” bir film haline getirmiştir (Martin, 2013, s. 118-119). Tarkovski’nin, bu uğurda yalnızca yazar Stanislaw Lem’le arası açılmakla kalmayacak, Sovyet otoriteleriyle de başı yeniden derde girecektir.

Bir önceki yapımı *Andrey Rublev*’de uygulamaya çalıştığı ve başarılı olduğu haliyle, Tarkovski bu filmini de “zamansız” kılmak istemiştir. Andrey, *Solaris*’in, bilimsel ya da teknolojik olarak “egzotik” değil; seyircinin şu an yaşadığı hayata benzerliği/yakınlığı bakımından “gerçekçi” olması gerektiğini düşünmektedir (Abramov, 1970/2006, s. 36). Bu yüzden, “olay gelecek zamanda geçmektedir, ancak filmde, bugünün gündelik hayatı ile teknik araçlarının ötesinde bir fütürizmi akla getirecek herhangi bir emare yoktur” (Ahmedî, 2016, s. 140). Filmdeki başlıca mekân olan uzay istasyonu bile popüler sinemada görmeye alışkın olduğumuz haliyle teknolojik ve steril bir laboratuvarı değil; antika mobilyaları, duvarlarda asılı Bruegel tabloları, el dokuması halıları ve bronz şamdanlarıyla, dünyadaki olağan ve dağınık bir evi andıracaktır (Boyadzheva, 2014, s. 228).

Yine de, Tarkovski daha sonraki yıllarda, tüm çabalarına ve müdahalelerine rağmen filminin istediği gibi olmadığını; bilimkurgu türünün klişelerinden bir türlü kurtulamadığı için *Solaris*’in en başarısız projesi olduğunu itiraf etmiştir (Christie, 1981/2006, s. 66). “*Solaris* özü gözden kaçırtaçak kadar çok bilim kurgu özellikleri taşıyor. Stanislaw Lem’in romanında öngörülen uzay gemilerini, uzay istasyonlarını yapmak gerçekten de oldukça ilginçti. Ama şimdiki görüşüme göre, bütün bunlardan tamamen vazgeçseydik filmin esas düşüncesi çok daha açık olacaktı,” diyen Tarkovski kendi filmini ulaşmak istediği manevi özden uzak düştüğü için eleştirmiştir (Tarkovski, 2008, s. 176).¹⁰⁹

¹⁰⁹ Andrey Tarkovski, *Solaris*’i bitirdiği dönemde filminden oldukça memnun görünmektedir. Hatta 16 Şubat 1972 tarihinde günlüğüne “*Solaris*’imi bitirdim. Rublev’den daha armonik, daha amaca yönelik ve daha az örtük. Daha zarif ve daha uyumlu,” yazmıştır (Tarkovski, 1994, s. 68). Fakat geçen zaman içinde Rus sanatçının filmine karşı görüşleri değişecektir.

Yönetmenini pek tatmin etmeyecek olan film, sırtını dayadığı romanın yazarı Stanislaw Lem tarafından da beğenilmemiştir. Eserinde destansı bir öykünün unsurlarını kullanmak suretiyle, içsel bir yolculuğu bir uzay serüvenine dönüştürmüş olan (Ahmedî, 2016, s. 141) Polonyalı yazar, Tarkovski'nin sinematografik yorumundan hiç hoşlanmamış; Rus yönetmene gerçek bir bilimkurgu filmi değil de “uzayda geçen bir *Suç ve Ceza*¹¹⁰” çekmeye çalıştığı gerekçesiyle öfke duymuştur (Dalton, 2018, s. 283). Fakat ironik şekilde, Tarkovski'nin amacı zaten tam olarak budur: Bilimsel öngörülerin cesurca sergilendiği; roketler ve uzaylılarla dolu bir film yerine, varoluşsal sancıları içinde kıvranan insandan başka hiçbir şeyin öne çıkmadığı bir eser ortaya koymak. Bu anlamda Tarkovski, Lem'in yaptığıнын tam aksi şekilde, dramatik unsurları kullanmak vasıtasıyla, bir uzay macerasını içsel bir yolculuğa döndürmeye çalışmıştır -bu amaca gerçekten ulaşamadığını düşündüğü içinse hayatı boyunca kendisini suçlayacaktır.

Solaris'i bir başka roman yazarı Friedrich Gorenstein'la birlikte senaryolaştıran Tarkovski kendi projesine orijinal metinde olmayan birçok sahne eklemiştir. Hatta açıkça ifade etmek gerekirse Tarkovski'nin yaptığı yeniden yazımdır. Zira Polonyalı yazarın romanında tüm hikâye bir uzay istasyonunda geçerken Andrey'in ilk senaryo taslağında olayların dörtte üçü dünyada vuku bulmaktadır. Bu durum hem Lem'i hem de Goskino yönetimini çileden çıkarınca, Tarkovski ve Gorenstein yeni bir senaryo yazmışlar ve dünyada geçen sahnelerin çoğundan vazgeçmişlerdir. Yeni senaryonun da Stanislaw Lem tarafından beğenilmediği bilinse de (Deltcheva ve Vlasov, 1997, s. 534) Goskino 1970 yılının baharında senaryoyu onaylamıştır (Martin, 2013, s. 116). Elbette bu her şeyin Tarkovski'nin istediği gibi gideceği anlamına gelmez.

Senaryonun kabul edilmesinin ardından çekimlere başlamak üzere harekete geçen Tarkovski, her projesinde olduğu gibi bu filmde de birçok problemle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Öncelikle filmin bütçesi yarı yarıya düşürülünce Rus yönetmen elindeki parayla filmini bitirip bitiremeyeceği konusunda karamsarlığa

¹¹⁰ Rus yazar Fyodor Dostoyevski'nin 1866 tarihli ünlü romanı *Suç ve Ceza*, roman kahramanı Raskolnikov'un işlediği bir cinayetin ardından yaşadıklarını ve içine girdiği ruh halini anlatmaktadır. Dünya edebiyatı klasikleri arasında gösterilen roman, bir insanın vicdanının ve pişmanlıklarının hayatı boyunca onunla var olacağı temasından hareket etmektedir.

kapılmıştır. Sonradan, hiç beklenmedik biçimde, Goskino yöneticilerinden Filip Yermash'ın desteğini alacak olan Tarkovski, aslında göreve geldiği günden beri pek de iyi geçinemedikleri bu bürokrat sayesinde finansman problemini çözecektir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 98-99). Uzun bir süre boyunca hem teknik ekibi hem de oyuncu kadrosunu belirlemekte zorlanan Tarkovski yaptığı seçimlerdeki titizliğine rağmen, yaşanan anlaşmazlıklar nedeniyle daha çekimler bile başlamadan ekipten bazı kişilerin işine son vermiştir (Tarkovski, 1994, s. 19).

Rus yönetmen, başroldeki Hari karakterinin hangi kadın oyuncu tarafından canlandırılması gerektiğine de kolayca karar verememiştir. Rol için, Ingmar Bergman'ın gözde oyuncusu İsveçli Bibi Andersson'la görüşen, hatta eski eşi Irma Rausch'la deneme çekimleri yapan Tarkovski, sonunda şaşırtıcı şekilde, kendisi gibi bir yönetmen olan Sergey Bondarçuk'un genç, oldukça güzel fakat tanınmamış bir aktris olan kızı Natalya Bondarçuk ile çalışmaya karar vermiştir.¹¹¹ 1971 yılında gerçekleşen çekimler boyunca ise Kris karakterine hayat veren başrol oyuncusu Litvanyalı Donatas Banionis'in performansındansa memnun kalmayacaktır (Tarkovski, 1994, s. 57-58).

Ayrıca Tarkovski, Sinema Enstitüsü'ndeki mezuniyet projesinden beri birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni Vadim Yusov'la da çekimlerde kullanılacak lenslerin ne olması gerektiğine dair sık sık tartışmıştır -hatta bu teknik anlaşmazlığın boyutu derin bir krize dönüştüğü için ikili bir daha birlikte çalışamayacaktır (Green, 1993, s. 63). Çekimler sürerken film stokları bitmiş, yönetmenin *Silindir ve Keman*'dan sonra ilk renkli filmi olacak *Solaris*'in bazı sahneleri sanatsal kaygılarla değil, “masrafları düşük tutmak için” siyah-beyaz çekilmek zorunda kalmıştır (Martin, 2013: 117-118). Öyle ki, film çekimi boyunca karşılaştığı bunca aksaklıktan bunalan Tarkovski günlüğüne, “*Rublev*’i çekmek buna kıyasla pikniğe çıkmak

¹¹¹ Bu kararın ardında profesyonel kaygılar kadar duygusal etkilerin de olduğu bilinmektedir. O dönemde yalnızca 21 yaşında olan genç oyuncu, 40 yaşını sürmekte olan Tarkovski'ye daha henüz oyuncu seçmeleri sırasında âşık olacak (Boyadzhieva, 2014, s. 223) ve bu ilgi karşılıksız kalmayacaktır. İkili *Solaris*'in çekimleri boyunca bir ilişki yaşamışlardır. Hatta Bondarçuk, 2010 yılında yaptığı bir söyleşide, çekimlerin bitmesinin ardından Tarkovski'yle ayrıldıklarında büyük bir ruhsal çöküntü yaşadığını ve intihar girişiminde bulunduğunu da itiraf edecektir (Dalton, 2018, s. 283).

gibiydi,” yazmıştır (Tarkovski, 1994, s. 51). Ne var ki renk kullanımındaki bu zorunluluğun beraberinde müthiş bir biçimselliği getirdiği de söylenmelidir.

“*Solaris* için *Rublev*'de çektiğim cehennem azabını çekmekten çok korkuyorum -korkarım yine aynı olacak,” diye endişelenen ve bunda haklı çıkan (Tarkovski, 1994, s. 58) Andrey için en can sıkıcı problem, çekimler tamamlandıktan sonra hızlıca yapılan kaba montajın ardından filmi gören Goskino'nun talep ettiği değişiklikler olmuştur. Sovyet yöneticiler filminden genel anlamda memnun olmuşlarsa da, yine de tam 35 tane değişiklik yapılmasını istemişlerdir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 99). Tarkovski buna gerçekten içerlemiş olacak ki istenenleri tek tek günlüğüne yazmıştır. Tıpkı korktuğu gibi, *Andrey Rublev* filminde Tarkovski'nin başına gelen şeyler *Solaris*'te de tekrarlanmaktadır. Yetkililer filmin ait olduğu türe uygun, halk tarafından açıkça anlaşılır nitelikte ve hem felsefi hem de politik anlamda kabul edilebilir ölçüde Sovyet olması gerektiğinde ısrarcıdır. Örneğin, filmin kahramanı Kelvin'in içinde yaşadığı geleceğin toplumunun kapitalist mi yoksa sosyalist mi olduğu meselesi Goskino açısından son derece mühimdir. Yahut o yıllarda Amerika ile uzay yarışı içinde olan Sovyetler Birliği için uzayın derinliklerini araştırmanın anlamsızlığını imleyebilecek herhangi bir ayrıntının filminden çıkarılması da elzemdir. Daha da önemli olarak, filmdeki tüm Hristiyanlık temalarından ve Tanrı fikrinden kurtulmak da şarttır (Tarkovski, 1994, s. 63-64). Rus yönetmene kalırsa istenen değişikliklerin amacı filmi daha iyi bir yapım haline getirmektense kendisini provoke etmek ve onu öfkeliendirerek filminden vazgeçmesini sağlamaktır.

Tarkovski, bu yüzden, kendisinin de istediği bazı değişiklikleri hayata geçirdikten sonra daha fazlasını yapmayı reddetmiştir.¹¹² Goskino yönetimiyle yapılan sert mücadelenin ardından, *Solaris*, 1972 yılının Şubat ayında gösterime girmesi için uygun bulunmuştur (Johnson ve Petrie, 1994, s. 99). Esasında bu sürpriz bir gelişmedir. Çünkü Tarkovski, Sovyet bürokratların istediği değişikliklerin

¹¹² Hatta daha sonraki yıllarda, Tarkovski'nin kız kardeşi Marina ve görüntü yönetmeni Vadim Yusov, yönetmenin kurnazca davranarak bazı sahneleri bilerek uzun çektiğini ve montajda atmadığını; kendi eliyle Sovyetler yönetimine kesilecek şeyler verdiğini söylemişlerdir. Bu hile yoluyla Andrey Tarkovski, Goskino yöneticilerini manipüle ederek filminin kendi istediği gibi bitmesini sağlama almaya çalışmaktadır (Robinson, 2006: 371).

neredeyse hiçbirini yapmamıştır. Fakat film, “Goskino başkanı Aleksey Romanov’un bir anda taraf değiştirmesiyle” (Green, 1993, s. 64) 20 Mart 1972’de yönetmenin istediği haliyle gösterime sokulmuştur (Turovskaya, 1989, s. 57). Üstelik *Solaris*’in Cannes Film Festivali’nde yarışmasına ve Tarkovski’nin de yarışmada bulunması için Fransa’ya gitmesine izin verilmiştir (Martin, 2013, s. 118).

Anavatanında gösterime girmesinin ardından, filmle ilgili görüşler olumlu yönde olmuştur. Rus basınına göre *Solaris*, yalnızca sevginin bizi insan kılabilceği ana fikriyle oldukça başarılı bir yapımdır (Boyadzhieva, 2014, s. 241). Rus halkı tarafından da oldukça sevilen *Solaris*, toplamda 10 milyonun üzerinde bilet satma başarısı göstermiştir. 70’li yılların şartları açısından düşünüldüğünde bunun muazzam bir rakam olduğu daha iyi anlaşılmaktadır (Dalton, 2018, s. 284). *Solaris*’in sınıflandırıldığı kategori konusunda farklı kaynaklar farklı bilgiler vermektedir. Sean Martin (2013, s. 188) ve Lyudmila Boyadzhieva (2014, s. 241), filmin herhangi bir sınırlamaya tabi olmadan gösterime sokulduğunu yazmışken, Stephen Dalton ise yapımın kısıtlı sayıda kopya ile dağıtıldığını belirtmiştir (Dalton, 2018, s. 284). Fakat elde ettiği gişe başarısı düşünüldüğünde filmin 1.Kategori dâhilinde, tüm sinema salonlarında gösterilmiş olması daha muhtemel görünmektedir.

Film, Batı’da ise, *Ivan’ın Çocukluğu* yahut *Andrey Rublev* kadar coşku yaratmasa da genel anlamda beğenilmiş ve Cannes’da jüri özel ödülü ile Londra Film Festivali’nde en iyi film ödülünü kazanmıştır (Green, 1993, s. 64). O yılki Cannes jürisinde, filmde Hari karakterini canlandıran Natalya Bondarçuk’un babası, Rus yönetmen Sergey Bondarçuk (1920-1994) da bulunmaktadır. Boyadzhieva’nın bildirdiğine göre, filminin Altın Palmiye’yi ve beraberinde gelecek para ödülünü alamaması sebebiyle “bir çocuk gibi suratını asan” Tarkovski, bunun, çekimler sırasında kızıyla yaşadığı yasak ilişki sebebiyle kendisinden intikam almak isteyen Sergey Bondarçuk tarafından planlanan bir komplo olduğunu düşünmüştür

(Boyadzhieva, 2014, s. 243). Elbette ki bu, devamlı olarak kendisine komplo kurulduğuna inanmaya meyilli bir insan olan Tarkovski'nin kuruntusudur.¹¹³

Hakikatte ise *Solaris*, *Andrey Rublev* kadar etkileyici bir yapım olmasa da saygıyı hak eden bir film olarak değerlendirildiğinden büyük ödüle değil, jüri özel ödülüne layık görülmüştür. Üstelik bu yargı Cannes'la sınırlı kalmayacak; yapım Fransa ve İngiltere'de kendinden övgüyle söz ettirse de Amerikalı eleştirmenleri pek tatmin etmeyecektir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 101). Hatta eser, bazı ünlü eleştirmenler tarafından düpedüz sıkıcı bulunmuş; bilimkurgudan çok bir gerilim ya da korku filmine benzetilmiştir. Fakat yine de, Tarkovski'nin film yapma tarzındaki ahlaki ve hümanist tutum tüm Batı dünyasında bir kez daha kabul ve takdir edilmiştir (Turovskaya, 1989, s. 57). Tarkovski, Batı için rüşünü ispat etmiş bir yönetmendir.

Andrey Tarkovski, *Solaris*'i bitirir bitirmez, uzun zamandır yapmak istediği *Ayna* filmi için çalışmalarına hız vermiştir. Esasında Rus sanatçı, bir sonraki filmi olacak bu proje üzerinde yıllardan beri kafa yormaktadır. Henüz 1964 yılında *Andrey Rublev*'in çekimleri sürerken; anıların, rüyaların ve zamanın uçuculuğunun merkezde olduğu bir projenin taslağı kabaca da olsa yönetmenin zihninde belirmiştir. Andrey, filmin ilk senaryosunu da yine erken bir tarihte, 1967 yılında, yazar Aleksander Mişarin'le birlikte kaleme almış ve çekim için Mosfilm'e ilk başvurusunu da ertesi sene yapmıştır (Martin, 2013, s. 139). *Solaris*'in yapım sürecinde bile yönetmenin aklında hep, o zamanki adı *Beyaz*, *Beyaz Bir Gün* olan, *Ayna* vardır.¹¹⁴ Tarkovski, 7 Eylül 1970 tarihinde günlüğüne şöyle yazmıştır:

Ne olursa olsun Beyaz Gün'ü yapmalıyım. [Bu] bir görev. (...) Devamlı olarak Beyaz Gün'ü düşünüyorum. Çok güzel bir film olabilir. Aslında tamamıyla kişisel deneyime dayalı örnek bir film olacak. Bu yüzden de eminim ki onu görenler için önemli bir film olacak (1994, s. 19).

¹¹³ 7 Mayıs 1972 tarihinde günlüğüne yazdığı şu satırlardan yönetmenin kendisinin de büyük ödül konusunda çok umutlu olmadığı görülebilir: "Cannes'da *Solaris*'in açılış gösterimi ayın 13'ünde. Herhangi bir ödül alacağını sanmıyorum. Programda epey iyi filmler var" (Tarkovski, 1994, s. 73).

¹¹⁴ Sonunda *Ayna* (Zerkalo) adını alacak filmin ismi zaman içinde pek çok kez değişmiştir. İlk ismi *İtiraf* olan projenin adı daha sonra *Beyaz*, *Beyaz Bir Gün* haline gelmiştir. Belli dönemlerde yapım için *Kefaret*, *Neden Bu Kadar Uzakta Duruyorsun?* ve hatta *Martrylogy* gibi isimler dahi gündeme gelmişse de filmin nihai ismi, ancak kurgusuna başlandıktan sonra, *Ayna* olarak belirlenebilmiştir (Martin, 2013, s. 141-142).

Andrey Tarkovski tüm öngörülerinde haklı çıkacaktır. Öncelikle, “bu filmde ilk kez bir Sovyet yönetmen sinemada ‘ben’den söz etmiştir. *Ayna*, bir sınıfın, bir ulusun veya bir ideolojinin sembolü olmayan, salt ve yalın haliyle sadece bir bireyin hayatının anlatıldığı bir filmidir” (Ahmedî, 2016, s. 298-299). İkinci olarak, yönetmenin filmografisi içinde izleyicileri sanatsal anlamda çok zorlayan bu yapıyı (Johnson ve Petriş, 1994, s. 114), aynı zamanda, Andrey’in kendisini en çok özdeşleştirdiği çalışması haline de gelecektir. Belki de bu yüzden, diğer filmlerine gelen eleştirilere karşı olabildiğince kayıtsız görünmeye çalışan Tarkovski, *Ayna* söz konusu olunca izleyicilerin yorumlarını çok önemsemiş ve bu eleştirileri kaleme aldığı kitabı *Mühürlenmiş Zaman*’a ayrıntılı olarak dâhil etmiştir (Tarkovski, 2008, s. ix-xv). Son olarak, otobiyografik bir eser olmasına rağmen dürüstlüğü sebebiyle izleyicisini derinden etkilemeyi başaran *Ayna*, yönetmenin en bilinen ve sevilen filmlerinden biri olacaktır.¹¹⁵

Tarkovski, Mişarin’le beraber kaleme aldığı ilk senaryoda, hikâyenin kendi annesi etrafında şekillenmesine karar vermiş¹¹⁶ ve projeyi *İtiraf* adıyla 1968 yılında Mosfilm’e sunmuştur. O yıllarda insanların hayatına yavaş yavaş girmeye başlayan televizyondan etkilenen yönetmen, beyaz ekranda gördüğü bir biçimi kendi projesinde kullanmayı istemiştir: Televizyon röportajı formatını. Buna göre Andrey, annesi Maria Ivanovna ile Vietnam Savaşı, uzay yarışı, çocuklarına duyduğu sevgi, sanat, yaşamın anlamı, hayatının en mutlu ve acı günleri, eski kocasıyla ilgili düşünceleri gibi çeşitli konular hakkında konuşacak ve bu görüşmeler gizli kamerayla kaydedildikten sonra montajlanacaktır. Ayrıca Tarkovski filminin üç katmanlı bir anlatı yapısına sahip olmasını arzu etmektedir. İlk katman annesiyle yapılacak röportajlardan oluşurken, ikincisi kendi çocukluğuna dair anıların

¹¹⁵ Tarkovski’nin kitabına mutluluk ve gururla aldığı birçok izleyici mektubunun ortak teması, seyircilerin bir başkasının filminde kendi çocukluklarını görebilmesinin onlar üzerinde bıraktığı güçlü duygusal etkidir. Örneğin bir kadın izleyicinin mektubunda şu ifadeler yer almaktadır: “*Ayna* için çok teşekkürler. Her şey, aynen çocukluğumdaki gibi. Bunu nasıl öğrenebildiğinizi merak ettim doğrusu. O zaman da tıpkı böyle bir rüzgâr, böyle bir fırtına esmişti. (...) Biliyor musunuz, o karanlık sinema salonunda, yeteneğinizin ışıklандırdığı bir perde parçasına bakarken, hayatımda ilk kez yalnız olmadığımı hissettim” (Tarkovski, 2008, s. xiii).

¹¹⁶ Johnson ve Petrie’ye göre ise Tarkovski her ne kadar filminin annesi hakkında olduğunu söylese de dikkatli bakıldığında *Ayna*’nın baştan sona babası Arseni’yle ilgili olduğu görülebilmektedir (1994, s. 111).

canlandırılmasından ve son katman ise gerçek haber görüntülerinden meydana gelecektir (Turovskaya, 1989, s. 61-62; Green, 1993, s. 79).

Projenin bu halinden (özellikle gizli kamera kullanımından) Tarkovski'nin yakın çevresinin ve çalışma arkadaşlarının hiç haz etmediği bilinmektedir. Hatta sanatçının uzun yıllardır görüntü yönetmenliğini yapan Vadim Yusov, Tarkovski'nin gizli kamera kullanma niyetini sinemanın etik kurallarıyla bağdaşmayan bir karar olarak görmüştür (Boyadzhieva, 2014, s. 256). Ayrıca Yusov, bunun egoistçe bir girişim olduğunu düşündüğü için otobiyografik bir film yapma fikrinden de hoşlanmamıştır (Green, 1993, s. 79).¹¹⁷ Elbette Mosfilm de, (zaten o dönemde *Andrey Rublev* filmi yüzünden kara listede olan) Tarkovski'nin son derece kişisel ve deneysel¹¹⁸ olan bu film teklifini geri çevirmiştir (Martin, 2013, s. 139). Tarkovski projesini değiştirmek zorundadır.

Yönetmen, 1972'ye kadar her fırsatta *Ayna* için Sovyet yetkililerin kapısını çalmaya devam etmiştir. Andrey, Mosfilm tarafından her reddedildiğinde aklındaki projeyi biraz daha değiştirmiş, o değiştirdikçe de Rus denetçiler projeyi reddetmeyi sürdürmüşlerdir. Fakat Tarkovski, projesinin çekirdeğini oluşturan kimi çocukluk anılarını 1970 yılında *Beyaz Bir Gün* adıyla yayımlayınca Sovyet yöneticilerden bazılarının dikkatini çekmeyi başarmış gibidir. Zira Mosfilm'in deneysel film departmanı olan Unit 4'ün başındaki Grigori Çukray, Rus yönetmenden filmin çekim senaryosunu istemiştir (Martin, 2013, s. 139). Nihayet, 1972 yılının sonuna doğru Goskino'nun artık projeye sıcak bakmaya başladığını fark eden sanatçı (Tarkovski, 1994, s. 78) yetkililere yeni bir çekim senaryosu sunmuştur.

Görüleceği üzere, *Ayna* projesi defalarca değişikliğe uğramıştır. Yine de karakteristik unsurlar aynı kalacaktır (Green, 1993, s. 79) ve bunlardan en önemlisi filmin üç katmanlı anlatı yapısıdır. Tarkovski, her ne kadar annesiyle yapmak istediği

¹¹⁷ Yukarıda değinildiği gibi, *Solaris*'in setinden beri araları çok da iyi olmayan ikili, henüz çekimlerin başlaması bile söz konusu olmadan yaşadıkları görüş ayrılığının ardından bu projede birlikte çalışmamaya karar vermişlerdir (Rollberg, 2009, s. 298). Hatta Tarkovski'nin yeni bir görüntü yönetmeni bulmak zorunda kalması sebebiyle *Ayna*'nın çekimleri de gecikmiştir (Green, 1993, s. 79).

¹¹⁸ Proje daha sonra kabul edildiğinde de filmin yapımcılığını Mosfilm'in Unit 4 adlı deneysel film birimi üstlenecektir (Martin, 2013, s. 139). Zira *Ayna*, sinemada o zamana kadar bilinen herhangi bir türe dahil edilemeyecek ölçüde avangart bir yapımdır.

röportajlardan çekimler sırasında vazgeçmişse de Maria Ivanovna'nın hikâyesi, hayatından sunulan kesitler şeklinde filmdeki yerini alacaktır. Fakat Tarkovski, çocukluk anılarından, II. Dünya Savaşı ve İspanya İç Savaşı¹¹⁹ ile ilgili gerçek görüntülerden vazgeçmemiştir. Ayrıca Andrey, babası Arseni Tarkovski'nin bazı şiirlerini anlatının unsurlarından biri olarak filmine dâhil edecektir. Televizyonun etkisini ise yalnızca filmin giriş kısmındaki, kekeme bir gencin biyoenerji uzmanı kadın doktor tarafından iyileştirildiği reality-show'u andıran prolog sekansta görmek mümkün olacaktır (Turovskaya, 1989, s. 64).

Projenin bu hâli 1973 yılının ilk yarısında onay almış ve senaryo Mosfilm tarafından resmi olarak basılmıştır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 112). Bu beklenmedik gelişmenin nasıl mümkün olabildiği hâlâ çok açık değilse de, Mart 1973 tarihinde Goskino'nun başına geçen Filip Yermaş'ın ilk günlerinde yaşanan fakat maalesef çok uzun ömürlü olmayacak bir “mikro thaw” döneminin Tarkovski'ye istediği filmi yapması için bir fırsat verdiği düşünülmektedir (Martin, 2013, s. 140). Hatta senaryonun diğer yazarı Mişarin'e göre Tarkovski'ye böyle bir filmi yapmak için gerekli onayı Yermaş'ın bizzat kendisi vermiştir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 113-114). Yaşanan ılımlı hava kadar, *Solaris*'le elde ettiği başarının ardından Sovyet yetkililer nezdinde Tarkovski'nin popülerliğinin ve güvenilirliğinin artmış olabileceğini de unutmamak gerekmektedir.

1973 yılının Temmuz ayında başlayan çekimler, Tarkovski'nin mevcut senaryoyu tamamen terk ederek her gün yeni bir kararla ortaya çıkması yüzünden oldukça yavaş ilerlemiştir. Başka bir deyişle, Rus yönetmenin *Andrey Rublev*'den beri kendisini gösteren sezgisel tarzı *Ayna*'da da devreye girmiştir. Sanatçı, çekimlerin gidişatına göre bazı sahneleri değiştirdiği gibi bazılarında da tamamen vazgeçmiştir. Tarkovski durmadan yeni sahneler de yazıp çektiği için filmin set aşaması yaklaşık 1 yıl gibi uzun bir süreye yayılmış ve çekimler ancak 1974 yılının

¹¹⁹ 1936 ile 1939 yılları arasında İspanya'da cumhuriyetçiler ve milliyetçiler arasında yaşanan ve yaklaşık 600 bin kişinin hayatına mal olan iç savaştır. Sovyetler Birliği para ve silah yardımı yaparak cumhuriyetçileri desteklemişse de savaşı General Fransisco Franco önderliğindeki krallık yanlısı milliyetçiler kazanmıştır.

Mart ayında tamamlanabilmiştir (Martin, 2013, s. 141).¹²⁰ Fakat sabit bir senaryo olmamasının asıl sıkıntısı montaj sırasında kendisini göstermiştir. Kurgu sürecinde ortaya 15-20 kadar farklı muhtemel film çıkmış ve Tarkovski bunların hiçbirinden tatmin olmamıştır (Boyadzhieva, 2014, s. 270). Bir dönem, filmi tamamlayabileceğine dair tüm umutlarını yitiren Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında, ancak son anda yaşanan bir mucize sayesinde *Ayna*'yı bitirebildiğinden şöyle bahsetmektedir:

Film ikide birde çöküyor, bir türlü ayakta durmak istemiyor, gözlerimizin önünde dağılıp gidiyordu; hiçbir bütünlüğü, içsel bağı, tutarlılığı, mantığı yoktu. Ama son bir ümitsiz denemeye kalkıştığım güzel bir gün, birden ortaya filmsel olarak bütünleşmiş bir görüntü birimi çıktı. Malzeme birden canlandı, filmin tek tek her bölümü karşılıklı ilişki içine girerek belirgin, organik bir sistem içinde birleşti. (...) Uzun süre bu mucizeye inanmadım, ama filmin kesin kurgusu gerçekten de tamamlanmıştı (2008, s. 103).

Film zor da olsa bitmiş, sıra filmin Sovyet otoritelere izletilmesi ve gösterim için onay alınmasına gelmiştir. Bir Tarkovski filmi söz konusu olduğunda sürekli vuku bulan şey; çekim senaryosu ile bitmiş film arasındaki muazzam ölçüdeki fark Goskino yönetiminin yine rahatsız etmiştir. Ancak asıl can sıkıcı olan, *Andrey Rublev*'den beri Tarkovski'nin peşini bırakmayan soruların her filminde tekrar tekrar gündeme gelmesidir: “Film seyircilere bir mana ifade edecek midir? İnsanlar bu filmi gerçekten anlayabilecek midir? Zor anlaşılır dahi yönetmenimiz bütün bunlarla ne anlatmak istemektedir?” Tahmin edileceği üzere, filmin genel olarak mistisizm dolu olduğu düşüncesi ağır basmıştır (Martin, 2013, s. 142). Yermaş, bazı sahnelerin çıkartılarak filmin kısaltılmasını talep etmiştir. Tarkovski ise her zamanki gibi bazı ufak değişiklikler yapmayı kabul etse de “filmin sanatsal bütünlüğünü bozacağını” öne sürerek (Johnson ve Petrie, 1994, s. 114) Goskino'nun istediği kesintileri yapmayı reddetmiştir.

¹²⁰ Boyadzhieva ise bu gecikmenin diğer sebebinin alkol olduğunu öne sürmektedir. Rus yazara göre, Tarkovski'nin eşi Larissa, kocası Andrey ve filmin güzel başrol oyuncusu Margarita Terekhova arasında yaşanabilecek bir ilişkinin önüne geçmek için Rus yönetmeni set dışındaki zamanlarda içkiye boğmuştur. Eşinin korkuları yüzünden her gece körkütük sarhoş olan Tarkovski'nin çalışmak için kafasını toplaması kolay olmamıştır (Boyadzhieva, 2014, s. 269). Buna karşın, başka bir kaynakta bu iddiayı destekleyecek bilgi yoktur.

Dolayısıyla *Ayna*, anlaşılabilirliğin ötesindeki karmaşık zamansal yapısı ve klasik anlatıya uzak düşen hikâyesiyle Sovyetler Birliği yetkililerini hayal kırıklığına uğratmıştır. Tarkovski filminin halk tarafından rahatlıkla anlaşılacağından emin olsa da, bu konuda Goskino yönetimini ikna edememiştir. Az sayıdaki destekleyici ismin dışında, yöneticilerin çoğunluğu filmin elitist ve gösterişçi olduğuna inanmaktadır (Boyadzhieva, 2014, s. 280-281). Hatta *Ayna* filmi, Komünist Parti Merkez Komitesi'ne Goskino tarafından gönderilen bir mektupta “apaçık bir sanatsal fiyasko” olarak bile değerlendirilmiştir (Martin, 2013, s. 142). Görünen o ki Goskino yönetimi böyle bir filmin sorumluluğunu almaktan çekinmiştir.

1975 yılında, sınırlı sayıda kopya ile dağıtımına girmesine karar verilmesi sebebiyle, *Ayna* Moskova'da gösterime sokulmamış; yalnızca küçük şehirlerde yahut varoşlarda bulunan sinema salonlarında, yalnızca bir hafta boyunca vizyonda kalmak ve günde tek seans olarak gösterilmek koşuluyla izleyicisiyle buluşabilmiştir.¹²¹ Üstelik filmle ilgili basında çıkan eleştiriler de iç açıcı değildir. Sovyetler Birliği hükümeti yanlısı sinema yazarları ve genel olarak basın, *Ayna*'nın gösterime girdiği ilk günden itibaren film ve yönetmeni hakkında acımasız eleştirilerine başlamış ve eserin kalitesiz yapımların yer aldığı 3. kategoriye dâhil edilerek gösterime sokulması kararını desteklemişlerdir (Ahmedî, 2016, s. 299-300). Tarkovski, ilk kezz, yalnızca bürokratlar tarafından değil, meslektaşları tarafından da tepki almıştır.

Tarkovski bu yüzden, ironik bir dille, “*Ayna* hakkında hiç yazı yayımlanmadı; Goskino ve Filmbirliği oturumlarında 'seçkincilik' damgası vurarak *Ayna*'yı reddeden, sonra da bu görüşlerini *Iskusstvo Kino*'da yayımlayan meslektaşlarımın resmi suçlamaları dışında tabii,” yazacaktır (Tarkovski, 2008, s. ix). Bununla birlikte, hesaba katılmayan bir şey de olmuştur: Film hakkındaki kötü yorumlar öyle aşırıya

¹²¹ Peter Green'e göre ise *Ayna* filminin başkentte gösterime sokulmadığı bilgisi doğru değildir. Film, yalnızca iki küçük salonda da olsa Moskova'daki izleyicisiyle buluşmuştur (1993, s. 80). Fakat Tarkovski, 1981 yılında İngiltere'de katıldığı bir konuşmada *Ayna*'nın yetkili makamlarca hiç yasaklanmadığını, tam aksine, “ilk gösterim sırasında Moskova sinemasının kapılarının, halkın fazladan gösterim talebini karşılayabilmek için günün erken saatlerinde açıldığını” söylemiştir (Strick, 1981/2007, s. 87). Rus yönetmenin gerçeklerle uyumlu olmayan bu sözlerinin ardında ülkesinin itibarını koruma isteği kadar, Tarkovski'nin yurtdışı temaslarını yakından takip eden Sovyetler Birliği Gizli Servisi (KGB) ajanlarının yarattığı baskı da mevcut olabilir. Esasında, hem yönetmenin anavatanına duyduğu sevgi hem de bağlı olmak zorunda kaldığı politik kısıtlamalar göz önünde tutulduğunda iki sebep de makul görünmektedir.

kaçmıştır ki sonunda bir çeşit tanıtım kampanyasına dönüşmüş ve halkta merak duygusu uyandırmıştır. Bunun sonucunda insanlar Tarkovski'nin yeni filmini görmek için daha çok istek duymuşlardır (Boyadzhieva, 2014, s. 283).

Cannes Film Festivali yöneticileri 1974 ve 1975'te olmak üzere, iki yıl üst üste *Ayna*'nın gösterimi için Sovyetler Birliği'ne başvuru yapmışsa da filmin yurtdışına çıkışına izin verilmemiştir (Martin, 2013, s. 142-143).¹²² *Ayna*, ancak bundan iki yıl sonra Avrupalı yapımcıların Sovyet yetkililere rüşvet vererek filmin haklarını satın almasıyla Rusya dışına çıkabilecektir. 1978 yılında Paris ve Londra'da gösterime giren film, Batılı seyirciler tarafından ilgiyle izlenince Sovyet yöneticiler karar değiştirmiş ve filmi Rusya'da tekrar gösterime sokmuşlardır (Ahmedî, 2016, s. 300). *Ayna*, Fransa'da 1978 yılının en iyi filmi seçilmiş ve hatta Amerika'ya da dağıtımı yapılan filmin Oscar adaylığı bile gündeme gelmiştir (Martin, 2013, s. 143). Ancak Tarkovski, Sovyetler Birliği'nin kendisine ve filmine reva gördüğü tavır karşısında çoktan çileden çıkmıştır.

Andrey, o dönemdeki kırılganlığı ile başka film yapmayacağına dair açıklamalarda bulunmuşsa da (Ahmedî, 2016, s. 300) *Ayna*'yı izleyenlerden aldığı çok sayıda mektup sayesinde bu düşüncesinden kısa sürede vazgeçmiştir (Martin, 2013, s. 143). Yine de sanatçı, filminin uğradığı sansürün ardından hayatında ilk kez Rusya'dan ayrılarak Avrupa'da çalışmak istemeyi ciddi şekilde düşünmeye başlamıştır. Çünkü Andrey Tarkovski, sanattan anlamayan basiretsiz idareciler yüzünden Batı'daki meslektaşlarına nazaran çok daha az film yapabilmekten rahatsızdır -ne de olsa yaklaşık yirmi yıllık sürede yalnızca 4 film çekebilmiştir. Ancak belki daha da önemlisi, tüm dünyada ilgiyle karşılanan başyapıtlar ortaya koyan bir sanatçı olmasına rağmen devamlı geçim sıkıntısı çekmekten de usanmıştır (Boyadzhieva, 2014, s. 286).¹²³

¹²² Sean Martin, Fransız festival yöneticilerinin Rus otoritelere *Ayna*'nın Altın Palmiye'yi alması konusunda garanti verdiğini ve filmin de muhtemelen bu sebeple Cannes'a gönderilmediğini yazmıştır (2013, s. 142-143). Fakat diğer kaynaklarda Martin'in bu iddiasını destekleyecek bir bilgi yoktur. Hatta festival delegasyonun filmi görme fırsatı bulamadığı bilinmekte iken (Boyadzhieva, 2014, s. 292) Cannes yöneticilerinin izlemedikleri bir film için büyük ödül garantisi vermeleri mümkün görünmemektedir.

¹²³ Hakikaten, Rus yönetmenin maddiyatla ilgili beklentilerinin o çaptaki bir sanatçı için gayet mütevazı olduğu açıktır. Örneğin Tarkovski'nin en büyük hayali, Moskova dışında bulunan Myasnoye

Ayna filmi teknik anlamda tamamlandıktan sonra, Tarkovski belli bir süredir aklında olan birkaç projeyi eşzamanlı olarak gündemine almış ve olgunlaştırmaya gayret etmiştir. Rus yönetmen 1975 yılının başında iki senaryo üzerinde birden çalışmaya başlamıştır. Bunlardan ilki, Alman romantik yazar ve müzisyen Ernst Theodor Hoffmann'ın (1776-1822) hayatını konu alan *Hoffmanniana* iken, diğeri Fyodor Dostoyevski'nin (1821-1881) aynı adlı ünlü eserinden beyaz perdeye uyarlamak istediği *Budala*'dır (Tarkovski, 1994, s. 131-141). Ne yazık ki Rus sanatçının bu projeleri, belli bir noktaya kadar gelmiş olsalar dahi filme dönüşemeyecek ve yönetmenin ömrünün sonuna kadar gerçekleştirmeyi düşleyeceği iki tasarı olarak kalacaktır.

Yazdığı senaryoların yanında, 1977 yılında Moskova Devlet Tiyatrosu'nda yönetmenlik yapan Tarkovski, William Shakespeare'in (1564-1616) ünlü oyunu *Hamlet*'i sahneye koymuştur (Ahmedî, 2016, s. 300).¹²⁴ Fakat açıkça denebilir ki, sahnelenen eser artık Shakespeare'in değil, Tarkovski'nin *Hamlet*'idir. Çünkü her sanatsal uyarlamada, eseri kendi fikirleri doğrultusunda yeni baştan inşa eden Andrey bu çalışmasında da aynı şeyi yapmıştır. Kendi sözlerinden aktarılsa, "*Hamlet*'i İngilizlerin o güne kadar sergilediklerinden farklı bir biçimde sahneye koyan" sanatçı, "Shakespeare'in şair yanından bile isteye vazgeçmiştir" (Tarkovski, 1994, s. 154). Ortaya çıkan sıra dışı *Hamlet* yüzünden, Rus sanatçının tiyatro yönetmenliği de gelenekçi otoriteler tarafından sertçe eleştirilmekten kurtulamamıştır (Boyadzhieva, 2014, s. 293-294, 320). Gelen tepkiler yüzünden, Takovski'nin *Hamlet*'i uzun süre sahnede kalamayacaktır.

Köyü'nden aldığı (derme çatma) müstakil bir evi yaşanabilecek bir hale getirebilmektir. Sinema tarihinin en parlak yönetmenlerinden biri olan Andrey Tarkovski, ancak yıllarca çabalayarak ve tüm dostlarına borçlanarak bu hayalini gerçekleştirebilecektir.

¹²⁴ İngiliz şair ve drama yazarı Shakespeare'in 1599 ile 1601 yılları arasında kaleme aldığı düşünülen bu oyun, kral olan kardeşini gizlice öldürüp tahtı ele geçiren ve dul kraliçeyi de kandırıp kendine eş olarak alan amcasına karşı intikam mücadelesi veren Danimarka Prensi Hamlet'in trajedisini anlatmaktadır. İhtiras, güven, fedakârlık ve cesaret gibi temaları son derece ustalıkla ele alması sebebiyle dünya çapında sevilen ve "Olmak ya da olmamak... İşte budur bütün mesele!" repliğiyle hafızalara kazınan bu oyunun; varoluşçu teması, ödipal gerilimi ve trajik yapısı düşünüldüğünde Tarkovski tarafından sahneye konması hiç de şaşırtıcı değildir. Zira İngiliz yazarın eseri, tam da Andrey Tarkovski'nin sanatında öne çıkartmayı sevdiği türden meselelere odaklanmasıyla Rus yönetmenin tabiatına çok uygun düşmektedir. Tarkovski, ölümüne kadar *Hamlet*'i beyazperdeye uyarlamak da istemiştir.

Yukarıda sayılanlardan daha önce, henüz *Ayna* filminin yapımı devam ederken okuduğu bir bilimkurgu hikâye Tarkovski'nin dikkatini çekmiştir. Rus yazarlar Boris ve Arkadi Ştrugatski Kardeşler tarafından kaleme alınan *Yol Kenarında Piknik*¹²⁵ adlı bu kısa romanda, uzaylıların ziyaretinin ardından her şeyin olağanüstü hâl aldığı bir *Bölge*'ye yasadışı yollarla giren ve dünya dışından gelme tuhaf şeyler toplayıp satan kaçakçıların öyküsü anlatılmaktadır (Ştrugatski ve Ştrugatski, 1972/2019). Okuduğu birçok edebiyat eserine burun kıvrmasıyla bilinen Tarkovski, 26 Ocak 1973 tarihinde günlüğüne bu kez “Ştrugatski Kardeşlerin *Yol Kenarında Piknik* adlı bilimkurgu öyküsünü yeni okudum. Bundan harika bir senaryo çıkabilir,” yazmıştır (Tarkovski, 1994, s. 84).

Fakat ilk etapta sanatçının aklında *Hoffmanniana* veya *Budala* projelerinden birini gerçekleştirmek olduğundan, 1972 tarihli bilimkurgu romanın filme alınması fikri uzun süre geri planda kalmıştır. Ancak 1975 yılından itibaren, *Budala* projesinin Goskino tarafından devamlı sürüncemede bırakılması sebebiyle, Ştrugatski Kardeşlerin hikâyesini sinemaya uyarlama düşüncesi Tarkovski'ye daha makul gelmeye başlayacaktır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 137). Dolayısıyla ilk başlarda çok önemli görünmeyen; hatta Tarkovski'nin önce başka bir yönetmen arkadaşına önerdiği (Guerra, 1979/2007, s. 62) bir bilimkurgu eser beklenmedik biçimde öne çıkarak yönetmenin beşinci filmi olacaktır.

Bir başka açıdansa, Tarkovski'nin *Andrey Rublev*'in ardından yaşadığı zorlu günlerde şaşırtıcı şekilde *Solaris*'e yönelmesi gibi, bu bilimkurgu filmini de *Ayna* “fiyaskosunu” takip eden günlerde yapmaya karar vermiş olması dikkat çekicidir. Açık söylemek gerekirse, Rus sanatçı kariyerinin çıkmaza girdiği her iki dönemde “güvenli” saydığı bilimkurgu türüne sığınmış gibi görünmektedir. Fakat şurası çok açıktır ki aslında “*Stalker*’da [Tarkovski] açısından önemli olan şey bilimkurgu değildir” (Tarkovski, 2008, s. 176; Guerra ve Tarkovski, 1983) -*Solaris*’te de olmadığı gibi.¹²⁶

¹²⁵ Türkçeye *Uzayda Piknik* adıyla tercüme edilmiştir.

¹²⁶ Tarkovski, bilimkurgunun kendisi için bir amaç değil de araç olduğunu *Mühürlenmiş Zaman*’da şöyle ifade edecektir: “*Stalker*’da 'bilimkurgu', bizim için ağırlıklı olan ahlaki bunalımı yorumsallaştırmayı kolaylaştıran taktik bir çıkış noktasıydı” (2008, s. 176).

1975 yılının Mart ayında yazarlardan Arkadi Ştrugatski'yi ziyarete gidip romanlarını sinemaya uyarlamak istediğini söyleyen Tarkovski, Arkadi'den olumlu cevap almıştır. Aynı yılın Haziran ayında Boris'le de tanışan Andrey, *Yol Kenarında Piknik*'in sahneye konması için yazarlarla bir anlaşmaya vardıldıktan sonra Mosfilm'e resmi başvurusunu yapmıştır. Rus sanatçı, Sovyet yetkililerin de yapımı sıcak baktıklarını fark edince, daha sonradan *Stalker*¹²⁷ adını alacak bu proje üzerinde durmaya başlamış ve ilk senaryoyu da Boris ve Arkadi ile beraber kaleme almıştır (Tarkovski, 1994, s. 134, 136, 145).

Fakat nasıl ki *Ayna* filmi Rus yönetmeni sanatsal anlamda en fazla zorlayan yapım olmuşsa, *Stalker* da teknik imkânlar ve sağlık anlamında Tarkovski'nin limitlerini test eden bir film olmuştur (Dalton, 2018: 285). Öyle ki, bir noktada Tarkovski günlüğüne “Korkarım, film bir felaket olacak,” bile yazacaktır (Tarkovski, 1994, s. 193). Öncelikle, yaşanan bazı bürokratik aksaklıklardan ötürü filmin çekimlerinin başlaması yaklaşık iki yıl kadar gecikmiştir. Ortaya çıkan boşluk esnasında *Hamlet*'i sahneye koymaya yoğunlaşan yönetmen, 1977 yılının Şubat ayında *Stalker*'ın setine başlayabilmiştir.

Tacikistan'ın Şuraba şehrinde set kurmayı planlayan Rus sanatçının bu düşüncesi de bölgede yaşanan bir deprem sebebiyle gerçekleşmemiştir. Estonya'nın Talin kentinde yapılmak durumunda kalınan dış çekimlerin ardından, bu kez de kullanılan film stoklarının bozuk olduğu ortaya çıkmıştır. Bu, o zamana kadar çekilen ve hatırı sayılır bir süreye tekabül eden 1400 metre filmin çöpe gitmesi anlamını taşımaktadır. Geçen iki yıla ve bütçenin üçte ikisinin harcanmasına karşın Tarkovski'nin elinde hiçbir şey yoktur (Martin, 2013, s. 167).¹²⁸

¹²⁷ Filmin adı İngilizcedeki “to stalk” fiilinden gelmektedir. Bu fiil, “sezdirmeden (ava) yaklaşmak”, “sinsice izlemek”, “uzun adımlarla yürümek” ve “iz sürmek” gibi anlamları taşımaktadır (Redhouse, 1994, s. 433). Fiilden isim meydana getiren “-er” ekiyle türetilen “Stalker” sözcüğü de Türkçeye “İz Sürücü” olarak tercüme edilebilir.

¹²⁸ Filmin ses teknisyeni Vladimir Şarun'un 2001 yılında verdiği bir röportajda bahsettiğine göre Tarkovski, Kodak'tan gelen hatasız film stokunun çalındığını ve onun yerine kendisine bozuk filmlerin verildiğini düşünmüştür. Andrey'e kalırsa bu olay bazı düşman isimlerin kendisine karşı düzenlediği adi bir komlodur. Oysa Şarun'a göre, bu tür kuruntularıyla ünlü Rus yönetmenin mesnetsiz düşüncelerinin aksine, ortada bir düşmanlık yoktur. Bozuk selülozik filmin kontrol edilmeden kullanılmasının nedeni Rusya'nın verimsiz ve dikkatsiz çalışma alışkanlıklarından başkası değildir (Aktaran: Dalton, 2018, s. 285). Filmin kurgusundan sorumlu Lyudmilla Feyginova da o dönemde Mosfilm tarafından sağlanan film stoklarının hepsinin hatalı olduğunu söylemiştir,

Çekimlere ara vermek zorunda kalan Andrey, filme devam edebilmek için Goskino başkanı Filip Yermaş'ı bütçenin arttırılması konusunda ikna etmeye çalışmış ve mücadelesi sonucunda 300 bin ruble ek ödeme almayı başarabilmiştir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 139). Bu, film açısından önemli bir dönüm noktası olacaktır çünkü ikinci kez çekildiğinde *Stalker* adeta yeni baştan yapılmıştır. Çalıştığı görüntü yönetmenini bir kez daha değiştiren ve yapım tasarımını da kendi üstlenen Tarkovski, her ayrıntıyla bizzat ilgilenerek auteur sinemanın en başarılı örneklerinden birini ortaya koyacaktır (Boyadzhieva, 2014, s. 300-301).

Filmin çekimleri 1978 yılının yaz döneminden önce başlayamamış olsa da Tarkovski yaklaşık bir yıl süren bekleme dönemini senaryoyu tekrar ele almak konusunda son derece verimli kullanmıştır. Yönetmen, *Stalker*'da eserin orijinalinden geriye birkaç unsur hariç hiçbir şey bırakmamıştır (Guerra, 1979/2007, s. 63). Tarkovski'nin yaptığı değişiklik öylesine köklüdür ki Ştrugatski Kardeşler filmin prömiyerinde senaryo yazarının kendileri değil, tek başına Tarkovski olduğunu söyleyeceklerdir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 138). Gerçi, Maya Turovskaya, senaryodaki değişikliklerin büyük kısmının ilk çekim süreci başlamadan önce yazarların bilgisi ve onayı dâhilinde yapıldığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, Tarkovski'nin filmin ikinci kez çekilmesi öncesinde senaryoda yaptığı diğer değişiklikler anlatı açısından çok daha önemli olmuştur. Ayrıca Tarkovski çekimler boyunca hikâyeyi giderek sadeleştirmiştir de (Turovskaya, 1989, s. 106-107). Filmin genel karakteri açısından düşünüldüğünde ise Rus sanatçının yaptığı en önemli değişiklik, hikâyenin kahramanı İzsürücü'nün alkol bağımlısı bir kaçakçıdan çilekeş bir mistiğe; “bir köleye, bir inanana, *Bölge*'nin bir havarisine” dönüşmesidir (Tarkovski, 1994, s. 182). Böylelikle *Stalker*, bilimkurgu olmanın ötesine uzanarak bir mesel haline gelmiştir.

Çekimlerin gecikmesinin bir nedeni de Tarkovski'nin 1978 yılının Nisan ayının başında kalp krizi geçirmesidir. Rus yönetmen yaklaşık iki ay kadar müşahade altında tutulduğu için *Stalker*'ın seti bir kez daha aksamıştır. Fakat bu önemli sağlık

dolayısıyla filmi mahvolan tek yönetmen Tarkovski değildir (Aktaran: Johnson ve Petrie, 1994, s. 138). Yine de Tarkovski bu hatanın faturasını filmin görüntü yönetmenine kesmiş ve Georgy Rerberg'in işine son vermiştir (Tarkovski, 1994, s. 181).

sorunu, çekimleri aksatmasının ötesinde, yönetmenin genel psikolojik durumunu anlamak ve sanat yaşamının gidişatını analiz edebilmek açısından önem arz etmektedir. Rus yönetmenin, neredeyse hayatına mal olacak rahatsızlığın sebebini kötü yaşam alışkanlıklarına, alkol bağımlılığına veya yapım süresince yaşadığı strese değil de, *Stalker*'ı tamamlayamaması için kendisine büyü yapılmasına bağlaması (Tarkovski, 1994, s. 185-186) sanatçının benmerkezci ve kuruntulu karakterini ele vermesi açısından anlamlıdır

Daha mühimi, sanatçının hayatını ele alan birçok çalışmada üstünde durulmadan geçilse de, Tarkovski'nin geçirdiği kalp krizinin ardından ölüm olgusuna ve doğaüstü olaylara karşı iyiden iyiye hassaslaşmasıdır (Martin, 2013, s. 168). Zaten öteden beri ahlaki bireysellikte örülmüş mistik/romantik bir tavırla yaşayan ve buna uygun biçimde paranormal olaylara ilgi duyan yönetmen; yaşlanıp da sağlık problemleri baş göstermeye başlayınca daha da gizemci bir hale bürünmüştür.¹²⁹ Tarkovski'nin dönüşen karakteri sanatsal hayatını önemli ölçüde etkilemiştir. Andrey Tarkovski'nin giderek baskın duruma gelen gizemci yanı, kendisini, yaptığı son üç filmde eski yapımlarına nazaran daha belirgin olarak gösterecektir. Bu bağlamda, *Stalker*'ın anlatısının ve bilhassa “İzsürücü” karakterinin yapım boyunca geçirdiği dönüşüm de yönetmenin geçirdiği kalp kriziyle birlikte ölümle yüzleşmesinin ardından yaşamak durumunda kaldığı içsel yolculukla alakalı gibi durmaktadır.

Çekimleri 1978 yılının Kasım ayında tamamlanan *Stalker*, bu defa Tarkovski'yi memnun etmiş gibi görünmektedir. Hatta Rus yönetmen, filmin kurgusu bittikten sonra günlüğüne “Sanırım *Stalker* benim en iyi filmim olacak,” yazmıştır (Tarkovski, 1994, s. 209). Tarkovski'nin mutluluğu *Solaris*'te

¹²⁹ 6 Eylül 1978'de, geçirdiği kalp krizinin hemen ardından günlüğüne bazı kitapları not eden Tarkovski'nin listesi içinde bulunduğu ruhsal durumun bir yansıması gibidir. Yönetmenin not ettiği kitaplar şunlardır: Medyum ve ezoterist Rudolf Steiner'dan *Yüce Ruhun Bilgisi* ve *Zamanımızda Doğaüstünün Bilgisi*; felsefeci Wilhelm Tennemann'dan *Ruhun Ölümsüzlüğü* ve Hindu felsefeci ve mistik Sarvepalli Radhakrishnan'dan *Hint Felsefesi* (Tarkovski, 1994, s. 192). Fakat yukarıda belirtildiği gibi, Rus sanatçı için duyumsanabilir dünyanın ötesini merak etmek yeni bir şey değildir. Boyadzhieva'nın kaleme aldığı biyografide Tarkovski'nin tüm yaşamı boyunca parapsikolojik yahut doğaüstü olaylara düşkünlüğünün izini sürmek mümkündür. Örneğin Tarkovski, 60'lı yıllarda katıldığı bir ruh çağırma seansında Rus şair Boris Paternak'ın ruhunun kendisine yalnızca yedi film yapabileceğini söylediğini ve buna inandığını defalarca yakın çevresiyle paylaşmıştır. Benzer şekilde, Tarkovski, çocukluğunun geçtiği köyde yaşayan büyücü/şifacı kadınların yapabildiği olağanüstü şeyleri kendi gözleriyle gördüğünü söylemiş ve ikinci eşi Larissa'nın da tıpkı köyü Zavrazhe'deki kadınlar gibi doğaüstü güçlere sahip olduğunu iddia etmiştir (Boyadzhieva, 2014).

gerçekleştiremediğini düşündüğü şeyi bu kez yapabilmesiyle; sinemada tür probleminin üstesinden gelebilmesiyle ilgilidir. *Stalker*'da “bilimkurgu türünün tüm işaretlerinden kurtulmayı” amaçlayan Andrey buna muvaffak olduğuna inanmaktadır (Guerra ve Tarkovski, 1983). Haklıdır, *Stalker*'ın bilimkurgu bir filmle hiçbir biçimsel ortaklığı yoktur.

Bazı sahneleri Komünist Parti'nin bürokratları arasında rahatsızlık uyandırmışsa da Başkan Yermaş tarafından desteklenen yapım, Goskino'nun özel bir kesinti yapılmasını talep etmediği ilk ve son Tarkovski filmi olmuştur.¹³⁰ Fakat bu, 1979 senesinin Mayıs ayında seyirciyle buluşan *Stalker*'ın dağıtımının baştan savma yapıldığı ve yalnızca 196 kopya ile sınırlı şekilde gösterime sokulduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Zira yapım Goskino'nun onayını almışsa da daha üst merciler tarafından beğenilmemiştir. Sovyet basınında film hakkında hiç haber çıkmaması da otoritelerin filmle ilgili memnuniyetsizliklerini gösteren diğer bir unsurdur. Aynı şekilde, filmin 1979 Moskova Film Festivali'nde gösterimi kısıtlanmış; *Stalker*'ı yalnızca yabancı gazetecilerin izlemesine izin verilmiştir. Film yabancı festivallere de gönderilmemiştir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 140).

Ancak Fransız bir yapım şirketinin haklarını satın almasının ardından dünyaya açılabilen film 1980 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilmiş ve Fransız Eleştirmenler Ödülü'nün sahibi olmuştur (Tarkovski, 1994, s. 293, 304). *Stalker*, Batı'da büyük bir ilgiyle karşılaşınca (Martin, 2013, s. 168; Tarkovski, 1994, s. 304-305) Sovyetler Birliği'nde de daha geniş bir dağıtımla tekrar gösterime sokulmuş ve basında film hakkında olumlu yorumlar da çıkmaya başlanmıştır. Böylece Tarkovski'nin bu yapımı Sovyet Rusya'da 2,5 milyon kişi tarafından izlenebilmiştir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 140).

Fakat Tarkovski'nin (*Ayna* ile birlikte) en çok bilinen yapımlarından biri olan *Stalker* dünya çapındaki asıl ününe 1986 yılında gerçekleşip Ukrayna'nın Pripyat şehrini birkaç gün içinde *Bölge*'ye çeviren Çernobil faciasının ardından kavuşacaktır. *Stalker*'daki bazı kurmaca öğelerin gerçek hayatta karşılık bulması filmin, izleyiciler

¹³⁰ Tarkovski, *Stalker*'ın bu haliyle onaylanacağını hiç beklememektedir. Aksine, Goskino'nun filmin büyük kısmının değiştirilmesi için kendisine baskı yapacağına inanmakta; bu isteği reddettiği takdirdeyse bir daha film yapmasına izin verilmeyeceğini düşünmektedir (Tarkovski, 1994, s. 201).

tarafından Tarkovski'nin mesiyani bir kehanetiymiş gibi algılanmasına sebep olmuştur. Örneğin, Çernobil'de patlayan nükleer reaktör gibi, *Stalker*'ın tekinsiz *Bölge*'si de 4. kısma aittir. Her ikisinin de etki alanı aynıdır -yaklaşık 30 km. çapında bir alan. Daha da ilginç, filmde yaşanan felaketin ardından ortalığa saçılmış gibi duran objelerin arasındaki bir takvim yaprağı 29 Aralık tarihini göstermektedir ki o toprakların son gününü imleyen bu tarih Tarkovski'nin de 1986 yılında öldüğü gün olacaktır. Bu gibi ayrıntılar *Stalker*'ın “olağanüstü” bir film olduğu inancını kuvvetlendirmiştir. Hatta yıllar geçtikçe “bölge” sözcüğü, çölleşmiş ve ölümcül hâle gelmiş toprakları tanımlamak için sözlüklere girmiştir (Boyadzhieva, 2014, s. 307-308).

Dolayısıyla, etkileri küresel ölçekte hissedilen bu nükleer felaketten sonra *Stalker*, dünyanın giderek yaklaşmakta olduğu ekolojik kıyametinin habercisi olarak görülmüş ve hem sinemacılar hem de izleyiciler nezdinde kült statüsüne erişmiştir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 140). “Postendüstriyel estetik taşıyan ilk filmlerden birisi” olarak, değerli olan (manevi) şeylerin terk edildiği ve (maddi) uygarlığın da sonunun gelmekte olduğu bir dünyayı ürpertici biçimde resmeden *Stalker*'dan sonra aynı temayı işleyen o kadar çok film yapılmıştır ki Tarkovski'nin bu eserinin kendi başına bir alt tür yarattığını söylemek abartılı bir ifade olmayacaktır (Martin, 2013, s. 174).

3.3.3. Sürgün ve Ölüm

Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'nde çektiği son film olan *Stalker*, yönetmenin olgunluk dönemi eserlerinin de ilki olarak kabul edilmektedir (Turovskaya, 1989, s. 107). Gerçekten, bugün Tarkovski sineması denildiğinde akla gelen o ünlü “minimalist biçimin” *Stalker*'da olgunluğuna ulaştığını ve sanatçının sonraki filmlerinde olduğu gibi korunduğunu söylemek mümkündür (Johnson ve Petrie, 1994, s. 152-153). 1979 yılında verdiği bir röportajda Tarkovski, tarzında bir değişikliğe gitmek istediğini açıkça söylemiştir. *Stalker*'la birlikte bunu başaran yönetmenin stili daha da sadeleşmiş; uzun çekimler ve son derece yavaş kamera hareketleriyle filmleri sanki tek plandan oluşuyormuş gibi görünmeye başlamıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, kariyerine başladığı günden beri sinemanın

diyalektik kurguya dayalı bir sanat olduğu fikrinden hoşlanmayan Tarkovski, son eserlerinde adeta kameranın varlığından da kurtulmak istemiş gibidir.

Fakat biçimsel ortaklığın ötesinde ve belki daha da önemli olarak, yönetmenin son üç filmi olan *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban*’ın anlamca birlikte değerlendirilmesi gerektiğini ifade eden sinema araştırmacıları da olmuştur. Örneğin Sean Martin’e göre Rus sanatçının son yapımları, dünyanın yaşayacağı bir felaket yahut yaklaşan kıyametin önlenmesi arzusu temelinde ve trajik kahramanların merkezinde inşa edilmişlerdir. Dolayısıyla bu filmler, toplamda tek bir çalışma gibi görüldüğü; “bir triptych”¹³¹ olarak ele alındığı takdirde çok daha iyi kavranabilmektedirler (Martin, 2013, s. 168-169). Bu anlamda *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban* bir üçleme meydana getirmektedir.

(V)GIK’daki diploma projesinden beri çaresiz/başarısız/yolunu kaybetmiş insanlar filmlerinin merkezinde olsa da, Tarkovski, olgunluk dönemi eserlerinde kahramanlarını tam anlamıyla trajik figürler haline getirmiş ve bunu yapmaya *Stalker*’la başlamıştır. Sanatçı, son üç yapımında, dünyanın büyük bir felakete, hatta bazen toptan yok oluşa doğru gidişini sezmesine rağmen bu konuda kimseye derdini anlatamayan ve sonunda kendisini feda etmekten başka şansı kalmayan “meczupların” (holly fools) başarısızlık hikâyelerini anlatmayı tercih edecektir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 142). Geçirdiği kalp krizinin ardından yaşadığı içsel dönüşüm ve anavatanından uzak kalmasıyla göğüslemek zorunda kaldığı manevi buhran dikkate alınırsa, Tarkovski’nin kendisiyle filmlerindeki kahramanlar arasında kurduğu bağ da anlaşılır duruma gelmektedir (Green, 1993, s. 109), özellikle *Nostalghia*’da bu durum çok belirgindir.

Rus sanatçının, henüz *Ayna*’nın yapım sürecinde tanıştığı ve kısa sürede samimi bir dostluk kurduğu İtalyan şair ve senaryo yazarı Tonino Guerra (1920-2012) ile birlikte bir film yapma düşüncesi, sonunda, hayatını bütünüyle değiştirmiş ve sürgün yıllarının başlamasıyla sonuçlanmıştır. *Ayna* filminin ardından maruz kaldığı haksızlıklar yüzünden hayatında ilk kez Sovyet Rusya’yı terk etme fikrine

¹³¹ Batı resim sanatında, ayrı çerçevelerde olsa da anlamca tek bir bütünü meydana getiren ve yan yana sergilenen üç ikona ya da resme topluca verilen ad. Sözcük dilimize “triptik” olarak geçmiştir.

kapılan Tarkovski, o dönemde kısa süre içinde bu düşüncesinden vazgeçmişse de, İtalya’da yapacağı filminin tamamlanmasından bir süre sonra, bu kez, anavatanına geri dönmeme kararını almak durumunda kalacaktır. Fakat ne yazık ki, uzun ve yıpratıcı bir sürecin ardından alınan bu önemli karar Tarkovski’yi rahatlatmayacak; aksine, Rus yönetmen ülkesini terk etmesiyle birlikte hayatının en mutsuz günlerini geçirip henüz genç sayılabilecek bir yaşta hayata gözlerini yumacaktır.

Tarkovski, Tonino Guerra’nın ismini ilk kez 1976 yılının Mayıs ayında günlüğüne yazmış ve devamındaki sayfalarda İtalyanlarla ortak bir proje yapma fikrinden bahsetmiştir (Tarkovski, 1994, s. 153, 155).¹³² Fakat o dönem yazdıklarından bu tasarının ne olduğunu çıkartmak mümkün değildir. Antonioni, Fellini ve Angelopoulos gibi büyük yönetmenlerle çalışmış son derece başarılı bir senaryo yazarı olan Guerra ile Tarkovski 70’li yılların ikinci yarısından itibaren birlikte bir şeyler yapmayı düşünmüşlerse de ikili ancak 1979 yılında bir araya gelerek yapmak istedikleri projenin son şeklini verebilmişlerdir. Sinemanın büyük isimlerinin birlikteliğinden bir değil; iki yapım birden ortaya çıkacaktır.

Bunlardan ilki, Andrey’in altıncı filmi olacak *Nostalghia* iken; diğeri, ikilinin *Nostalghia*’nın çekimleri için İtalya’da mekân aramalarını ve karşılıklı söyleşilerini konu alan *Yolculuk Zamanı* (Tempo di Viaggio) adlı, 1980 tarihli bir televizyon belgeselidir. Daha doğrusu, ilk dönemlerde *Dünyanın Sonu* (The End of the World) adıyla anılan *Nostalghia* filmi ve yine ilk tasarlarda *İtalya Yolculuğu* (Italian Journey) ismine sahip bu dokümanter yapım birbirlerini var etmişlerdir.¹³³ 1979 yılının yaz döneminde İtalya’da buluşan Tonino ve Andrey, hem *Nostalghia*’nın senaryosuna son şeklini vermeye çabalamışlar; hem de çekim mekânı arayışını sürdürmüşlerdir (Martin, 2013, s. 186, 220-221). İşte bu süreci anlatan görüntülerle ikilinin gerçekleştirdiği söyleşi birleşince *Yolculuk Zamanı* adlı televizyon belgeseli ortaya çıkmıştır.

¹³² Tonino Guerra, o dönemde, ünlü yönetmen Michaelangelo Antonioni (1912-2007) ile çalışan bir senaryo yazarıdır. Tonino ile Tarkovski’nin tanışmasına da, Antonioni’nin 1975 yılında Moskova Film Festivali’ne davet edilmesi vesile olmuş görünmektedir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 156).

¹³³ Tarkovski günlüklerinde bu belgesel yapımdan “Özel” diye de bahsetmiştir (Tarkovski, 1994, s. 251). *Yolculuk Zamanı*, bazı kaynaklarda ise “Extra” olarak adlandırılmıştır (Martin, 2013, s.: 187).

Görünen o ki, İtalya’da bir film yapma önerisi Rusya ile sanatsal ve ailevi ilişkiler içinde olan Tonino Guerra’dan gelmiş ve Tarkovski, İtalyan meslektaşı Michaelangelo Antonioni tarafından da desteklenen bu öneriyi kabul etmiştir (Boyadzhieva, 2014, s. 312-313; Johnson ve Petrie, 1994, s. 156). Sovyetler Birliği yönetiminden alınan iznin ardından, Sovyetsfilm ile İtalyan devlet televizyonu RAI’nin ortak yapımcı olacağı film için gerekli anlaşmalar imzalanmıştır. Fakat Rus tarafı kısa süre içinde belgesel anlaşmasından çekilmiştir. Bunun sebebi Sovyet yönetiminin filmin kendi kontrolleri dışında çekilmesinden duydukları kaygıdır (Ahmedî, 2016, s. 301). Tarkovski’ye göre ise (1994, s. 165) Sovyetler Birliği yöneticileri, gündeme geldiği ilk günden beri bu projeye karşı olup yalnızca sanatçıyı oyalamak düşüncesi içinde olmuşlardır.

Ancak ne Guerra ne de Tarkovski projeden vazgeçmiştir. Film, İtalyan yapımcıların desteğiyle çekilse de Rus hükümeti buna engel olmak için dolaylı yollara başvurmuştur. Uluslararası kamuoyunda yaratacağı rahatsızlıktan çekindiği için Tarkovski’ye seyahat yasağı koyamayan ve İtalya’ya gitmesine engel olamayan Sovyetler Birliği, bunun yerine yönetmenin ailesine Rusya’dan çıkış izni vermemiştir (Ahmedî, 2016, s. 301). İtalya’ya tek başına gitmek zorunda kalan Tarkovski, bu ülkedeki rahatlığı sevmekle birlikte, eşi Larissa ve oğlu Andrey yanında olmadan kendisini çok yalnız hissetmekte ve anavatanındaki evini çok özlemektedir. Tarkovski’nin aile ve yuva özlemini tuttuğu günlüklerde görmek zor değildir (Tarkovski, 1994, s. 227, 229, 234). Aynı şekilde, *Yolculuk Zamanı* belgeseli de Guerra’nın “ev” ile ilgili yazdığı dokunaklı bir şiirle başlayacak ve Tarkovski’nin isteği üzere yine aynı şiirle bitecektir (Guerra ve Tarkovski, 1983). Tonino Guerra’nın Tarkovski için yazdığını söylediği şiir Rus yönetmenin kendisi ile anavatanı Rusya arasındaki ikircikli durumu üstü kapalı biçimde anlatmaktadır. Rusya, Tarkovski’nin hem yuvası hem de hapisanesidir: “Bir evin ne demek olduğunu bilmiyorum. Bir ceket mi? Ya da bir şemsiye yağmur yağarsa. (...) O zaman bir kafes, uğrayan herkesi esir eden. Senin gibi kardan kirlenmiş bir kuşu bile.”

Andrey, belgeselin çekimlerinin tamamlanmasının ardından, 1979 yılının Eylül ayında Rusya'ya dönmüştür. Bir süredir kanser hastası olan annesi Maria Ekim ayının başında ölünce Tarkovski büyük bir üzüntü yaşamıştır. Üstelik çocukluk yıllarından beri yaşadıkları tansiyonlu ilişkinin bir neticesi olarak devamlı mesafeli durduğu ve özellikle son günlerinde ihtiyaç duyduğu ilgiyi ondan esirgediği için Andrey “kendisini annesine karşı suçlu hissetmektedir.” Maria Ivanovna'nın mezarının başında yaşadığı duygusal yoğunlukla, “çok daha fazla şey yapacağına” dair söz verirken gelecekte ümitliymiş gibi görünse de, aslında Andrey'in hayata dair karamsarlığı bu andan sonra fark edilir biçimde artacaktır. Giderek koyulaşan kötümserliği, ilerleyen dönemlerde, anavatanından uzaktayken duyduğu yalnızlık ve giderek bozulan sağlığıyla birlikte her geçen gün ölüme yaklaştığı duygusu ile birleşerek Rus yönetmenin çaresizlik hissini arttıracaktır. Bunun sonucu olarak Tarkovski doğaüstü güçler ve spiritüalizm konularına daha da meraklı bir hale gelecektir (Tarkovski, 1994, s. 252-256, 348).¹³⁴

Manevi dünyasında bunlar olurken, Tarkovski, Tonino Guerra ile *Nostalghia*'nın senaryosu üzerinde çalışmayı sürdürmüş ve filmin çekilmesi için Sovyet makamlarına başvuru yapmıştır. *Nostalghia*'nın, Opera Film RAI ve Sovinfilm ortaklığında yapılacak olmasına karar verilmişse de Rus yönetmen bir kez daha “ülkesinin bürokratik bataklığına saplanıp kalacaktır.” Zira anlaşmanın Moskova tarafı, İtalyan ortağına aşağılayıcı şekilde davranmaktan, projeden vazgeçmesi için elinden ne geliyorsa yapmaktan geri durmayacaktır.¹³⁵ Daha da kötüsü, Tarkovski'nin ve yapım asistanı olarak çalışacak eşi Larissa'nın filmin tamamlanabilmesi için İtalya'da yaklaşık bir yıl geçirmek zorunda olmalarına karşın

¹³⁴ Örneğin, *Nostalghia*'nın yapım sürecinde işlerin ters gittiği bir zamanda annesinin kabri başında ağlayıp dua eden; “şikâyetle bulunup ondan kendisi için Tanrı'ya aracılık etmesini isteyen” Tarkovski, mezardan bir yaprak alıp evine götürmüştür. Yolda pörsüyen yaprağın suya konunca yeşerdiğini gören Rus yönetmen, bunun annesi tarafından kendisine verilen olumlu bir cevap olduğuna inanmıştır. Aynı gün filmle ilgili bazı güzel gelişmelere dair haberler de alan Tarkovski günlüğüne “Tabii bu annemin sayesinde olmuştu. Bundan en ufak bir kuşku yok,” yazmıştır (Tarkovski, 1994, s. 348).

¹³⁵ Bu yüzden Tarkovski, filmin tamamlanmasının ardından, 1984 yılında İngiltere'de St. James Festivali kapsamında katıldığı bir söyleşide, Sovinfilm'in adını yalnızca “Sovyet sinema endüstrisinin yabancı bağlantılarını yöneten bir kurum olarak” zikretmiş; kurumun herhangi bir katkısının olmadığını ima eden sözler sarf etmiştir. Andrey'e göre *Nostalghia*'ya İtalyan-Rus ortak yapımı bir eser denebilmesinin tek sebebi, filmin yönetmeni, başrol oyuncusu ve yapım asistanının Rus olmasıdır, o kadar (İşimov ve Shejko, 1984/2007, s. 162).

Rus hükümeti çiftin oğulları Andrey'i yanlarına almasına müsaade etmeyecektir. Gerekçe olaraksa bir iş seyahatine çocukların katılmasına izin verilemeyeceği öne sürülmüştür (Johnson ve Petrie, 1994, s. 157-158). Bunun İtalya'ya iltica etmesinden korkulduğu için Tarkovski'nin önüne çıkarılan bürokratik bir engel olduğu su götürmez.

Uzun zamandır kendisine, ailesine ve İtalyan çalışma arkadaşlarına gösterilen düşmanca tavra dayanma gücü giderek zayıflayan Tarkovski, ilk kez 1980 yılının 8 Ocak'ında günlüğüne açık şekilde "[Goskino başkanı] Yermaş'ın bu tutumu beni yurdumu terk etmeye zorlayabilir," yazacaktır (Tarkovski, 1994, s. 278). Ancak belki de Tarkovski'yi en çok yaralayan şey Sovyet yönetiminin takındığı ikiyüzlü tavidir. Zira dolaylı yoldan da olsa yönetmene İtalya'da çalışması için izin vermeyen Rusya yönetimi, bir yandan da, 26 Ocak 1980 tarihinde Tarkovski'yi "Sovyet sinematografisinin gelişmesine yapmış olduğu katkılardan dolayı" Sovyetler Birliği Rus Sosyalist Federasyonu Halk Sanatçısı unvanıyla ödüllendirmiştir. Gösterilen riyakâr tavır sebebiyle, Tarkovski kendisine verilen bu unvanı onurdan ziyade "mahkûmiyet" olarak görmüştür (Tarkovski, 1994, s. 281-282). Sovyet makamları Tarkovski'ye dolaylı bir şekilde, bir "halk sanatçısı" olarak kenisinden bekleneni yapmasını istediklerini söylemektedir.

Ülkesinde giderek bunalan Tarkovski, 1981 yılının Nisan ayında ziyaret ettiği İsveç'e iltica etmeyi denemiştir. İsveçli arkadaşlarının daveti üzerine şehir dışında birkaç gün geçirmek üzere Stockholm'den ayrılacağını söyleyen bir not bırakarak Sovyet görevlilerini ve peşindeki KGB ajanlarını atlatmayı başarmış olsa da, Rus yönetmen kısa süre içinde teşebbüsünden vazgeçmiş ve şehre geri dönmüştür. Sanatçının günlüklerinde açık olarak bahsedilmeyen ve neden başarıyla sonuçlanmadığı da kesin olarak bilinmeyen iltica teşebbüsünün gerçekliği, bugün, Rus yönetmenin yakın arkadaşları tarafından teyit edilmektedir. Rus yetkililerin sonraki dönemde sanatçıya yurtdışına çıkma izni vermekte daha da isteksiz davranmasından anlaşılabilceği kadarıyla Moskova yönetiminin Tarkovski'nin bu planından haberdar olup bazı "önlemler" almış olması güçlü bir ihtimaldir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 158). Boyadzhieva'ya göre (2014, s. 316), Tarkovski Rusya'da

kalan babası, eşi ve çocuğu yüzünden İsveç'e iltica edememiş; ailesinin akıbetinden endişe ederek önce Stockholm'e, ardından da memleketine geri dönmek zorunda kalmıştır.

Rus yönetmenin ülkesinin katı yöneticileri ile yaşadığı sorunlar kadar, Tarkovski ve Guerra'nın filmin hikâyesi ile ilgili düşüncelerinin devamlı değişikliğe uğraması sebebiyle *Nostalghia* uzun bir sürecin sonunda tamamlanabilmiştir. Yönetmenin günlüklerinden yapımın senaryosunun ilginç gelişimini takip etmek mümkündür. Geçirdiği birçok değişimden sonra *Nostalghia*, tarihi bir şahsiyet hakkında araştırma yapmak için İtalya'ya gelmek zorunda kalan ve ülkede geçirdiği süre boyunca ev özlemi çeken bir Rus şair Andrey Gorçakov karakterinin merkezde olduğu haliyle son şeklini almıştır (Tarkovski, 1994, s. 230-238). Tarkovski, İtalya'ya dönüp filmi bitirebilmek için gerekli izni de ancak 1982 yılının Mart ayında alabilmiştir. İlkbahar ve yaz dönemi boyunca filmin üstünde çalışmaya devam eden Rus sanatçı, *Nostalghia*'nın çekimlerini 1982 sonbaharında gerçekleştirmiştir. Film, Mayıs ayında düzenlenen 1983 yılı Cannes Film Festivali'ne yetiyecek şekilde bitirilmiş (Martin, 2013, s. 188) ve Tarkovski, *Nostalghia*'yı annesi Maria Ivanova'ya ithaf etmiştir.

Rus yönetmen, uzun süre mücadele etmesine rağmen eşi Larissa ve oğlu Andrey'i İtalya'ya götüremediği için filmin yapım süreci boyunca kendisini hep yalnız, mutsuz ve hasta hissetmiş; içinde bulunduğu depresif hal de *Nostalghia*'nın “karanlık tonunu” meydana getiren en önemli etken olmuştur. Tamamlanmasının ardından verdiği bir röportajda “Rusların anavatanından uzakta nasıl hissettiklerini göstermek istediği” bir film yapmak istediğini söyleyen sanatçı, “nostalji denen şeyden; fakat kelimenin Rusça anlamıyla ölümcül bir hastalık”tan bahsetmeye çalıştığı için filminin bu denli karamsar olduğunu söylemiştir. Ona göre filmin etkileyciliği, temelde, sanatçının filmin kahramanıyla kurabildiği derin empatiyle ilgilidir. Tarkovski, filmin başkahramanı Andrey Gorçakov karakterine kendi gurbet deneyiminden ve çaresizliğinden o kadar çok şey katmıştır ki ortaya çıkan yapımın kişiselliği Rus sanatçı için bile şaşırtıcı bir düzeye erişmiştir (Guibert, 1982/2007, s. 101-102; Tarkovski, 2008, s. 181).

Bir İtalyan gazeteciyle yaptığı söyleşide, filmin kahramanının tam olarak kendi yansıması olduğunu söyleyen Rus sanatçı, “daha önce hiç kendi zihin durumunu bu denli yansıtan bir film yapmadığını ve eserin tamamlanmış halini gördüğünde kendisini aynada gören biri gibi tedirgin olduğunu” ifade etmiştir (Aktaran: Johnson ve Petrie, 1994, s. 159). Başka bir röportajda ise kendisi için *Nostalghia*’yı izlemeyi hasta birinin hastalığına röntgen cihazıyla bakması deneyimine benzetmiştir (MacKinnon, 1984/2007, s. 198).¹³⁶

Ayrıca yönetmen, yurtsever biri olarak bu filmiyle ülkesine olan vatan borcunu ödediğini de düşünmektedir. Çünkü Tarkovski, “ülke dışında çekilmesine rağmen inanılmaz ölçüde Rus kalabilen bir yapım” ortaya koymuştur (Turovskaya, 1989, s. 118). Yönetmen, *Nostalghia* ile “Rusların ulusal kökleri, geçmişleri ve kültürlerine, vatan topraklarına, dostları ve akrabalarına olan o köklü bağlılıklarından; kader onları nereye savursursa savursun, bütün hayatları boyunca bir daha asla kopamadıkları o mukadder bağlılıktan söz etmek istemiştir” (Tarkovski, 2008, s. 179-180). Yaptığı bu “vatansever” film sayesinde Andrey, Batı’da çalışmak noktasında Rusya’nın kendisine çok daha fazla serbestlik tanıyacağına da inanmaktadır (Boyadzhieva, 2014, s. 348). Ancak Sovyetler Birliği kendisiyle aynı düşüncede değildir.

Kontrollerinin dışında yapılan bu film nedeniyle otoritelerinin sarsıldığını düşünen Rus yetkililer, Tarkovski’ye istediği hürriyeti tanımak şöyle dursun, *Nostalghia*’nın Cannes’da büyük ödülü almaması için özel bir çaba dahi sarf etmişlerdir. Festival jürisi Altın Palmiye’yi Tarkovski’ye vermek istemişse de jüri üyesi Rus yönetmen Sergey Bondarçuk buna engel olmuştur (Martin, 2013, s. 188). Tarkovski, günlüğünde, Bondarçuk’un Sovyet yetkililerin görevlendirmesi

¹³⁶ Tarkovski’nin *Mühürlenmiş Zaman*’daki şu satırları da yönetmenin sürgündeki yaşamının filmleriyle ilişkisini göstermesi açısından oldukça etkileyicidir: “*Nostalghia* üzerinde çalışırken bu filme baştan sona damgasını vuran o kasvetli, çaresiz hüznün benim hayatımın da bir parçası olacağını nereden bilebilirdim ki? Ömrümün sonuna kadar bu amansız hastalığın pençeleri altında bizzat kıvranağımı hiç tahmin edebilir miydim?” (2008, s. 179).

sonucunda yalnızca bu amaç için Cannes’a geldiğine, daha doğrusu gönderildiğine inandığını açıkça ifade etmiştir.¹³⁷

Rus delegasyonunun çabalarına rağmen *Nostalghia*, festivalde büyük bir etki yaratmış ve en iyi yönetmen de dâhil olmak üzere üç ödül kazanmıştır. Cannes’da bu kez büyük ödülü kazanması gerektiğini düşünen Tarkovski durumdan hiç memnun olmamıştır. En iyi yönetmen ödülünü, ustası olarak kabul ettiğini söylediği Robert Bresson’la (1901-1999) birlikte almasına rağmen Andrey, tören boyunca sergilediği soğuk tavırlarıyla büyük ödülü alamamaktan dolayı yaşadığı hayal kırıklığını açıkça göstermiştir. Rus yönetmen, ödülün kendisine takdim edilmesinden sonra zoraki şekilde teşekkür etmekle yetinmiştir (Boyadzhieva, 2014, s. 348). Hatta seremonide, hayatı boyunca övgüyle söz ettiği Bresson’un yüzüne bile doğru düzgün bakmamıştır. Buna rağmen Bresson, Tarkovski’nin cenazesine katılma vefasını gösteren tek yönetmen olacaktır.

Nostalghia’dan sonra Tarkovski ile Sovyet Rusya arasındaki bağlar iyiden iyiye kopmaya başlayacaktır. Rus hükümetinin talebi gereği Cannes Film Festivali’nin ardından memleketine dönmesi gereken Tarkovski, çeşitli yollarla Batı’da kalmayı sürdürmüştür. Ülkesine döndüğü takdirde bir daha Rusya’dan ayrılmasına izin verilmeyeceğini düşünen (Boyadzhieva, 2014, s. 352) ve bu sebeple İtalya’da kalmaya devam eden yönetmen, Ruslarla olabildiğince az görüşmeyi tercih etmiştir (Ahmedî, 2016, s. 303). Buna karşın, Sovyet yönetimi de Tarkovski’nin son filmiyle Cannes’da büyük bir başarısızlığa uğradığı yalanını Rusya genelinde yaymak suretiyle yönetmene karşı yeni bir karalama kampanyasına girişmiştir (Tarkovski, 1994, s. 407). Eşi Larissa’ya 1983 yılının ilkbaharından itibaren yurtdışına çıkış serbestisi veren Sovyetler Birliği, sanatçının oğlu Andrey’inse babasının yanına gitmesine izin vermeyerek bir anlamda onu rehin tutacak ve bu yolla Tarkovski üzerindeki denetimini sürdürmeye çalışacaktır.

¹³⁷ Tarkovski’nin 22 Mayıs 1983 tarihli günlük yazısı şöyledir: “...Bondarçuk’un tüm zamanını benim filmime saldırmakla geçirdiğini öğrendim. Cannes’a gelen Sovyet sinema görevlileri onun en azından saygılı olacağını garanti etmişlerdi oysa. Sovyet sinema görevlileri bu konuda o kadar çok konuştular ki sonunda onun Cannes’a özellikle beni kötülemek için, bizzat benim herhangi bir ödül kazanıp yurtdışında çalışma şansımı artırmamı önlemek için gönderildiğine bir kere daha inandım” (1994, s. 405).

Tarkovski'nin en zor günleri böylece başlayacaktır. Günlüğüne “Ne yapacağımı bilmiyorum, kayboldum! Rusya’da yaşayamam ama burada da yaşayamam,” yazan Andrey (Tarkovski, 1994, s. 407) iki dünya arasında kaybolmuş gibi hissetmektedir. Yine günlüklerinden Rus yönetmenin sağlığının 1984 yılından itibaren giderek bozulmaya başladığı da görülmektedir. Rusya’ya geri dönmesi için yapılan çağrıyı reddettikten sonra KGB ajanlarının kendisini kaçırp Rusya’ya götürmesinden, hatta öldürmesinden korkmaya başlayan Tarkovski’nin sinirleri de yıpranmış haldedir. Yaşadığı can korkusuyla birlikte anavatanında kalan babası ve oğlu için de endişe duyan Andrey (Boyadzhieva, 2014, s. 358-359), bu yüzden Rusya’ya geri dönmemekle ilgili kararını açıklama hususunda uzun süre çekinik kalacaktır.

Yaşanan bir olay Tarkovski’nin bu zor kararı vermesinde etkili olmuş gibi görünmektedir. Babası Arseni, Sovyet yönetiminin zorlaması ve yönlendirmesiyle kaleme aldığı düşünülen bir mektubu Andrey’e göndermiş ve satırlarında oğlunun bir sürgün olarak yaşamayı seçmesinden duyduğu rahatsızlığı belirtmiştir. Rus sanatçı ise görünüşte babasına yazdığı, fakat yetkililer tarafından muhakkak okunacağını bildiği için aslında KGB ve Komünist Parti Merkez Komitesine seslenen bir cevapla Sovyetler Birliği yöneticilerine son kez ve doğrudan içini dökme şansı bulmuştur. Andrey, çok sevdiği ve asla ihanet etmeyi düşünmediği ülkesinden ayrı şekilde ve acı içinde yaşamak zorunda kalmasının nedeninin Goskino’nun ve özellikle başkan Yermaş’ın kendisine karşı düşmanca tutumu olduğunu ifade etmiştir. Mektubunda, “Belki sayamadınız ama 20 yıllık kariyerimin yaklaşık 17 senesinde işsiz ve çaresiz bırakıldım. Goskino çalışmamı istemedi, zorbalığa uğradım,” yazan Tarkovski, kendisi için bardağı taşıran son damlanın ise *Nostalghia*’nın Cannes’da başarı kazanmaması için yürütülen kampanya olduğunu belirtmiştir (Boyadzhieva, 2014, s. 354). Yine de mektuptaki ton ihtiyatlıdır ve Tarkovski, Rus yönetimini doğrudan hedef alan sözler sarf etmekten kaçınmıştır.

Bu hadisenin ardından ülkesinin yöneticileriyle ilişkilerini düzeltebileceğine dair son umutlarını da yitirip anavatanından ayrılma kararını alan Andrey Tarkovski, 1984 yılının 10 Temmuz günü Milano’da düzenlenen bir basın toplantısıyla

Sovyetler Birliği'ne geri dönmeyeceğini açıklamıştır. Eşi Larissa, 1983 yılının yaz döneminden beri yanında olsa da oğlu Andrey Sovyet hükümeti tarafından rehin tutulmaktadır. Yaptığı açıklamanın ardından, uluslararası kamuoyunun desteğini alarak oğlunun ülke dışına çıkış yasağını da kaldırtmak isteyen sanatçı (Tarkovski, 1994, s. 415-416) ailesiyle bir arada yaşamak için büyük bir çaba göstermişse de, bu bir süre daha mümkün olmamıştır. 1986 yılı başına kadar oğul Andrey Andreyeviç Tarkovski'nin ülkeden ayrılmasına izin verilmeyecektir (Ahmedî, 2016, s. 303). Bu tarihten sonra verilen izin de Komünist Parti'nin başına geçen Mihail Gorbaçov'un ılımlı siyasetinin bir sonucu olsa gerektir.

Sürgün yılları boyunca bir yandan temel insanî hakları için mücadele eden Tarkovski, diğer yandan sanatsal çalışmalarını da ölümüne değin sürdürme gayreti içinde olmuştur. Her zamanki gibi, Rus yönetmenin aklında ya da hâlihazırda elinde hep birden fazla iş olacaktır. 1983 yılının sonbahar döneminde Londra'da Boris Godinov Operası'nın yönetmenliğini yapan Tarkovski¹³⁸, 1984-1985 sezonunda Federal Almanya Berlin Sanat Üniversitesi'nde dersler vermiştir (Boyadzhieva, 1994, s. 354; Ahmedî, 2016, s. 302). Ayrıca sanatçı, uzun yıllardır çekmek istediği *Hoffmanniana* filmini de Almanya'da yapmanın yollarını aramakta ve bunun 1986 yılında gerçekleşebileceğini düşünmektedir (Tarkovski, 1994, s. 417). Ne yazık ki bu filmi yapmak mümkün olmayacaktır.

1985 senesinin başında ise dilimize *Mühürlenmiş Zaman* ismiyle tercüme edilmiş olan, Rus yönetmenin filmlerinin hikâyeleriyle birlikte sanat ve sinema üzerine düşüncelerini anlattığı kitabı yayımlanmıştır. Hatta bu kitapta da görüleceği gibi, Tarkovski daha önce tiyatrosunu sahneye koyduğu *Hamlet*'i sinemaya uyarlamayı da arzu etmektedir (Tarkovski, 2008, s. 187). Fakat diğerleri arasından öne çıkarak sanatçının son filmi olacak *Kurban*, Tarkovski'nin 1980 yılının sonlarında Arkadi Ştrugatski ile yazmaya başladığı ama 1983 Kasım'ından sonra tek başına geliştirmeyi sürdürdüğü *Cadı* adlı senaryodan doğacaktır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 159).

¹³⁸ Operanın konusu ve yapımın gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Martin, 2013, s. 228-232.

Tarkovski, 1983 Cannes Film Festivali sırasında bu projenin gerçekleşmesi için ilk büyük adımı atmıştır. Yönetmen, iki sene önce İsveç Film Enstitüsü'nün resmi davetiyle gittiği İsveç'te tanıştığı (Johnson ve Petrie, 1994, s. 172) bir yapımcı olan Anna-Lena Wibom'la *Cadı* için kontrat imzaladığını 22 Mayıs 1983 tarihinde günlüğüne kaydetmiştir (Tarkovski, 1994, s. 405). O sıralarda kanser hastası olan zengin bir adamın bir cadıyla beraber olduktan sonra hastalıktan kurtulmasını anlatan ilk senaryo sonradan birçok değişikliğe uğrayacaktır. Cadı karakteri hikâyedeki varlığını sürdürse de filmin ismi *Kurban* olarak değiştirilmiştir çünkü Tarkovski, Rusçada “bilmek” fiilinden türeyen ve böylece kadim bilgelikle alakalı bir çağrışımı bulunan “cadı” kelimesinin diğer dillerde aynı köke ve anlama sahip olmadığını fark etmiştir (Martin, 2013, s. 205). Bu yüzden yapımın adı *Kurban* olarak değişecektir.

Yaklaşık iki yıl kadar senaryo üzerinde çalışmayı sürdüren Rus sanatçı, auteur sinemanın yalnızca Sovyetler Birliği'nde değil, Batı dünyasında da elitist bir tavır olarak görüldüğü ve bu yüzden yatırım yapılması riskli bir tür olarak algılandığı gerçeğiyle bir kez daha yüzleşmek zorunda kalmıştır. Tarkovski, *Nostalghia*'dan beri Batı'da çalışmanın en az Sovyet Rusya'da çalışmak kadar zor olduğunu farkındadır. Andrey Tarkovski'ye göre, Sovyetler Birliği sanatın gücünden korktuğu, Batı dünyası ise para kazanma odaklı yoz bir materyalizme saplanıp kaldığı için bir yönetmenin ne Rusya'da ne de Avrupa'da istediği gibi çalışması mümkün değildir (Ahmedî, 2016, s. 303). Sovyetler Birliği'nde ideolojik gerekçelerle özgürlükten mahrum bırakılan Tarkovski, kapitalist Batı'daysa inanılmaz bir bütçe baskısını devamlı üzerinde hissedecektir (Brezna, 1984/2007, s. 153; İsimov ve Shejko, 1984/2007, s. 163). Dolayısıyla, *Kurban* için Cannes'da bir anlaşma imzalanmış olması yapımın ortaya çıkması için yeterli değildir.

Devlet desteğinin olmadığı kapitalist dünyada filmin bütçesi için büyük yapım şirketlerine de ihtiyaç duyulmaktadır. Oysa idari yapımcı Anna-Lena Wibom, ticari bir film olmayacak ve seyirciyi eğlendirmeyecek bu zor sinema eserine finansal destek vermeye gönüllü kişi veya kurumları bulmakta zorlanmaktadır (Boyadzhieva, 2014, s. 354-364). Tarkovski ismi söz konusu olduğunda herkes çıkacak filmin kalitesinden son derece emin olsa da yapımın ticari başarısı konusunda şüphey-

düşmektedir (Turovskaya, 1989, s. 136). Yine de Wibom, aralarında İsveç Film Enstitüsü ve Fransa Kültür Bakanlığı'nın da bulunduğu altı kurumu bir araya getirerek, geniş bir katılımıla filmin bütçesini oluşturmayı başarmıştır (Martin, 2013, s. 198). Bütçe için yapımcıların kapısını çalmak Tarkovski'nin ilk ve son kez tecrübe ettiği bir zorluk olacaktır.

Bir anda patlak veren nükleer savaş yüzünden tamamıyla yok olmak üzere olan dünyayı kurtarmak için büyük bir kişisel fedakârlıkta bulunmak zorunda kalan bir aile babasının hikâyesinin anlatıldığı *Kurban*'ın çekimlerine 1985 yılının ilkbaharında başlanmıştır. Tarkovski “gerçek anlamda ilk Avrupa menşeli filmi olacak bu yapımın” (Turovskaya, 1989, s. 137) çekim mekânı olarak İsveç'in Gotland Adası'nı seçmiştir çünkü gördüğü yerler içinde kendisine Rusya'yı en çok hatırlatan yer burasıdır (Johnson ve Petrie, 1994, s. 172). Görünen odur ki Andrey anavatanından uzakta olsa da “Rus filmleri” yapmayı sürdürmek istemektedir. Çekimler süresince Tarkovski, İsveçlilerin kurallara ve düzenlemelere uymaktan başka bir şeyi önemsemeyen yavaş çalışma alışkanlıklarından ve sinemayı bir yaratım süreci olarak değil de alelade bir iş gibi görmelerinden şikâyet etmiştir (Tarkovski, 1994, s. 422). Rus yönetmen bu ülkedeki çalışma şartlarına adapte olmakta zorlanmıştır. Tarkovski, setin ilk günlerinde, Bergman filmlerinin de kameramanı olan efsanevi görüntü yönetmeni Sven Nykvist'le (1922-2006) bile bazı anlaşmazlıklar yaşamışsa da (Martin, 2013, s. 205), ortaya çıkan filmde ikilinin uyumlu ve verimli şekilde çalışmanın yolunu bulmuş olduğu görülmektedir.

Çekimlerin 1985 senesinin Haziran ve Temmuz aylarında, 5 hafta içinde tamamlanmasının ardından İtalya'da filmin montajı üzerinde çalışmaya başlayan Tarkovski'nin sağlık durumu giderek kötüleşmektedir. Önceleri hastalığının basit bir üşütme vakası olduğunu düşünen Rus yönetmen, günlüğüne bronşit olduğunu yazmıştır. Oysa Tarkovski düşündüğünden çok daha ciddi bir hastalıkla karşı karşıyadır. Öksürük, yüksek ateş ve tüm vücuduna yayılan kas ağrısı gibi semptomlar uzun süre hiçbir iyileşme göstermeden devam edince, Andrey kapsamlı bir muayene olmaya karar vermiş ve Aralık ayının ortalarında kendisine akciğer kanseri teşhisi

konmuştur (Tarkovski, 1994, s. 427-431). Üstelik günlüklerinden anlaşıldığı kadarıyla kanser sanatçının tüm vücuduna sıçramıştır.

Kötü haberi aldıktan sonra bile iyileşmeye dair umudunu yitirmeyen sanatçı yalnızca bir kez ölümden bahsetmiştir. Tarkovski, 15 Aralık 1985 tarihinde günlüğüne “İnsan, yaşamı boyunca er ya da geç öleceğini bilir ama bunun ne zaman olacağını bilmez. Yaşamını sürdürmesinin kolay olması için bunun gelecekte bilinmeyen bir tarihte olduğunu düşünür. Fakat ben biliyorum ve şimdi hiçbir şey benim yaşamımı kolaylaştırmayacak,” yazmıştır (Tarkovski, 1994, s. 432). Öngördüğü şekilde yönetmenin geri kalan günleri gerçekten çileli olmuştur. Oğlunun 1986 yılının başında yanına gelmesiyle biraz olsun moral bulsa da Tarkovski ömrünün son yılını çektiği dayanılmaz ağrılarla mücadele etmeye çalışarak geçirmiştir. Tedavisi için İtalya, Fransa ve Almanya arasında mekik dokurken Rus yönetmenin aklında yapmak istediği sanatsal ve kişisel işler olacaktır.¹³⁹

Hastalığının teşhisin ardından kısa süre içinde yataktan kalkamayacak duruma geldiği için Tarkovski son filminin montajını hastane odasından verdiği talimatlarla tamamlayabilmiştir (Martin, 2013, s. 205). Rus yönetmen, oğlu Andrey’e “umut ve güvenle” ithaf ettiği son filminin de tıpkı *Nostalghia* gibi baştan sona bir “Rus yapımı” olmasını arzu etse de *Kurban*’ın İsveçli tarafı kendisini ilk bakışta belli edecektir. *Kurban*, gerek İsveçli görüntü yönetmeni Sven Nykvist’in, gerekse Kuzey’in kendine has solgun ışığının ve alçak ufuk çizgili dış mekânlarının yapımın görsel atmosferine önemli etkisi sebebiyle Batılı seyirci tarafından Ingmar Bergman filmlerine yakınlığıyla değerlendirilecektir (Turovskaya, 1989, s. 137). Yine de, bütünü açısından bakıldığında, tam anlamıyla bir Tarkovski filmidir.

1986 yılının Ocak ayında tamamlanan *Kurban*’ın ilk gösterimi Cannes Film Festivali’nde gerçekleştirilmiştir. Andery Tarkovski yine Altın Palmiye’ye ulaşamamış olsa da film Büyük Ödül, Uluslararası Film Eleştirmenleri Ödülü ve Ekümenik Jüri Ödülü’nü almış, görüntü yönetmeni Sven Nykvist de En İyi Sanatsal

¹³⁹ Oğlu Andrey, babasının hasta yatağında bile Rusya’daki kır evinde yapacağı tadilatı planlamaktan vazgeçmediğini hatırlamaktadır (Boyadzhieva, 2014, s. 384). Hatta günlüklerinden de takip edilebileceği üzere, ölümüne günler kala Tarkovski hâlâ *Hamlet*’i çekmenin hayalini kurmaktadır (Tarkovski, 1994, s. 431).

Katkı Ödülü'ne layık görülmüştür. Tarkovski, ilerleyen hastalığı yüzünden Mayıs ayında yapılan festivale katılamadığı için ödül törenine oğlu Andrey'i göndermiştir (Ahmedî, 2016, s. 303). Daha önceki yapımlarında Altın Palmiye'yi kazanamadığı zaman buna içerleyen Tarkovski'nin bu kez herhangi bir şikâyetle bulunmayacaktır zira kemoterapi yüzünden son derece bitkin durumdadır. Daha da önemlisi, dünyevî başarılar artık umurunda değildir.

Gösterildiği günden itibaren Batılı izleyicilerde farklı tepkilere neden olan *Kurban*, bazıları için Tarkovski'nin dünyaya söylediği sonsözü gibi algılanıp son derece başarılı bir yapım olarak kabul edilmişken, bazıları içinse gülünç, hatta çılginca bir hikâye olarak değerlendirilmiştir. Andrey günlüğüne *Kurban*'ın İngiltere ve Amerika'da "büyük bir başarı sağladığını" kaydederken gururlu görünmektedir (Tarkovski, 1994, s. 436). Gerek ülkesindeki, gerek yurtdışındaki Sovyetler Birliği güdümündeki yazarlarsa "üstlerinden aldıkları talimatla" filme ağır eleştiriler getirmişlerdir (Boyadzhieva, 2014, s. 374). İsveçli usta yönetmen Ingmar Bergman ise *Kurban*'ın "büyük bir yönetmenin manevi vasiyetnamesi olduğunu söyleyecektir" (Aktaran: Ahmedî, 2016, s. 303) ki bugün birçok sinema izleyicisi Bergman'la aynı görüşü paylaştığını söylemek mümkündür.

Dünya sinema tarihinde eşsiz bir yeri olan Andrey Tarkovski, hastalığının teşhis edilmesinden yalnızca bir yıl sonra, 29 Aralık 1986'nın ilk saatlerinde Paris Hörtman Hastanesi'nde hayata gözlerini yummuştur. Boyadzhieva'nın da söylediği gibi;

Tarkovski, birçok planını gerçekleştiremeden, işlerini tamamlama fırsatı bulamadan hatta tam anlamıyla yaşlanamadan, dünya çapında tanınan ama fakir bir adam olarak" tıpkı filmlerindeki kahramanlar gibi trajik şekilde genç yaşta ölmüş ve bir kazanan mı yoksa bir kaybeden mi olduğunu görecektir vakti dahi bulamamıştır (2014, s. 16).

Kendisi görmese de, dünya sinemasının en büyük yönetmenlerinden biri olarak tarihe geçen Tarkovski, 3 Ocak 1987 günü düzenlenen oldukça mütevazı bir törenle yine Paris'te bulunan St. Geneive Des Bois Ortodox Mezarlığı'na defnedilmiştir.

IV. BÖLÜM

ANDREY TARKOVSKİ FİLMLERİNE BAKIŞ DENEMELERİ

4.1. Ivan'ın Çocukluğu

4.1.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu¹

Yapım Yılı ve Süresi: 1962, 95 Dakika, Siyah-beyaz.

Senaryo : Andrey Tarkovski ve Andrey Konçalovski (Vladimir Bogomolov'un novellasından uyarlama)

Görüntü Yönetmeni : Vadim Yusov

Yapım Tasarım : Yevgeni Çerniyayev

Kurgu : Lyudmilla Feyginova

Müzik : Viyaçeslav Ovçinnikov

Oyuncular : Nikolay Burliyaev (Ivan), Valentin Zunbov (Yüzbaşı Kholin), Yevgeni Zarikov (Üsteğmen Galtsev), Irma Raush Tarkovskaya (Ivan'ın annesi), Valentina Malyavina (Teğmen Masha), Stepan Krilov (Çavuş Katasoniç), Nikolay Grinko (Binbaşı Griyaznov).

İkinci Dünya Savaşı'nda Almanlar tarafından köyü yerle bir edilen on iki yaşındaki Ivan, tutulduğu esir kampından kaçmayı başarmışsa da tüm ailesini ve sevdiklerini kaybetmiştir. Sovyet Ordusu'ndan Yüzbaşı Kholin ve Teğmen Galtsev, kimsesi kalmayan ve Kızıl Ordu için gönüllü olarak casusluk faaliyetlerinde bulunan öksüz Ivan'a sahip çıkarak onu sivil hayata, normal bir yaşama döndürmek isterler. Ne var ki, devamlı olarak gördüğü bunaltıcı düşlerle kaybettiklerinin acısını çekmeyi sürdüren Ivan, Almanlardan intikam almayı bir saplantı haline getirmiştir ve okula dönmeyip cephe hattında kalabilmek için elinden ne gelirse yapar. Küçük yaşında şahit olmak zorunda kaldığı onca şiddet sebebiyle çocukluğunu ve masumiyetini

¹ Film künyelerindeki bilgiler IMDB'den alınmıştır.

yitiren Ivan için savaştan başka bir gerçek kalmamış gibidir; oyunlarında bile Almanları öldürmenin hayalini kurar. Ivan'ı casusluk yapma kararından vazgeçiremeyeceklerini sonunda anlayan Yüzbaşı Kholin ve Teğmen Galtsev, Alman Ordusu'nun kontrolündeki topraklara sızmak isteyen Ivan'a yardım ederek onu kayıkla düşman hatlarına geçirirler. Büyük Savaş, Kızıl Ordu'nun zaferiyle bittiğinde, harabeye dönmüş bir Alman komuta merkezinde idam edilen savaş esirlerinin dosyaları bulunur. İdam edilenler arasında Ivan'ın da olduğu ortaya çıkar.

4.1.2. Yıkım, Ödev ve Masumiyet

Savaşa karşı duyduğum bütün nefreti aktarmak istiyordum. Çocukluk temasını seçtim, çünkü çocukluk savaşıyla en fazla çelişen haldir.

Andrey Tarkovski, 1962

Ivan'ın Çocukluğu, Tarkovski'nin filmografisinin yalnızca ilk eseri olmak bakımından değil, sanatçının özgün birçok sinematografik unsurunun ilk kez açığa çıktığı eser olması bakımından da önemlidir. Rus yönetmenin son filmine kadar tutarlı, hatta bazı açılardan hiç değişmeden kalmayı sürdürecektir sanatsal yönelim ve uygulamaları; kimi özgün görsel-işitsel temalar ya da karakter çeşitlemeleri ilk kez bu filmde kendisini göstermektedir (Martin, 2013, s. 75). Tarkovski de *Mühürlenmiş Zaman* adlı yapıtında “çalışmalarının bundan sonra izleyeceği yol açısından *Ivan'ın Çocukluğu*'ndan edindiği deneyimleri tahlil etmenin kaçınılmaz olduğunu” söylemiştir (Tarkovski, 2008, s. 1).

Tarkovski'nin, yazar Vladimir Bogolomov'un bir novellasından uyarlama olan bu projeye sonradan dâhil olduğunu ve sorumluluğu üstlendikten sonraki ilk iş olarak rüya sekanslarını senaryoya eklediğini Rus yönetmenin biyografisini ele alırken belirtmiştik. Gerçekten de *Ivan'ın Çocukluğu*'nu tek düze bir savaş filmi olmanın ötesine geçirip onu varoluşsal bir derinliğe ulaştıracak temel öge Ivan'ın uykudayken gördüğü rüyalar ya da oyun oynarken kurduğu hayallerdir (Johnson ve Petrie, 1994, s. 67). Söz konusu rüya sekansları biçimsel olarak ustalıkla işlenmekle kalmayıp filmin olay örgüsünün içinde öylesine temel noktalara yerleştirilmişlerdir ki seyirci, kısa süre içinde, Ivan'ın iki gerçeklik düzleminde yaşamak, daha doğusu

ikisinde de gerçekten varolamamak zorunda kalan bir mahkûm olduğunu kavramaktadır (Green, 1993, s. 27). Tarkovski, düş ve gerçek arasındaki ani geçişleri gerçekliği psikolojik düzleme taşımak konusunda ustaca kullanmaktadır. Ivan'ın ideal/arzu ettiği gerçekliği onun düşlerinde olup bitendir, içinde yaşadığı fiziksel gerçeklikse bu küçük öksüz çocuk için düpedüz bir kâbustur.

Film, bir rüya sekansıyla; henüz görüntüler akmaya başlamadan duyduğumuz guguk kuşunun ötüşünün ardından, Ivan'ın bir yaz günü ormanın içinde oyun oynadığı oldukça aydınlık görüntülerle başlamaktadır. Gerçi karanlıkta duyulan mekanik guk-guk sesi, Ivan'ın örümcek ağlarının arkasında kaygı dolu bakışlarla gösteren yakın plan çekimler ve gerilimli müzik, sahnelerin parlak renk tonuyla tezat oluşturarak daha en baştan tekinsiz bir atmosfer yaratmayı başarmaktadır. Yine de Ivan doğanın içinde neşeyle oynamakta, hatta mutlulukla yerden yükselmektedir. Ivan'ın uçma sahnesinin yalnızca yüz planla verilmesi dikkat çekicidir. Öyle ki seyirci Ivan'ın yerden yükseldiğini ancak arka plandaki ağaçların üst dallarına doğru ilerleyen kamera hareketinden çıkarabilmektedir. Diyagonal bir tilt hareketiyle Ivan'ın neşe içindeki yüzünden başka bir şey göstermeyen Rus yönetmen, görsel yanı çok daha güçlü olabilecek açık ve geniş planlı bir uçma sahnesi yerine, yalnızca küçük çocuğun hissettiği mutluluğa odaklanan mütevazı bir yüz planı tercih etmiştir.

Sahne, rüya mantığının tipik bir dışavurumu olarak işlemektedir: Uçma eyleminin kendisi açık şekilde görülemezse bile yaşattığı his sezgisel olarak kavranabilir. Burada açık açık görmeye ihtiyaç duyulmaz; seyirci Ivan'ı bütünüyle uçarken görmese dahi onun havada hissettiğini bilmektedir. Metonimi, rüyanın bütünüyle gerçek-dışı olmaktan çok farklı gerçeklik fragmanları arasında oluşan sezgisel boşlukta kendine yer bulan akışkan mantığına ve yine kendine has zaman yasalarına uygun biçimde devreye girer (Botz-Bornstein, 2011, s. 26). Şahit olduğumuz bu *tuhaf* uçma eylemi, kahramanla birlikte hissetmemiz istenen coşkunun aktarılması adına fiziksel gerçekliğe atıf yapmaktan ziyade, ruhsal bir durumun aktarılması için düzenlenen biçimsel bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Ivan yere indiği anda guguk kuşunun sesini bir daha duyarız ki ilk kez karanlıkta duyulan tedirgin edici ses, bu kez yere; başka bir ifadeyle acı verici nesnel

gerçekliğe dönmek zorunda olmanın simgesine dönüşmek üzeredir. Ivan gökyüzünden toprağa geri döndüğü anda, bir kuyunun yakınında kendisine gülümseyen annesini görüp onun taşıdığı kovadan su içerken, anne-oğul birlikteliğine ait bu mutluluk anı bir anda kesilecek; rüya kâbusa dönecektir.² Bir el silah sesiyle irkilen anne çığlık attığı anda Ivan da sıçrayarak uyanır. Böylece, az önce izlediklerimizin Ivan'ın rüyası olduğu da tam olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu ilk rüya, Tarkovski sinematografisinde önemli olan bir figür olan anne imgesinin zuhur etmesi bakımından da önemlidir. Rus yönetmenin, bazen kahramanın annesi, bazen eşi, bazen de kız kardeşi olacak şekilde bir fenotip olarak devamlı kullanacağı anne/kadın imajı ilk kez görülmektedir. Ahmedî'nin de vurguladığı üzere, Rus yönetmen için kadın çoğunlukla bir anne, anne de kökensel bir öge olarak film kahramanının kendi geçmişiyle; yitirdiği ilksel cennetle yeniden temas edebildiği yegâne bağın simgesi olarak tekrar tekrar karşımıza çıkar.³ Bu anlamda, Ivan'ın rüyasında kendisini gösteren anne sevgisini yalnızca öksüz kalan bir çocuğun özlemiyle açıklamak eksikliklidir. Ivan'ın annesinde cisimleşen şey bütünüyle çelişkisiz bir yaşam dünyası, çocukluğun cennetvari bütünlüğü ve yitirilen köktür.⁴ Ivan, annesiyle birlikte anlamlı ve bütünlüklü (complete) dünyasını kaybetmiştir; rüyasında oyun oynarken kaygı dolu bakışlarla devamlı aradığı şey işte bu ilksel cennettir. “Zira o sadece annesi ile dünyayı yaşamıştır, annesiz dünya onun için anlamını yitirmiştir” (Ahmedî, 2016, s. 236).

Bu yüzden; yanmış, yıkılmış, harabeye dönmüş bir değirmende uyanan Ivan'ın rüyadaki mutluluğundan eser yoktur artık. Rüyadaki görece rahatlık yerini kesin bir tedirginliğe bırakmıştır. Tarkovski, küçük çocuğun anneye kavuşma fantasma ile uyanmak zorunda kaldığı kimsesizliği arasındaki zıtlığı ışık üzerinden

² Sahnedeki kuyu ve anne imgelerinin psikanalitik boyutunu sezmek zor değildir. Kutay'ın da vurguladığı gibi, “sinematografik imgelerde kuyular, tüneller, kubbeler ve benzeri kapalı mekânların kullanımı ana rahmi ve dölyoluna denk düşer” (2004, s. 46-47) ve bunlar Tarkovski'nin filmlerinde sıkça karşımıza çıkarlar. Ne var ki çalışmamız psikanalitik çözümlemeye özel bir ilgi göstermediğinden biz bu tür unsurların en açık olanlarına vurgu yapmakla yetineceğiz. Tarkovski sinemasının oldukça detaylı bir psikanalitik incelemesi içinse bkz. Kutay, 2004.

³ Andrey Tarkovski, sık sık kadın tiplerinin kendi başına bir varlığa sahip olamadığı; (erkek) kahramanın bir eksikliğini tamamlayan simgesel bir öge olmaktan ileriye gidemediği savlarıyla eleştirilmiştir. Bu eleştirilerde büyük bir haklılık payı olduğunu kabul etmek gerekir.

⁴ Tarkovski, Ivan'ın annesiyle karşılaşmasını göstermeden hemen önce sık köklerle kaplı bir toprak yüzeyi perdeye yansıtmak suretiyle anne-kök temasını görsel olarak da vurgulamaktadır.

vurgulamaktadır (Efird, 2009, s. 291). Filmin renk tonu değişmiştir. Film artık, çok daha karanlık, hatta tam anlamıyla “isli” renk tonuyla ilerlemektedir. Tarkovski'nin düş ve gerçek çatışmasına paralel olarak ilerleyip doğayı da görsel düzenlemedeki karşıtlık üzerinden iki farklı biçimde ele alış biçimi önemlidir. Çünkü doğayı yaşamın kaynağı olarak mitolojik bir unsur haline getirip kutsallaştırmaya teşne Rus kültürü için bu dönüşüm oldukça çarpıcıdır. Tarkovski, yaşanan savaşın ardından doğanın romantize edilmesinin kolay olmadığını göstermek ister. Düşte gördüğümüz haliyle savaş öncesi doğa parlak ve ferahdır aynı topraklar savaştan sonra karanlık, nemli ve iç boğucu bir hal almıştır. Ivan'ın yürüdüğü çayırlar çürümeye terk edilmiş cesetlerle ölüm tarlalarına dönüşmüştür. Geniş planlarda görülen ufuk çizgisi daima alçaktadır; Rusya artık çorak ve kasvetli topraklarıyla kâbusların mekânıdır (Youngblood, 1994, s. 416).

Görsel 4. 1Yıkımın ortasında yapayalnız kalmış Ivan



Küçük kahraman değirmen harabesinden çıktığı anda kullanılan dutch (çarpık) plan sayesinde⁵ Ivan'ın psikolojik gerçekliğindeki bozulma da sezilmektedir. Bununla beraber, Tarkovski dış çekimlerin neredeyse tümünde Ivan'ı kurumuş ağaçların ardında ya da ona tehditkâr biçimde dönmüş olarak ev iskeletlerinin

⁵ Dutch plan Tarkovski'nin bir daha hiç kullanmayacağı sinematografik öğelerden biri olarak yalnızca *Ivan'ın Çocukluğu*'na özgüdür. Bunun haricinde; alışlagelmiş orkestral müzikler, el kamerası çekimleri ve yıldırım geçişler (whip pan) de Rus yönetmenin bir daha hiç kullanmayacağı diğer öğelerdir (Martin, 2013, s. 82).

ortasında defalarca göstererek küçük çocuğun içinde bulunduğu tehlikeyi seyirciye aksettirmeye devam edecektir. Ivan, bir bataklığı ağır aksak geçmeye çalışırken kamera bir vinç hareketiyle geniş açığa ulaştığında filmin jeneriği akmaya başlamakta ve böylece ilk sekans sona ermektedir.

Ivan'ın karargâhta yıkanıp temizlenmesinin ardından daldığı uykuda gördüğü ikinci rüya sahnesindeyse küçük kahramanın başına gelenler ve içinde bulunduğu ruhsal çöküntü daha da netleştirilmektedir. Yapısı gereği zamansal bakımdan lineer olan flashbackler yerine (Deleuze, 2021, s. 71), zamanın niteliksel birikimini çok daha iyi vurgulayacak rüyaların doğrudan kullanılması, zamanı sezgisel ve birikimsel bir süreç olarak kabul eden Tarkovski'nin film stiline çok daha uygun düşmektedir. Alışlagelmiş film biçiminde rüyadan gerçekliğe ya da gerçeklikten rüyaya yapılan bu ani geçişlerin yadırgandığını söyleyen, fakat sinema açısından bunun büyük bir hata olduğunu ifade eden Rus yönetmen, insan hayatının bazı yönlerinin yalnızca şiirsel araçların yardımıyla aktarılabileceği iddiasındayken rüyaların da “somut bir hayat fenomeni” olarak kabul edilmesi çağrısında bulunmaktadır (Tarkovski 2008, s. 18).

Tarkovski'nin yukarıdaki düşünceleri bizi soyut ve somut arasındaki ilişkinin film biçiminde nasıl kurulacağı problemine götürürken bir imaj biçimine de taşımaktadır: Bu, aktüel-olanı virtüel-olanla kaynaştıran kristal-imaj'dır. *Ivan'ın Çocukluğu*'ndaki rüyalar, Deleuze'ün ortaya koyduğu haliyle, dışsal gerçekliği içsel gerçeklikle birleştiren kristal-imajlar olarak seçkinleşmektedir. Dikkat edilmesi gereken şudur ki kristal-imaj ikiz bir yapı arz ederken, Öztürk'ün de altını çizdiği üzere, onda hem aktüel-olan hem de virtüel-olan beraberce bulunur; hatta ikisi arasında tam anlamıyla bir kaynaşma söz konusudur (Öztürk, 2019, s. 116). Kristal-imaj'ın, gerçeklikle düşün “ayırt edilemezlik noktasına düşüp birbirlerine karışacakları *limite* meyledecekleri” (Deleuze, 2021, s. 62) ve böylece gerçeklik düzlemlerinde sayısız çatallanmaya imkân tanıyan simetrik yapısı, Rus yönetmenin nesnel gerçeklikten içsel gerçekliğe sıçramak konusundaki yönelimini karşıladığı için sıkça kullanacağı bir sinematografik öge olacaktır.

Bu anlamda kristal-imaj, yatağında uykuya dalan Ivan'dan kendi rüyasında varlığını sürdürmeye devam eden Ivan'a geçişle başlayan ikinci rüya sahnesinde tüm açıklığı ve güzelliğiyle varlık kazmaktadır. Ivan yatağında uyumakta, yataktan sarkan elinden de suların damladığı fark edilmektedir. Kameranın küçük çocuğun elinden duvara, duvardan da tavana doğru yaptığı basit (kesmesiz) pan ve tilt hareketi sayesinde Ivan'ın yatağının bir kuyunun dibinde olduğu açığa çıkar. Yatağında uyuyan Ivan artık sığınakta değil, bir kuyunun dibindedir ama aynı Ivan rüyasında kendisini yukarıda, annesiyle birlikte o kuyunun içindeki suya bakarken ve konuşurken görmektedir. Sahne, Tarkovski'nin bayağı bulduğu alışlageldik geçiş efektlerinin hiçbirini kullanmadan gerçeklikten rüyaya sıçramanın en rafine örneklerinden birini verirken iki dünya arasındaki sınırı kasıtlı olarak belirsizleştirir.

Görsel 4. 2 Ivan ve annesi kuyunun dibine bakıyor



Dördüncü duvarı yıkarak doğrudan kameraya, yani seyirciye bakarak konuşan Ivan ve annesi, zavallı çocukla özdeşlik kurmamız konusunda bize yardımcı olmaktayken sahne, Ivan'ın içinde bulunduğu ruhsal ve fiziksel çöküntüyü açığa vuracak biçimde düzenlenmiştir. Anne, oğluna, kuyu yeterince derinse gündüz vakti

bile içindeki yıldızları görebileceğini söylediğinde Ivan ve annesinin suyun üstündeki yansımalarına kesme yapılmıştır. Bir önceki sahne de hesaba katıldığında, aslında kuyuya düşen Ivan'ın kendisi olduğu anlaşılır. Gerçekten de, Ivan bir anda kendisini kuyunun zemininde bulacaktır. Ivan suyun içinde parlayan bir ışığı yakalamak isterken Almanca konuşmalar duyulmaya başlar. Annesi kuyuya sarkıtılmış kovayı ağır ağır yukarı çekerken anne ve oğul arasındaki simgesel göbek bağı kopmaktadır. Anneden kopuş, bir önceki rüyada da duyduğumuz patlama sesi eşliğinde, bu kez tam olarak gerçekleşecektir: Patlama sesinin ardından sabit bir planla annenin yüzükoyun şekilde kuyunun yanında yattığı görülür ve ağır çekimle kadının hareketsiz bedeninin üstüne su sıçrar.

Tarkovski'nin daha sonraki yapımlarında da kullanacağı su imgesi *Ivan'ın Çocukluğu*'nda ölüm ve yaşam arasındaki sınırı betimler. Hatta denebilir ki canlılar için hayat kaynağı olan su, *Ivan'ın Çocukluğu*'nda bir ters yüz etmeye tabi tutularak, ölüme açılan bir kapı olarak işlev gösterir. Yaşam ve ölüm arasındaki çizginin akışkan bir öge olan su ile çizilmesi ikisi arasındaki sınırın ne kadar muğlak olabileceğine zarif bir atıf yapmaktadır. Bu anlamda, Rus karargâhı ile Alman hatlarının birbirinden bir nehir, bataklık bir bölge ile ayrılması da dikkatten kaçmaz. Ivan'ın keşif yapmak için Rus hatlarına sızmak durumunda kaldığında nehri geçmesi, onun yaşayanların arasından ölümlerin bölgesine simgesel geçişi haline gelir. Aynı şekilde, Almanlar tarafından öldürülen ve düşmana gözdağı vermek için boyunlarına "Hoşgeldiniz" yazan bir levha asılmış halde sulak alanın ortasındaki bir adacığa terk edilen iki Rus askerinin cesedi de suyun ötesini yaşayanların dünyasından ayıran bir sınır taşıdır.⁶ Ivan bu sınırı aştığı anda bir daha geri dönemeyecektir. Fakat daha öncesinde, filmin ilk sekansının sona erdiği anda Ivan önce cesetlerle dolu bir alanı, ardından da bir bataklığı geçerken görülmüştür bile. Dolayısıyla, bu ilk sahneden, Ivan'ın sonunda infazıyla sonuçlanacak yazgısının çoktan çizildiği sonucuna ulaşılabilir.

⁶ Ölümleri yaşayanlardan ayıran nehir imgesi Tarkovski'nin özgün buluşu olmayıp Yunan mitolojisine uzanan bir geçmişe sahiptir. Yunan mitolojisinde yaşayanların dünyasını, Hades'ten yani ölümler diyarından Styx Nehri ayırmaktadır (Erhat, 1996, s.109). Bu mitolojik nehir Batı sanatında, özellikle resimde ve edebiyatta, sıkça karşımıza çıkan bir temadır.

Komutanların kendisini askeri okula göndermek istediğini öğrendiği anda buna şiddetle karşı çıkan ve savaş bölgesinden ayrılmamak için karargâhtan kaçan Ivan'ın yolu Almanlar tarafından yakılıp yakılmış bir köye düştüğünde yaşananlar, kaybedilen eş/anne metaforu üzerinden yuvaya ve köklere özlem duyma temasının vurgulanmasından ibarettir. Ivan harap olmuş bir köyde karısı Almanlar tarafından öldürülen ve akıl sağlığını yitirmiş bir ihtiyarla karşılaşır. Bu adam, Tarkovski sinemasının temel unsurlarından biri olacak ve genelde kahramanı hayatın acımasızlığı ile yüzleştirme görevini ifa eden meczup'larının ilkidir. İhtiyar adam karısının öldüğünü kabul etmediği gibi, “yanmış, yıkılmış eve rağmen soba ve bacanın sonsuza kadar duracağını” söyler. Gerçekten, köydeki evlerden geriye kalan tek şey bacalarıyla toprağın üzerinde birer fallik imge olarak dikilmeyi sürdüren taş ocaklardır. Ne var ki yuva yok olduktan sonra geriye kalan ocaklar (fallus/erkeklik) ayakta olsa bile işlevini yitirmişlerdir de. Yani, yaşlı adamın ocağa yaptığı vurgu bir bakımdan anlamsızdır zira kökensel yönüyle yüceltilen nesnenin gerçek anlamda var olmadığı ortadadır –bu sebeple yaşlı adam kendi hayal dünyasında yaşarken devamlı bir “şeyi” arayıp durmakta ama bulamamaktadır. Erkekliğin kök salacağı, ya da direk gibi taşıyacağı kadın öldürüldüğü için evin bir yuva haline gelmesi imkânsızdır artık. Yuva, yalnızca anılarda kalan, bellek dışında bir yerde işlev kazanamayacak bir hayalin dilde cisimleşmesinden başka bir şey değildir.

Ne var ki, diğer açıdan ele alındığında gerçeklikle kurulan bu halüsinatif bağ asla önemsiz değildir. Aksine, bellek geçmişi daimi bir şimdiki zaman içinde tekrar tekrar var ederken (Huyssen, 1999, s. 13) anıları da sahnedeki iki erkeğin travmatik benliğinin merkez noktası haline getirmektedir. Bu tema, bir horozla daha da belirgin hale getirilmiştir. Açık şekilde erkeklik simgesi olan horoz uçmak istese bile ayağına bir ip bağlıdır; hiçbir yere gidemez. Yaşlı adam, bir bacanın tepesine tüneyen horozu bu ipi sertçe çekerek yere indirecektir. Biri yaşlı diğeri genç iki çaresiz erkeğin anne/kadın kaybıyla birlikte köksüz/vatansız/yuvasız kalışları; fakat bir saplantı, daha açık söylemek gerekirse, bir delilik biçiminde kaybettiklerinin hatırasına

tutunarak bu köksüzlüğü aşma gayretleri trajik bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.⁷

Görsel 4. 3 Yaşlı adam, ocak, horoz ve Ivan



Bu sahne filmde bir süre için yaşanacak bir anlatı değişiminin de habercisidir. Ivan'ın hikâyesine yaşlı adam karakteriyle dâhil olan erkeklik temsili meselesi, küçük çocuğun köyden alınıp cephe hattına geri getirilmesiyle birlikte daha da öne çıkacaktır. Aslında Ivan, cephe hattındaki birliğe ilk ulaştığında Tarkovski'nin *Andrey Rublev*, *Solaris*, *Stalker* hatta *Kurban*'da da göreceğimiz eril üçleme'lerinden (Martin, 2013, s. 75) birisi oluşmuştur bile: Ivan, Üsteğmen Galtsev ve Yüzbaşı Kholin. İyi niyetli fakat toy bir subay olan Galtsev çoğu kez Ivan'a anne şefkatiyle yaklaşan nahif bir karakter olarak öne çıkarken, ortayaşlı Yüzbaşı Kholin tecrübeli ve nispeten soğuk bir insan profili çizer ve Ivan'la ilişkileri söz konusu olduğunda bir baba gibidir. Galtsev duygusal, idealist ve ciddidir, Kholin ise çok daha rasyonel, pragmatik ve nüktedan. İki erkek tipinin arasındaki farklılık Ivan'la ilişkilerini

⁷ Rusça'da "ev" (дом/дом) ve "ocak" (камин/камин) kelimeleri erirken, "vatan" (страна/страна) ve "toprak" (почва/ почва) kelimeleri dişildir. Bu bilgi ışığında sahnenin dramatik etkisi daha da güçlenmektedir.

belirlemekle kalmayıp genç ve güzel bir kadın olan Teğmen Masha ile ilişkilerinin de dinamik temeli haline gelecektir.

Revirde Teğmen Masha ve Üsteğmen Galtsev arasındaki diyalogla başlayıp Kholin'le Masha'nın kayın ağacı ormanındaki birliktelikleriyle devam eden ve Galtsev ve Kholin'in bir siperdeki yürüyüşleriyle son bulan bölüm filmin erkek ve kadın temsillerini açığa çıkarmaktadır. Galtsev'in revirde, genç ve güzel bir kadın olan Masha'yı ortada belirgin bir sebep yokken azarlarken verdiği tepkilerin hem ona olan ilgisini örtbas etmek hem de aralarındaki konuşmaya şahit olan Kholin'e erkekliğini kanıtlamak için abartıldığını anlamak zor değildir. Galtsev'in Masha karşısındaki baskın tutumu son derece gülünç, hatta acınasıdır. Genç ve tecrübesiz bir erkek olarak Galtsev bir kadına nasıl yaklaşılabileceğini bilmezken olgun, tecrübeli bir çapkın olan Yüzbaşı Kholin ise Galtsev'in tam tersidir.

İki erkek arasındaki tezat, Masha ile Kholin'in kayın ormanında başbaşa kaldığı bölümle iyice belirginleşir. Hırçın Galtsev'in aksine, Kholin bu genç kadına müstehzi bir şefkat göstermekte; adeta onunla oyun oynamaktadır. Sahne boyunca ağaçkakan sesleri duyulmaktadır ki bu cinsel arzunun hatta birleşmenin işitsel simgesi olarak değerlendirilmelidir. İkili arasındaki cinsel tansiyon, Kholin'in genç kadını yan yatmış bir huş ağacının üstünde yürütmesi için provoke etmesi ve ardından da bir siperin üzerindeki meşhur öpüşme sahnesiyle görselleşen bir cinsel birleşme alegorsini ile zirvesine ulaşmaktadır. Kameranın bir vinç hareketiyle planı alt açıdan çekmesi hem çiftin birlikteliğini yüceltecek, hem de ikilinin duruşunu 1950'lerde popüler hale gelen barış simgesine çevirecektir.

Ancak Kholin ve Masha arasındaki duygusal durum simetrik değildir: Erkek, kadına karşı derin hisler beslemekten uzaktır; Kholin cinsel birleşme sona erer ermez Masha'dan gitmesini isteyecek kadar soğuk ve umursamaz davranmıştır. Buna karşın, genç kadın cinselliğini belki de ilk kez yaşamının⁸ mahcubiyetini taşımakla

⁸ Bu birleşmenin genç kadının ilk deneyimi olabileceği ikili arasında geçen bir diyalogla seyirciye sezdirilir:

“- Hiç Lennie adında bir erkek arkadaşın oldu mu?
- Hayır.
- Demek ben ilkim.”

birlikte Yüzbaşı'ya âşık olmuştur. Böylece ortaya erkeklik mücadelesinin açığa vurulacağı bir aşk üçgeni çıkar: Galtsev, belli ki, Masha'ya âşıktır ama genç kadının kalbi ona gerçekten değer vermeyen Kholin'dedir.

Görsel 4. 4 Yüzbaşı Kholin ve Teğmen Masha⁹



Kholin, Galtsev'in yoğun hislerinin pekâlâ farkında olmasına rağmen Masha'ya ilişki kurmuştur ve genç kadından çok, onu elde etmeyi başarmak suretiyle Galtsev'e karşı kurduğu üstünlükle ilgileniyor gibidir. Bir siperde beraberce yürürlerken tökezleyen Galtsev'e son derece abartılı ve kibirli bir edayla gülmesinin hemen ardından konuyu Masha'ya getirmesi Üsteğmen için oldukça aşağılayıcı olsa da Kholin için bir zafer anıdır. Ancak filmin sonuna doğru bu üstünlük mücadelesi Galtsev lehine son bulacak ve Üsteğmen, Masha'nın tayinini cephe gerisine çıkartarak hem Kholin'den hem de ilgisine karşılık bulamadığı genç kadından intikamını alacaktır. Görünen o ki bu üç kişilik aşk ilişkisinde duyguları kimse tarafından umursanmayan tek kişi Masha'dır ve bu genç kadın çocukça bir erkeklik

⁹ Çiftin siper üzerindeki pozisyonunun, 1950'lerde popüler hale gelen barış simgesine atıf yaptığını görmemek de mümkün değildir.

mücadelesinin nesnesi olmaktan öteye geçemez. Zaten Galtsev'in tayin kararını açıkladığı sahnede gramafonda çalan parça Masha'nın aşk üçgenindeki durumunu gayet iyi özetleyen "Masha'ya Anlatmazlar" (Ne veljat Mashe/ Не велят Маше) adlı bir Rus halk şarkısıdır. Şarkıda, Masha'nın âşık olduğu genç adamın kendisi için bir şey hissetmediği, Masha'nın da bu aşktan vazgeçmesi gerektiği söylenmekte ve genç kadının yok yere aşağılandığı ifade edilmektedir.

Kayın ağacı ormanı sekansından sonra anlatı tekrar Ivan'a ve onun intikam takıntısına odaklanır. Film, sığınaktaki iç mekân çekimleriyle sürerken Tarkovski sığınaktaki bir ayna sayesinde alan derinliğini arttırmakla kalmamış, Ivan'ın psikolojik durumuna odaklanmayı da başarmıştır. Ayrıca Tarkovski diyalog sahnelerini kesme yapmadan vermenin ustaca bir yolunu da göstermektedir. Galtsev'in aynadaki suretinin, gerçek bir insanın yansımasından çok hatırlarda kalmış birinin fotoğrafı gibi duruyor olması -Galtsev'in Ivan'a hep kaybettiği annesinin şefkatiyle yaklaştığı, hatta bir simge anneye dönüştüğü de göz önüne alınırsa- onu gerçek olmaktan çok, Ivan'ın yitirdiği birinin hatırasıymışçasına değişime uğratmaktadır. Bununla da kalmaz, ayna kullanımı tüm sahneyi düşsel bir çehreye büründürmektedir. Çünkü yansımalar, gerçeğe gerçek-dışı arasında salınır (Betz-Bornstein, 2011, s. 30). Gerçekten de aynadaki yansıma sayesinde günlük hayatta mümkün olmayan fakat ancak rüyada sezilebilecek bir bakış biçimi sahnenin merkezine oturur: Ayna, iki ayrı mekânda yer tutan karakteri bakışın tek yönünde bir araya getirmeyi başarır.

Galtsev'le konuşmasında, cephe gerisinden gönderilmiş bir sanat kitabında Alman ressam Albrecht Dürer'in (1471-1528) "Kıyametin Dört Atlısı" gravürünü (bkz. Ek 1) gören Ivan'ın "Bunlar Alman mı?" diye sorması manidardır. 1498 tarihli gravürde İstila, Savaş, Kıtık ve Ölüm halkı ezip geçen atlılar olarak kişiletilerek resmedilmiştir. Bu dörtlü savaşın Ivan'a ve ailesine getirdiği yıkımlarken kıyamet Ivan için Almanların saldırılarıyla birlikte kopmuştur. Elini gravürdeki figürlerin üstünde gezdirirken sıra Ölüm'e geldiğinde, Ivan tıpkı ona benzeyen motorsikletli birini gördüğünü söyleyecek ve üstü kapalı biçimde motorize SS birliklerini

hatırlatacaktır. Daha makul bir tutum sergileyen ve “Bu sadece bir resim.” diyen Galtsev’e Ivan’ın cevabı son derece nettir: “Hayır, onları tanıyorum!”

Görsel 4. 5 Ivan ve aynada bir anı olarak kalmış gibi duran Galtsev



Kitaptaki bir sonraki gravür “Şövalye, Ölüm ve Şeytan” ise (bkz. Ek 2) Ivan’ın tehlikelerle dolu, hatta sonunda ölümle sona erecek yolculuğuna gönderme yapmaktadır. Fakat daha önemli olan şudur: Ivan’ın öfkesi bastırılabilir bir boyutta değildir ve intikam alma arzusu onun için ödeve, hatta bir takıntıya dönüşmüştür. Çavuş Katasoniç’in Ivan için söylediği “Onun tek düşünebildiği intikam.” sözü bir sonraki rüya sekansıyla vurgulanacaktır zaten. Bu kez Ivan, sığınakta kendi başına bir savaş oyunu oynarken önce mekânı aydınlatan lambayı patlatmış, sonra da elindeki fenerle karanlığın içinde hayal kurmaya başlamıştır. Ivan, hayalinde, cephe hattına sızmaya çalışırken bir yandan da Almanların masum sivilleri katletmelerine ilişkin sesler duyulmaktadır. Yine Deleuzecü terimlerle ifade edilirse, Tarkovski bu kez sessel imge yoluyla Ivan’ın geçmişinde yaşadığı trajediyle aktüel şekilde

oynadığı oyunu duyulan seslerle bir araya getirip bir hatıra-imgeye dönüştürmektedir (Deleuze, 2021, s. 62).¹⁰

Tarkovski, ustaca yansıtmayı başardığı Bergsoncu bir zaman konsepsiyonu içinde seslerin ontolojik kökenini muğlaklaştırmıştır. Duygudan zamana, zamandan da duyguya geçiş daimi bir şimdiye vurgu yapan dolaysız bir zaman-imgenin sınırları içinde gerçekleşmektedir. Zaman-imge “geçmiş tabakalarının birlikte varoluşunu değil, şimdinin uç noktalarının eş zamanlılığını” (Deleuze, 2021, s. 125) koşulladığından Ivan’ın oyununu bir hatıra-imge haline getiren seslerin kaynağı ikircikli yapısını sürdürür; onların hem aktüel hem de virtüel olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda, zamansal ardışıklık yerini bir aradalığa bırakırken Tarkovski ses üzerinden kurduğu zamansal bağı görsel olarak da yenileyecektir. Hepsi 19 yaşından küçük 8 Rus gencin kurşuna dizilmeden önce duvara kazıdıkları bir yazı görüldüğünde Ivan’ın ve kurbanların gerçeklikleri birbiriyle bir kez daha kaynaşacaktır. Ivan, karanlık sığınakta duvar diplerinde bazı kurbanların yüzlerini görür ki hepsi ya kendisi ya da annesidir. Duvardaki yazının sonunda Ivan’ın bir takıntı haline getirdiği ahlaki ödevi de vazedilmektedir: “İntikamımızı alın!”

Ivan’ın ıstırap dolu oyunu Almanların topçu ateşiyle sona erdiğinde yaşananlar, Tarkovski’nin incelememizin en başında alıntıladığımız sözünün açık bir dışavurumudur. Ivan, savaş yüzünden ne ölçüde acı çekiyorsa yetişkin askerler de muharabeden o ölçüde keyif alıyor gibidir. Öyle ki, Tarkovski’nin kendisi tarafından canlandırılan bir asker, bombardıman altında olmasına, ölümle burun buruna gelmesine rağmen neşe dolu bir ifadeyle Kholin’e “Biraz çay olsa iyi olurdu!” diyecektir. Oysa Ivan az önce hayal dünyasında muzaffer olmasına karşın hâlâ acı içindedir. Hayalinde, idam emrini veren Alman subayını yakaladığında bile onu öldüremez ve gözyaşlarına boğulur. Tarkovski’nin de dediği gibi, çocukluğun saf masumiyeti ile şiddetin son noktası olan savaş arasında tam bir zıtlık bulunmaktadır,

¹⁰ Rus yönetmen bu sekansta kesmeleri mizansenden ustaca yaralanarak gerçekleştirmiştir. Kesmeler, kamera hareketinin Ivan’ın aksiyonunu ya da görüşünü karanlığa değin takip ettiği anlarda; ekran siyaha düştüğünde yapıldığı için tüm sekans tek bir planda çekilmiş gibi etki bırakmaktadır. Tarkovski bu kesme mantığını, Bergsoncu bir zaman anlayışını benimseyen bir sanatçı olarak, sonraki yapıtlarında da başarıyla kullanacaktır. Örneğin, daha sonraki bölümlerde görebileceğimiz üzere, *Stalker* filminin tamamı tek planda çekilmiş izlenimi bırakacak şekilde kurgulanmıştır.

sonunda kazanmak dahi bu zıtlığı aşmaya yetmez. Ivan'ın çaresizliği, kahramanımızı ezen bir üst açıyla perdeye yansıtılırken bu sekans harap olmuş bir kilisenin duvarında kalmış bir Hz. Meryem ve çocuk İsa ikonasına yapılan kesme ile son bulacaktır.

Görsel 4. 6 Hz. Meryem ve çocuk İsa ikonası



Görülen ikona Ivan ve annesi arasındaki durumu ortaya koyan açık bir göstergedir ve Ivan'ın Hz. İsa ile eşlenmesi film kahramanı hakkında önemli bir şey söylemektedir. Hristiyan teolojisindeki haliyle Hz. İsa'nın başına geldiği gibi, Ivan da başkalarının günahlarını yüklenip acı çekmek, hatta diğerlerinin kurtuluşu için can vermek zorundadır. Fakat onun birini öldürmesi düşünülemez bile. Ivan da aynı profili çizer: Halkının (büyüklerinin) zaferi için ölümle burun buruna gelmiş olan Ivan, oyunun sonunda Alman subayın canını alamamıştır. Bununla birlikte Hz. Meryem imgesi de Ivan'ın annesiyle anlamsal bir bütünlük kurmaktadır. Hz. Meryem, sanat tarihi boyunca, biricik evladının çekmek zorunda kalacağı acılar yüzünden hüznü ve kaygı dolu ama oğlunun kendisini feda ederek başkalarının

kurtuluşuna vesile olacağını bilmesi sebebiyle de mağrur bir kadın olarak temsil edilmiştir. İkonadaki kutsal kadının düşünceli yüzü annesinin Ivan’a bakışlarının duygusal etkisini de yoğunlaştırmaktadır.

Bombardıman sırasında Ivan’ın yakın arkadaşı Çavuş Katasoniç ölmüştür ama Yüzbaşı Kholin bunu küçük çocuktan saklar ve onun karargâhtan çağrıldığını söyler. Seyirci bir süre daha Katasoniç’in öldüğünü görmeyecektir; bu yüzden az sonraki sahnenin genel anlamı ancak sahne bittikten çok sonra anlaşılır ki Tarkovski bunu “retrospektif kavrayış” olarak adlandırmaktadır (Martin, 2013, s. 80). Ivan, gerçeği bilmediği için, defalarca kader arkadaşlığı ettiği Katasoniç’in kendisine veda etmeden ayrılmasına çok içlerlemiştir. Ivan, Galtsev ve Kholin yemeğe oturduğu anda Tarkovski Ivan’ın duygu durumunu son derece özgün şekilde aktaran bir sahne ortaya koyacaktır. Üçlü, yemeğe başladığında bir asker içeri girmek için izin ister. İçeriye hızla giren ilk kişi Katasoniç’tir ama sofranın yakınına gelebilmek için hızlıca hareket edip bir sütunun arkasından geçmek zorunda kaldığında sütunun arkasından aydınlığa çıkan kişi Katasoniç değil de ona çok benzeyen başka bir askerdir. Askerin Katasoniç olmadığını anladığında Ivan’ın yüzü asılır ve sofradan kalkar.¹¹

Ivan’ın bir an için Katasoniç’in kendisine veda etmek için geldiğini sanması ve ardından hayal kırıklığına uğraması bundan daha iyi şekilde nasıl görselleştirilebilirdi ki? Tarkovski, Ivan’ın görsel olarak ifade edilmesi hiç de kolay olmayan hezeyanını son derece basit ama bir o kadar da etkili bir biçimle; mizansen içinde iki farklı oyuncuyu kullanarak yansıtmayı başarmıştır. Kamera sola doğru yapılan panla oyuncuyu takip eder, bir sütunun arkasına geçen Katasoniç, sütunun ardından başka bir kişi olarak çıkar. Yalnızca dikkatli gözlerin takip edebildiği bu değişimle yetinen Rus sinemacı minimalist bir tavır göstermektedir. Tarkovski, Ivan’ın yüzüne özel bir vurgu yapmamayı; kesmeler yoluyla yakın çekimlere başvurmadan, yani planın kendi zaman akışına olabildiğince az müdahale etmeyi tercih etmiştir.

¹¹ Sahne dikkatle incelendiğinde Kholin’in de küçük Ivan’la aynı hezeyana kapıldığı görülmektedir. Katasoniç’in öldüğünü bilmesine rağmen Kholin bile ilk anda sığınağa Çavuş’un geldiğini sanmış ve şaşkınlıkla irkilmiştir. Ne var ki aydınlığa çıkan askerin başkası olduğunu idrak ettiği anda Kholin’in de yüzü düşer.

Hayal kırıklığı içinde yatağına uzanan Ivan uykuya daldığında yine bir rüya görecektir. Ivan bu kez, elma taşıyan bir kamyonetin arkasında kız kardeşiyle birlikte. Daha öncekilerde olduğu gibi, bu rüyada da karamsar bir atmosfer bizi beklemektedir. Kardeşler mutluluk içinde bir arada olsalar bile bardaktan boşanırcasına bir yağmur yağmakta, elmalar yere düşmekte ve arka plan negatif olarak görülmektedir. Üstelik kız kardeşi Ivan'ın kendisine sunduğu elmaları sürekli reddetmektedir. Tamamı bir kumsalda yere saçıldığındaysa elmaları atlar yiyecektir.

Bu sahnedeki total amacının “kaçınılmaz felaketi kızın önsezileriyle algıladığını vurgulamak” olduğunu belirten Tarkovski (2008, s. 19) belli unsurları öne çıkararak sahnenin dramatik merkezini ortaya koymaktadır: Ivan için normal bir yaşam sürmenin, hatta hayatta kalmanın imkânsızlığı. Yağmurdan sıırıslıklam olmuş Ivan ve kızkardeşinin görüntüsü yaşam ve ölüm arasındaki sınırın ölüm lehine aşıldığını ya da kısa süre içinde aşılabileceğini göstermektedir. *Ivan'ın Çocukluğu*'ndan başlamak suretiyle birkaç filmde daha karşımıza çıkacak at imgesi ise hayatı, canlılığı simgeleyen bir öge olmakla birlikte (Ciment vd. 1969/2007, s. 30), yalnızca “mazide kalmış mutlu bir hayatın göstergesidir” (Ahmedî, 2016, s. 265).

Bu yüzden çok geçmeden Ivan uykudan uyanacak; Galtsev ve Kholin'in yardımıyla Alman hatlarına sızacak ve bir daha dönmeyecektir. Bu üçlü, iki dünyayı birbirinden ayıran bataklık alandan geçtikten ve Ivan'ın Alman hatlarına sızmayı başarmasının ardından Tarkovski uzun ve ufuk çizgisine doğru yavaşça akan bir planla suyu ve üzerindeki ağaç yansımalarını göstermektedir. Yine, oldukça basit fakat biçimsel anlamda etkili bir görüntü düzenlemesi karşımızdadır. Ivan'ın rüyasında mutlulukla uçarken ulaştığı ağaç dalları şu an bir ölüm metaforuna dönüşmüş bulanık suyun üzerinden perdeye aksetmektedir. Bu yer değiştirme, oldukça karanlık renk tonuyla beraber, uçmanın düşmeyle sonlandığını imlemektedir.

Rus yönetmen, Almanlar karşısında kazanılan zaferiyse gerçek belgesel görüntüleri ile vermeyi yeğlemiştir. II. Dünya Savaşı'nın sonunda Berlin'e giren Kızıl Ordu askerleri neşe içindedir ama görüntülerde iç karartıcı bir detay öne çıkmaktadır. Arşiv görüntülerinde, yaşanan bozgunun ardından eşiyle birlikte önce

çocuklarını sonra da kendisini öldüren Josef Goebbels'in ve ailesinin cesetleri teşhis edilmektedir. Hitlerin propaganda bakanı ve sadık bir takipçisi olan Goebbels'in kömürleşip insani biçimini yitirmiş simsiyah cesedi ile onun hemen yanında bembeyaz giysileri içinde uyur gibi yatan masum çocukların nahif bedenlerinin bir aradalığı dramatik etkisi oldukça yüksek bir tezat oluşturmaktadır. Bir çocuğu savaşın yıkımından ve ölümden korumaya çalışanlarla, bir ideal uğruna çocukları kendi elleriyle acımasızca öldürenlerin arasındaki farkın, hiçbir kurmacaya ihtiyaç duymayacak şekilde, gerçek arşiv görüntüleriyle bir dışavurumdur bu. Tarkovski'nin gerçekliğin bizatihi kendisini bu denli biçimsel bir öge haline getirmesi etkileyicidir.

Üsteğmen Galtsev de Berlin düştükten sonra Nazi karargâhına giren Rus askerlerin arasındadır. Belli ki Galtsev artık deneyimsiz, çoğu kez ne yapacağını bilemeyen bir delikanlı değildir. Yüzündeki yara izleriyle bütünleşen ciddi tavırları erginlenmesinin bir göstergesi olarak bütünlük oluşturmaktadır. Bir sessel imge sayesinde Kholin'in artık hayatta olmadığı da ortaya çıkar. Galtsev, "Bu dünyadaki son savaş olmayacak mı?" diye düşünürken Yüzbaşı Kholin'in her zamanki alaycı tavrıyla "Çok sinirlisin Galtsev, sınırların için bir doktora görün." dediği duyulur. Aslında Galtsev kendi kendine düşünmekte, Kholin'le hayali bir diyalogu sürdürmektedir. Galtsev, Kholin'e öldüğünü söyler ama o artık Üsteğmen'in benliğinin bir parçası olarak konuşmaya devam edecektir: "Ve hayattayım!"

Bilindiği gibi, birçok kültürde çekilen bedensel acılar yahut alınan fiziksel yaralar erginlenme sürecinin doğal bir parçası ya da sonucu olarak ortaya çıkarlar ve bu anlamda, savaşın çetin şartlarında olgunlaşan Galtsev'in yüzündeki yaraların gösterilmesi boşuna değildir. Fakat bu bağlam içinde asıl dikkat çekici olan şey sahnenin daha derininde; eril Kholin ve dişil Galtsev'in, bir ölümün ardından gerçekleşen, "tek bedendeki birliğinde" gizlidir. Antrpolog Campbell'ın belirttiği haliyle, erginlenmenin çocukluktan erkekliğe geçiş olduğu kadar, erkek-olanın dişil-olanla birleşmesi süreci de olduğu hatırlanırsa (2014, s. 117) film boyunca babalık temsili olarak gördüğümüz Kholin'in, ölümünün ardından, simgesel bir anne figürü olan Galtsev'in benliğinde yaşamını sürdürmesi daha anlamlı hale gelir. Tarkovski,

bu birlikten doğan erginlenme durumunu Galtsev'in yüzündeki yaraların gösterileceği bir planla birleştirdiği kısacık bir iç monologla ve yine gerçekle hayal arasına kalın çizgiler çekmeden sahneye aktarmayı başarmıştır.

Görsel 4. 7 İdam edilen Ivan'ın son bakışı



Ele geçirilen Nazi belgelerinin tasnifi sırasındaki görüntüler dikkatimizi bir tema üzerinde yoğunlaştırır. Rus askerleri, gizli dosyaları bombardıman sırasında zeminde açılan bir delikten yukarı taşırken sahne sanki bir kuyudan su çekme eylemini hatırlatacak şekilde düzenlenmiştir. Belgelerin idam edilen mahkûmlara ait dökümanlar olduğunun ortaya çıkması bu temayı daha da güçlendirecektir. Ivan'ın dosyası da belgeler aralarındadır ve dosya zemindeki delikten aşağı kata düştüğünde Ivan'ın “kuyusu” tam anlamıyla simgesel olarak belirir. Galtsev irkilerek, aşağıya düşen dosyanın peşinden hızlıca alt kata iner. Dosyanın kapağında *punctum*'u¹² son

¹² Göstergebilimci Roland Barthes (1915-1980) *Camera Lucida* adlı yapıtında fotoğrafın “studium” ve “punctum” olmak üzere iki varlık katmanından oluştuğunu söylemiştir. Studium, fotoğrafın biçimsel kompozisyonu ve bütünlüğünü ifade ederken punctum onun ifade gücünü tanımlar. Latince “iz”, “yara” ya da “delik” gibi anlamlara sahip olan punctum, fotoğrafın insanı duygusal olarak etkileyen, hatta sarsan yanına işaret eder (Barthes, 2014, s. 41-58).

derece güçlü bir fotoğrafta nefret dolu bakışlarını objektife yöneltmiş mağrur Ivan görülmektedir.

Galtsev, Ivan'ın nasıl öldürülmüş olabileceğine dair düşüncelere daldığında kamera Almanca konuşmalar eşliğinde harabaya dönmüş boş mekânda gezinmektedir. Bu takip kamerası hareketi çalkantılı olsa da gelişi güzel değildir, görüntüler Ivan'ın tutulduğu hücrelerinden çıkarılıp infaza götürülmesi sırasında katedilen mekânın takibidir. Tarkovski, bir kez daha flashback kullanmak yerine sessel imge ve kesintisiz bir takip kamerası hareketiyle Ivan'ın başına ne geldiğini Galtsev'in zihinsel kavrayışı üzerinden aksettirmeyi tercih etmiştir. Almanca konuşmalar deşifre edildiğinde Nazilerin Ivan'ı hücrelerinden çıkarıp aşağılayıcı sözler eşliğinde idama götördükleri anlaşılmaktadır. Görüş açısı plan bir işkence odasında son bulurken gerçek görüntüler tekrar karşımıza çıkar. Tarkovski, yaşanan şeylerin salt kurmaca olmadığını; bunların savaş boyunca gerçek insanların başına gelen felaketler olduğunu bu yolla göstermek isterken arşivden alınan bir giyotin görüntüsüne kesme yapmıştır. Sahne müziğinde gerilim doruğa çıkarken Ivan yerde yuvarlanırken görülür ve Rus yönetmenin kendi sözleriyle ifade edilirse, “Bogomolov'un öyküsünde hayatın ölümle apansızın sona eren bu aşaması tek ve nihaidir. Ivan'ın hayatının bütün özü ve trajik coşkusu burada yoğunlaşır. İşte tam bu noktada savaşın anlamsızlığı beklenmedik bir şiddette hissedilir ve kavranır” (Tarkovski, 2008, s. 3).

Bir rüya sekansıyla başlayan film yine bir rüya sekansı ile sona erecektir fakat bu kez rüyanın kime ait olduğu belirsizdir.¹³ Bu belirsizlik çözüme kavuşmasa da sahne Ivan'ın ölümünün trajik etkisini devam ettirmektedir ve kanımızca Tarkovski için asıl önemli olan da budur. İlk rüyanın son kısmına geri dönülmüştür. Ivan annesinin taşıdığı kovadan kana kana su içmektedir fakat tek farkla: Bu kez anne ve oğul bir sahilindedir ve ikisinin beraberliği korkunç bir silah sesiyle değil, annenin el sallayarak ve gülümseyerek ayrılmasıyla son bulacaktır. Ardından, Ivan'ı sahilde arkadaşlarıyla oynarken görürüz ki bu da bir hatıra olsa gerektir. Fakat söz konusu

¹³ Martin, bu sahneyle ilgili “Tarkovski bu rüyayı hikâye örgüsünde mantıken ‘imkânsız’ bir yere yerleştirerek (eğer rüyayı görenin Ivan olduğunu varsayarsak imkânsız) bu yaşamın çeliklerinin ve paradokslarının sadece ölünce çözüleceğini öne sürüyor olabilir.” demektedir.

hatıra-imge bizi metonimik bir açılıma da taşımaktadır. Saklambaçta ebenin kim olacağını belirlemek için bir tekerleme sayılmaktadır. Ivan saydıkça elenen tüm çocuklar bir bir yere uzanırken en son Ivan ayakta kalıp ebe olacaktır. Dikkatimiz ister istemez çocukların yere uzanışına odaklanmakta, filmin bütünü açısından değerlendirildiğinde bunun bir ölüm simgesi olup olmadığı meselesi aklımıza takılmaktadır. Bu çocuklar Ivan'ın savaş sırasında teker teker ölümlerine şahit olduğu arkadaşları mıdır? Büyük bir olasılıkla.

Zaten Ivan'ın ebe olduktan sonra, gerilimli bir müzik eşliğinde yanmış bir ağaca dayanarak sayması ve kız kardeşinden başka kimseyi bulamaması bu imayı güçlendirmektedir. Kız kardeşini bulduğundaysa ikisi parlak ve sığ bir suyun üstünde neşe içinde koşarlar fakat kısa zaman içinde Ivan yine yalnız kalacaktır. Ivan'ın koşusu yanmış bir ağaçta son bulur ve film aydınlık görüntülerle ve coşkulu bir müzikle desteklenen çocuksu mutlulukla bitmez. Aksine, müzik solup giderken geriye yalnızca tedirgin edici bir davul sesi kalır. Ivan koşarken umutsuzca elini uzatır ama kimseye dokunamaz. Son sahnedeysen bir görüş açısı plan Ivan'ın “düşüğünü” ima edecek şekilde ağacın aydınlık gövdesinden karanlık köklerine hızlıca inen tilt hareketiyle görüntüyü siyaha düşürür. Film, küçük kahramanın trajik yazgısını bir kez daha vurgulayarak biter.

4.2. Andrey Rublev

4.2.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı ve Süresi: 1966, 205 Dakika, Siyah-beyaz ve renkli.

Senaryo : Andrey Tarkovski ve Andrey Konçalovski

Görüntü Yönetmeni : Vadim Yusov

Yapım Tasarım : Yevgeni Çerniyayev

Kurgu : Lyudmilla Feyginova, Tatyana Yegoriçeva ve Olga Şevkunenko

Özgün Müzikler : Viyaçeslav Ovçinnikov

Oyuncular : Anatoli Solonitsin (Andrey Rublev), Ivan Lapikov (Kiril), Nikolay Grinko (Danila), Nikolay Segeyev (Teofan Grek), Irma Raush Tarkovskaya (Meczup kız), Nikolay Burliyaev (Boris), Yuri Nazarov (Prens Vladimir ve Genç Prens).

15.yüzyılın başlarında Rusya, ardı arkası kesilmeyen Moğol ve Tatar saldırılarının altındadır ve güçlü bir merkezi otoritenin yokluğunda Rus halkı tarihinin en karanlık günlerini yaşamaktadır. Daha da kötüsü Rus soyluları iktidarı ele geçirmek için birbirlerine düşmüş haldedir, hatta bazıları tahta çıkabilmek adına düşmanla işbirliği yapmaktan da çekinmemektedir. Manastırda yaşayan samimi bir keşiş ve oldukça yetenekli bir ikona ressamı olan Andrey Rublev, Prens'in yaptırmak istediği yeni kilisede Yargı Günü'nü tasvir eden bir ikona boyaması için büyük yazı ustası Teofan Grek'ten bir davet alır. Teofan Grek'le teolojik bir tartışmaya girdiğinde Rus halkının özündeki iyiliğe inandığı ve çektiği acılar için halkına derin bir merhamet duyduğu ortaya çıkan Rublev, insanları korkutacak bir kıyamet tasvirini resmetmek istemez. Andrey Rublev, yaşanan onca barbarlık ve şiddetin ortasında bile insanın derininde yer tutan güzelliğin, kutsalın ve inancın ona verdiği umudun peşindedir. Ancak Rublev, bir Tatar baskını sırasında, meczup bir köylü kızını tecavüzden kurtarmak için bir yağmacıyı öldürmek zorunda kaldığında hayatı, ahlakı ve Tanrı'nın iradesini yeniden sorgulamak durumunda kalır. Kurtardığı kızla birlikte manastıra çekilen ve işlediği cinayetin kefareti için sessizlik yemini ederek yıllarca konuşmayan yetenekli sanatçı ikona boyamayı da bırakır. Andrey Rublev, bir delikanlının Büyük Prens'in yeni bir kilise için sipariş ettiği devasa bir çanı başarıyla dökebilmesine şahit olduktan ve çanın seslerinin halka verdiği mutluluğu gördükten sonra hem sessizliğini sona erdirecek, hem de sanatına geri dönecektir.

4.2.2. Korku ve Umut Arasında “İşte İnsan!”¹⁴

Andrey Rublev’de asıl ifade etmek istediğim şey, bir insanın her şeyi tüketen bir fikir, onu tutku noktasına sürükleyen bir fikir adına yanması.

Andrey Tarkovski, 1965

Andrey Rublev, filmin olay örgüsü (plot) ile doğrudan bir ilgisi olmamasına rağmen anlam bakımından tüm yapımı özetleyen bir sekansla başlamaktadır. Kendisini kovalayan insanlardan kaçmaya çalışan Keşiş Yefim, bir nehri geçerek eski bir kiliseye ulaşır ve çan kulesine tırmanarak hayvan derilerinden yapılmış iptidai bir balona tutunup yerden yükselerek kendisini yakalamak isteyenlerden kurtulur. Tıpkı Tarkovski’nin ilk filmindeki Ivan’ın uçma deneyimi gibi, Yefim de havada çok az görünür. Bunun yerine, hava çekimleri (aerial shot) yeri gösterirken Yefim’in neşe içinde “Uçuyorum!” dediği duyulmaktadır. Fakat keşişin yaşadığı mutluluk uzun ömürlü olmayacaktır. Yere doğru sertçe devinen kameranın hareketiyle balonun yere çakıldığı ve Yefim’in öldüğü anlaşılır. Bir derenin kıyısında yavaşça sönmekte olan balondan sulak alanda otlayan atlara kesme yapılır.

Filmin tamamına ve Tarkovski’nin düşünce dünyasına aşina olmanın kazandıracağı *retrospektif bir kavrayış* açılış sekansına dair tutarlı bir çözümleme yapmamıza olanak tanımaktadır. Tarkovski açısından sanatçının yalnızca yaratıcı yeteneklerle donanmış biri değil, aynı zamanda inanç sahibi biri, hatta bir tür çileci olduğu daha önce vurgulanmıştı. Aynı şekilde Rus yönetmenin, sanatçının hizmet etmek zorunda olduğu halkıyla gerilimli ilişkisi hakkındaki karamsar fikirlerini de biliyoruz. Bu anlamda filmin kahramanı Andrey Rublev, Tarkovski’nin sanatçı (ideal insan) tasavvurunun bütünüyle vücut bulmuş hâlidir: Tanrı tarafından kendisine, insanlara faydalı olması için muazzam bir yetenek bahşedilen ama bununla birlikte

¹⁴ Hristiyan inancına göre Roma İmparatorluğu valisi Pilatus, çarmıha gerdirmeden önce işkence ettirdiği Hz.İsa’yı Kudüs halkına gösterip “İşte İnsan!” (Ecce Homo) demiştir. Bu söz, bir aşağılama olmanın aksine, İsa’nın Tanrısal bir varlık; bir insan ideali (ideası) olarak vücut kazandığını ortaya koyduğu ve Yuhanna İncili’nde geçen “Söz (Kelâm) insan olup aramızda yaşadı” (1:14) ifadesine atıf yaptığı için sıkça alıntılanıp bir kalıba dönüşmüştür. Bu film çözümlemesinde ise söz konusu kalıp anlamca genişleyerek Hz.İsa’yı olduğu kadar onun yolunun bir benzerini yürümek durumundaki çileci sanatçıyı da imlemektedir.

bunun bedelini de ödemek durumunda olan bir keşiş.¹⁵ Açılış bölümünün, filmin halk, sanatçı/seçilmiş kişi ve samimi bir iman sahibi kişinin çile dolu kaderi aksında dizelenen anafikrini bir çırpıda ortaya serdiğini anlamamızı sağlayan temel budur.

Gerçekten de, “filmin anlatımı parçalardan oluşmakla beraber, filmin bütününe hâkim olan tema sanatçı ve içinde yaşadığı toplum ilişkisidir” (Martin, 2013, s. 96). Bir sanatçı (çileci) söz konusuysa onun yaşam yolunun, başka bir ifadeyle özgün inanç ve değer sisteminin çoğunluğun/halkın yargılarıyla uyum içinde olması mümkün değildir. Tanrı’yla ve dünyayla bireysel, samimi ve çoğu kez azap verici olsa da içsel özgürlüğe ve ruhsal bakımdan tekâmül etmeye dönük mistik bir ilişkinin sıradan insanlar tarafından anlaşılması öylesine zordur ki halk çoğu kez bu yolu seçenleri dışlar ya da açık şekilde onlara düşmanca tavırlar sergiler.

Görsel 4. 8 Yefim’in bakış açısı planından onu izleyen insanların görüntüsü



Böylece, Yefim’in kendisini öfkeyle kovalayanlardan kaçması anlaşılır bir duruma dönüşür ve münzevi bir hayat sürerek halktan uzlet etmek zorunda kalmak Yefim’in balonla tek başına yükselmesi ile aktarılır (Skakov, 2012, s.38-39). Yefim balonla uçarken -ki bu manevi anlamda yükselmeye çalışmanın metaforudur (Gillespie, 1993, s. 50)- aşağıda kalanlara “Hey, gelin bana katılın!” diye bağırırsa da

¹⁵ Tarkovski, 1965 yılında Ekran dergisine verdiği bir röportajda neden Rublev’in hayatını filmleştirmek istediği sorusuna şöyle cevap vermiştir: “Çünkü Rublev bir dahi. Başka bir deyişle, dünyayı acı verici bir keskinlikle gören, karşılaştığı her şeye, başka insanların çok fazla görüp, çok fazla alışıp artık hiç fark etmeden yanından kayıtsızca geçtiği şeylere olağanüstü duyarlılıkla tepki veren biri. Bir de, bir sanatçı her zaman toplumunun vicdanı olduğu için, Rublev’e yöneldik” (Ekran, 1965/2007, s. 14).

insanların büyük çoğunluğu için bu ne anlaşılır bir şeydir ne de mümkün. Yefim'den çok yeryüzünü gösteren uçma sahneleri ve düşmenin hemen ardından gördüğümüz yağmur altında otlayan at imgesi yine Tarkovski'nin romantik perspektifine uygun bir anlam ufku sunmaktadır bize: Bunu ne denli arzu etsek de yaşadığımız sürece kaçılabilir, uçup yükselebilecek bir yer yoktur. Kurtuluş ya da azap, her ne olacaksa, bu dünyanın içinde ve akıp giden hayatın tam ortasında gerçekleşmek zorundadır. Gözünü “göklere” çevirmiş insanın trajik yazgısı orada kalamayacak olmasıdır.

Filmin bundan sonrası 8 ayrı sekanstan oluşan biyografik bir çalışma gibidir. Fakat filmin yapısal olarak biyografik bir çalışmaya benzediğini söylerken Tarkovski'nin amacının tarihsel bir figürün yaşamının olduğu gibi aktarılması olduğunu kastetmiyoruz. Aksine, evvelden de belirtildiği haliyle, Tarkovski bu filmde böyle bir şey yapmayı asla istememiştir. Andrey Rublev'in, aralarında doğrudan bir ilgi ya da nedensellik ilişkisi olması gerekmeyen epizotlar halinde sunulan yaşam öyküsü, kendi başına bir anlam taşımaktan öte, Rus ressamı büyük bir sanatçı olarak ortaya çıkartan “hayatın şiirsel mantığının” nasıl örüldüğünü serimlemek amacıyla sahnelenmiştir (Tarkovski, 2008, s. 22; Johnson ve Petrie, 1994, s. 83).

Olay örgüsü ise 1400 yılında olup biteni aktaran *Soytarı* sekansıyla başlarken Tarkovski'nin meşhur eril üçlemelerinden biri daha karşımızdadır: Andrey, Kril ve Danila. Üç keşiş yolculuk ederken kuvvetli bir yağmur ansızın bastırdığında yollarının üzerindeki bir köydeki ağıla sığınır. Burada beraberce eğlenen yerli halkla ölçülü ve soğuk keşişlerin arasındaki uyumsuzluk açılış sekansında vurgulanan karşıtlığı bir kez daha öne çıkartır. Bir soytarı keşişlerle dalga geçip, Tanrı adamlarının çileci yaşamlarını hakir gören şakalar yapar. İnsanlar keşişlerin içki içmemesini ya da kadınlardan uzak durmalarını son derece gülünç bulurlar. Şimdi, halkla keşişler arasındaki karşıtlık belirgin olsa da soytarının çok daha özel bir işlevi olduğu aydınlığa kavuşmaktadır.

Daha doğrusu, keşiş tiplmesi gibi, soytarı tiplmesi de özgün ve özgür bir birey temsili olarak seçkinleşir –bir antagonist¹⁶ olsa bile. Islanmamak için yağmurdan kaçan keşişlerin aksine, soytarı soyunup kendisini yağmura bıraktığında bu zıt tiplmelerinin Apolloncu ve Dionysosçu¹⁷ dünya tasavvurlarının çatışmasını ortaya koyduğu daha net anlaşılmaktadır. İdealize ettiği bir “Varlık” tasavvuru üzerinden düzen ve uyuma büyük önem atfederek dünyayı hiyerarşik bir şekilde gören Apolloncu dindar bakış, “oluşa ve kendiliğindenliğe” dayanarak doğayı içsel zenginliklerin kaynağı olarak kabul eden ve coşkunluk içinde katı sınırları muğlaklaştırmaktan korkmayan Dionysosçu rindâne tavırla karşılaşmaktadır (Düz, 2011, s. 3). Tarkovski filmlerinde bir anda patlak veren yağmurlar hayatın kendiliğindenliğini ve kesin olduğunu düşündüğümüz sınırların muğlaklığını gösteren bir simge olarak kullanılırken (Fairweather, 2012, s. 34) bu sahnede keşişlerle soytarı arasındaki farkı iyice derinleştirmektedir. Soytarı, hayatı; yaşamın kendiliğinden ve insanın cılız iradesinden tamamıyla bağımsız şekilde akışını idrak ve kabul etmek konusunda keşişlerden çok daha cesurdur.

Bunun farkında olduğu anlaşılan Andrey Rublev, yağmur altında ıslanan soytarıyı merakla hatta belli bir hayranlıkla izlemektedir. Ne var ki Kril öfke içindedir ve “Tanrı rahipleri, Şeytan ise soytarıları gönderdi!” diyerek soytarının esrik bir tavırla erittiği sınırları yeniden tahkim eder. Kutsal kabul ettiği değerlerinin bu denli önemsiz bulunması, hayatını adadığı çileciliğinin alaya alınması Kril’i çok kızdırmıştır. Danila ise olup biteni hiç umursamadan uykuya dalmıştır. Eril üçlemenin karakter özellikleri böylece açığa çıkar: Konformist ve uysal Danila, kibirli ve öfkeli Kril, dünyaya merakla bakıp onda “kendince” bir anlam arayan Rublev. Çok geçmeden Prens’in askerleri ağıla girip soytarıyı döverek götürürler ve çalgısını kırarlar.¹⁸ Keşişlerin, Tanrı adamlarının gelişi halkta bir mutluluk

¹⁶ Antagonist, bir anlatıda ana karakteri (protagonist) eylemsel ya da fikri olarak engellemekle yükümlü karşı-kışı olup neredeyse her bakımdan asıl karakterin zıttıdır.

¹⁷ Antik Yunan’da güneşle simgelenen Apollon hekimlik, sanat ve ışığın tanrısı olarak ölçü ve kurallarla bağdaştırılırken Dionysos’un adı şarap, tiyatro, dans ve şölen tanrısı olarak içten gelen güçlü duygularla (yalnız coşku ve neşeyle değil aynı zamanda acı ve öfkeyle) birlikte anılmıştır. Bugün felsefe sanat alanında “Apolloncu” ve “Dionysosçu” terimleri dünyayı algılamak ve onun içinde varolmak hususundaki iki ayrı yönelimi ifade etmek için kullanılmaktadır.

¹⁸ Filmin son sekansında Kril’in soytarıyı askerlere şikâyet ettiği ortaya çıkar. Yaptığı münasebetsiz şakalardan ötürü soytarının dili kesilmiş ve 10 yıl hapiste tutulmuştur.

yaratmamış; aksine, acı ve hüznü sebep olmuştur. Bunun Rublev'in en son isteyeceği şey olduğu ise ilerleyen bölümlerde ortaya çıkacaktır.

Film, *Yunan Teofan* (Theophanes the Greek) bölümüyle devam eder. Yunan Teofan da Andrey Rublev gibi tarihi bir şahsiyettir. 1340 ile 1410 yıllarında yaşamış büyük bir ikona ressamı olsa da filmde zaman zaman Tarkovski'nin ünlü kutsal meczuplarından biri olarak da işlev görür. Kril ve Teofan arasında geçen bir konuşma, Kril'in kibrini ve Rublev'in karakterini, yukarıda ifade edildiği haliyle serimler. Kril, Teofan'dan psikoposun, keşişlerin ama özellikle de Rublev'in önünde kendisini yardımcısı olarak çağırmasını isterken Rublev hakkında da "Ustadır, boyayı incelikte uygular ama onda bir şey eksik: Korku yok, inanç yok." demektedir. Kril'in kibrinin ötesinde, korku ve inancı birlikte anan sözleri filmin asıl düğümünü; imanın, dolayısıyla da kurtuluşun özünün ne olduğu sorusunu açığa vurmaktadır. Belli ki bu Kril için korkudur ama Rublev için değildir.

Teofan, işkence edilen birini izleyen halka kızgınlıkla "Hepiniz büyük günahkârlarsınız ama onu yargılıyorsunuz!" diye bağırırken İncil'deki "ilk taşı günahsız olanınız atsin!" meseline gönderme yapmaktadır.¹⁹ Teofan'ın kimsenin günahsız olmadığını ima etmesi yaşlı ustanın insan doğasıyla ilgili karamsar düşüncelerini ele vermektedir. Yine de Teofan, Kril'i değil Rublev'in yardımcısı olmasını isteyecek ve onu Moskova'ya çağırtacaktır. Yunan Teofan'dan gelen çağrı eril üçlemenin birlikteliğinin sonunu getirir. Üçlemenin ayrılması Rublev için Cennet'ten (korunaklı manastır yaşamı) sürülmekle başlayıp ruhen olgunlaşmaya varan bir sürecin ilk basamağı haline gelecektir.

Andrey, Danila'dan kendisiyle gelmesini istese de Danila bunu kabul etmez. İkisinin ayrıldıkları sahne duygusal olduğu kadar düşünsel açıdan da kışkırtıcıdır. Rublev'in heyecandan tir tir titreyen bir halde ve ağlayarak söylediği, hatta duygu yoğunluğundan sonunu getiremediği "Seninle yıllarca bir hücreyi paylaştık. Senden başka kimsem yok. Dünyaya senin gözlerinle bakıyorum, onu senin kulaklarınla

¹⁹ Meselde (Yuhanna, 8:1-12) zina eden bir kadına dair hükmü sorulduğunda (ki bu suç Yahudi yasalarına göre taşlanmayı gerektirirdi) Hz. İsa "İçinizde kim günahsızsa, ilk taşı o atsin!" demiştir. Bunun üzerine kimse kadını taşıyamaz ve Hz.İsa "Kimse seni yargılayamıyorsa ben de yargılamayacağım." diyerek kadını affeder.

duyuyorum, senin kalbinle...” sözlerine Danila’nın gözyaşları içinde “Senin için mutluyum koca aptal!” diyerek cevap vermesi neredeyse iki aşığın vedâsını andırır. Daha da ötesinde, Andrey’in diz çökerek Danila’nın elini öpmesi ve Kril’in bu duruma yüzünde alaycı/aşağılayıcı bir ifadeyle şahit olduğu anda ikilinin sanki bir sırları açığa çıkmış gibi yaşadığı büyük tedirginlik Andrey ve Danila arasındaki ilişkiyi manastır kardeşliğinden öte bir boyuta taşır gibidir (Kutay, 2004, s. 114).²⁰

Görsel 4. 9 Kril’in onu “yakan” tutkusu: Rublev’i geçmek



Rublev’in çağırıldığını duyan Kril’in hikâyesi ise şimdilik sona ermek üzeredir. Teofan tarafından tercih edilmediğini öğrenmesinin ardından hücresinde, boyadığı ikonlara kayıtsızca bakan Kril bir keşiş yamağının özellikle vurguladığı haliyle “gündüz vakti yanan meşaleyi” elini suya daldırıp ıslatmak suretiyle söndürür. Sahne, Kril’in onu yakan asıl tutkusunun; Rublev’den daha büyük bir ressam olma hayalinin suya düştüğünü gösteren bir alegoriye dönüşmüştür. Tarkovski asimetrik bir bel planla Kril’i ekranın sağına sıkıştırmış halde gösterirken gölgesini de tam aksi istikamette dikkatimize sunmaktadır. Kril’in manevi karanlığı büyümektedir. Büyük bir kızgınlıkla başpsikoposa ve keşiş yaşamına söverek çileciliği terk eden Kril, kendisini takip eden köpeğini hınçla öldürdüğündeyse

²⁰ Paralel şekilde, ilk epizotta soytarı alaycı bir tavırla keşişlerin “kadınlarla oynamadıklarını” söylerken elindeki taze soğanı abartılı bir hareketle dişlemiştir. Fallik bir nesnenin bu manidar kullanımı, keşişlerin manastır hayatında kadınlardan uzak durmalarına karşın kendi aralarında yaşanabilecek duygusal/cinsel ilişkilere gönderme yapmaktadır. Bu yüzden bazı çözümlemelerde, ayrılık sahnesinin duygusal yoğunluğunun Andrey ve Danila arasında yaşanan homoseksüel ilişkiyi anırttığı iddia edilmektedir.

manastıra, hatta bütünüyle Tanrı'ya sadakatinin sonunun geldiğini göstermiş olur. Ancak Kril, filmin sonuna doğru yeniden ve dönüşmüş şekilde karşımıza çıkacaktır.

*Andrey İçin Çarmıh*²¹ bölümünde, genç ve kurnaz yardımcısı Foma ile Yunan Teofan'ın yanına gelen Rublev, ustasıyla, insanın gerçek doğasına dair teolojik bir tartışmaya girmiştir. Teofan, insanın kendi cahilliği ve aymazlığı yüzünden acınası halde olduğu konusunda ısrarcıyken *ilk günahın*, Tanrı'nın emir ve yasaklarından yüz çevirmenin insanlık tarihi boyunca tekrar ettiğini hatırlattığı anda zamanın döngüsellliğini de vurgulamış olur (Martin, 2013, s. 88). Teofan, insanın kıymet bilmez bir nankör olduğunu; İsa'nın onları eğitmeye çalışmasına rağmen insanların kurtarıcıyı idam ettiğini ve havarilerinin bile onu inkâr ettiğini haykırmaktadır. Sahne süresince Teofan'ın yüz planlarından daha çok Andrey'in baş planının amors biçimde kullanılması, bu diyalogu iki kişi arasında süregiden bir görüşme olmaktan çıkarıp Andrey'in kendi iç hesaplaşması gibi göstermek konusunda oldukça etkili olmuştur.

Tartışma sürerken beklenmedik fakat Teofan'ın üstü kapalı şekilde yaptığı zamanın döngüsellliği vurgusuna uygun düşen bir şey olur ve Hz. İsa'nın çarmıha gerilme sahnesi perdede akmaya başlar. Bu ani geçiş, anlamsal bir değişimin de taşıyıcısıdır; artık Teofan ve Rublev insanlıktan ve acizliğinden bahsettiklerinde kast ettikleri şey Rusya halkı ve onun başına gelen felâketlerdir. Kristal-imaj devreye girmiştir; bir "Rus İsa", bu kez 1400 yıl öncenin Kudüs'ünde değil de şimdinin Rus topraklarında karlı ve soğuk bir günde yeniden çarmıha gerilmektedir. Ortaya çıkan bağıntı açıktır ve filmin ağırlık merkezine işaret etmektedir: Rus halkının başına gelen felâketler ve kurtarıcı Mesih ilişkisi üzerinden Rusya'nın ve onun kurtarıcısı olacak kişinin bir ideal olarak yüceltilmesi. Bu yüceltme, yalnızca sekansı değil tüm filmi, Rusların hiç de yabancı olmadığı bir ülkü olan anavatan için kendini gönüllü olarak feda etme temasının öne çıkarıldığı oldukça milliyetçi bir söylemle örmektedir.

²¹ Sekansın İngilizce adı *Passion for Andrei* olduğu için birçok çalışmada dilimize *Andrey'in Tutkusu* ya da *Andrey'in Çilesi* olarak tercüme edilmektedir. Fakat bu hatalı bir çeviridir. Daha önce de belirttiğimiz üzere "passion" sözcüğünün özel anlamı "çarmıha gerilme"dir ve bu manası sekansa çok daha uygun düşmektedir.

Görsel 4. 10 Halkının için ölen Rus İsa ve onun için ağlayan gözler



Rus yönetmen, bir kez daha basit fakat etki gücü yüksek bir mizansen sayesinde, soyut teolojik tartışmayı bir ulusun vatanlarını düşmandan kurtararak hayatta kalma ve tanınma mücadelesiyle birleştirmeyi başarmıştır. İncil’de söylendiği gibi, insanlar kendilerini yaratan Tanrı’ya (bu durumda anavatanları Rusya’ya) ihanet eden günahkârlardır ve başlarına gelen bütün felâketleri hak ediyor olabilirler ama bir kurtarıcı kendini feda ederek halkının günahlarının kefareti ödeyebilir. Bahsedilen kurtarıcı Hz.İsa gibi bir peygamber olabileceği gibi, Andrey Rublev gibi ilahî yeteneklerle donatılmış çileci bir sanatçı ya da filmin sonunda görebileceğimiz haliyle Aziz George ile özdeşleştirilen Büyük Prens Vladimir olabilir.

Rublev ve akıl hocası Teofan arasındaki tartışma devam etmektedir. “İnsanlık zaten aptallığa ve alçaklığa teslim edildi, şimdi yalnızca kendini tekrar ediyor. Bugün İsa gelseydi, onu yeniden çarmıha gererlerdi!” diyen Teofan’a karşın Andrey daha temkinlidir. Rublev de insanın aciz ve günahkâr bir varlık olduğunun farkındadır ama İsa’nın her şeye rağmen; insanda aczinin ve cehaletinin üzerine çıkabilecek yüce bir öz gördüğü için bile isteye ölüme gittiğini de düşünmektedir. Rublev için de “Kötülük her yeredir. Her zaman seni 30 gümüşe satacak birileri çıkacaktır.”²² Fakat o, ustası Teofan’ın aksine umut da taşımakta; yığınların cehaletine karşın tek

²² İncil’de aktarıldığı şekliyle, havarilerden Yahuda İskaryot, 30 gümüş dinar karşılığında Hz.İsa’ya ihanet edip onu Romalılara teslim etmiş ve çarmıha gerilmesine vesile olmuştur (Matta, 26: 14-15).

başinalığı içinde bir kurtarıcının bireysel çabasına odaklanmaktadır. “İsa’nın çarmıha gerilmesinin belki de tek nedeni vardı, Tanrı ve insanları barıştırmak.” diyen Andrey’in sözleri onun inançlı kişiye atfettiği önemi ve büyük sorumluluğu göstermekte aynı zamanda inancın temelini umut olduğunu düşündüğünü açığa vurmaktadır.

Rublev’in inancı ve saflığı 1408 yılında şahit olduğu bir pagan ayini sırasında zorlu bir teste tabi tutulacaktır ki yaşadığı sınav müstakil bir bölüm olarak sunulmuştur. Birdenbire ormanda ellerinde meşalelerle ortaya çıkan köylüleri izlemekten kendini alamayan Andrey merakla onların peşinden gider. Gördüğü şey bir pagan bayramıdır; doğaya tapan halk neşe içinde ve çırlıçıplak halde nehre girmektedir. Soytarı epizotundan sonra bir kez daha Dionysosçu coşku ve yaşamın kadim kaynağı olarak doğa teması karşımızdadır. Zamanında soytarıyı dikkatle izleyen Andrey şimdi de paganlara aynı ilgiyi göstermektedir ve çırlıçıplak bir kadına rastlar. Ağaçların arasında gerçekleşen bu karşılaşma Aden Cenneti’ndeki Âdem ve Havva’nın mutluluk içindeki birlikteliğinden ziyade, ikisinin yakın bir zamanda Tanrı’ya karşı işleyeceği günahı çağrıştırmaktadır. Gerçekten de, kadını görmesinin hemen ardından cübbesinin etek uçlarının alev alması, Andrey’in içinde uyanan ve bastırmakta oldukça zorlandığı cinsel arzusun simgesidir.²³

Töreni gizlice izlerken yakalanan Andrey ceza olarak bir direğe bağlanır. Kollarının iki yana açık olması ve paganlardan birinin dalga geçerek “Tıpkı İsa Mesih gibi, ha!” demesi sahnenin simgesel bir çarmıha gerilme olduğunu açık eder. Az önce karşılaştığı çıplak kadın Rublev’i çarmıhtan kurtarmasına karşın durum önce keşiş için ölümcül bir günah²⁴ olan şehvete karşı koymakla ilgili bir sınav haline gelecektir. Tarkovski bu sahne boyunca asimetrik planları çokça kullanmak suretiyle Andrey Rublev’i “köşeye sıkıştırmış” ve yaşadığı manevi zorluğu aksettirmeye çalışmıştır. Kadın, Rublev’le sevginin doğası hakkında tartışıp onu zorla dudağından öptükten sonra Andrey’i serbest bırakır ama keşişin sınavı

²³ Rus sinemacı ateş imgesine tutku ya da cinsel istek gibi duyguları sembolize etmek için sıkça perdeye yansıtmıştır. Tarkovski filmografisinde yanan şeyler ve yanıp kararmış yüzeyler, genel olarak, kahramanın yoğun duygularını ya da moral zorunluluğunu tasvir etmek için kullanılmaktadır.

²⁴ Hristiyan inanışında, “insanın ruhunu öldüren” büyük günahlar yedi tane olmak üzere şunlardır: Kibir, Açgözlülük, Şehvet, Kıskançlık, Oburluk, Öfke ve Tembellik (Güngör, 2014).

başarıyla geçtiğini söylemek mümkün değildir. Çünkü öpüşme dışında açıkça gösterilen bir şey olmasa bile Andrey'in ertesi sabah yoldaşlarına ormanda kaybolduğuna dair yalan söylemesinden ve Danila'nın kendisine "Öğrencilerinin önüne böyle çıkmaktan utanmıyor musun? " diye sormasının ardından "Bu senin günahın, senin vicdanın..." demesinden Andrey'le pagan kadın arasında tensel bir ilişki yaşandığını çıkarsamak zor değildir.

Görsel 4. 11 Kendi çarmihında acı çeken Andrey ve baştan çıkarıcı pagan kadın



Sabah olduğunda Prens'in askerleri bir kadın ve erkeği putperesetlik suçundan tutuklamaya çalışacak, Andrey ve beraberindekiler kayıklarla nehirde yolculuk ederlerken bu arbedeye şahit olacaklardır. Askerlerin kovaladığı kadın, Rublev'i serbest bırakıp ima edildiği üzere onunla birlikte olan pagandır ve askerlerden kurtulmak için kendisini nehre atar. Kayıkla nehrin ortasında olan Rublev'e doğru yapılan bu hamle kadının kendisini onun merhametine bırakmış olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Ne var ki, Andrey kadına yardım etmek için herhangi bir tepki vermez, yalnızca mırıldandığını görülmektedir. Andrey'in yüzünden sola doğru yapılan pan sayesinde görüntü yüzen kadına odaklanır. Ardından kameranın yukarıya doğru devinimiyle geniş açığa kavuşan sahne, kadının kıyısı gözükmeyen karanlık bir suyun ortasında tek başına çırpındığını gösterirken siyaha düşer. Yaşam ve ölüm arasındaki sınırda, nehirde bırakılan kadının çaresizlik içindeki durumu Rublev'in mırıltılarına ölen birinin ruhunun kurtuluşu için Tanrı'ya edilen bir dua anlamı kazandırır. Rublev eyleme geçip de kadını kurtarmayı başaramamıştır.

1408 yılını anlatan *Kıyamet Günü* bölümünde Rublev, Genç Prens'in yaptırmak istediği kiliseyi boyamaya bir türlü başlayamaz. Çünkü Andrey, “günahkârları cehennemde zift kazanları içinde korkunç azaplar çekerken” gösterecek “Kıyamet Günü” ikonasını resmetmeyi, insanları korkutacak bir tasvir yapmak istememesi sebebiyle devamlı geciktirmektedir. Danila'ya “İnsanları korkutmak istemiyorum, beni anlamaya çalış.” dese de bir önceki bölümde anlatılanları düşündüğümüzde Rublev'in isteksizliğinin ardında kendisini bir günahkâr olarak görmesinin yattığını söylemek de mümkündür. Zira Moskova'da “Kıyamet Günü”nü resmetmeyi kabul etmiştir ama yolda başına gelenler -pagan ayini gecesinde işlediği günah ya da daha önemlisi ölmek üzere olan bir kadını kurtarma cesaretini gösterememiş olmak- fikrini değiştirmesine sebep olmuş gibidir.

Sevgi ve merhamete vurgu yapan Andrey'in Genç Prens'in küçük kızıyla mutluluk içinde oynadığı görülmektedir. Küçük prenses Andrey'in üstüne süt fişkırtmaktayken Rublev'in iç sesi İncil'den sevginin önemine dair pasajlar okumaktadır.²⁵ Sessel-imgedeki kutsal sözlerle birleşen süt, duvarlar, güvercinler ve uçuşan kuş tüyleri... Sahnede görülen her şey beyazdır ve saf rengin böylesine yoğun kullanımı prensin malikânesini dünya-üstü bir mekâna, cennetvari bir boşluğa dönüştürmektedir. Fakat hepsinin ötesinde, ustaların konuşmalarından ortaya çıktığı şekilde, bir mekânı güzel ve “hafif” kılan şey insanda yarattığı umuttur. Ne var ki sadık askerlerinden birisi en önemli olan şeyin Genç Prens'i (ağabeyi Büyük Prens Vladimir karşısında) yüceltmek olduğunu söyleyecektir. Bu cüretkâr söz, tıpkı şehvet gibi ölümcül günahlardan olan kibir ve kıskançlığın prensin benliğini ele geçirdiğinin göstergesidir.

²⁵ Rublev'in içinden okuduğu bölüm tam olarak şöyledir: “İnsanların ve meleklerin diliyle konuşsam, ama sevgim olmasa, ses çıkaran bakırdan ya da çınlayan zilden farkım kalmaz. Peygamberlikte bulunabilsem, bütün sırları bilsem, her bilgiye sahip olsam, dağları yerinden oynatacak kadar büyük imanım olsa, ama sevgim olmasa, bir hiçim. Varımı yoğunluğumu sadaka olarak dağıtsam, bedenimi yakılmak üzere teslim etsem, ama sevgim olmasa, bunun bana hiçbir yararı olmaz. Sevgi sabırlıdır, sevgi şefkatlidir. Sevgi kıskanmaz, övünmez, böbürlenmez. Sevgi kaba davranmaz, kendi çıkarını aramaz, kolay kolay öfkelenmez, kötülüğün hesabını tutmaz. Sevgi haksızlığa sevinmez, gerçek olanla sevinir. Sevgi her şeye katlanır, her şeye inanır, her şeyi umut eder, her şeye dayanır. Sevgi asla son bulmaz. Ama peygamberlikler ortadan kalkacak, diller sona erecek, bilgi ortadan kalkacaktır (...) İşte kalıcı olan üç şey vardır: İman, umut, sevgi. Bunların en üstünü de sevgidir” (Korintliler, 1:1-13).

Eril ve dişil olanın farklılığı da tam bu anda vurgulanmakta ve kibirle kıskançlığa bir de öfke eklenmektedir. Süt imgesiyle öne çıkarılan ve küçük prensesin masumiyetinde tecelli eden dişil sevgi ve merhamete karşılık Genç Prens'in hırçın ve askerleri tokatlayacak ölçüde öfkeli küçük oğlunda görebileceğimiz iktidarın eril şiddeti arasındaki zıtlık gözden kaçmaz. Genç Prens'in, oğlunun öfke dolu ve şımarık hallerindense kızının neşeli ama sevgi dolu tavırlarından rahatsız olması ilerleyen bölümlerde sebep olacağı kötü şeyleri izleyiciye sezdirmektedir. Gerçekten de Genç Prens'in ağabeyine ihanetine ilk kez bu bölümde tanık olunacaktır.

Rublev'le beraber çalışan taş ustaları ve süslemeciler Prens Vladimir'den gelen iş teklifi üzerine Moskova'ya gitmek üzere yola çıktıklarında az önce gördüğümüz beyaz binanın umut aşılayan dünya-üstü parlaklığı yerini ormanın ağır ve kasvetli karanlığına bırakacaktır. Renk tonundaki bu ani ve dramatik değişim boşuna değildir çünkü Genç Prens ustaların gözlerinin oyulması emrini vermiştir; amaç ağabeyinin kendisinininkinden daha görkemli bir saray yaptırmasını engellemektir. Bir önceki sahnede prensesin saflığının sembolü olarak gördüğümüz beyaz süt, yaşanan vahşetin ardından, bir taş ustasının matarasından bataklığın karanlık suyuna karıştığında Prens'in büyük günahının metaforuna dönüşmüştür.

Doğrudan yapılan bir kesme kilisede üzerine süsleme yapılması gereken bembeyaz bir duvara çamur sıçradığını gösterir. Andrey, çaresizlik ve kızgınlıkla duvara rastgele çamur sıvamaktadır. Siyah-beyaz görüntünün kontrastında oldukça belirgin şekilde öne çıkan ve dökülen kanı hatırlatan bu lekeden yavaşça sola pan yapan kamera önce Andrey'i iki direğin arasında sıkışmış halde gösterip ardından aşağı tittle ikona ressamının çamurlu elini ekrana yansıtır. Rublev, derin bir mahcubiyet duygusu ve keder içinde sıkışıp kalmış haldedir. Belli ki kibirli, kıskanç ve zalim bir adam olduğu meydana çıkan Genç Prens'e hizmet etmekle kendi elinin de kana bulandığını düşünmektedir.

Görsel 4. 12 Andrey'in “kana” bulanmış eli



Danila ise her zamanki konformizmini göstererek çırağından İncil okumasını isteyecektir. Korintliler 11. Bölüm'den, kadının varlık mertebelerindeki yerine ve şerefine dair pasajlar duyulur: “Her erkeğin başı Mesih, kadının başı erkek, Mesih'in başı da Tanrı'dır. Kadın başını açarsa, saçını kestirsin. Ama kadının saçını kestirmesi ya da tıraş etmesi ayıpsa, başını örtsün. Erkek Tanrı'nın yüzü ve şerefidir fakat kadın da erkeğin şerefidir. Erkek kadının değil, kadın erkeğindir” (1-10). Tam bu sırada bir kutsal deli tiptemesi; bir çocuk kadar masum olan dilsiz ve meczup bir kadın filme dâhil olacaktır.

Kadın duvardaki çamuru görüp ona dokunduktan ve ellerini kokladıktan sonra yaşanan vahşete tanık olmuşçasına hıçkırıklarla ağlamaya başlar. Bu kutsal deli, dağılmış saçları ve pejmürde kılığıyla İncil'de övülen başı örtülü iffetli kadın imajından oldukça uzaktır ama Rublev onun bir günahkâr olmadığı konusunda ısrarcıdır. Kadında dikkat çekici olan şey bir saman yığını gibi bebeği gibi bağrına basarak taşınmasıdır. Belki Tatar baskınları sırasında bebeğini ve ailesini kaybettiğinden bu haldedir; burası açıklığa kavuşmaz. Ne var ki meczup kadının anaç ve perişan haliyle anavatanla özdeşleştirilmesi kaçınılmaz gözükmektedir: Rusya da evlatlarını kaybetmekte ve tıpkı bu kadın gibi çaresizlik içinde bir çeşit deliliğe sürüklenmektedir.²⁶ Belki bu yüzden Andrey Rublev onun başını örtmese de

²⁶ Filmin son sekansında, Rusya'nın kurtuluşu ile beraber meczup kadının akıllanmış ve başını örtmüş olarak halkın arasında dolaşırken bir erkek çocukla görüntülenmesi bu yorumu güçlendiren bir detaydır.

bir günahkâr değil, bir zavallı olduğunu söyleyecektir. Andrey'in Danila'ya bunu söyledikten sonra (Soytarı epizodundaki durumun tam aksine) yağan yağmura aldırmadan dışarıya çıkması yalnızca bu bölümü bitirmekle kalmaz, Rublev'in karakterinin manevi anlamdaki değişimini de gösterir. Görünen o ki Rublev yaşamın kendine has akışını anlamaya başlamıştır.

Genç Prens'in günahlarına bir de açgözlülüğün eklendiği bir sonraki bölüm olan *Yağma* epizodunda görülmektedir. Prens, Tatarlarla birlik olup ağabeyiyle aynı adı taşıyan Vladimir kentini yağmalayacaktır.²⁷ Yine Tarkovski'nin sinematik evrenine uygun olarak Tatarlar suyun öte yanından gelip kendileriyle birlikte ölüm ve yıkım getireceklerdir. Genç Prens'in Tatar Beyi ile suyun tam ortasında buluşması dikkatten kaçmaz; atlarının rengi ve duruş yönleri bir kontrast oluştursa da bir "sınır bölgesinde" bir araya gelen ikilinin amaçları ortaktır. Birleşen iki ordu Vladimir şehrine saldırarak; katedral bile yağma edilirken kutsal bir mâbede sığınan savunmasız halk tecavüze uğrayıp kılıçtan geçirilecektir.

Görsel 4. 13 Suyun ötesinden ölüm getiren Tatarlar ve Prens



Bu bölümde temel olarak düşmanları tarafından çiğnenen anavatan ve aşagılanan Rus halkı vurgusu karşımızdadır. Ortodoks rahiplerin dua cübbesini atının sırtına atan Tatar Beyi katedralde gördüğü bir ikonaya bakıp Hz. Meryem hakkında

²⁷ Büyük Prens'in ismi olan Vladimir (Владимир) "barışa sahip olan" ya da "barışı sağlayarak hükmeden" anlamlarına gelmektedir. Gerçekten Rusya'da bu isimde bir şehir olmakla birlikte, Büyük Prens için bu ismin seçilmesi tesadüfi değildir ve barışa vurgu yapan anlamı iki yönlü işlev göstermektedir. Bu semiyolojik izlek sayesinde, Genç Prens'in ağabeyine isyanının ve şehir saldırısının ahlaki meşruiyeti tamamen ortadan kalkarken, Büyük Prens'in de (filmin son bölümünde açık şekilde göreceğimiz şekilde) kurtarıcı rolü perçinlenmektedir.

oldukça alaycı bir tavırla “Bir oğlu varken nasıl bakire olabilir ki?” diye sorar. Fakat asıl aşağılama bunlardan sonra gelecek ve Tatar Beyi, Genç Prens’in ihanetini kast ederek “Rusya’da bir bakirenin evlat sahibi olmasından daha garip şeyler olduğunu” söyleyecektir. Belli ki Tatar Beyi’ne göre bile sırf ağabeyinin tahtında gözü olduğu için kendi halkını katletmekten geri durmayan, dininin kutsal mabedini yağmalayacak ölçüde yozlaşmış bir prensin varlığı babasız doğan bir çocuktan daha olağan dışıdır. Barbar bir süvarinin bu tespiti yerinde ve çarpıcıdır.

Tatar Beyi katedral için üzülp üzülmeyi sorduğu anda bir hatıra-imgeye yapılan geçiş Genç Prens’in hain Yahuda İskaryot’la özdeşleştirilmesini koşullayacaktır. Geçmişe dalıp giden Genç Prens, Başpsikopos’un ve diğer din büyüklerinin huzurunda (büyük ihtimalle şu an yağmaladığı katedralde) ağabeyine bağlılık yemini ettiğini hatırlamaktadır. Ağabeyini öpmesi, Yahuda’nın ihanetinin; Romalılara teslim ederken Hz. İsa’yı öpmesini çağrıştırmaktadır. Bu, yalnızca bir çağrışım olarak kalmayıp sessel-imge yoluyla anlatıya açık şekilde dâhil edilir; zira Genç Prens’in hatırasından aktüel zamana dönüş, katedralin altınlarının yerini söylemesi için işkence edilen ama yine de metanetini yitirmeyen bir keşişin Genç Prens’e “Hain! Yahuda!” diye bağırması ile gerçekleşmektedir.

Keşişin, öldürülmeden hemen önce, Tatarlara cesur ve umut dolu şekilde “Bir gün siz gideceksiniz, her şeyi baştan yapacağız!” demesi filmin son sekansına gönderme yapan bir sözdür, fakat şimdilik anlatıdaki işlevi açık değildir. Tıpkı Yahuda’nın Hz. İsa’ya ihanetinin ardından ağır bir ruhsal buhrana girip ortadan kaybolması gibi (bazı kaynaklara göre kendisini öldürmüş, bazı kaynaklara göre ise ölümcül bir hastalığa yakalanadıktan sonra acı içinde ölmüştür), Genç Prens de sebep olduğu şeyin korkunçluğunu idrak ettiğinde dehşete düşecektir. Sendeleyerek katedralin çatısına çıkıp da kubbelerin kurşunları yağmalanırken şehirdeki kargaşaya bakan Genç Prens büyük bir pişmanlık içinde kalır. Ağır çekimle verilen sahnede Genç Prens’in arkasında parıldayan kurşun plakaların parlak rengi, Yahuda’nın ihanetinin bedeli için anlaştığı (ve büyük ihtimalle hiç alamadığı) gümüş dinarları akla getirmektedir. Bu ihanetinin ardından Genç Prens filmde bir daha karşımıza çıkmayacaktır.

Yağma sırasında Rublev'in genç yamağı Foma da öldürülür. Foma, bir asker tarafından oklanıp nehre düştüğünde Tarkovski daha önce ölüm için kullandığı görsel temayı yineleyecektir ama bu kez bataklık suyuna karışan süt değil, Foma'nın beyaz boyalarıdır. Rublev de katedral baskını sırasında meczup kızı tecavüzden korumaya çalışırken bir Rus askerini öldürdükten sonra tam anlamıyla yıkılır. Daha önce, pagan kadını kurtarmak için dua etmekten başka bir şey yapmayan Andrey, bu kez eyleme geçmiş ve meczup kıza tecavüz etmeye yeltenen bir askeri öldürmüştür. Rublev yakılıp yıkılmış katedralin ortasında meczup kızla yalnız kaldığında ustası Yunan Teofan'la konuşacaktır. Bu rüyavari (dream-like) karşılaşma, katedralden geriye kalan yıkıntının ortasında bir anda beliren siyah bir kedinin miyavlamasının çan sesiyle üst üste bindirilmesiyle başlar.²⁸

Rublev'in konuştuğu Teofan'ın hayaleti midir yoksa yalnızca vicdanı mıdır? Metonimi her ikisini de olası hale getirirken, bir önceki görüşmelerini hatırlatan Rublev insan doğası hakkında yanıldığını kabul edecek; inancını yitirdiği için artık resim yapmayacağını ve sessizlik yemini edeceğini söyleyecektir. Zamanında büyük konuşmasına ve sonradan işlediği büyük günaha karşılık Andrey'in kendisine verdiği ceza susmak ve ikona yapmamaktır. Fakat Teofan önemli bir noktaya parmak basarken hem filmin hem de Tarkovski'nin sanatçı hakkındaki fikrini özetlemektedir: "Tanrı'nın sana verdiği yeteneğe küsüp de onu kullanmamak... Bu Tanrı'ya küsmek demektir!"²⁹

Bu sahnede Teofan, görüntünün bir yanından çıkıp kameranın arkasından dolaşarak diğer yandan tekrar ekrana girmek suretiyle birkaç kez aks devamlılığını bozmaktadır. Andrey'in ölmüş bir adamla konuşmasının böyle bir biçimle sunulması

²⁸ Tarkovski bu filmde sesleri, özellikle de çan seslerini çoğu zaman kaynağı belirsiz şekilde kullanmayı tercih etmiştir (Fairweather, 2012, s. 35-36). Başka bir ifadeyle, ilk anda diegetic olduğu sanılan seslerin gerçekten mizansene ait olup olamayacağı son derece tartışmalıdır. Örneğin film bir çan sesiyle açılır ama Keşiş Yefim'in balonuna bindiği çan kulesi boştur. Rus yönetmen seslerin "kendi başına bir varlığa sahip olması ve kaynağının görselleştirilmesine gerek duymadan iletebilmesi" (Botia, 2020, s. 728) özelliğinden yararlanarak onları "ses kristallerine" (Deleuze, 2021, s. 105-120) çevirir. Bu sahnede de, az önce yağmalanan kilisede gerçek bir çan sesinin duyulması mümkün değildir fakat "gaipen" gelen bu ses geçmiş ve şimdiyi; düş ve gerçeği sinematografinin varlığına imkân tanıdığı şeffaflıkta kaynaştıran metonimik bir unsur olarak işlev görecektir. Aynı şekilde, filmin ilerleyen bölümlerinde Rublev sessizlik yemini ettiğinde, çan sesleri bu defa Andrey'in içinden geçirdiği fakat dışavuramadığı düşüncelerinin yerini alacaktır.

²⁹ Rublev'in Teofan'a Cennet'e girip giremediğini sorması üzerine aldığı cevapsa Tarkovski'nin özgün din anlayışıyla uyum içindedir: "Cennet sandığın gibi bir yer değil!"

sahneyi nesnel gerçeklik bakımından esnettiği ölçüde içsel gerçekliğe yaklaştırmakta; rüya mantığındaki yapısıyla onu bir vicdan muhasebesine çevirmektedir. Yunan Teofan’la yapılan görüşme, kapalı bir mekânda beklenmedik şekilde yağmaya başlayan karla ve katedrale giren bir atla son bulmaktayken her ikisi de yaşamın her şeye rağmen devam ettiğini anlatan basit fakat etkili imgelerdir.

Film, 1412 tarihli *Sessizlik* bölümüyle sürmektedir. Konuşmama yemini eden Andrey ile sağır-dilsiz meczup kızın simgesel bütünlüğü dikkat çekiciyken bu birlik manastırdaki keşişler tarafından da vurgulanmaktadır. Eril ve dişil karakterleri arasındaki benzeşme/kaynaşma Rublev’in manevi tekâmülünün bir göstergesi olarak da ele alınmalıdır. Kril’in de hatalarından dolayı pişman olup manastıra dönmeye çalıştığına şahit olunur. Kalacak bir yer için dizlerinin üstünde yalvarmasının ardından Psikopos’un gönülsüz de olsa kalmasına izin verince ekrana giren bir cücenin sevinçle bağırması ve Kril’le benzer vücut dilini göstermesi dikkat çekicidir. Kamera diz çöken Kril’i göstermek için aşağıya tilt yaptığında ekrana boyca Kril’le aynı hizada kalan bir cüce girecek ve Kril’le beraber Tanrı’ya sevinçle şükredecektir. Kril’in manastırı terk ederken acımasızca öldürdüğü köpek onun sadakati ise, cüce de Kril’in kibirden kurtulmuş, küçülmüş egosu ile bu kez samimi şekilde varlık kazanan sadakati olarak işlev görmektedir ve bu sebeple şükranlarını suna suna psikoposun ardından gitmesi boşuna değildir.

Görsel 4. 14 Tatar başlığı takan meczup kız; düşmanın eline geçen anavatan



Kril'in duvara ters olarak yansıyan atlı gölgelerini görmesi, Rusya'nın bütünüyle düşmanın eline geçip Rusların alenen aşağılandığını ortaya koyan bir sahnenin etkileyici girişini meydana getirmektedir. Keşişlerin kendi aralarındaki konuşmalarından anlaşıldığı kadarıyla halkın tamamı açtır; bitmek bilmeyen Tatar baskınları yüzünden hasat yapılamadığı için manastırdaki keşişlerin ellerinde de sadece (ilk günahın belirgin simgesi) elma kalmıştır. Gürültülü ve neşeli halde manastırın bahçesine giren Tatar atlıları köpeklerle et atıp hayvanların birbirine girmesini, bir parça et için birbirini parçalamasını eğlenerek izlemektedirler.³⁰ Rublev'in kurtardığı meczup kız da köpeklerle atılan etten arta kalanları yemeye başlayacaktır. Meczup kızın hali, kendisinden ziyade, bütün Rusya'nın düştüğü acınası durumun özetidir bu. Dahası da gelecek; meczup kız tüm aşağılamalara ve dalga geçmelere rağmen Tatarlarla gidecektir. Kendisini zorla da olsa vazgeçirmeye çalışan Andrey'in yüzüne tükürüp Tatar süvarinin başlığını kendi isteğiyle takan ve verdiği örtüye sarınan meczup kız Tatar savaşçının karısı olmayı kabul eder. Anavatan bütünüyle düşmanın eline geçmiştir.

1423 tarihli *Çan* epizodu filmin olay örgüsüne ait son ve en uzun sekans olarak seçkinleşmektedir ve filmin teolojik tartışmalarla iç içe geçmiş milliyetçi söylemi bu bölümde zirvesine ulaşmaktadır. Rublev 11 yıldır sessizdir ve daha sonradan anlaşılabacağı haliyle bu süre zarfında Tatarlara karşı Büyük Prens Vladimir önderliğinde bir direniş başlamıştır. Yine de halk hala perişan vaziyettedir; köyler terk edilmiş ve yuvalar dağılmış haldedir. Bölüm, genç bir erkeğin, Dökümcü Nikola'nın oğlu Boris'in tek başına evini beklediği sahneyle açılmaktadır. Kamera pan yaparak yerdeki karın üzerinde akmış bir çamur görüntüsünü perdeye taşır. Beyaz karın üstündeki bu koyu leke, Rublev'in katedralin duvarına sürdüğü çamuru hatırlatmakta ve aynı çağrışımı yapmaktadır: Kısa süre önce bir yıkım yaşandığı, birilerinin öldüğü bellidir. Gerçekten de bu sahnenin hemen ardından Boris, babasını arayan Prens'in askerlerine nerdeyse tüm köyün salgında öldüğünü söyleyecektir.

³⁰ Köpeklerin Tatarların attığı et için birbiriyle boğuşması, Prens kardeşlerin mücadelesiyle birlikte düşünüldüğünde, Rusya'nın yaşadığı iç savaşı temsil etmektedir. Benzer bir anıştırmayı ilk epizotta da görmek olasıdır: İki sarhoş adam, ortada belli bir neden yokken, birbiriyle dövüşürken çamur içinde debelenmektedirler (Gillespie, 1993, s. 50).

Görsel 4. 15 “Evinin erkeği” Genç Boris



Sahnede göze çarpan şey Boris’in sağ yanında yamuk bir pencerede duran tavuktur: Ev, tavuk ve genç bir erkek. Tarkovski, çerçeve içinde çerçeve kullanarak gösterdiği tavuğu adeta bir dutch plan içindeymiş gibi verirken, salgının ev üzerinde yarattığı tahribatı görsel olarak aksettirmeyi başarmakla kalmaz. İçindeki dişil imgeyle beraber sağa doğru yatmış bu çarpık çerçevenin Boris’in omzuna yaslanır şekilde durmasıyla genç adamın aileden geriye kalan tek şey olduğunu da söylemek ister. Daha doğrusu, baba ölünce erkeklik Boris’e, henüz tam anlamıyla erginlenmemiş ve kimsesiz kalmış bir çocuğa devredilmiştir. Ne var ki, kısa zaman içinde bu genç adam yalnızca evinin değil, tüm ulusun umudunu ve geleceğini simgeler duruma gelecektir.³¹

Askerler, Prens Vladimir’in yaptıracığı yeni katedral için bronz çan dökebilecek bir usta aramaktadır. Boris, askerlere, dökümcü babasının ölmeden önce kendisine çan yapım tekniğini öğrettiğini söyleyip bu zor işi üstlenir. Çanı dökebilmek için yapılması gereken ilk iş kalıbın hazırlanacağı bir çukur kazmaktır ama yaşlı ustalar kazmayı reddettiğinde iş gençlere kalacaktır. Kazı sırasında Boris incecik bir köke rast gelir ama söküp atmak istediğinde bu cılız kökün giderek kalınlaştığı ve koca bir ağaca ait olduğu anlaşılır. Kamera kökten yukarıya doğru tilt yaptığında ağacı heybetli şekilde gösterirken çan ve kuş seslerinin eşlik ettiği kamera devinimi, yukarıda bahsedildiği şekilde, gençlerin tüm bir ulusun umudu olması

³¹ Tarkovski 1969 yılına ait bir röportajda “Bütün bir halkın yaratıcı hevesleri; bunlar çanı dökən çocukla temsil edilmişti.” demiştir (Ciment vd., 1969/2007, s. 27).

temasını öne çıkarmaktadır. Cılız köklerle açlık ve salgından zayıflamış genç bedenler arasında bir analogi kurulmuşsa da bu benzeşim, görüntünün heybetli bir ağaçta son bulmasıyla, doğacak büyük bir ulusun müjdesiyle nihayetlenmektedir.

Bu bölümde de ilginç bir rüya sahnesi vardır. Döküm kalıbının yapılması için uğraşan Boris yorgunluktan uyuya kaldığında bir rüya sahnesine geçilir. Rüyaya geçiş devamlı şekilde duyulan çekiç sesleriyle yapılırken bunun Boris'in değil, Andrey'in rüyası olduğu ortaya çıkacaktır. Kendisini bir meşe ağacının altında Danila ve Kril'le yağmurdan korunmaya çalışırken gören Andrey'in bir hatırasıdır bu. Yıllar öncesine, üçleme henüz bozulmamışken yaşanan anlara ait hatıra ekranda akarken yağmur sesi yerine çekiç seslerinin kullanılması anılar ve gerçekler arasındaki eş zamanlılığı koşturmaktadır. Boris'in uykuya daldıktan sonra aniden Andrey'in rüyasına geçilmesi ikilinin arasında bir bütünlük, hatta anlatısal bir ikizlik meydana getirmektedir. Boris, uykuya yenik düşmeden hemen önce Andrey'e keşişlerin halkı teselli etmek için var olduğunu söylerken kendisi de çok geçmeden aynı işlevi yüklenecektir zaten.

Çanın çamur kalıbının kuruması için yakılan büyük ateş halka ve **Ivan'a** bir şenlik ateşini anımsatıp neşe verse de keşişler için günahların itiraf edilmek zorunda olduğu Yargı Günü'nün alegorisi haline gelecektir. Filmin ilk bölümünde gördüğümüz soytarı Andrey Rublev'e saldırır çünkü dilinin kesilip yıllarca hapiste tutulmasına onun sebep olduğuna inanmaktadır. Rublev düştüğü bu zor duruma karşılık yemini bozup kendisini savunmaz. Kril ise soytarıyı ele veren kişinin kendisi olduğunu söyler.³² Soytarı nedense hala Kril'den çok Rublev'e kızgındır. Soytarının artık bir marangoz olmaya karar verdiğini söylerken Hz.İsa'nın mesleğine atıf yapıyor olması ve Rublev'e bakarak onun kendisini sattığını bildiğini söylemesi, bir an için, antagonist ve protagonistin bir yer değiştirmeye tabi kılındığını düşünmemize sebep olur. Ne var ki, tıpkı ilk bölümde olduğu üzere, eline tutuşturulan içkiyi içerken soytarının pantolonu düşer ve etraftakiler kendisine güler; değişen hiçbir şey yoktur.

³² Bölümün ilerleyen sahnelerin Kril'in bunu yalnızca Rublev'i kurtarmak için söylemediği, soytarının askerlere gerçekten Kril tarafından ispiyonlandığı ortaya çıkacaktır. Daha dikkat çekici olan Kril'in Teofan'ın yerini almasıdır. Kril, tıpkı Teofan gibi, Andrey'e kendisine bahsedilen yeteneği kullanmadığı için "Tanrı'nın hediyesini reddetmek büyük bir günahıdır!" diyecektir.

Çan sorunsuz şekilde kalıba dökülür ama bu yeterli değildir, doğru şekilde çalması da gerekir. Soğuduktan sonra çanı kalıptan çıkarmanın zamanı gelip çatığında Boris heyecan, hatta düpedüz korku içindedir. Bu kısımda çan bütün bir ulusun kurtuluşunun müjdecisi; hür bir halkın sesi olma işlevini yüklenirken, çanın üzerindeki Aziz George³³ kabartması da katedralin bânisi Büyük Prens Vladimir'i Rus halkının kurtarıcısı ve koruyucusu haline getirmektedir. Çan, toprağın dibindeki kalıbından çıkarılıp yerine asıldığında test edilir ve doğru şekilde ses verdiği duyulur. Bu önemli hatta tarihi olaya Büyük Prens ve yanındaki İtalyan elçiler de şahitlik ederken sahne Ortodoks Rusya'nın Katolik Batı tarafından bağımsız bir ülke olarak tanınmasına da işaret etmektedir.³⁴

Görsel 4. 16 Çan, Aziz George ve Boris



Çanın ilk sesleri duyulurken meczup kadın, aklı başında bir halde ve beyazlar içinde halkın arasında görülür ve Rublev'e gülümser. *Kıyamet* bölümündeki sahnede Kutsal Kitap'tan okunan pasajda vurgulandığı üzere örtünmüş olması dikkatten kaçmamaktadır. Anlatılmak istenen şey anavatanın kurtuluşu ve şerefine yeniden

³³ Efsaneye göre, Hristiyan büyüklerinden Aziz George (Aya Yorgi) bir şehre musallat olan ejderhayı öldürerek halkı kurtarmıştır. Ejderha başlangıçta köylülerden haraç almış, halkın verecek bir şeyi kalmadığıdaysa insanlar bu korkunç canavara kurban olarak sunulmuştur. Fakat ejderha bununla da yetinmez; şehrin prensesinin kendisine teslim edilmesini talep eder. Bunun üzerine Aziz George, tüm şehir halkının Hz.İsa'yı kabul edip vaftiz olması karşılığında ejderhayla yüzleşerek onu öldürür. Bu hikâye 13. yüzyılda popüler olup hem Batı hem de Doğu Hristiyanlığı bakımından Geç Orta Çağ ve Rönesans'ta favori bir edebi ve resimsel konu haline gelmiştir (Morgan, 2006, s. 45-47).

³⁴ İtalyan elçiler kendi dillerinde konuşurken Büyük Prens'in kardeşini idam ettirdiğinden, döküm ustalarının ölümün gölgesinde çalıştığından ve birazdan izleyicinin de göreceği bir kadının (bu Rublev'i kurtardığı meczup kızdır) güzelliğinden bahsetmektedirler (Vasudevan, 1994, s. 171). Diyalogta aktarılan asıl mesele Rusya'nın uluslaşma sürecinde çektiği sıkıntılardır.

kavuşmasıdır. Halkın mutluluğuna rağmen Boris bir direğe sarılıp neredeyse bir sinir krizi geçirir gibi ağlamaktadır. Genç adam, yanına gelip kendisini kucağına alıp teskin etmeye çalışan Andrey’e yalan söylediğini; babasının çan dökmenin sırrını ona anlatamadan öldüğünü itiraf eder.³⁵

Tarkovski bu itirafın tüm yaratıcı kişilerin aynı süreçten geçtiğini ifade etmek için varolduğunu söylemiştir. Gerçekten, yaşam deneyimi aktarılamaz olduğu için her birimiz tarafından yalnız olarak tecrübe edilmek durumundadır ve biricikliği ölçüsünde ıstırapla da doludur. “Bireysel deneyim acıyla, çabayla, bir ölçüde acı çekerek kazanılır. Ancak bu zorluklarla gebe kaldıktan sonra deneyim meyve verir” (Ciment vd., 1969/2007, s. 28). Rublev tam da bu dramatik anda, manevi tekâmülünü tamamlasının bir göstergesi olarak yıllardır tuttuğu sessizlik yeminini bozacak ve en önemli ahlaki idealin insanlara umut vermek olduğunu hatırlatır biçimde şunları söyleyecektir: “İnsanları neşelendirdin, bir bayram havası yarattın, neden ağlıyorsun? Moskova’ya gidelim. Sen çan dök, ben ikonaları boyayayım.”

Görsel 4. 17 Boris ve “Kutsal Anne” şefkatiyle onu teselli eden Rublev



Rublev’in bu sözlerinin ardından kamera yavaş bir devinimle sola pan yaparak yerde, Boris’in hemen ayakucunda sönmek üzere olan yanmış odunları

³⁵ Çarmıhtan indirildiği anda, insan olarak ölmüş fakat kısa zaman içinde Tanrısal varlığıyla yeniden yükselecek oğlu İsa’yı şefkatle kollarına alan müşfik Meryem Ana teması Batı resim, ikona ve heykel sanatında defalarca karşımıza çıkar. Bu sahne de aynı konunun sinematografik reproduksiyonudur fakat Hz. Meryem’in yerini Rublev almıştır. Babanın (Tanrı’nın) hiddetiyle karşılaşan ve böylece erginlenip çocukluktan kurtulan; “yeni bir varoluş biçimiyle doğan” Boris’in Kutsal Anne’nin şefkatiyle buluşma (kurtulma) anıdır bu.

göstermesi ise Andrey ve Boris'in ortak tutkusunun sonunda tahakkuk ettiğinin görselleştirilmesidir. Tütmekte olan odunlardan bindirme ile Andrey'in çalışmalarına geçme yapılmıştır. Çünkü filmin anlatı örgüsü *Çan* epizodu ile bitse de Tarkovski son sözünü Andrey Rublev'in çalışmalarını göstermek suretiyle söylecektir. Bu zamana kadar keskin kontrastı oldukça belirgin bir renk tonunda siyah-beyaz olan film, Andrey Rublev'in ikonalarınıysa renkli şekilde ve tüm canlılığıyla perdeye yansıtmaktadır. Renk kullanımındaki bu beklenmedik değişim, sanatçının yaşadığı gerçek ve çileli hayatla yapıtlarındaki kurgusal ve umut verici dışavurumun zıtlığının ayırımına varmamızı sağlar.

Böylece izleyici, Rublev'in çalışmalarına bakarken, Tarkovski'nin iletmek istediği asıl düşünceye; onları çizen sanatçının ruh haline ve yaşadığı çile dolu hayatın eserlerine nasıl etki ettiğine nüfuz edebilmektedir artık (Misek, 2007, s. 164). Pavlus'un Korintliler'e mektubunda söylediği şey tam anlamıyla karşımızdadır: "İşte böylece, kalıcı olan üç şey vardır: iman, ümit ve sevgi. Bunlardan en üstün olanı da sevgidir" (1.Korintliler, 13: 13). Film boyunca bu üçlünden ilk ikisi defalarca vurgulansa da 'sevgi', Rublev'in Kutsal Üçlemesi (Trinity) üzerinden; Hz.İbrahim'e gelen üç meleğin dostluk içinde bir sofrada olduğu ve 'Tanrısal nimeti' birbirlerine muhabbetle sunduğu anda görülmektedir (Reimer, 2008, s. 169) ve katharsis'in düğüm noktasını teşkil etmektedir (bkz. Ek 3).

Görsel 4. 18 Rublev'in en bilinen eserlerinden "Trinity"



Diğer yandan, Andrey Rublev film boyunca bir kez olsun elinde fırçayla ya da bir resmi boyarken gösterilmez; o, yalnızca günlük hayatın neşe ve hüznüne muhatap olan sıradan bir insan portresinden başka bir şey çizmez. Tarkovski'nin kullandığı bu *eksiltme*, biçimsel bir enstrüman olarak sanatçının yaşamı ile yapıtları arasındaki *tezatı* yansıtan ve yaşadığı onca acının ve yıkımın ortasında, samimi iman sahiplerine korku yerine umut aşılama isteyen bir sanatçının resimlerinin hayatın *üstünden* yahut *ötesinden* değil, bizzat içinden gelen bir ilhamla çizilmiş ve boyandığını gösteren basit fakat etkili bir biçimsel enstrümana dönüşmektedir (Ciment vd., 1969/2007, s. 26). Rublev'e ilham veren şey trajikliği içinde insan yaşamıdır. Bu fikir, ikonaların ardından karşımıza çıkan yaşamın saf iki simgesinin; atlar ve yağmurun beraberce gösterilmesiyle nihai olarak vurgulanmaktadır.

4.3. Solaris

4.3.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı ve Süresi: 1972, 167 Dakika, Renkli ve siyah-beyaz

Senaryo : Andrey Tarkovski ve Fredrik Gorenştayn (Stanislaw Lem'in romanından uyarlama)

Görüntü Yönetmeni : Vadim Yusov

Yapım Tasarım : Mikhail Romadin

Kurgu : Lyudmilla Feyginova ve Nina Marcus

Özgün Müzikler : Eduard Artemyev

Oyuncular : Donatas Banionis (Dr.Kris Kelvin), Natalya Bondarçuk (Hari), Nikolay Grinko (Baba), Juri Jarvet (Dr.Sanut), Anatoli Solonitsin (Dr.Sartorius), Viladislav Divorzetski (Harry Berton), Tamara Ogorodnikova (Anna).

Doktor Kris Kelvin, Solaris adında, tamamıyla suyla kaplı gizemli bir gezegenin araştırılması için kurulmuş bir uzay istasyonunda yaşanan tuhaf olayları

incelemek üzere görevlendirilecektir. Daha önce Solaris üzerinde keşif uçuşu yapmış bir savaş pilotu görev esnasında yaşadığı olağanüstü bir deneyime dair gizli kayıtları, Kris'e izletir. Babası gitmesi konusunda oldukça gönülsüz olsa da Kris görevi kabul eder ve Solaris'te olup bitenler hakkında bir rapor hazırlamak üzere uzay istasyonuna intikal etmek için evden ayrılır. Kris, üsse vardığında istasyon komutanı Doktor Gibarian'ın intihar ettiğini öğrenir. Hâlâ hayatta olan iki kişinin de akıl sağlığı yerinde değildir. Görünüşe göre, Solaris istasyondakilerin zihinlerine sızıp onları manipüle etmektedir. Kris Kelvin mürettebatın haricinde, orada olmaması gereken insanlar görür. Odasında uyuyakalan Doktor Kelvin de uyandığında yıllar önce ölen karısı Hari'yi bulur. Doktor Kelvin, onu uzay boşluğuna yollasa da Hari ertesi gün yeniden istasyonda belirir. Hari, kendisi ve Kris'le evliliğiyle ilgili çok az şey hatırlamaktadır. Gerçek bir insan değil, Solaris'in bir yanılsaması olduğunu anlayan Hari bu durumu kaldıramayıp intihar etse de yeniden dirilir. Hastalanan Kris, annesinin de uzay istasyonunda olduğuna dair bunaltıcı düşler görür. İyileştiğinde Hari'nin kendisini imha etmenin bir yolunu bulduğunu öğrenen Kris, son sahnede, kır evine dönüp onu bekleyen babasının dizlerine kapanır. Ancak Kris Kelvin'in aslında hâlâ Solaris'te olduğu ortaya çıkacaktır.

4.3.2. Yalnızca Vicdanımızı Mesken Tutabiliriz

[Solaris], daha ziyade, kendi vicdanında, bir insanın başına gelen macera.

Andrey Tarkovski, 1986

Film, Alman besteci Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (Sana sesleniyorum, İsa Mesih) adlı prelüdü eşliğindeki jenerikle açılmaktadır. Bir bilimkurgu filminde duyulan ilk sesin Bach'ın BWV639 numaralı Fa minör prelüdü olması oldukça yadırgatıcıdır elbette. Peki, neden Bach seçilmiş olabilir? Tarkovski'nin hayranlığını hiç gizlemediği³⁶ Bach, Batı klasik müzik geleneği içinde, dini motifleri müziğinin içinde kullanmasıyla ünlü bir bestekârdır, hatta bazı eserleri baştan sona -notalamaya carıncaya dek- Hristiyan sembolizmiyle

³⁶ Rus yönetmen günlüklerinde şunu alıntılamıştır: "Müziğin tüm canlı tohumları Bach'ta bir araya gelmiştir, tıpkı dünyanın Tanrı'da olduğu gibi. Başka hiçbir yerde böylesine çokseslilik yoktur" (Tarkovski, 1994, s. 181).

doludur (Tüzün, 2016, s. 125). Alman bestecinin bu melankolik prelüdü, pekâlâ İncil’de anlatılan “kaybolan/eve dönen oğul”³⁷ hikâyesinin bilimkurgu versiyonu olarak kabul edilebilecek *Solaris*’in ‘dindar’ ruhuyla örtüşmektedir. Bu bağlamda, açıktan tek bir gönderme olmamasına rağmen SSCB Merkez Komite Kültür Bölümü’nün filmde “Hristiyanlık ve Tanrı kavramlarının” çıkarılmasını talep etmesi (Tarkovski, 1994, s.63) boşuna değildir.

Jeneriğin bitişinin ardından filmde görülen ilk şeyse berrak bir suyun içinde akıntıyla salınan yeşil bitkilerdir. Doğrudan bir gözlemdir karşımızdaki. Suyun akışı sayesinde ahenkle süzülen bitki yaprakları, Tarkovski’nin sözleriyle ifade edersek, “özü itibarıyla zamanın içine yerleşmiş bir fenomenin gözlemlenmesi” (2008, s. 53) olarak sinemanın, tıpkı bir haiku şiiri gibi yalın bir planını bize sunmaktadır. Fakat filmi bütünüyle düşündüğümüzdeyse bunun salt pitoresk bir plandan daha fazlası olduğu açıktır. Su, hem içindekileri gösteren şeffaf haliyle, hem de üzerine düşen yansımaları (akışkanlığı yüzünden) dinamizm içinde aksettirmesiyle bir ayna işlevi görür ve Tarkovski’nin hayranlık beslediği bir elementir. Ayrıca, yansımalar yosunların salınımıyla birleştiğinde yönetmenin iletmek istediği fikirlerden birini mükemmelen kristalleştirmektedir: İnsan bilincinin ve belleğinde yer tutan anlam dünyasının ‘rizomatik’ yapısını.³⁸

³⁷ İncil’de, henüz ölmeden mirasını evlatları arasında paylaştıran bir babanın ve iki oğlunun hikâyesi anlatılmaktadır. Oğullardan birisi kendisine kalan maddi zenginliği gayrimeşru yollarda harcamış fakat sonunda yaptığı hatayı anlayıp evine geri dönerek babasından af dilemiştir. Babası, yoldan çıkan oğlunu affetmekle kalmayıp bir şölen verilmesini istemiş ve “Parmağına yüzük takın, ayaklarına çarık giydirin! Besili danayı getirip kesin, yiyelim, eğlenelim. Çünkü benim bu oğlum ölmüştü, yaşama döndü; kaybolmuştu, bulundu.” diyerek mutluluğunu dile getirmiştir (Luka, 15:11-32). Bu mesel, hataya düşen bir insanın pişmanlığının ve unuttuğu ahlakî ideallere yeniden yönelmesinin ne denli kıymetli olduğunu gösteren bir anlatıdır.

³⁸ Rizom ya da köksap, yeryüzünde yatay şekilde büyüyen ve devamlı dallanarak yeni kökler veren bitkileri tanımlamak için kullanılsa da Fransız felsefeciler Gilles Deleuze ve Félix Guattari elinde felsefi bir muhtevaya kavuşmuş bir kavramdır. İkiliye göre Batı metafizik geleneği “ağaç biçimli” bir düşünce tarzı olarak özdeşlik, birlik, düalizm, hiyerarşi ve durağanlıkla karakterize olur ve dünyayı bu fonksiyonlar çerçevesinde açıklamaya uğraşır. Oysa rizomatik düşünce oluşa, çokluğa, farklılığa, harekete ve hiyerarşiyi kıran yatay yayılmaya dayalı bir düşünce şeklini ifade etmektedir. İki düşünce biçimi arasındaki fark, ağaç ve köksap arasındaki ayrımla daha iyi anlaşılabilir. Buna göre, ağacın bir başlangıç noktası yani kökü ve nihai bir varış noktası olmasına ve lineer bir yapı arz etmesine karşın rizomun belirlenebilecek ne bir başlangıç ne de bir varış noktası bulunur; her yana sonsuzca yayılabilme potansiyeli sebebiyle lineer olarak da gelişmez (Sutton ve Jones, 2016, s. 21-22). Tıpkı bunun gibi, rizomatik düşüncenin her yöne doğru atılım yapabilecek akışkan yapısı kavramları (ağaç biçimli düşüncenin doğal sonucu olarak temellük eden) katı göstergeler sisteminin boyunduruğundan kurtarıp farklı bağlantılar kurmaya hazır hale getirir. Kurulan yeni bağlantılar kırılmalar, ayrılmalar ve

Görsel 4. 19 *Dünya*'nın ortasında kalan ama kendi içinde olan Kris Kelvin



Bu yorumu yaparken Bergson-Deleuze çizgisinde bir tavır aldığımız açıktır. Akıp giden suyun kâh yansıtıp kâh sakladığı görüntülerin ve yine akışkan biçimde formdan forma giren bitkilerin, insanın bilincinin kuruluşuna (construction) vurgu yapan güçlü metonimiler olduğu zamanla anlaşılacaktır. İnsan için hayatın tümü, hatta kendi öz-bilinci bile bütünüye rizomatik ve fenomenolojik bir karakter göstermektedir. Bu yüzden insan, bir *aynadan* kendisine kesintisiz olarak akseden kırılma ve birleşmelerin belleğinde birikmesi sayesinde kendisinin ve yaşamının manasının farkına varabilecek zamansal ve manevi bir varlıktır (Ahmedî, 2016, s. 120).

Yine bu düşünceye uygun planlar akmaya devam eder: Kamera, sudan sağa doğru pan yaparak filmin kahramanı Kris Kelvin'i bir bahçe içinde göstermektedir. Sahnede görülen canlı ve rengârenk doğa karşısında Kris'in durgun ve dalgın hali, kahramanımızın bedenlen orada olsa bile aklen uzaklara daldığını ele vermektedir. Benliğine dalıp düşüncelerinin akışına teslim olmuş Kris'in hipnotik durumu, dibi karanlık bir suyun altında ağır hareketlerle suyun akış yönüne salınan bitki köklerine yapılan yaklaşma ile yeniden öne çıkarılır ve kameranın bu ağır hareketi seyircide kahramanla aynı içsel deneyimi uyandırmayı dener. Kris'in elinde tuttuğu metal kutuda ne olduğu şimdilik belirsiz olsa da sonradan bu kutunun içinde Kris'in çocukluk yıllarına, ölmüş annesine ve intihar etmiş eşine ait görüntüleri barındıran

tekrar (fakat bir öncekinden de farklı) birleşmeler yoluyla hiç kesilmeksizin gerçekleşir (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 30-32).

bir videokaset olduğu çıkarsanacaktır. Demek ki Kris, bir bahçede dolaşmaktan çok düşüncelerinin, geçmişinin içinde gezinmektedir.

Tüm Tarkovski filmlerini nemli, hatta soğuk ve ıslak yapan bir unsur olan ‘sisler içindeki bataklık’ (ya da sığ bir su havzası) *Solaris*’te Kris’in baba evinin hemen yanında görülmektedir. Bu, Rus yönetmenin filmlerinde kahramanın yuvası olarak merkezlenen ve çoğunlukla bir heterotopya (sonsuz olanaklı mekân) olarak kurgulanan ev’in de ilk kez görüldüğü sahnedir –hem *Solaris*’te, hem de Tarkovski’nin tüm filmografisinde.³⁹ Kris’in baba ocağı, tipik bir Rus kır evi olarak, yönetmenin *Zavrazhe*’de geçen çocukluğu boyunca yaşadığı üvey büyükbabasının evinin karşımıza çokça çıkacak reproduksiyonlarının ilkidir.⁴⁰

Tarkovski’nin bize *Solaris*’te sunduğu ve filmin akışı içinde giderek önem kazanacak pastoral evin, kahramanın eylemlerinin bilindik (familiar) ama sınırlı bir çerçevede gerçekleştiği ‘yuva’ olduğu söylenmelidir. Bununla birlikte, Tarkovski’nin yuvalarının ikircikli bir durumu vardır: Onlar bir yandan kendi özgün yasalarına göre; “büyülü biçimde” işleyen *kronotop*lardır (zaman-uzamlar) ve kahramanın düşsel yaşamıyla iç içe geçip her bakımdan akışkanlaşarak heterotopik özellikler gösterirler. Aynı zamanda, bu yuvaların çevreden tamamıyla kopuklukları, ev-dışı

³⁹ Bu noktada ‘heterotopik bir mekân olarak ev’ imgesinin biraz daha irdelenmesinde fayda var gibi görünüyor. Heterotopya kavramı edebiyatla ilgili bir terim olmakla birlikte, çoğunlukla felsefi bir kavram olarak Michel Foucault’yla (1926-1984) birlikte anılır ve Fransız düşünür için mekân tasavvurunun çağdaş dünyada kazandığı son görünümü betimler. Buna göre, Batı düşünce geleneğinde mekân algısı üç tarihsel döneme ayrılmaktadır. İlki, Aristoteles’in düşüncelerinde temellenen Ortaçağ mekânıdır ki burada her şey varlık ve değerce hiyerarşik şekilde; yersel-olan ve göksel-olan düalizmi üzerinden konumlanır. Bu tasavvuru, 17.yüzyıldan sonra Galileo’nun matematiksel ve sonsuz mekân anlayışı izleyecektir. Ortaçağ’ın niteliksel hiyerarşik mekânı, yerini özdeş ve hesaplanabilir uzama bırakmıştır. Günümüzdeyse uzamın yerini ‘mekân’ almıştır. Zira mekân, kendinden başka bir düzene atıf yapmaksızın, nesnelerin arasındaki konumların göreceliği ile (daima geçici) anlam kazanan bir tür “açıklık”tır artık (Karaman, 2018, s. 272-275). Bu mekânın içinde ne belirli bir nesne ne de belirli bir zaman merkezi bir konumda olabilir; çünkü düşüncenin ve dilin yaşadığı (post)modern tasnif ve anlam krizleriyle zuhur eden heterotopya bilindik ayrımları aşındırır; hatta bütünüyle keyfi hale getirir (Foucault, 2001, s. 15). Bu anlamda heterotopya, düzeni ve kapalılığıyla öne çıkan ütopya ile de bir karşıtlık ilişkisi içindedir (bunu ağaç biçimli düşünce ile rizomatik düşüncesi arasındaki farkla birlikte düşünmek de ilginç bir deneyim olabilir). Tarkovski’nin yuva’ları da ütopik bölgeler değil, anıların, imgelerin ve şey’lerin eş zamanlılık içinde bir araya geldikleri; bellek ve arzusunun idealize edildiği yerler olarak (Sfetcu, 2019, s. 10) anlamca açık uçlu ve ‘esnek’ heterotopik mekânlardır.

⁴⁰ Filmin çekimi boyunca Tarkovski’nin kendisi de *Myasnoye*’de bu evin bir benzerini inşa etmekle meşguldür. Bu sebeple Rus yönetmen evle ilgili düşüncelerini *Solaris*’te Kris’in babasının ağzından dile getirecektir: “Bu ev dedeminkine benziyor, orayı çok severdim.”

dünyayı, kahraman için her yeri aynı ölçüde yabancı olan bir *öteki*'ye de dönüştürür. Başka bir deyişle, eğer dünyayı gerçekten tanımak istiyorsa kahramanın evinde kalması mümkün değildir ve bir yolculuk kaçınılmaz olur. Ne var ki, evden gerçekten ayrılabilmenin; herhangi bir mahalde gerçekten yurt tutabilmenin ne ölçüde mümkün olduğu da muğlaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Tarkovski'nin nerdeyse tüm filmlerinin, romans geleneği içinde kalmak suretiyle kahramanın 'trajik' seyahatinin ele alındığı *sıradışı* bir 'yol/yolculuk filmi' olduğu da ortaya çıkmaktadır (Deltcheva ve Vlasov, 1997, s. 535).

Bahsettiğimiz tema çok geçmeden bariz bir *Don Kişot* göndermesiyle iyice vurgulanacaktır. Ancak daha öncesinde, tam da işaret ettiğimiz şekilde, Kris'in baba evinin duvarlarında bir detay göze çarpmaktadır: Kris'in ve babasının planlarının arkasında ekrana girip duran balon resimleri. Bu resimler aklımıza *Andrey Rublev*'in açılış sahnesindeki uçma deneyimini getirdiğinden şu sorunun gündeme gelmesi kaçınılmazdır: Acaba Keşiş Yefim gibi, Kris Kelvin için de bir yere uçmak/gitmek mümkün olmayacak mıdır? *Solaris*'in tamamını göz önüne aldığımızda Kris devamlı olarak sıkışmıştır; bir mekânda kapalıdır: Evde, uzay mekiğinde, istasyonda ya da en son görüleceği gibi *Solaris*'in bir adacığında... Filmin başında gördüğümüz bahçe bir açık mekândır fakat Kris'in oradayken dahi kendi benliğinin, belleğinin derinliklerinde olduğu da şüphe götürmez. *Solaris*'e (görünüşte) bir yolculuk söz konusudur ve mekânlar değişmektedir (gerçekten değişmekte midir?) ama bu yolculukta zaman, dolayısıyla deneyimler lineer olarak akmak yerine döngüsel bir hâl alarak devamlı kendi üzerine kapandıkça mekân da 'daralır'. Öyle ki, dışsal anlamda bir yere gidilip gidilmediği kolayca karar verilecek bir mesele olmaktan çıkar; kahraman içinse fark yaratmayacak 'önemsiz' bir ayrıntı haline gelir.

Kris'in babasının eski bir arkadaşının; *Solaris* uzay istasyonunda görev yapan emekli bir pilot olan Berton'un gelişiyse filmin hem olay örgüsü hem de anlamı açılmaya başlayacaktır. Berton, Kris'e yıllar önce gezegenin araştırılması sırasında yaşanan bir ölümün ardından yapılan soruşturmaya ait kayıtları izletmek için gelmiştir. Kayıtta Berton'un genç hali bir komiteye başına gelen olağanüstü bir olayı anlatmaktayken Tarkovski, renk değişimini akıllıca kullanıp bu kaydı siyah-beyaz

vermeyi tercih etmiştir. Böylece, aktüel ve virtüel ayrımı, yıllar önce yaşanan bir oturumun; Berton'un anılarının siyah-beyaz arşiv görüntüleriyle yapılmaktadır. Tarkovski, film boyunca renkliden siyah-beyaza ya da tam tersine geçecektir. Siyah-beyaz sahneleri tercih ettiği durumda ise sunduğu gerçeklikle ilgili algıların (öyle görünmese bile) bellekten süzüldüğünü ve anı sahibinin kendi vicdanının şüpheleriyle boğuştuğunu gösterecektir (Jordan ve Haladyn, 2010, s. 263).

Filmin oldukça yoğun bir bilimcilik (scienticism)⁴¹ eleştirisine gidecek yolunun ilk taşları bu sahneyle döşenmeye başlamıştır. Görüntülerde bilim kuruluna ifade veren ve oldukça tedirgin olduğu görülen Berton, gezegende araştırma yaparken kaybolan Fizikçi Fechner ve Radyobiolog Vişnyakov'u aramak üzere keşif uçuşu yaparken Solaris'in yüzeyinde yaklaşık 10 metre boyunda dev bir çocuk gördüğünü söylemektedir. Arşiv görüntülerinden anlaşıldığı üzere, sayısız bilim insanı Solaris'in ne olduğu ve nasıl işlediği konusunda ortaya birçok teori atmışlar ama bunları doğrulayamamışlardır. Üstelik şimdi heyetin karşısında olağanüstü bir durumun varlığından söz eden birisi bulunmaktadır. Filmin önemli sorularından biri, insanın rasyonel bilgisinin sınırları, masaya yatırılmıştır: Bilim, karşısına çıkan bir muammayı bütünüyle çözmeyi gerçekten başarabilir mi? Daha doğrusu, kozmosu⁴² anlamak için yalnızca rasyonel düşünceyle yol tutan deney ve gözlem yeterli midir?

Berton'un olağanüstü deneyimi, deney ve gözlemle kanıtlanmasının mümkün olmaması ölçüsünde -Berton'un uçuş kaydında gezegen yüzeyindeki yoğun sislerden başka bir şey görülemediği- gezegenin manyetik alanına maruz kalmaktan doğan halisünasyonlarla açıklanmaya (rasyonalize edilmeye) çalışılsa da Berton gördüğü şeyin bir halisünasyon olmadığından emindir. Ne var ki arşiv görüntülerini izleyen Kris de Berton'a inanmayacaktır. Bir psikolog, tipik bir bilim insanı portresi çizen

⁴¹ Burada şuna dikkat edilmesi gerekir ki Tarkovski'nin yapmaya çalıştığı şey kaba bir bilim eleştirisi değildir. Daha önce anlatmaya çalıştığımız gibi, Rus yönetmen, bilim'i dünya hakkında yargıya varmanın yollarından biri olarak görür ve onun kendi imkân ve sınırları içinde taşıdığı değeri kabul eder. Felsefi bir terim olarak bilimcilik'in işaret ettiği şey ise bilim'den daha farklıdır. Bilginin yegâne kaynağı olarak yalnızca deney ve gözleme dayanan pozitivist metodu kabul eden ve dünyadaki fenomenleri salt rasyonel düşünceyle açıklamanın zorunluluğuna inanıp 'değer' yüklü diğer bilme biçimlerini söylenece olarak yaftalayarak hakir gören bilimcilik Tarkovski'nin ağır eleştiriye tabi tuttuğu bir dünya görüşüdür. Elbette bilimin ve bilimciliğin birbirinden tam anlamıyla yalıtılamayacak kavramlar olduğu da muhakkaktır.

⁴² Kozmos'un film boyunca bir "çatı kavram" olarak kullanıldığı; evren, insan ve Solaris'in söz konusu çatı kavramının altında toplanıp aynılaştığı da belirtilmelidir.

Kris, gerçeğin peşinde olduğunu söyleyecek ve “Kalbî nedenlere dayanarak bir sonuç bildiremem. Ben şair değilim, benim sorunum basit.” diyecektir. Kris’in yazacağı rapora göre, Solaris görevi sonlanacak ya da devam edecektir. Görev sona erdiği takdirdeyse Solaris, bu açıklanamayan tuhaf “Bölge”, nükleer bombalarla yok edilecektir.

Bu, radikal bilimci/pozitivist düşüncenin tam anlamıyla kavramayı başaramadığı ve rasyonel düşünceyi aşmak yoluyla kendi varlığını tehdit ettiği inandığı her şeyi yok etme yahut en azından yok sayma saplantısının Tarkovski’nin şahit olduğu Soğuk Savaş döneminin gerçekleriyle (nükleer başlıklı füzeler) harmanlanmış bir dışavurumdur ve *Stalker*’da da karşımıza çıkacaktır. Berton “Anlayışımızı aştı diye [Solaris’i] yok etmek mi istiyorsun?” sorusuna karşılık Kris’in dediği gibi, tabiattaki her fenomen herkesin anlayacağı bir “basitlikle” açıklığa kavuşmak zorundadır. Fakat ya evren (kozmos) bilimin düşündüğü gibi, salt zorunlu ve bu anlamda basitçe işleyen nedensellik ilkesine bağlı katı kurallara sahip değilse ve daha da önemlisi insanın yöneliminden bağımsız olarak vücut bulmuyorsa? Kelvin’in yolculuğunda deneyimleyip öğreneceği hakikat işte bu olacaktır.

Televizyondan duyulmaya devam eden ve Solaris uzay istasyonu ile ilgili bir programa ait olan sesler adeta modern düşüncenin Arşimet noktası olan Kartezyen insan tasavvurunun bir manifestosuna dönüşmektedir: “Solaris okyanusunun garip bir beyin olduğu kanıtlandı. Okyanus düşünen bir maddedir.” Duyulanlar modern Kartezyen düalizmin insan ve kozmos kabulü ile birebir örtüşmektedir. Boşlukta yer kaplayan madde (res extensa) ile uzamda yer tutmayan düşünce (res cogitans) arasında bir ayrıma giden ve her ikisini bağımsız tözler olarak gören modern Kartezyen tasavvur için insan bu iki tözün birliğinden meydana gelir (Descartes, 2010, s.76). Dolayısıyla söylenenlerden Solaris gezegeninin aslında modern insan konsepsiyonunun bir dışavurumu olduğu ortaya çıkmaktadır. Hakikaten, Solaris düşünebilen ve düşündüğünü somutlaştırabilen bir tür “canlı” olarak, bir gök cisminin ziyade “insanî bir zihin” olarak kurgulanmıştır. Böylece, Solaris’te olup

biteni açıklayacak bir rapor yazması için fizikçi ya da atsronom değil de bir psikolog gönderilmesi anlamlı hale gelir.

Tarkovski üstü kapalı olarak şunu ifade etmektedir: Bilimin karşılaştığı en büyük muamma insanın ne olduğu problemidir; Solaris, yani “[bu] bilinmeyen fenomen insanoğlunun manevî ve derunî hayatıdır” (Ahmedî, 2016, s. 120). Böylece uzay istasyonunda intihar eden Dr. Gibarian’ın odasının kapısında asılı duran ve altında “İnsan” yazan çöp adam resminin çift yönlü manası açıklığa kavuşmaktadır. Boynuna bir ip bağlanmış halde çizilmiş bu çöp adam Gibarian’ın “ziyaretçilerinden” birinin (belli ki bir çocuğun) karalaması olmakla birlikte, yapılan onca araştırmaya rağmen ne olduğu kesin olarak ortaya konamayan Solaris gezegeninin aslında *insanın* bir alegorisi olduğu gösteren de bir simgedir.

Tarkovski, bundan sonra “İnsan nedir?” sorusuna mistik/romantik karakterine yakışan bir cevap verecektir. Peşinen söylemek gerekirse Rus sinemacı için insan, bir türlü çözülemeyen ya da biyolojik ya da bilişsel fonksiyonlara indirgenemeyen bu muamma, belleğinden ve vicdanından başka bir şey değildir. Berton’un arabayla giderken Kris’le gerçekleştirdiği görüntülü görüşme esnasında söyledikleri şeyler de bu yorumumuzun ilk dışavurumudur. Görüntülü arama sahneleri, bekleneceği üzere, yine siyah-beyazdır ve Berton gezegenin yüzeyinde gördüğü dev çocuğun kim olduğunu Fechner’in ailesini ziyarete gittiğinde anladığını söyler. Gördüğü dev yaratık Fechner’in terk ettiği oğlunun ta kendisidir. Böylece, Solaris’in insanların belleklerinde daha doğrusu vicdanlarındaki saklı şeyleri onların karşısına diken bir çeşit *ayna* olduğu ortaya çıkmaya başlamıştır. İnsanın varlığı ahlaki bir mesele olarak onun zamansallığında gizliyse, oğlunu terk ettiği için duyduğu pişmanlık Fechner’in varoluşunun odak noktasını teşkil eder; bu yüzden fizikçinin cansız bedeni yerine oğlunun devasa bir replikasıyla karşılaşmak şaşırtıcı değildir.

Terk edilen çocuk imgesi Berton’un özellikle uzun tutulmuş araba yolculuğu sahnesi sırasında yeniden vurgulanacaktır. Geleceğin şehrinde yapılan siyah-beyaz bir yolculuk, radyo sinyali sesleri, uğultular, bitmek bilmeyen tünel ve otoban görüntüleri... Yapılan yolculuk bu unsurlar sayesinde oldukça *saykodelik* biçimde gerçekleşir ve bunun anılara; iç dünyaya doğru bir akış olduğu açıktır. Berton’un

beraberindeki bir çocuk dikkatimizi kendinde toplamaktadır. Belki de Berton hâlâ ölen fizikçinin terk ettiği çocuğunu ve onun Solaris üzerinde cisimleşmesini düşünmektedir. Buna uygun şekilde, çocuk, yolculuk boyunca Berton'un arkasında kalır ve renkli görüntülere geçildiğinde -ki bu aktüel zamana geçişi imlemektedir- bir daha görünmez. Ne var ki çocuğun (ve Kris'in baba evine ilk geldiklerinde oynadığı küçük kızın) kim olduğu hiç açıklığa kavuşmayacaktır. Tarkovski, filmlerinde birçok soruyu cevapsız bırakma ya da nesnel gerçeklik bakımından mümkün olmayan unsurları bir arada kullanma yöntemine *Solaris*'le birlikte giderek daha sık başvuracaktır zaten (Martin, 2013, s. 123-124).

Görsel 4. 20 Berton ve çocuk



Geleceğin şehrinin uzayıp giden yollarından bataklığa yapılan kesme ve ardından sağa doğru gerçekleştirilen panla Kris'in dünyayı terk etmeden önce araştırma notlarını ve çalışmalarını yaktığı görülmektedir. Fakat Kris'in eyleminin özünde bir unutma arzusu olduğu yakılan evrakın arasında bir kadın fotoğrafının belirmesiyle gün yüzüne çıkmaktadır. Daha açık söylemek gerekirse, Kris'in evden ayrılma isteği iddia ettiği gibi yalın gerçeği bulma arzusuyla ilgili değildir; o *dünyadan* kurtulmak istemektedir. Kris, çıkacağı görevin geri dönüşünün olmayabileceğini bilmekte hatta belki de bunu ummaktayken bu gerçek seyirci için henüz tam anlamıyla açık değildir. Gerçi sert sözleriyle Berton'u kırmasının ardından babasının Kris'e "Beni gömecek olanın sen değil de o olması yüzünden mi kıskanıyorsun?" diye sorması bunun (Ivan'ınki gibi) geri dönüşü olmayan bir görev olduğunu akla getirmektedir. Aynı şekilde, Kris'in çalışmalarını yaktığı sahnede

baba-oğul arasındaki duygusal gerilim ve halasının gözyaşları Kris'in bir daha dönmeyeceğine ya da dönse bile geride bıraktığı ailesini bir daha göremeyeceğine işaret etmektedir.

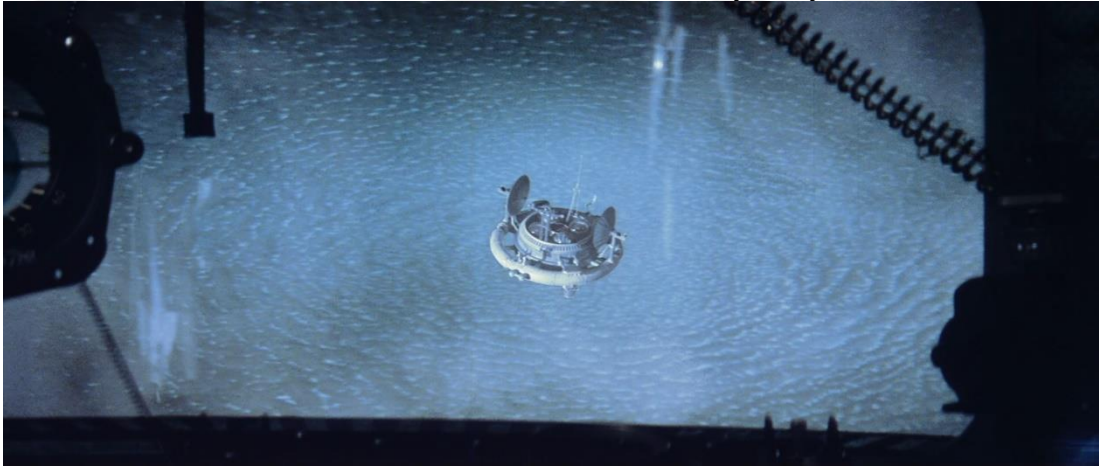
Yanan evraktan masaya kesme ile görülen ve ilk bakışta belli bir anlamsal bütünlük arz etmediği sanılan şeyler aslında Kris'in yakında çıkacağı yolculuğun mahiyetini anlamca kuvvetlendirmektedir. Sola pan yapan kamera masanın üstünde Miguel de Cervantes'in 17. yüzyılın başına tarihlenen *Don Kişot* romanını, uzun bir zincirin ucundaki anahtarları, bir katedral planını ve kitabın açık sayfalarına saçılmış bir avuç toprağı göstermektedir. Belli ki arzu edilen şey Kris'in Don Kişot'la özdeşleştirilmesidir. Bilindiği üzere, yaşadığı gerçekliğin yavanlığına dayanamadığı için durmadan kitap okuyan ve böylece kendi fantasmalarına giderek daha çok saplanan ve bunları gerçek kılmak adına *anlamsız* bir serüvene atılan Don Kişot da sonunda *akıllanıp* köyüne geri dönmek durumunda kalmıştır (Watt, 2014, s. 75-80).

Macar düşünür Georg Lukács'ın (1885-1971) terimleriyle söylenirse, “dış hayatın bayağılığına karşı içsellik ilk büyük savaşı” (2003, s. 108) olan *Don Kişot* romanında ‘deli şövalyenin’ deneyimlediği şey *aşkın-yurtsuzluk*’tur (Yumul, 2018, s. 77). O, kendince bir ütopya kurmak ister ama bu asla gerçekleşemez. Çünkü ütopyasının gerçek kılınabileceği onto-etik zemin çoktan yitirilmiş, hatta romantiklerin kabul etmeyi pek de istemeyeceği şekilde, belki de hiç varolmamıştır (Lukács, 2003, s. 118-119). Bu yüzden ütopyaya ulaşmak için çıkılan yol olsa olsa bir heterotopyaya varacak, giderek daha kaotik hale bürünecek olan mekân kahramana kök salma fırsatını vermeyecektir. Demek ki Kris Kelvin, Don Kişot'un bilim adamı versiyonu olarak perdededir. Edebiyat tarihinin en bilinen romanlarından birine yapılan bu atıf; inancı, evi ve kökleri simgeleyen diğer objelerle birlikte güçlendirildiği ölçüde Kris'in yolculuğunun da Don Kişot'unkine benzeyeceği fikrini uyandırmaktadır bizde. Eğer öyleyse Kris Kelvin de, Solaris uzay istasyonuna yolculuk etmekle bir yurtsuzluk türünden diğerine ulaşacaktır yalnızca.

İstasyonu ilk gördüğümüz anda onun da suyun üstünde bir ‘bölge’ olarak sahnelenmiş olması Kris'in yeni yuvasını bir gök cismi olmaktan ziyade, bir ‘ada’ haline getirmektedir. Kris'in yolculuğunun, uzayda asılı duran bir istasyondan çok

büyülü bir denizin ortasındaki adaya gerçekleşmesi bir rastlantı değildir elbette. Yazın geleneğinde ada kavramını inceleyen Akşit Göktürk'ün de belirttiği gibi, “[b]ir ada ortamı kendisini belirleyen dışarıya kapalılık, kendiyle sınırlandırılmışlık, duran-zaman biçimi gibi özellikleriyle ‘dışarının’, dış dünyanın karşıtıdır” (2012, s. 171). Eğer öyleyse, Kris’in yolculuğu dış’a değil iç’edir. En az Berton’un sürüş deneyimi kadar saykodelik olan uzay yolculuğu sırasında Kris’in yalnızca yüz planla sahnelenmesi ve kontrol merkezine ne zaman inişe geçeceğini sorduğunda inişin çoktan başladığının söylenmesi gezegenler arası bu seyahati, temelde, bilinç (ve dolayısıyla zaman) katmanları arasındaki bir gezintiye dönüştürmektedir.

Görsel 4. 21 Tekinsiz bir ada: Solaris Uzay İstasyonu



İstasyona indiği anda ayakkabısının bağcığına basıp düştüğündeyse Kris’in başına gelecekler kendisini göstermeye başlamıştır bile. Zincir, ayakkabı bağcığı, resimdeki insanın boynundaki ip... Tarkovski sinemasında, tıpkı ağaç kökleri gibi, insanın geçmişine ve zamansal kimliğine atıf yapan bu bağ imgeleri, ada mekânıyla birlikte değerlendirildiğinde Kris’in kendi geçmişine, başka bir ifadeyle, vicdanına takılıp tökezleyeceğinin ilk işaretini vermektedir.

Kris Kelvin, eski arkadaşı, yakın zamanda intihar eden Dr.Gibarian’ın odasına girdiğinde her yerde dünyadan gelen eşyalar görülmektedir. Aralarında hiçbir mantıksal bağ bulunmayan ve gelişi güzel bir araya getirilmiş onlarca obje mekânı heterotopik kılmaktadır. Burası bir ‘koleksiyon’ mekânıdır; tıpkı hepimizin belleği gibi. Zira anılarımız Tarkovski’nin de ifade ettiği gibi rasyonel bir mantık ve düzende birikmez; duygulanımlarımızın yoğunluğuna göre kendince ‘yığılır’.

Gibarian'ın odası da onun belleğinin somutlaşmış halidir ki Solaris'teki her şey öyledir; özellikle kütüphane sahnesinde görüleceği gibi, tüm istasyon 'dünyadan geriye kalan'dır.

Tarkovski filmografisine özgü *imkânsızlıklardan* biri olan ölmüş biriyle konuşan kahraman sahnesi *Solaris*'te de vardır. Bu kez, Dr.Gibarian'ın Kris için bıraktığı (siyah-beyaz) bir video kaydı, gerçekleşmesi mümkün olmayan bu konuşmayı bilimkurgu türünün çatısı altında mantıklı bir veçheye büründürmektedir. Ne var ki, Kris'in Dr.Gibarian'ın kaydını sonuna kadar izleyemez; istasyonda olmaması gereken kişiler dikkatini çekmiştir. Neler olup bittiğini anlamak için Dr.Snaut ve Dr.Sartorius'la konuşsa da Kris'in eline pek bir şey geçmez, yalnızca şüphe ve korkuları artar. İstasyonun dar ve klostrofobik koridorlarında beliren genç bir kız Kris'i Dr.Gibarian'ın cesedine götürecektir. Kris, odasına dönüp kaydı izlemeye devam ettiğindeyse koridorda gördüğü kızın ölmeden önce Gibarian'ın yanında olduğunu fark eder.

Burada ilginç bir detay vardır: Kaydın ilk kısmını izlerken Kris'in görüntüleri renklidir. Fakat istasyondaki tuhaflıkların farkına varıp düşünceleri allak bullak hale geldikten sonra kaydı izlemeye devam eden Kris'in görüntüleri de siyah-beyaz olacaktır. Tarkovski bu sahnede kayıttaki Gibarian ve odadı Kris arasında bir eşleme daha yapar: Kayıtta konuşan Gibarian'ın kapısı çalındığında Kris irkilerek kendi kapısına bakar. Siyah-beyaz görüntülerin beraberliği ve bir sessel-imgenin iki ayrı zaman dilimi arasında ortak bir diegetic unsur olarak kurgulanması geçmiş ve şimdi arasındaki farkı eritip üst üste bindirmekle iki bilim adamının duygudaşlığını öne çıkarmaktadır. Gibarian'ın son sözüyse onun neden kendisini öldürdüğünü anlamamıza yardımcı olur: "Ben kendimin yargıcıyım!" Belli ki Dr.Gibarian kendisini yargılamış ve ölüme mahkûm etmiştir.

Yorgunluğa daha fazla karşı koyamayan Kris uykuya daldığında hafif fakat tedirgin edici bir uğultuyla kendisine yaklaşan kameranın hareketi, bir gözün kahramanı dikkatlice izlediği hissini yaratmaktadır. Öyledir de: Solaris, Kris'in bilinçaltına; anılarına ve yaralarına ulaşmaktadır. Kris'e yapılan yaklaşma Hari'nin, kahramanın 10 yıl önce intihar ederek ölen karısının yüz detayına yapılan bir kesme

ile son bulmaktadır. Kris’e yakınlaşmayla başlayan kamera hareketi, Hari’den yapılan uzaklaşma ile simetrik hale getirilir. İlerleyen sahnelerde görsel olarak çokça kullanılacak ayna metaforunun çekim planındaki karşılığıdır bu.

Görsel 4. 22 Hari, ayna, fotoğraf: Lacanyen bir kimlik karmaşası



Hari, Kris kadar seyirci için de (hatta çok zekice kotarılan bir anlatı yoluyla kendi için bile) enigmatik bir karakterdir. Bu gizemli varlık hakkında birçok şey söylenebilirse de en dikkat çekici yorumlardan biri Slavoj Žižek’in Lacanyen psikanaliz temelli değerlendirmesidir. Žižek, Hari’yi bir “id-makinesi” yani “tatmin edilmemiş fantazilerimizin doğrudan somutlaşmasını sağlayan bir mekanizma olarak Şey” biçiminde tanımlamaktadır ve bu bakış açısında, arzuları somutlaştıran tuhaf Bölge ile somutlaşan arzusunun kendisi birbirinden tam anlamıyla ayrılamaz. Gerçekten de Hari, Kris’in anılarının bir yansıması olduğu kadar Solaris’in de cisimleşmesidir. Fakat daha önemlisi şudur ki Hari, Kris’in arzusunun maddileşmiş haliyle “kendi yerini tekrar tekrar alan Gerçek statüsünü elde eder.” Yani, o, kendi başına bir varlığa sahip olmak yerine erkeğin bir “semptomuna” indirgenmiş bir kadın, bir bağımlı-canlıdır. Erkeğin (cinsel) suçluluk duygusunun sürekliliğinin bir tezahürü olduğundan “asla kendine-özdeş özneliğin ahlaki itibarını gerçekten kazanamayan varlık olarak konumlanır.” Bu acı gerçeğin farkına varması Hari’yi katlanılması mümkün olmayan bir kimlik krizine sokacaktır (Žižek, 2014, s. 47-54).⁴³

⁴³ Hari’nin kimlik krizinin doruğunda kalkıştığı intiharı ilginç biçimde değerlendiren Žižek, varoluşçu bir perspektiften bakmak suretiyle bunun “tam bir etik eylem” olduğunu belirtmektedir. Hari,

Gerçekten de, Kris’in anılarının bir yansımasından ibaret olduğu için Hari’nin bir geçmişi ve belleği yoktur. Kendi fotoğrafını gördüğünde bile tanıyamayan Hari’nin “Sanki bir şeyleri unutmuş gibiyim.” sözü bellek ve kimlik ilişkisini ortaya sermektedir. Hari’nin unuttuğu şey (aslında bu bir unutma değil, bilmeme halidir) kim olduğudur. Elindekinin kendi fotoğrafı olduğunu dahi aynada kendi yüzünü görünce anlayabilen Hari karakterinin Lacanyen kurgusu dikkat çekmeye gerek bırakmayacak kadar açıktır.⁴⁴ Lacan’ın söylediği gibi, bilinçdışı ile Öteki’nin varlığı arasındaki ilişki doğrudandır (Kaçar, 2018, s. 537); ve bu anlamda Kris’in derin pişmanlığı Hari’nin şahsında somutlaşır. Bu somutlaşma olduğu gibi kalmayacak, benlik açısından önemli bir derinliğe ulaşacaktır üstelik. Daha açık ifadesiyle, Hari ayna evresini geçip bir özne, yani kendindeki “bir eksikliği/farkı/fay hattını taşıyan bir yapı” (Kaçar, 2019, s. 76) haline gelecektir. Onu özne kılacak eksikliğin gerçek bir insan olmadığının farkına varmak olmasıysa son derece ironiktir.

Görsel 4. 23 Kris, Hari ve ayna



Kris, önce Hari’den kurtulmaya çalışsa da ilk denemesinin başarısızlığının ardından bundan vazgeçecek, hatta onu kaybettiği karısı olarak kabul edecektir.

dünyadayken kendisini öldürmüştür ama istasyondaki intiharı ilkinin yeniden üretilmesinden farklı bir anlama sahiptir. İkinci intihar girişimi, bir semptom, arızî bir varlık olarak yaşamayı reddeden *Özne*’nin öznellik mücadelesiyle ilgilidir (2014, s. 55).

⁴⁴ Fransız psikanalist Jacques Lacan’a göre (1901-1981), her insan, bebekken ‘ayna evresi’ (le stade du miroir) denen bir dönemi yaşar. 6 ile 18 aylık olduğu bu dönemde bebek hem kendine yabancılaşır hem de aynada gördüğü yansıması üzerinden kendi ben’inin imgesel dünyasını inşa eder. Anneyle bir ve bütün olarak süren yaşam ayna evresiyle beraber sona erer ve insanda kendilik’i meydana getirecek bir bölünme gerçekleşir. Bunu, bebeğin içine doğduğu kültürel ve dilsel ağlar olarak ifade edilebilecek simgesel düzenin kavranması izler (Lacan’ın benlik kuramının bir özeti için bkz. Tuzgöl, 2018).

Kris'in dramatik değişimi laboratuarda Sartorius'la bir araya geldiklerinde ikilinin arasındaki bir diyalogla öne çıkartılır. Rasyonalitenin vücut bulmuş hali olan Dr.Sartorius, “duygusal ahmaklar” olarak gördüğü Dr.Snaut ve Dr.Kelvin'e, gelen ziyaretçilerin sentetik kopyalardan başka bir şey olmadığını söyleyecektir. Kris'e “Sizinki kusursuz bir model.” dediğı anda Dr.Kelvin'in cevabı karakterin yaşadığı ruhsal değişimi açık şekilde göstermektedir: “O benim karım!”

Kris, belleğindeki boşlukları doldurmak için Hari'ye bir video kaydı izletir. Kayıтта Kris'in çocukluk ve gençliğine dair çekimlerle birlikte Hari'nin de olduğı görölmektedir. Aslına bakacak olursak, burada vuku bulan şey bir parça tuhafır; Hari'nin belleğı Kris'in anılarıyla dolmaktayken karakterler arasında bir ‘ikizlik’ meydana gelmektedir. Hari, “Kim olduğunu biliyor musun?” diye sorduğunda Kris'in cevabı “İnsanlar kim olduğunu bilir.” olacaktır. Fakat kahramanımızın kendinden emin cevabına karşın aslında bunu bilmenin hiç kimse için kolay olmadığı, bu diyalogun ayna önünde gerçekleşmesiyle sezdirilir. Lacanyen ayna bir kere daha karşımızdadır ve ortada iki Kris ve iki Hari vardır. Kamera, aynanın içine yaklaşarak çiftin görüntüsünü bir yansımanın, yani virtüel bir çerçevenin içinden perdeye taşımaya başlar ve kısa bir zaman içinde izlediğimiz görüntünün aslında bir yansıma olduğı algımızdan silinir. Üstelik çok geçmeden sağa yapılan pan Hari'yi, annesine dair bir sorunun ardından aynanın önünden kaçarcasına uzaklaşan Kris'in yerine konumlandırmak suretiyle aks çizgisi farketirmeden değiştirerek sahnenin psikolojik yoğunluğunu artırır. Yansımaların ve yer değiştirmelerin ustaca kullanıldığı bu plan, optik yasaların sınırlarını muğlaklaştırmakla kimin kim olduğı probleminin çetinliğini görünür hâle getirmektedir.

Film ilerledikçe Hari, Kris vasıtasıyla geçmişini hatırladıkça insanlaşırken Kris'in odası da gün be gün dünyadaki baba evinin bozulmuş (distorted) bir versiyonuna dönüşecektir. Anılar, kimlikler ve mekânlar arasındaki heterotopik kaynaşma, kütüphane sahnesiyle zirvesine ulaşmaktadır. Kris'in odası onun eviyse, uzay istasyonunun kütüphanesi de insanlığın ortak kültürel mirasının ürünleriyle dolu olduğı ölçüde küçük bir Dünya olarak karşımızdadır. Bir araya gelen dört kişi sanki bir uzay istasyonunda değil, dünyadaki bir evin şık bir çalışma odasında gibidirler.

Dr. Snaut'un doğum günü partisinde, bir kez daha *Don Kişot* göndermesi yapılması bu kez Kris Kelvin'in şahsında tüm insanlığın epistemeolojik yolculuğunu imleyecektir.

Foucault'un Don Kişot'u "aynı'nın kahramanı" olarak tanımladığını ve bu çaresiz şövalyenin "tıpkı dar ve küçük taşrasından olduğu gibi, benzer'in etrafında yayılan bildik düzlükten de uzaklaşmayı başaramadığını" ifade ettiğini hatırlatalım. Don Kişot, herhangi bir sınırı aşmadan ve kimliğinin de merkezine ulaşmadan sonsuza kadar gezgin olmak zorunda kalan ilk modern insanın alegorisidir. Nereye gitse kendisinin, zaten hâlihazırda bildiği şeyin dışında bulabileceği hiçbir şey yokken bunun farkında bile değildir (Foucault, 2001, s. 83). Bu anlamda, Snaut'un Sartorius'a, artık insanın bilim yoluyla gerçekten kozmosu keşfebileceğinden emin olmadığını söylemesi anlamlıdır. Dr.Kelvin'e *Don Kişot*'tan kendisini etkileyen kimi pasajları okutan Dr.Snaut'a göre, Sartorius önemli bir hakikati kaçırmaktadır: İnsanın kozmosu fethetme tutkusu bir yanlısamadır; o "sadece yeryüzünün sınırını kozmosa kadar genişletmek istemiş; başka bir dünya değil de içinde kendisini görebileceği bir ayna bulmayı arzulamıştır."⁴⁵

Dr.Snaut'un söylemeye çalıştığı şey Heideggeryen anlamda bir özne metafiziğinin Batı düşünce ve bilim geleneğinin son durağı olduğu gerçeğidir. Heidegger'in söylediği gibi, modern bilimin doğuşuyla birlikte, aslında en başından beri metafizik düşüncenin özünde mevcut olan bir eğilim kendisini açığa çıkarmak hususunda büyük bir ivme kazanmıştır. Bu eğilim, Kartezyen akılda temellendiği haliyle, insanın, varlığı kendi öz-kesinliği üzerinden tanıma ve tanımlama

⁴⁵ Şunu söylemek gerekir ki Tarkovski'nin meşhur eril üçlemelerinden bir diğeri olan Kris Kelvin, Sartorius ve Snaut bağıntısı içinde Snaut'un özel bir durumu var gibi görünmektedir. Bariz *Don Kişot* atfının ışığında değerlendirdiğimiz zaman Snaut karakterinin, Don Kişot'a yarenlik edip çoğunlukla meczup şövalyeyi çılgınlıktan alıkoymaya çalışan fakat kimi zaman (sözü dinlenmediği için) onun fantazmalarını yaşamasına yardım eden Sancho Panza olarak kurgulandığı ortaya çıkmaktadır -Snaut'un Kris'e okuttuğu pasajlar da Sancho Panza'ya ait repliklerdir. Snaut, bu haliyle, hem mevcut gerçeğin hem de efendisinin fantazmalarının farkında olup ikisini bir uzlaştırmaya çalışan bir ara figür olarak seçkinleşir. Bahsettiğimiz bu efendi bilimin kendisi olabileceği gibi, Solaris hakkında nihai bir rapor yazmaya gelen Kris de olabilir. Snaut'un rasyonel düşünceyle kavranamayacak şeyleri bütünüyle yok saymayıp onlara kendince bir alan açtığı aşıkârdır ama Solaris projesiyle ilgili tüm teknik detaylar da onun ağzından duyulmaktadır. Hem Dr.Sartorius tarafından bilime sağladığı katkılar sebebiyle övülmesi, hem de kibar bir jestle Hari'nin elini öpmesi Snaut'un çifte varlığına işaret etmekteyken Dr.Sartorius tarafından, bilimin sadık bir neferi olarak selamlandığı kadar, "duygusal bir ahmak" olarak da nitelendirilmiş olması boşuna değildir.

saplantısıdır. Klasik dünyada kendisini aşan hakikate yaklaşmanın yollarını arayan insan, modern dönemle birlikte giderek daha çok artan bir kesinlikle hakikatin belirleyici merkezi olur (Heidegger, 2006, s. 92-93). İnsan, onto-epistemik bir mekez, bir özne durumuna yükselir ama bir yer değiştirme de farkında olunmaksızın gerçekleşmektedir: Artık düşünceye ve bilmeye musallat olan araz, özne metafiziğidir. Farkında olmasa da “sanki insan her yerde ve her zaman yalnızca kendisiyle karşılaşıyormuş gibi görünmektedir” (Özlem, 1998: 18-19, 26). Bu tür bir düşünme ve bilme pratiğinin yan etkisi ise Varlık’ın var-olan’a indirgenerek unutulması, hatta sonunda unutulduğunun bile unutulmasıdır (Heidegger, 1998, s. 71-72). Bu anlamda, Solaris’in ziyaretçilerinin unutulmaları hatırlatması Varlık’ın kendisini yeniden duyurma çabası olarak da değerlendirilebilir. Gelgelelim, özne metafiziği sürdüğü sürece, filmdeki bilim adamları tiplerinde cisimleşen hesaplayıcı/teknik düşünmenin Varlık’a dönük saldırgan ve yok sayıcı tavrının son bulması mümkün değildir -Solaris’in yüksek radyasyonlu bombalarla imha edilmek istenmesi bu gerçeğe işaret etmektedir.

Kütüphane sekansında, film boyunca bilimcilik eleştirisiyle yanyana ve birbirinden ayrılmadan yürüyen diğer tema, insanın ne olduğu meselesi de yeniden tartışmaya açılmaktadır. “Bu acımasız koşullarda bir tek Kris bana insan gibi davrandı!” diyen Hari’nin “insan gibi” tanımıyla hem kendisini hem de Dr.Kelvin’in işaret ettiği açıktır. Daha önce de belirtmeye çalıştığımız gibi, Kris ve Hari’yi varlıkça ayırmak mümkün değildir. Zaten Hari de “Ziyaretçiler sizin bir parçanız; onlar sizin vicdanınız.” sözleriyle bu gerçeği vurguluyacaktır. Hari, giderek insanlaştığını çünkü en az onlar kadar derinden hissedebildiğini söylediğindeyse insan olmanın rasyonel düşünceyle değil, sezgisel kavrayışlarla kaim olduğunu iddia etmiş olur. Bahsedilen sezgisel kavrayışın sevgi olduğuna da şüphe yoktur, zira Hari konuşmasını “Kris’e aşığım, ben bir insanım!” diyerek tamamlar. Ancak Hari’nin fark ettiği önemli bir şey vardır: Kris’in kendisini gerçekten sevmek yerine yalnızca kendisini savunduğunu; vicdanını temize çıkarmak istediğini gayet iyi bilmektedir. Hari’nin sezgileri doğrudur, çok geçmeden Kris af dilercesine Hari’nin ayaklarına kapanacaktır.

Kütüphanede tek başına kalan Hari sigara içerken⁴⁶ Flaman ressam Pieter Brueghel'in 1565 tarihli "Avdan Dönüş" tablosuna bakmaktadır (bkz. Ek 4). Hari'nin bakışı, resmin detaylarının zincirleme geçişleriyle perdeye yansımaktayken görüntülere dünyanın sesleri eşlik etmektedir. Bir anlamda Snaut'un sözleri doğrulanmış, dünya uzak bir gezegene taşınmıştır. Hari'nin düşüncelerinin içindeyizdir ve bu haliyle Hari yalnızca Kris'in karısı değil, gerçeklik ve temsil arasındaki farkı daima deneyimleyemek zorunda kalan insan'ın vücut bulmuş hali olarak karşımızdadır. Duyum ve kavramın arasındaki çelişki Kris ve Hari'nin beraberce yerden yükseldiği anda bir süreliğine aşılır. Tarkovski sinemasında her şeyin bir anlığına da olsa sezgisel bir kavrayışla yerli yerince oturduğu; dünyanın çelişkilerinin aşıldığı anlara gönderme yapmaktadır. Fakat duvarda gördüğümüz yine Brueghel'e ait "İkarus'un Düşüşü" tablosu (bkz. Ek 5), uçma eyleminin çakılmayla sonuçlanacağını habercisidir –tıpkı daha önceki Tarkovski filmlerinde olduğu gibi. Gerçekten de, bu sahnenin ardından Hari intihar edecek, Kris'se derin bir ruhsal çöküntü yaşayacaktır.

Görsel 4. 24 Masada sigara içerken dünyaya bakan Hari



Hari sıvı oksijen alarak intihar ederken, Tarkovski bizi şaşırtmaz ve ölüm yine bir sıvıyla gelir. Ne var ki Hari henüz kendisini öldürmeyi başaramaz ve bir

⁴⁶ Tarkovski'nin filmografisine aşina olan herkes için bu amors çekim tanıdık gelecektir. Masanın üstünde sigara içen Hari, Rus yönetmenin bir sonraki filmi *Ayna*'nın açılış sahnesinde bir çitin üzerinde sigarasını tütüren anne imgesinin aynısıdır. Bu benzerlik aklımıza anneye Hari'nin kimliklerinin Kris'in zihninde birbirlerinden ayrılmalari mümkün olmayacak derecede kaynaşmış olabileceği fikrini getirmektedir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Kris'in halüsinasyonları bu düşüncemizi doğrular nitelikte olacaktır. *Ayna* ise, zaten, bütünüyle eş ve annenin kimlikçe birbirne kaynaşması üzerine inşa edilen bir anlatıya sahip olacaktır.

histeri nöbetini hatırlatır biçimde yaşama döner. Kris'in ruhsal çöküşünün boyutuysa ciddidir. Görünen o ki Kris için vicdanının nihai mahkemesi başlamıştır ve halüsinasyonlarında kesme yapılmadan devamlı gerçekleştirilen panlarla birçok Hari'nin odanın içinde olduğunu görülmektedir. Hari'ler çoğaldıkça baba evinden objeler de giderek artmıştır. Görüntü siyah beyaza döndüğünde tuhaf bir yer değiştirme daha gerçekleşmektedir: Kris, Hari'ye sarılır ama sarıldığı kişi annesi olur. Bu psikanalitik muammayı çözmek kolay değildir. Hari'nin hatırladığı şeylerden birinin Kris'in annesinin kendisinden pek de hoşlanmadığı olduğunu düşünürsek, iki kadın arasında bir erkeği elde tutma mücadelesinin yaşandığı gün yüzüne çıkar. Yine de Kris'in vicdan muhasebesinin eşle değil de anneye sona erecek olması bizi Kris'in ödipal arzularına götürmektedir.

Kris'in istasyondaki odası iyice tuhaf bir hal almıştır artık ve Dr.Gibarian'ın heterotopik mekânının bir benzeri olup çıkmıştır. Kaynaşan yalnızca mekânlar değildir, anne ve eşin kimlikleri gibi kendisinin ve babasının da benlikleri iç içe geçmiş haldedir: Annenin Kris'le konuşurken fallik bir obje olarak duvarda asılı bir boynuzu okşarken söylediği “Seni aldatmak zorundaydım, başka yolu yoktu...” sanki Kris'in babasının tatsız bir hatırasının Kris'in düşüncelerinde yeniden canlanması gibidir. Anne karanlığın içinde kaybolurken Hari'nin de kendini öldürmenin bir yolunu bulduğu anlaşılabacaktır. Vicdanıyla yüzleşen Kris'in demonları artık sahneden çekilmiştir.

Görsel 4. 25 Anne ile eş'in tuhaf kaynaşması



Bach'ın preölüdü yeniden duyulduğunda Snaut, Kris'e eve dönme vaktinin geldiğini söylemektedir. Bunu Snaut'un söylemesi dönüş hakkındaki bazı şüpheleri beraberinde getirmektedir. Uzay istasyonunun Sancho Panza'sı Dr.Snaut efendisinin yeni bir fantazmasından mı bahsetmektedir yoksa? Film kutusunun içine dikilmiş küçük bitkiyle köklere yapılan Tarkovskici vurguyla beraber Kris de köklerine, baba evine dönecektir. Yine de tedirgin edici bir uğultu bir şeylerin yolunda gitmediğini belli eder. Kris babasını evde izlerken odanın içinde tuhaf bir yağmur başlamıştır. Filmin hemen başında evin dışında yağan ilk yağmur bu kez evin içinde yağarken yuvaya dönüş temesini öne çıkartmaktadır. Kendisini karşılamak için kapıya çıkan babasının ayaklarına kapanan Kris'i gösteren kamera yukarı vinç hareketiyle çekim açısını genişletmeye başlar. Bir yerden sonra bir hava çekimi haline gelen plan evin bulunduğu alanın tümünü gösterir ve filmin kapanış sahnesi şaşırtıcı şekilde belirir: Kris'in döndüğü ev dünyada değil, Solaris'in yüzeyindeki bir adacığın üstündedir. İnsan için vicdanından başka mesken tutulacak bir yer yoktur!

4.4. Ayna

4.4.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı ve Süresi: 1975, 107 Dakika, Renkli ve siyah-beyaz

Senaryo : Andrey Tarkovski ve Aleksander Mişarin

Görüntü Yönetmeni : Georgi Rerberg

Yapım Tasarım : Nikolay Dvigubski

Kurgu : Lyudmilla Feyginova

Özgün Müzikler : Eduard Artemyev

Oyuncular : Margarita Terekhova (Eş Natalia ve genç anne Maria), Maria Ivonava Tarkovskaya (yaşlı anne Maria), Ignat Daniltsev (Ignat ve Aleksey), Oleg Yankovski (Baba), Anatoli Solonitsin (Doktor), Innokentiy Smoktunovski (Dış ses), Arseni Tarkovski (Şiir seslendirme).

Esasında *Ayna* filminin anlatılabilecek somut bir konusu, hatta kolaylıkla takip edilebilecek lineer bir zaman örgüsü bile bulunmamaktadır. 3 farklı zaman katmanında yaşanan olayları 14 “bağımsız” bölümde yansıtan film, yönetmen Andrey Tarkovski’nin anılarını ve hayallerini yansıtan çekimler ve gerçek haber görüntülerinin iç içe geçmesiyle oluşmaktadır. Ayrıca, film görüntülerine zaman zaman Rus yönetmenin babası Arseni Tarkovski’nin şiirleri de eşlik etmektedir. Yapım, konuşma zorluğu çeken bir gencin bir kadın biyoenerji uzmanı tarafından hipnoz yöntemiyle iyileştirilmesini gösteren bir sahneyle açılır. Gerçek görüntülerden derlenen bu proloğun ardından, savaşa giden kocasını kırsaldaki evinde bekleyen bir anne ve çocuklarının yaşadığı olaylar anlatılır. Bunlar, hasta yatağında (belki de ölüm döşeğinde) olan Andrey Tarkovski’nin kendi anılarıdır. Annesinin, devlet matbaasında çalışırken yaptığını sandığı bir yanlış yüzünden yaşadığı korkunun anlatıldığı sekans da önemli bir bölümdür. *Ayna*, İspanyol İç Savaşı’ndan alınmış haber görüntüleriyle sürer ve bu gerçek çekimler, küçük bir çocuğun askeri eğitim kampında yaşadıklarına bağlanır. Film boyunca, aktüel olanla virtüel olan; yani şimdi ile geçmiş birbirine eklemlenip durur. Film, babanın eve döndüğü ve anneye mutlulukla bir arada olduğu bir sahne ile sona erer.

4.4.2. Geçmiş, Şimdi, Gelecek: Zaman Zaman İçinde

*Bütün sanat eserleri belleğe dayanır, belleği
billursu bir hale getirmenin, somutlaştırmanın
araçlarıdır. Bir ağacın üzerindeki bir böcek
misali, sanatçı da bir asalak gibi çocukluğundan
beslenir.*

Andrey Tarkovski, 1978

Ayna, bir çocuğun televizyonu açmasıyla başlamaktadır. Gördüğümüz çocuğun filmin karakterlerinden biri olan Ignat olduğu ise henüz açık değildir. Film renkli başlamıştır ama Tarkovski söz konusuysa bunun çok uzun sürmeyeceği tahmin edilebilir. Öyle de olur; televizyon ekranından gelen bir görüntü olmamasına karşın, bir kadın sesiyle kurulan sessel-imge yoluyla kendimizi siyah-beyaz bir belgesel görüntüsünün içinde buluruz, seyircinin bakışı Ignat’ınkiyle kaynaşmıştır. Ancak, televizyon programını ekrandan değil de diegetic olarak izleriz. Tek planda çekilmiş

sahne, hipnoz uzmanı bir kadın, kekemelikten mustarip 16-17 yaşlarındaki bir genci tedavi etmektedir; genç adamın fiziksel olarak Tarkovski'ye benzerliğiyse dikkatten kaçmayacak ölçüdedir. Uzman, hipnoz sırasında genç adamdan ellerine odaklanmasını isterken “başındaki ve dilindeki gerilimin ellerine aktığı” telkinini vermektedir. Telkinin etkisiyle önce elleri kaskatı kesilen çocuk, akabinde, uzmanın “Hayatın boyunca yükses sesle ve anlaşılır şekilde konuşacaksın!” emriyle hipnozdan çıkar çıkmaz akıcı şekilde konuşmaya başlar.

Görsel 4. 26 Hipnoz uzmanı kadın ve kekeme genç adam



Bu prolog az sonra izleyeceğimiz son derece kişisel bir filmin, Rus yönetmenin otobiyografik yapımının çıkış noktasını ortaya koymaktadır. Destekleyici, sağaltıcı bir anne figürü olarak öne çıkan kadın hipnoz uzmanı ile kekeme ergen bir erkek arasındaki iletişim *Ayna*'nın konusunun özetini yansıtmaktadır. Film, anlamca, özne olarak oğulda 'bir sorun' olması meselesi tarafından yönlendirilir ki bir erkeğin annesiyle ilgili anılarında gün yüzüne çıkacak bir kimlik ve daha önemlisi iletişim kurma sorunudur bu. Dolayısıyla sahne izleyeceğimiz yapımın temelde bir anne-oğul filmi olduğunu ele vermektedir. Ancak Andrey Tarkovski anne-oğul arasındaki ilişkiyle şekillenen kimlik, bellek ve iletişim

meselelerini iki kuşağa yayarak bir çiftin sorunlu evliliğine de taşıyıp genişletecektir. Bununla birlikte, anne ya da eş figürünün *Ayna*'da müstakil bir varlığa sahip olduğunu iddia etmek kolay değildir. Film boyunca anne ya da eş imgesi, erkeğin düşünce ve sözlerinin aktarılması için kullanılan bir nesne olmanın ötesine geçemez (Gavin, 2007).

Diğer yandan Tarkovski, bu prologla kendi şahsında sanatçının trajedisini de anlatmak ister gibidir. Söyleyecek çok şeyi olsa da, sanatçı hep bir çeşit kekemelikten mustarıptır ve çektiği bu çilenin iki vechesi vardır. O, aklındakini ellerine, yani düşüncesini sanatına aktarmak konusunda yaşadığı zorluklara, eserlerini sunduğu insanlarla anlamlı bir iletişim kurmak konusundaki başarısızlığını da eklemek durumundadır ve bu *Rublev*'den beri aşınası olduğumuz bir trajedidir. Son olarak, söz konusu proloğa, özellikle ikinci filminin ardından Sovyet Rusya'nın bürokratik prangalarını daima bileklerinde hissetmiş bir sanatçının üstü kapalı isyanı olarak bakmak da mümkündür (Jason ve Petrie, 1994, s. 116; King, 2008, s. 67). Tarkovski sanatında daha özgür şekilde ve daha çok 'konuşmak' istemektedir (Nakata, 1998, s. 33). Zira günlüklerinden bildiğimiz kadarıyla, Rus yönetmen içinde bulunduğu çalışma koşulları sebebiyle istediği sayıda film üretememiş olmaktan şikâyetçidir; bir sanatçı olarak kendisini 'engellenmiş' hissetmektedir (Tarkovski, 1994, s. 20).

Prologun ardından jenerik akar ve film, bir çitin üstünde oturup sigara içmekte olan bir kadının amors çekimiyle başlar. Devam etmeden önce belirtmek gerekir ki filmde açık şekilde söylenmese de *Ayna*, tamamıyla Tarkovski'nin kendi anılarından ve düşüncelerinden oluşmaktadır; hatta Rus yönetmenin söylediğine göre filmde kurgusal olan hiçbir şey yoktur (Brezna, 1984/2007, s. 189). Anne ve babasının çalkantılı evlilik hayatı ile Rus sanatçının özel yaşamı kaynaşıp kurgusal ve gerçek olanın (gerek biçim gerek konu bakımından) birbirine girdiği, çözülmesi oldukça zor bir olay örgüsü meydana getirmektedir. Gerçekten de *Ayna*, parçalanmış, hatta açık konuşmak gerekirse 'yapılandırılmamış' bir eser gibidir. Ne var ki, *Ayna*'nın geleneksel bir anlatı yapısından yoksun olması onun başlıca estetik değerini de belirleyip filmi sinema tarihinin benzersiz bir eseri haline getirmektedir.

Ayna'da izleyici sürükleyici ama kafa karıştırıcı bir deneyim yaşarken dağınık görüntüler ve birbirine karışıp duran zamanlar arasında kendi anlamını ve uyumunu bulur (SullIvan, 2012, s. 452).

Dolayısıyla filmin, izleyicisini kişisel bir deneyime davet etmek noktasında oldukça etkileyici bir 'numarası' vardır. Film boyunca Tarovski'nin kendisi de bir anlatıcı (narrator) olarak görünmeden var olacaktır. Aktüel sahnelerde karısı ya da çocuğuyla konuşurken bile Rus sanatçının sadece sesini duyarız; hasta yatağında uzanırken görünen kolu dışında, kendisini hiç görmeyiz. Tarkovski, beyaz perdede gördüğümüz olayların 'kurucu' öznesini gizlemekle (*Solaris*'tekinden farklı olarak) bu kez çift yönlü işlev gösteren oldukça etkileyici bir Lacanyen anlatı inşa etmektedir. Rus yönetmen bir yandan çocukluğunun simgesel evreninde kendi benliğinin nasıl şekillendiğiyle hesaplaşmaktadır ve bu anlamda film "öznenin kendisi üzerine düşünümünden meydana gelmesinin" (Dellaloğlu, 2020b, s. 20) hikâyesidir. Diğer yandan *Ayna*, izleyicilerini, kahramanın bilişsel gerçekliğini meydana getiren karmaşık işaretler dizisini anlamlandırması gereken, psikanalitik bir sürecin yorumlayıcı öznesi konumuna yükseltmektedir (Smith, 2004, s. 49).⁴⁷

Açılış sahnesinde çitin üstünde oturan kadın anlatıcının annesidir. Ne var ki, Margarita Terekhova tarafından canlandırılan anne, aynı zamanda anlatıcının karısı Natalia karakterine de (büyük ihtimalle Tarkovski'nin boşandığı eşi Irma Raush'dan ilhamla yaratılmıştır) hayat vermektedir. *Solaris*'te ilk kez gördüğümüz anne ve eş benzeşmesi *Ayna*'da yerini büsbütün aynılık'a bırakır. Üstelik aynı oyuncunun birden fazla karaktere hayat vermesi bununla da sınırlı değildir; Ignat Daniltsev de hem anlatıcının çocukluğunu (Aleksey) hem de anlatıcının oğlunu (Ignat) canlandırmaktadır. Tarkosvki, bunu yapmakla, kişisel belleğin dar koridorlarını Jung'un arketiplerine; yani kolektif bilinçdışının herkes için kolayca ortaklaşacak anne, baba ya da çocuk temsillerine değin genişletmeyi de başarmaktadır (Aslan ve

⁴⁷ Diğer yandan, böylesine parçalı bir anlatı romantik ekolün içinde kaldığını iddia ettiğimiz Tarkovski'ye uygun düşmektedir. Zira Dellaloğlu'nun belirttiği gibi, şiirle düz yazı arasındaki ayrımın kaybolduğu noktada zuhur eden fragmanlarla "yazmayı" seven romantikler, özneyi de sanat yapıtının kendisiyle inşa etmek isterler. Romantikler için bireyin yaşamının estetikleştirilmesi aynı zamanda bir özgürleşme meselesiyken fragmanların işe koşulması romantik estetiğin ister istemez "yapıtsızlaşması" ile sonuçlanmaktadır (Dellaloğlu, 2020, s. 42-43).

Tayanç, 2018, s. 304).⁴⁸ Başka bir ifadeyle, filmin Lacanyen merkezi Jungçu öğelerle açılıma kavuşmaktadır.

Annenin evin sınırında, çitin üstünde birini beklediği bellidir. Tarkovski'nin hayat hikâyesine aşina olanlar için beklenen kişinin baba Arseni olduğuna şüphe yoktur. Fakat bu kez eve doğru gelen babası değil, yolunu şaşırmış bir doktordur. Doktor ve anne arasındaki diyalog çok geçmeden tuhaf bir hal alacaktır. Doktorun sigara isterkenki tedirgin hali, amors çekimle verilen sahnede kadının göğsüne doğru eğilmesi ve ikilinin suçluluk içinde hamakta uyuyan çocuklara bakmaları bu sahnenin anneyle bu yabancı adam arasında bir ilişki yaşandığını ima etmektedir sanki. Gerçekten de annenin doktora sigara verirken çitin üzerindeki ritmik yaylanması bir cinsel birleşmeyi hatırlatır. Dahası da vardır. İki beraber oturduklarında çit kırılır ve doktor “Çekici bir kadınla yere düşmek çok hoş!” diyerek kahkaha atarken anne oldukça rahatsız bir haldedir. Bu, kaçamak şekilde yaşanan bir cinsel ilişkinin ardından kadın ve erkeğin doğal tavırlarına işaret eden bir diyalogu andırmaktadır (Kutay, 2004, s. 276-278).

Doktor evden uzaklaşırken geriye dönüp bakarken ani bir rüzgâr çıkar ve uzaklaşan yabancından eve doğru eser. Filmde bir daha görünmeyen doktor ‘sınırı’ geçmemiştir belki ama kırılan çit imgesinin işaret ettiği gibi onun ne kadar kolay ihlal edilebileceğini de göstermiştir. Bu, hamaktan olup biteni izleyen küçük Aleksey’in bilinçaltına kazınmış olsa gerektir ki Rus yönetmenin çocukluğuna dair kâbuslarında, babasından başka bir erkeğin yuvaya girebileceği korkusu karanlık ormandan eve doğru esen tekinsiz bir rüzgârla kendisini defalarca gösterecektir. İlerleyen sahnelerde bunun 1935 yılına ait bir anı olduğu ortaya çıkmaktadır. Yani Tarkovski yalnızca üç yaşındadır. Babası Arseni'nin evi ve annesini terk ettiği senedir bu. Belki de Rus yönetmen, üstü kapalı biçimde, annesinin bir ilişki yaşadığını ve bundan büyük rahatsızlık duyduğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Eğer

⁴⁸ “Herkes için aynı” yerine “herkes için kolayca ortaklaşabilecek” ibaresini kullanıyoruz zira Jung’a göre arketip içerik olarak değil, yalnızca biçimsel olarak, o da son derece kısıtlı ölçüde belirlenmiştir. Platon’un “idea” kavramını andırmakla birlikte yalnızca şematik olması bakımından ondan ayrılan arketip, dinleyici ya da izleyiciye yalnızca kendi deneyimleriyle doldurabileceği boş bir biçimsel form sunmaktadır. Arketip kavramıyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Jung, 2005, s.17-20.

öyleyse, bu, yetişkin bir erkek olana kadar, hatta annesinin ölümüne değin ona karşı bastırmakta hep zorlandığı kızgınlığın sebebini de büyük ölçüde açıklayabilir.

Görsel 4. 27 Anne, sınır ve ev



Film, Arseni Tarkovski’te ait bir şiirle birlikte Tarkovski’nin diğer bir çocukluk anısıyla devam etmektedir. Yeri gelmişken şunu ifade etmek gerekir; Rus yönetmenin babasına ait şiirler de filmin Lacanyen örgüsünü kuvvetlendirmektedir. Orada (aynı zamanda görüntüde) olmayan bir erkeğin sözleri, hatıralarına şahit olduğumuz küçük çocuğun bilinçaltının bir dil gibi işleyen simgesel dünyasına açılmamıza vesile olurken, aynı zamanda “kişinin kimliğinin benzersizliğini ve istikrarını sorgulayan postmodern bir öznellik akışkanlığını da çağrıştırmaktadır. Andrey Tarkovski filmde babasının sesini kullanarak kendi benliğini öteki üzerinden tanımlamaktadır, hem benlik hem de öteki anlaşılmaz olarak kalsa da” (Smith, 2004, s. 48-49).⁴⁹

⁴⁹ Smith, Arseni Tarkovski’nin şiirlerinin kullanılmasıyla filmde örüntülenen Lacancı tavrı şu sözlerle açıklamaktadır: “Benliğin imajının diğerinden geldiği ve diğerinin bir parçası olarak kaldığı ve öznenin benliğinin onu merkezsizleştirdiği ve kendisine yabancı kıldığı konusundaki karmaşık farkındalık, Tarkovski’nin Ayna’sının açılış sahnelerinde iyi yakalanmıştır. Bu amaçla, filmde kullanılan Arseni Tarkovsky’nin ilk şiiri, ‘yabancılaştırıcı kimlik varsayımıyla’ sonuçlanan ayna aşamasının doruk noktasını vurgular. Bu nedenle Tarkovski, Lacan’ın sembolik düzen olarak

Komşu evlerden birinin ahırında bir yangın çıkmıştır ve Aleksey’le kız kardeşi yangını seyrederler. Yangını izleyen kardeşlerin amors planı bir aynanın içinden verilirken belleğe ait bu görüntü kullanılan sfumato tekniğiyle ‘yumuşatılmış’ ve böylece virtüelleştirilmiştir. Yangın planı siyah-beyaz bir rüyaya, daha doğrusu bir kâbusa bağlanır. Aleksey başka bir evdedir artık; büyük ihtimalle savaş başlamadan önce ailenin Moskova’da yaşadığı evdir burası. Babası (seyirci bu erkeğin babası olduğunu henüz bilmemektedir) annesinin saçlarını yıkamaktadır ama ağır çekimde akan görüntüdeki yanmış duvarlar, evin içinde yağan yağmur ve parçalar halinde dökülen tavan yuvarının dağıldığını imlemektedir (Aslan ve Tayanç, 2018, s. 312).

Görsel 4. 28 Bellek aynasından yansıyan bir anı: Yangın



adlandırdığı şeyi temsil etmek için, anlatıcının yaratıcı bir birey olarak kökeninin gizemini ima eden babasının “İlk Buluşmalar” şiirini kullanarak anlatıcının benliğini ortaya çıkarır. Sanki benlik duygusu onun dışına yerleştirilmiş ve kontrol edemediği bir dış dünyadan ona yansıtılmış gibidir. Şiir, Andrey Tarkovski'nin kendi otobiyografik anlatısıyla iç içe geçtiğinden, ilk karşılaşmalara yapılan gönderme, anlatıcının kendini temsil diliyle buluşması olarak görülebilir. Arseni Tarkovski'nin filmde tasvir edilen alanın dışına yerleştirildiğini hesaba katarsak bu özellikle doğrudur: İzleyiciler onunla şahsen karşılaşmazlar, sadece sesini duyarlar. Muhtemelen, film boyunca babasının sesini gören ve kontrol eden kişi, hikâyenin anlatıcısı Andrey'dir” (2004, s. 50).

Bu rüyada anneyi suçlayıcı tavır kendisini bariz biçimde göstermektedir: Yaşanan felaketin ortasında anne mutsuz değildir, daha ziyade umursamaz bakışlarıyla öne çıkmaktadır. Kesme yapılmaksızın sola pan hareketiyle bir ayna ekrana getirilir ve aynadaki yansımada anne bir anda yaşlı bir kadına dönüşmüştür. İşin ilginç yanı, gördüğümüz kadın gerçekten de Tarkovski'nin annesi Maria Tarkovskaya'dır. Bir zaman sıçramasıyla kendi yaşlı haline bakan anne, zamanları üstü üste bindirirken kâbusu da sona erdirmiştir.

Önce *Solaris*'te şimdi de *Ayna*'da gördüğümüz bu evler baştan aşağıya metaforik bir alan olarak şekillenirken hem hafıza hem de arzunun alanı olarak işlev kazanmaktadır. Hafıza aracılığıyla idealleştirilen yuva çoğu zaman Tarkovski'nin kahramanlarına yaşadıkları dünyanın zorluklarından kaçış arzusuna bir tatmin imkânı sağlamaktadırlar. Bununla birlikte, Rus yönetmenin karakterlerinin anıları onlara daima tekinsiz bir biçimde geri döndüğünden, geçmişe yani eve kaçış asla tam anlamıyla rahatlatıcı bir mahiyette gerçekleşemez. Aslında Tarkovski belleğin doğal işleyişine karşı oldukça dürüst bir tavır takınmaktadır. Bellek geçmişi şimdiye çağırıldığından anıların (en azından duyuşal anlamda) aktüel zamandan etkilenmemesi mümkün değildir. Anılar çoğunlukla kurgusaldır ve mutlu bir zaman dilimine ait olsa bile, geçmişin salt basit ve güzel tekrarları olarak görünmezler. Tarkovski'nin kahramanlarının anıları ve rüyaları da, içinde bulundukları duygu-durumdan etkilenip gerçek-üstü özelliklerle karmaşılaşıp tekinsizleşirler. Az önceki rüya sahnesinde ortaya çıktığı şekilde, hatıraların çoğu, “geçmişin ontolojisinin basit ve nesnel olduğu fikrini reddeden” -kapalı mekânda yağan yağmurlar, yanmış duvarlar yahut uzamsal ve zamansal süreksizlikler gibi- ‘konfor bozucu’ özelliklere sahip olmalarıyla kahramanın kaotik iç yaşamına açılırlar (McFadden, 2012, s. 45).

Filmde zaman ansızın değişmiştir. Anlatıcı, annesiyle telefonda konuşurken kamera son derece ağır hareket ederek yine bir evin içinde dolaşmaktadır. Ev boştur. Her ne kadar algımızın doğası mekânla duyduğumuz ses arasında zamansal bir koşutluk kursa da aslında buna dair somut bir işaret yoktur. Daha açık söylemek gerekirse, sanki ‘şu an’ kimsenin yaşamıyormuş gibi görünen bu evin de bir anı olması mümkündür. Kaldı ki, anlatıcı da zaman algısını yitirmiş durumdadır; saatin

kaç olduğundan ya da günün hangi vaktinde olduğundan bîhaberdir. Telefon konuşmasından çıkardığımıza göre hastadır da; anjin olmuştur ve konuşurken güçlük çekmektedir. İletişim kurma konusunda zorluk çekme teması, anlatıcının “3 gündür kimseyle konuşmamıştım.” sözüyle bir kez daha vurgulanmaktayken, özellikle anneye sağlıklı bir iletişim kuramama sıkıntısı tüm diyaloga hâkim durumdadır.

Anlatıcı Aleksey’in bir türlü “şimdiki zamana sağlıklı bir şekilde odaklanamaması, epizodik bellek anılarının kopuk ve belirsiz oluşundan kaynaklanmaktadır. Film boyunca anılarını yeniden keşfetme ve anlamlandırma çabası içerisinde olan Aleksey’in bu çabasının genellikle anne-oğul ilişkisinde düğümlendiği görülmektedir” (Aslan ve Tayanç, 2018, s. 313). Bunun nedenlerini saptamakta zorlanan ve eğer hatalıysa annesinden kendisini affetmesini bekleyen anlatıcının samimi tavrına karşılık anneden cevap dahi gelmeyecektir. Maria, yalnızca, gençken Devlet Matbaası’nda birlikte çalıştıkları Lisa’nın sabaha karşı öldüğü haberini vermek için aramıştır. Bu sözün ardından Lisa ve Maria’nın arasındaki ilişkiye dair bir anıya geçiş yapılacaktır.

Beklenileceği gibi geçmiş yıllara ait bu görüntü siyah-beyazdır. Anne Maria’nın telaş içinde matbaaya koştuğu görülür. Maria, son okuma sırasında (tüm matbayı politik bakımdan sıkıntıya sokabilecek) bir yanlış yapmış olmaktan endişe duymaktadır. Neyse ki baskıda bir hata olmadığı ortaya çıkar. Bir önceki sahnede ölüm haberinin aldığımız Lisa, Maria’ya karşı oldukça sert bir tavır içindedir ve beklenmedik şekilde konuyu mesai arkadaşının özgür olma, hatta başına buyruk davranma takıntısına getirecektir. “Bir şey sana uymadığında o şey yokmuş gibi davranıyorsun. Eski kocanın sabrına şaşıyorum, seni çoktan terk etmeliydi!” sözleri şaşırtıcıdır. Maria’nın asla hatalı olabileceğini kabul etmeyecek ölçüde gururlu bir kadın olduğuna dair bu sert ve suçlayıcı sözler, bir bakıma, Lisa’dan çok Tarkovski’nin annesi hakkındaki görüşleridir.

Zaten anlatıcının ve olayları hatırlayan kişinin Tarkovski’nin kendisi olduğunu düşündüğümüzde, izlediğimiz sekans anne Maria’nın otantik bir anısı olmaktan çok Rus yönetmenin olay hakkındaki bir yorumudur. Ancak belirtmek gerekir ki Tarkovski, annesinin çetin karakterinin hakkını da teslim edecektir.

Yönetmen, Lisa'nın incitici sözleri karşısında kontrolünü kaybetmeyen Maria'nın donuk yüzünü yakın planla seyirciye aksettirmeyi tercih etmiştir. Eşi tarafından terk edilmesine ve iş hayatında bu yüzden hakir görülmesine karşın metanetini yitirmeyen ve çalışma disiplininin ödün vermeyen güçlü bir kadına oğlunun duyduğu saygı bu çekim ölçeğiyle ortaya çıkmaktadır (Dempsey, 1981, s. 15).

Renkli görüntüye döndüğünde anne Maria'nın yerini eş Natalia alır. Natalia ekranda görülmeyen eski kocasıyla konuşmakta ve adam ona annesine çok benzediğini söylemektedir. Natalia'nın cevabı "Belki de bu yüzden ayrıldık, iki insan gibi konuşmıyoruz." olur. Bu sözün daha önce, anlatıcının annesiyle görüşmesi sırasında da söylenmiş olması ilginçtir. Tarkovski'nin çocukluk anısı olduğunu bildiğimiz bir olay yaşanmaktadır. Baba, oğlu Ignat'ın kendisinde kalmasını istemektedir. Bildiğimiz kadarıyla Arseni Tarkovski de oğlu Andrey'in kendisiyle yaşamasını istemiş ama bu düşünce Andrey'i dehşete düşürmüştür (Guerra, 1978/2007, s. 57). Rus yönetmenin kendisi için travmatik olan bu çocukluk anısı filmin anlatısı içinde başka bir zaman dilimine, 1970'li yıllara aktarılmıştır.

Anne ve eşin imgesel birliği, ikisi arasında simgesel düzlemde de geçerli olacak bir kaynaşmayı koşullamaktadır. Tarkovski bunu, kendi çocukluk anısını sanki Ignat'a aitmiş gibi vermekle de vurgulamaktadır (Minnis, 2008, s. 246). Ortaya tüm çelişkileriyle bir anne arketipi çıkmıştır: O bir yandan çocuğu şefkatle besleyip büyüten; bereket, iyilik ve bilgelik getiren bir tanrıça iken, diğer yandan da erkeği zehirleyen; kaçınılmazlığı ve karşı konulmazlığıyla korku uyandıran oldukça karanlık bir figürdür. Jung'un düşüncelerine başvurursak şu önemli ayrıntıyı es geçmemek gerekir. Erkek çocuğun "anne kompleksinin" dışavurumlardan biri olan "Don Juanizm'de anne bilinçdışı olarak 'her kadında' aranır" (Jung, 2005, s. 22, 25). Tarkovski'nin anne ve eş imgesine getirdiği arketipsel açılım hem annenin kâbus sahnelerindeki dramatik değişimini, hem de anne ile eşin simgesel aynılaşmasını daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır.⁵⁰

⁵⁰ Bir röportajında Tarkovski'nin de şunları ifade etmiş olması oldukça dikkat çekicidir: "Kadınlar her şeyi yıkmaktan başka bir şey yapmazlar. Hayır, hayır, şaka yapıyorum. Onların rolünü bu biçimde anlayabiliriz, ama onları severiz, bizi büyütürler, bizi biz kırlarlar. Kadınlar metanet sahibidirler, içimizdeki çocuğu ayakta tutmak isterler, oysa bizler çoktan ihtiyar adamlar olmuşuzdur. Ayna

Görsel 4. 29 Anne ve eş bir arada



1936 ile 1939 yılları arasında yaşanan İspanyol İç Savaşı'nın gerçek görüntüleri ile filmde bir anlatı değişikliği yaşanır. Tarkovski bu aks değişikliği ile kişisel dünyasını genişletip 20. yüzyılın da toplumsal panoramasını sunacaktır - elbette yine kendi hayatına etki ettiği ölçü ve tarzda (Dulgheru, 2021, s. 121). Örneğin, İspanyol İç Savaşı'na ait görüntüler parçalanmak zorunda kalan ailelere; özellikle de anne ve babalarından koparılmak durumundaki çocuklara aittir. Yahut siyah-beyaz arşiv görüntülerinde Sovyetler Birliği'nin balonla uçuş denemelerinin askeri kayıtları görünmektedir. Parçalanan ailelerin trajedisiyle balonlarla uçuş denemelerinin askeri coşkusu arasındaki tezat fark edilmeyecek gibi değildir ve seyirciyi şunu düşünmeye zorlar: Manen yükselmek yerine dünyayı fethetmeye çalışan insan kendisine ve dünyaya mutluluk değil, yıkım ve gözyaşı getirmektedir.

Aile meselelerinden nispeten uzaklaşan anlatı daha geniş bir perspektife kavuşarak toplumsal hafızanın kristalleştiği bir görünüm arz etmeye başladıkça

öylesine seçilmiş bir isim değil. Hikâyeyi anlatan kişi karısını annesinin devamı olarak görüyor, çünkü karılar annelere benzerler, hatalar kendini tekrarlar, tuhaf bir yansıma. Yinelenme kanundur, deneyim aktarılamaz, herkesin yaşaması gerekir" (Devarrieux, 1978/2007, s. 54).

Tarkovski'nin Rus milliyetçisi tarafını da çıkartacaktır. Renkli görüntüler Ignat'ı babasının evinde yalnız başına göstermektedir. Sanat tarihi kitabında Leonardo Da Vinci'nin çizimlerine bakan Ignat'ın ilgisini İtalyan sanatçının el çizim detayları çekmiştir. Birden, kim olduğunu bilmediğimiz iki kadın evin içinde belirir ve kadınlardan biri Ignat'tan bir kitabı okumasını ister. Ignat'ın okuduğu metin, Rus yazar Puşkin'in 1836 tarihli bir mektubudur. Rusya ve Avrupa arasındaki tarihsel ilişkiye odaklanan söz konusu mektup Tarkovski'nin ana vatanının tarihsel rolüne ilişkin bir düşünceyi ortaya sermektedir: Avrupa'yı barbarlıktan korumak.

Bildiğimiz kadarıyla bu Tarkovski'nin de katıldığı bir düşüncedir. Tarkovski, tarih boyunca Avrupa'yı önce barbar Asya halklarının istilasından, daha sonra da faşizm tehditinden koruyan asıl gücün Rusya olduğuna ve ülkesinin bu sebeple çok ağır bedeller ödediğine inanmaktadır. Rus yönetmen açıkça ifade etmekte bir beis görmediği bu düşüncesini (Ciment vd., 1965/2007, s. 24, 33, 35-36; Tarkovski, 1994, s. 219) şimdi sinematografik bir öge olarak sunmaktadır. Ignat mektubu okurken kapı çalınır, gelen yaşlı anne Maria'dır ama yanlış eve geldiğini söyler. Aslında yanlış yerde değildir, şimdilik yanlış zamandadır yalnızca. Bu belirtecin ardından, Ignat geriye döndüğünde kim olduğunu bilmediğimiz kadın da ortadan kaybolmuştur. Ondan geriye kalan şey çay içtiği bardağın masada bıraktığı buğudur. Yavaş yavaş silinen, ortadan kaybolan buğu zamanın geçiciliğini, onun yalnızca bellekle şimdi'ye taşınabilen 'uçucu' yapısını gösteren bir simgeye dönüşmüştür.

Ayna, siyah-beyaz gerçek arşiv görüntülerinin eşlik ettiği anılarla sürmektedir. Anılar Tarkovski'ye ait olsa gerektir zira 2. Dünya Savaşı sırasında çocuklara temel tüfekte atış yapma eğitimi verilmektedir. Bu sekans sayesinde Ayna, Rus yönetmenin kişisel anılarını toplumsal bellekle kaynaştırdığı (SullIvan, 2012, s. 451) bir yapıma dönüşmektedir. Savaş sırasında yetim kalan çocuklarla kaybettikleri babalarının görüntüleri kurgu ve gerçeğin bir aradalığı ile aktarılmaktadır. *Ivan'ın Çocukluğu*'ndan beri ilk kez 'newsreel' görüntülerini kullanan Tarkovski, askerlerin sulak alanlardan geçiş görüntülerini tercih etmiştir. Görüntülere, aslında onlara ait olmayan bir ses de eklenmiştir: Yürüyüş sesleri. Bu, askerlerin ölüme doğru bir yolculuk yaptığını imlemektedir. Askerlerin ölüme yolculuklarına eşlik eden Arseni

Tarkovski şiirinin teması ise bir vatana sahip olmanın, bir yuva kurmanın kutsiyetidir. Şiir devam ederken renkli görüntüye geçildiğindeyse karşımıza Brueghel'in *Avdan Dönerler*'i çıkmıştır sanki. Yetim kalan çocuğun başına konan kuş, onca kayba rağmen hayatın ve umudun yeni nesille birlikte devam edeceğinin müjdesidir; 'avdan dönülmüştür'.

Görsel 4. 30 Yetim çocuk ve başına konan kuş



Bu sahneden sonra ailenin babası da eve dönecektir. Böylece ilk kâbus sahnesinde gördüğümüz erkeğin de evin babası olduğu aydınlığa kavuşmuştur. Babayı canlandıran aktör Oleg Yankovski'nin Arseni Tarkovski'ye benzerliği de şaşırtıcı ölçüdedir. Gerçi babanın eve dönüşü kalıcı olmayacaktır. Bu bir ziyaretir. Tarkovski, babasının evden uzaklaşması konusunda annesini kabahatli bulmayı sürdürecektir. Rus yönetmen, bu kez Leonardo Da Vinci'nin ünlü kadın portrelerinden birini; 1474 ile 1476 yılları arasında yapıldığı düşünülen Ginevra de Benci'nin (bkz. Ek 6) portresini kullanarak düşüncesini açık edecektir. Resimde görünen soylu ve gururlu kadının da mutsuz bir evlilik yaşadığı tarihi kayıtlardan bilinmektedir. Fakat daha ötesinde, Ginevra somurtkan, kibirli ve merhametsiz bakışlarıyla dikkat çekmektedir. Dolayısıyla portrenin uzun bir sabit planla

verilmesiyle resimdeki soylu kadını annenin benzerliğinin vurgulanması amaçlanmaktadır (Dulgheru, 2021, s. 123). Zaten portreden anneye yapılan kesme aynı soğuk ve mesafeli bakışları perdeye taşımaktadır. Anne eski kocasına eve daha sık gelmesini zira çocuklarının onu özlediğini söylemesine karşın, bakışları ve vücut diliyle oldukça soğuk bir tavır içindedir.

Fakat zamanlar yeniden birbirine karışmış, anneler bir kez daha iç içe geçmiştir. Bu sahnedeki anne artık Maria değil fakat Natalia'dır. Konuştuğu kişiye baba değil, anlatıcının kendisidir. Tarkovski'nin babanın yanında yaşama korkusuna dair anısı bir kez daha aktüel zamana taşınıp kendisi ve eşi arasında yaşanan bir tartışmanın sebebi olur. Oğlunun kendisiyle birlikte yaşamasını arzu eden babanın da pek şefkatli olduğu söylenemez. Çiftin arasındaki diyalogtan babanın oğlunu yetersiz biri olarak gördüğü ortaya çıkmaktadır. Tarkovski'nin babasından gördüğü bu incitici tavrın çocukluk travmalarından biri olarak kendisini devamlı rahatsız ettiğine şüphe yoktur.

Tarkovski, filmi çocukluğuna dair bir kâbusla sürdürecektir. Tedirgin edici bir uğultu eşiliğinde karanlık ormandan eve doğru rüzgâr ve evin camını içerden kıran bir horoz... Ağır çekim zamanı esnetmekte; rüya-zamana dönüştürmektedir. Küçük Aleksey bir türlü eve giremez. Oysa kapı kilitli değildir, annesi kapıyı içerden açacaktır. Her şeyin mümkün olduğu çocukluğa geri dönememek fikri anneyle birleşmenin arzusuyla karışmakta; babanın evi terketmesiyle savunmasız kalan yuva fikri rüyayı bir kâbusa çevirmektedir. Sahne boyunca uygulanan sfumato, gerçekliğin bir sis perdesi altındaymış gibi görünmesine sebep oldukça rüyanın dramatik etkisini arttırmaktadır. Söz konusu rüyanın çok benzeri yeniden karşımıza çıkacaktır. Bu kez küçük Aleksey boş ve karanlık evde tek başına kalmıştır. Çocuk bir aynanın içinden elinde bir kâse sütle görülür ki bu imge anneyle birliğin saflığına dönme arzusunu bir kez daha öne çıkarmaktadır.

Yeniden bir anı... Anne Maria zorlu savaş şartlarında elinde kalan üç beş parça mücevherini satmak için yakındaki kasabanın doktorunun karısına gidecektir. Annesine eşlik eden Aleksey durumdan oldukça rahatsızdır; belli ki bu Tarkovski açısından onur kırıcı bir hatıradır. Bir röportajında Rus yönetmen, annesinin zorlu

savaş yıllarında “muazzam fedakârlıklarla bulunarak” oğlunun müzik derslerinin parasını çıkardığından bahsetmiştir (Netzeband, 1973/2007, s. 45). Belki de Tarkovski bu durum yüzünden kendisini sorumlu hatta suçlu hissetmektedir. Doktorun karısı hamile olduğu için yapamadığını söyleyerek bir horozu kesmek için annesi Maria’dan yardım ister. Erkeklik imgesi olarak horozun öldürülmesi... Tarkovski’nin hayata tutunmaya, ayakta kalmaya çalışan güçlü bir kadına bakışı yine oldukça acımasızdır burada. Horozu kestikten sonra anne Maria’nın yüzünün aldığı biçim tam anlamıyla soğuk bir katilinkini andırır ve bu sembolik sahne Maria’nın yüzünü erkeğini evden kaçırın “canavar-anne” imgesine dönüştürmüştür (Kutay, 2004, s. 344). Annenin tehditkâr bakışları dördüncü duvarı yıkarak doğrudan bize yönelmiştir.

Görsel 4. 31 ‘Erkek katili’ soğuk anne



Annenin bu soğuk bakışlarından babanın bize doğru bakışına yapılan bir kesme anlamca çiftin birbirine bakmasını koşullamaktadır. Görüntü tekrar siyah-beyaza dönmüştür. Göğüs planla perdeye yansıyan baba, annenin mesafeli bakışlarına karşılık, dönüp bir kadının elini şefkatle okşayıp öpmekte ve “Merak etme, iyileşeceksin!” demektedir. Kamera sola pan yaparak kadının baş kısmına

yöneldiğinde baba kadrajdan çıkar ve kadının anne Maria olduğu görülür. Tuhaf şekilde, Maria yataktan yükselmiş halde havada durmaktadır. Kamera geri çekilme hareketiyle ağır ağır uzaklaşırken annenin “Seni yalnızca hastalandığım zaman görebilmek çok kötü.” diyecektir. Duyulan sesler sahnenin içine ait değildir.

Peki, ama annenin hastalığı nedir? 1981 yılındaki bir söyleşisinde, bu sahnenin anlamı sorulduğunda Tarkovski şu cevabı vermiştir: “Ne bir kâbus, ne de bir sembol; bütün desteğimizi yitirdiğimizde hepimiz havada yüzüyormuşuz duygusuna kapılırız” (Strick, 1981/2007, s. 89). Anneyi hasta eden şey paradoksal biçimde onun en güçlü yönüdür; bağımsızlık arzusu onu yalnızlaştırmıştır. Tek başına bir kadının “bir anormallik” olduğunu düşünen bir yönetmenden bahsediyoruz. Dolayısıyla Tarkovski’nin, annesinin bağımsızlığını bir çeşit hastalık olarak tasavvur etmesi oldukça doğal bir şeydir ve bu, sahnedeki iyileştirici erkek figürünün varlığını da açıklamaktadır. Zira Rus yönetmene göre “kadının iç dünyası tümüyle erkeğe beslediği duygulara dayanır” ve o, “bir erkeğe kendisini tamamen adamakla onur kazanacak bir varlıktır” (Brezna, 1984/2007, s. 134, 136-137).⁵¹

“Nihayet havalandım. Şaşıрма, seni seviyorum.” diyen annenin yerden yükselmiş bedenine doğru uçan beyaz bir kuş dikkati çeker. Bir kadının hayatının anlamına yalnızca kendisini bir erkeğe adamakla ulaşabileceğini söylemiş bir yönetmen için söz konusu uçma sahnesi kadının manen yükselmesinin bir erkeğe duyduğu sevgiyle mümkün olabileceğini gösteren görsel bir manifesto işlevi görmektedir. Diğer yandan, sahne, ayrılışlar da annesinin hayatı boyunca babasını sevdiğine inanan Tarkovski’nin bu düşüncesinin kristalleşmiş halidir.

Filmin son kısmına doğru anlatıcının, daha açık ifadesiyle Tarkovski’nin kendisinin çok hasta olduğu bir sahne *Ayna*’nın temelde ölümün eşiğindeki bir kişinin kendi geçmişini sorgulaması olduğunu açıklığa kavuşturmaktadır (Nelson, 2003, s. 15). Esasında, Jungcu tavır yalnızca arketipsel karakterlerle değil, aynı

⁵¹ Tarkovski, kendisiyle görüşmeye gelen kadın gazeteciyi oldukça rahatsız etse de şunları açıkça ifade etmekten kaçınmamıştır: “...kadının iç dünyası erkeğinkinden esasen çok farklıdır. Kadının, özel olması yüzünden erkekten bağımsız var olamayacağına inanıyorum. Erkekten bağımsız olarak var olursa, doğal, organik değildir artık. Toplum içinde kesinlikle bir yer edinebilir; bir erkeğin işini yapabilir, ama bu onu kadın yapar mı? Hayır, asla” (Brezna, 1984/2007, s. 138).

zamanda anlatıcının hem prologta hem de şimdi filmin sonuna doğru gördüğümüz haliyle iyileşme çabasında gizlidir: Hayattaki en büyük mesele insanın kendisini tedavi etmesidir. İnsan, “kendi eksikliklerini tamamlamak, çatışmalarını çözümlemek ve zedelenmişliklerinin ıstırabını azaltmakla” içinde yaşadığı dünyayı tamamlar; onu “kendi dünyası” kılar. Hayat, bu anlamda, baştan sona dünyayı tamamlama, kendinin kılma çabasıdır. Ne var ki bu çaba, insanın yaratıcı eylemlerinin de kaynağı olarak, ne nihai hedefine ulaşabilir ne de bitebilir (Saydam, 2005, s. 9). Fark edileceği gibi, durum tam anlamıyla trajiktir. Bu yüzden, söz konusu çabaya insanı zaman zaman dermansız bırakan bir kaygı da eşlik etmektedir.

Görsel 4. 32 Erkeğe duyduğu sevgiyle ‘yükselen’ kadın



Filmin başında, annesiyle telefonda konuşurken anjin olduğunu öğrendiğimiz anlatıcının durumu kötüleşmiştir. Öyle ki doktorun “Her şey ona bağlı.” sözü hastanın neredeyse yaşamla ölüm arasında gidip geldiği düşüncesini doğurur. Peki, onu bu denli hasta eden nedir? Doktorun cevabına *Solaris*’ten aşınayızdır:⁵² “Mesele anjin değil. Vicdanı var, anıları var.” Hasta bir suç işlediğini düşünmektedir; kimseyi

⁵² Doktorun, *Solaris*’teki bilim kurulu üyelerinden biri olması da manidardır.

yeterince sevememiş ya da sevgisini yeterince açık şekilde ifade edememiştir. Böylece prolog'taki kekeme genç çocuk sekansının ne kadar etkili bir giriş bölümü olduğu retrospektif bir kavrayışın aynasında açığa çıkmaktadır (Gavin, 2007, s. 1-2).

Ayna filmini, Alman asıllı Amerikalı düşünür Paul Tillich'in (1886-1965) kaygı kavramsallaştırması ekseninde değerlendiren Daniel Sullivan, Aleksey'in kendisini suçlu hissetme sebebinin uzun süredir çektiği varoluşsal kaygı olduğu çıkarımını yapmaktadır. Hatta Sullivan'a göre film yalnızca *kaygı* bağlamında değerlendirilirse anlamlı bir bütün halini almaktadır. Tillich'in de (2000) ifade ettiği gibi, her birey potansiyel bir varolmama durumunun (ölümün) daima farkındadır ve bu durum bizde korkudan çok kaygı yaratmaktadır. Korkudan farklı şekilde, kaygının somut bir nesnesi yoktur fakat bu nesnesizlik insan için baş edilebilir bir durum olmadığından bilişsel süreçler kaygının yöneleceği bir merkez bulmaya yönelir. Bu süreç üç aşamalı bir seyir de izler: İlk adımdaki boşluk hissini anlamsızlık, anlamsızlık hissini ise suçluluk takip etmektedir. Peki, kim suçlanacaktır? Suçlanan şey, çoğunlukla, yetersizlik hissiyle dolup taşan benliğin bizzat kendisi olur. Yani, ölüm karşısında duyulan hayatın anlamsızlığı ve insan eylemlerinin yetersizliği hissi, nihai olarak yerini kendini suçlamaya bırakır. "Suçluluk, kişinin, eylemlerinin içselleştirilmiş standartlarının veya davranış kurallarının ya da amaçlarının gerisinde kalmış olabileceği duygusu olarak deneyimlenir. Bu endişe hali, benliğin kınanmasına, benliğin değersiz olduğu yargısına dönüşecektir" (Sullivan, 2012, s. 453-455).

Aleksey'in başına gelen şey de tam olarak budur. Varolmanın dayanılmaz ağırlığının sebebi (paradoksal şekilde) varol(a)mama kaygısıdır. Bu bağlamda, doktorun önce, ailesinden birinin ani kaybının Aleksey'in hastalığını daha doğrusu kaygısını tetiklemiş olabileceğini söylemesi anlamlıdır. Aleksey'e refaket eden kadınlardan birinin henüz ailesinden kimsenin ölmediğini söylemesi üzerineyse doktor kayıtsız şekilde "Fark etmez!" diyecektir. Gerçekten de kaygının akut bir hal alması için birinin illa ölümüne şahit olmaya gerek yoktur; Heidegger'in de belirttiği gibi insan ölüme-doğru-varlık olduğunun farkındadır, onun için günün birinde yüzleşmek durumunda kalacağı yokluk "inkârı gayrikâbil tecrübi bir vakıdır" (2006,

s. 268-272). Diğer refakatçi kadınsa açık şekilde Aleksey'in olup bitenden dolayı kendisini suçladığı için ölmek istediğini söylerken yukarıdaki çıkarımları doğrulamaktadır. Varoluşsal kaygı kendini suçlu ve değersiz hissetmekle, öldüğü takdirde dünyada her şeyin daha iyi olacağına inanmaya başlamakla sonuçlanmıştır.

Anlatıcının çocukluk anılarında gördüğümüz, yetim çocuğun başına konan kuş bu kez Aleksey'in yatağının üstünde, dermansızca uzanan kolunun hemen yanındadır. Vicdan azabı içinde, öldüğü takdirde her şeyin yoluna gireceğini söyleyen anlatıcı kuşu nazik biçimde tutup uçması için havaya atar. Kuşun elden çıkışı, her şeye rağmen yaşama arzusunun bir metaforu olabileceği gibi, duyduğumuz derin nefes verme sesiyle birlikte düşünüldüğünde, ruhun ölüm sayesinde dünyanın çelişki ve ıstıraplarından kurtulması olarak da anamlandırılabilir. Fakat yine Jungcu bir perspektifle analiz edildiğinde, bu sahnenin “kahramanın sonsuz yolculuğu” içinde, ölüm ve yaşam döngüsünü sonsuzcasına birbirine bağlayan bir kristal-imaj olarak kabul edilmesi de mümkündür. Kendi anılarıyla yüzleşen; kendini yargılayan kahraman ölmek zorundadır ama burada ölüm yaşamın ‘tümel anlamda’ döngüsellğine iâşret ederek yeniden doğuma yazgılı bir veçheye bürünmektedir. Aleksey'in öldüğü takdirde her şeyin düzeleceğine dair safça düşüncesi, aslında, yeniden başlama isteğinin değişim geçirmiş bir versiyonudur. “Yalnızca doğum - yeniden eski şeyin değil, yeni bir şeylerin doğuşu- ölümü yenebilirken” Aleksey'in ölüm döşeginden bir sonraki sahneye; yani annenin hamile olduğunun ortaya çıktığı ana yapılan bağlantı tam da bu bakış açısında tutarlı bir anlama kavuşmaktadır. “Ruh içinde, sosyal gövde içinde –eğer uzun süreli yaşamda kalacaksak- ölümün uzaklaşmayan yenilenişlerini geçersiz kılacak bir ‘ruh göçü’ olmalıdır” (Campbell, 2000, s. 27).

Tarkovski, bahsettiğimiz ruh göçünü zamanlar arasında geri dönüşle imleyecektir. Görüntü, kesme vasıtasıyla, anlatıcının çocukluğunun geçtiği kır evinin yakınındaki araziye taşınır. Böylece başladığımız yere dönmüşüzdür. Daha önce belirttiğimiz gibi, eğer ev arzuların gerçekleştiği bir bölge olarak kurgulanıyorsa, dünyanın yükünden kurtulan anlatıcının da eve dönmesi kadar doğal bir şey yoktur. Sağa doğru pan yapan kamera önce evi ardından da aşağıya tilt hareketiyle bahçe

çitinin hemen altında mutlu bir şekilde kocasının göğsüne uzanmış anne Maria'yı perdeye taşıyacaktır. Her şeyin en saf olduğu; 'Cennetten düşüşten' önceki günlere dönüştür bu yaşanan (Dempsey, 1981, s. 15).

Görsel 4. 33 Cennetsi bütünlük bozulmadan önce: Anne ve baba bir arada



Belli ki Maria kocasına hamile olduğunun müjdesini vermiştir. Anne, kocasının “Kız mı olsun istiyorsun, erkek mi?” sorusuna utangaç bir gülümsemeyle cevap vermekle yetinirken orkestral müzik giderek yükselir.⁵³ Bununla birlikte annenin tavırlarındaki huzursuzluk da gözden kaçmaz. Kameraya bakarak gülümseyen annenin bakışları eve yöneldiğinde yüzü kaygıyla dolmaktadır. Çünkü bu da annenin saf hatırası olmaktan çok, ileriki günlerde bu kutsal birliğin bozulacağını gayet iyi bilen Andrey Tarkovski'nin düşüncelerinin tezahürüdür.

⁵³ Rus yönetmen, *Solaris*'te olduğu gibi, *Ayna*'da da Batı klasik müziğini kullanmayı tercih etmiştir. Kâbus sahnelerinde duyulan ve Eduard Artemyev tarafından yazılmış tedirgin edici atonal partiyonlar hariç, filmin müzikleri Barok dönemin ustaları olan Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolesi ve Henry Purcell'e ait parçalardan oluşmaktadır. Rus yönetmenin hayranlık duyduğu bir müzik ve dönemdir bu. Son sahnede ise orkestral müzik daha önce olmadığı kadar yüksek bir sesle duyulmaktadır. Kişisel anıların ve ailevi meselelerin 20. yüzyılın sosyal çalkantılarında birleşip dünya tarihinin sonsuzluğuyla bütünlük meydana getirmesi, genel olarak yüksek idealleri çağrıştırdığı düşünülen barok müzik tarafından kolaylaştırılmıştır (Dulgheru, 2021, s.121).

Ardından, zamanlar son kez iç içe geçecektir: Yaşlı anne Maria, küçük Aleksey ve kız kardeşi Marina'yla birlikte evin yakınındaki kırdan dolaşırken film sona ermektedir.

4.5. Stalker

4.5.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı ve Süresi: 1979, 162 Dakika, Renkli ve siyah-beyaz (sepya)

Senaryo : Andrey Tarkovski ve Ştrugatski Kardeşler (Boris ve Arkadi Ştrugatski'nin romanından uyarlama)

Görüntü Yönetmeni : Aleksander Kinyazinski

Yapım Tasarım : Aleksander Boym ve Andrey Tarkovski

Kurgu : Lyudmilla Feyginova

Özgün Müzikler : Eduard Artemyev

Oyuncular : Aleksander Kaydanovski (İzsürücü), Anatoli Solonitsin (Yazar), Nikolay Grinko (Profesör), Alisa Firendlik (İzsürücü'nün karısı), Nataşa Abramova (İzsürücü'nün kızı).

Ülkenin bir yerine (neresi olduğu belirsizdir) bir göktaşı düştükten sonra orada “Zona” (Bölge) adı verilen ve açıklanamayan olayların yaşandığı bir yer meydana gelmiştir. Derhal askeri koruma altına alınan ve kimsenin girmesine izin verilmeyen Zona sanki bilinç kazanmış gibidir. Bölge’de bulunan bir odanın insanların en derindeki arzularını gerçekleştirdiğine inanılmaktaysa da, Bölge, sürekli değişen ve tuzaklarla dolu tekinsiz bir yer olarak, insanların ölümüne bile sebep olmaktadır. Bu yüzden, adına İzsürücü denen bazı kişiler Oda’ya girmek isteyen insanları kaçak yollarla Bölge’ye sokmakta ve onlara rehberlik etmektedir. İzsürücü, bir yazar ve bir profesörü Bölge’ye sokmak üzere hazırlanırken karısıyla bir tartışma yaşar. Karısı, hapisten yeni çıkan İzsürücü’nün başını yeniden belaya

sokmasından korktuğu için Bölge'ye kaçak gitmesini istemez; yaşadıkları tartışmanın sonunda bir sinir krizi geçirir. Karısını dinlemeyen İzsürücü, bir yazar ve bir profesörü sıkı şekilde korunan Bölge'ye sokmayı başarır. Üç kişilik ekip Bölge'de ilerledikçe hem tehlikeli ve dolambaçlı yollardan geçer, hem de yaşam ve hakikat hakkında tartışmalara girer. Sonunda hedeflerine vardıklarında Profesör'ün Oda'yı yok etmek amacıyla geldiği ortaya çıkar. Fakat ne Profesör Oda'yı yok eder, ne de içlerinden birisi içeri girmeye cesaret edebilir. Geri döndüklerinde İzsürücü'yü karısı ve kızı karşılar. İzsürücü evine geldiğinde bir çöküntü yaşar ve kimsenin mucizelere inanmadığından yakınır. Artık çok daha müşfik bir kadın portresi çizen karısı İzsürücü'yü teskin eder ve kendisinin hâlâ mucizlere inandığını söyler. Son sahnede ise İzsürücü'nün yürüme engelli kızının telekinetik güçlere⁵⁴ sahip olduğu ortaya çıkacaktır.

4.5.2. Kimse Mucizelere İnanmıyor Ama İnanmalı!

Bir tek yolculuk mümkün yalnızca, kendi iç dünyamıza yaptığımız yolculuk.

Andrey Tarkovski, 1983

Film, Eduard Artemyev tarafından bestelenen elektronik alt yapı bir müzikle açılmaktadır. Müzik kullanımındaki değişim dikkat çekidir; Tarkovski klasik Batı müziğini (şimdilik) terk etmiştir; bunun yerine Doğu ezgilerini kullanmaktadır. Duyulan, burada zikretmeye degecek ölçüde yoğunlaştırıcı (meditative) bir parçadır; hatta 90'lı yıllarda tüm dünyada kendine hayran kitlesi yaratacak olan 'new age/ambient/trance' müziklerinin bir örneği/öncülü olduğu dahi söylenebilir. Müziğin insan bilincinin durumunu değiştirmek konusundaki mahareti yüzyıllardır bilinmekteyken, eserin bütünü açısından bakıldığında, bilincimizi dışarıdan çok kendi içimize döndürmeye, algımızı dış dünyadan koparıp kendi merkezinde yoğunlaştırmaya çalışan 'trance' partisinin (Becker-Blease, 2004) filmin dramatik etkisine önemli ölçüde katkı sunduğu yadsınamaz (Riley, 2017, s. 21).

⁵⁴ Yunanca "uzak" anlamındaki "tele" sözcüğü ile "hareket" anlamındaki "kinesis" sözcüklerinden türetilmiş olan telekinezi, nesnelerin herhangi bir fiziksel gücün etkisi olmaksızın, dokunulmaksızın yalnızca düşünce gücüyle devinim kazanmasına verilen addır. Paranormal bir olay olarak kabul edilen telekinetik güçlerin varlığına dair güçlü bir bilimsel kanıt bulunmamaktadır.

Müzik devam ederken açılan görüntüdeki ilk şey ise kontrastı oldukça yüksek bir sepya tonda⁵⁵ beliren ve sanki bir yangında kül olmaktan son anda kurtarıldıktan hemen sonra hiçbir tadilat görmeden işletilmeye devam eden bir bardır –yanmış ama ıslak. Jenerik, barın görüntüsünün üstünde akar. Mekânın giriş kapısı tarafından çekilen tek plan görüntüye ilk giren kişi, arka kapıdan mekâna adım atan bir barmen olur. Ardından, Profesör olarak bileceğimiz kişi amors çekimle masaya geçer. İzlediğimiz uzun bir plandır; daha önce dediğimiz gibi, bu filminden itibaren Tarkovski’nin plan süreleri yaklaşık 3 katına ulaşmış, ortalama 60 saniyeye ulaşmıştır. Film boyunca uzun çekimler bizi sinematografik mekâna hapsedecek, onun bir parçası kılmaya zorlayacaktır (Petric, 1990, s. 29).

Şimdilik açık olmasa da, film ilerledikçe, barın da bir çeşit ‘bölge’ olduğu meydana çıkacaktır. Oturacak bir yer yoktur, tuhaf bir boşluk vardır burada. Bu haliyle barın, Bölge’ye açılan bir ‘eşik’⁵⁶ olduğunu anlamak zor değildir. Örneğin, barda oturacak bir yer yoktur; geniş bir boşluk ve ayakta içebileceğiniz yüksek bir masa görünmektedir, hepsi o kadar. Bar, vakit geçirmek için gidilen nihai bir varış noktası değil, bir yere gitmek için buluşulan bir kalkış noktası gibidir. Bölge’nin akışkan/diyonizik yapısı düşünüldüğünde sarhoş olunabilecek, esrikliğin etkisiyle bilindik sınırların birbirine karışabileceği bir yerin başlangıç noktası olarak seçilmesi yaratıcı yazarlık bakımından dâhicedir. Ayrıca, ilerleyen sahnelerde farkına varacağımız gibi, Bölge’nin bazı kuralları tam da buradan başlamaktadır: Kimsenin geldiği yerden geriye dönemediği Bölge gibi, bardan çıktıktan sonra geriye dönmek de mümkün değildir. Yazar, sigarasını masada unuttuğunu fark edip bara geri dönmek istediğinde Profesör tarafından engellenecektir. Filmin en sonundaysa, kahramanlarımız artık bambaşka insanlar olarak bara geri dönerler ama bunun nasıl mümkün olduğu da belirsizdir; sanki *Oz Büyücüsü*’ndeki Dorothy gibi bir anda kendilerini orada bulmuş gibidirler.⁵⁷

⁵⁵ Sepya, siyah-beyazdan daha çok kahverengi-sarı tonlar ekseninde düzenlenmiş görüntüdür. *Stalker*’daki sepya ton, renkli çekilen sahnelerin siyah-beyaz banyo edilmesiyle oluşturulmuştur.

⁵⁶ Anlatılardaki eşik sembolizmi ve açılımları hakkında bkz. Eliade, 1991, s. 5 vd.

⁵⁷ Bu arada, Amerikalı yazar Frank L. Baum tarafından 1900 yılında yayımlanan ve 1939 yılında yönetmen Victor Fleming tarafından sinemaya uyarlanması akabinde, kısa zaman içinde beyazperdenin kült eserlerinden biri haline gelen *Oz Büyücüsü* (Wizad of Oz) ile *Stalker* arasındaki kimi benzerlikleri görmemek mümkün değildir (Dyer, 2014, s. 62). *Oz Büyücüsü*’nde, Dorothy isimli

Görsel 4. 34 Bölge'nin eşiği: Bar



Bar sekansının ardından, Nobel ödüllü fizikçi Wallace'ın Bölge hakkında söylediği bazı sözler ekrana yansır. Bu, Sovyet yönetiminin, eserin bir bilimkurgu filmi olduğunun daha iyi anlaşılması için Rus yönetmene zorla koydurduğu bir sahnedir (Dyer, 2014, s.15). Wallace'ın, Bölge'nin ne olduğuna dair en ufak bir fikirlerinin olmadığını ifade eden sözler, Rus yönetmenin filmografisini bilenler için *Solaris*'teki bilimsel düşüncenin mucizeler karşındaki acziyetini hatırlatmaktadır. *Solaris*'in ne olduğunu bir türlü kavrayamayan bilimsel düşünce, Bölge'nin de ne olduğunu bilmemektedir; Wallace onu bir “mucize” olarak tanımlar. Benzerlik bunun da ötesindedir: Bilim insanlarının, tıpkı *Solaris*'i yok etmek istedikleri gibi,

küçük bir kız, Kansas'ta çıkan bir fırtınanın ardından kendisini 'büyülü' bir diyarda bulur. Evine geri dönmek isterken, bir kalbi olsun isteyen Teneke Adam'la, akıl sahibi olmak isteyen Korkuluk Adam'la ve cesaretine kavuşmak isteyen Aslan Adam'la karşılaşır ve onlarla maceralı ve alegorik bir yolculuk yapar (Bal, 2016). Sinema tarihinin bu iki büyük yapımını; olay örgüsü, karakter kurguları ve eve dönüş arzusu bakımından birlikte düşünmek ilginç açılımlar sunabilir. Hatta yorumlamanın bize sağladığı konforlu alan içinde şunu bile ifade etmek mümkündür: Eğer *Solaris*, Kubrick'in 2001: *Bir Uzay Macerası*'na verilen bir cevapsa, *Stalker* da, pekâlâ, *Oz Büyücüsü*'ne verilen bir yanıt olarak ele alınabilir.

Bölge'yi de yok etmek istedikleri fakat bundan vazgeçtikleri daha sonra açıklığa kavuşacaktır.

Peki, ama nedir bu yasaklanmış Bölge? Bölge, Johnson ve Petrie'nin (1994: 142) de belirttiği gibi, çoğu kez filme dair yorumların odak noktasını meydana getirmekte; daha doğrusu Bölge'nin neyin temsili olduğu sorusu *Stalker*'a dair yorumun mahiyetini belirlemektedir. Žižek, 'Yasak Bölge' kavramının Sovyetler Birliği'nde yaşayan izleyiciye en az beş farklı çağrışımında bulunduğunu söylemektedir. Bölge (mıntıka), ilk olarak bir hapisane bölgesi olarak gulag'ı hatırlatır. İkinci anlamıyla, Çernobil gibi, teknolojik bir felâket sonrasında yaşanılmaz duruma gelmiş bir yerdir. Üçüncü olarak, Parti üyesi seçkinlerin yaşadığı ayrıcalıklı bir muhittir. Dördüncüsü, Batı Berlin gibi, giriş-çıkışın yasak ya da kısıtlı olduğu ve politik açılımları haiz bir yerdir ve son olarak, Sibirya'daki Tunguska gibi, gerçekten bir göktaşının düştüğü coğrafyadır. Görünen o ki, Tarkovski, kolektif bilinçteki bu yansımaları tetikleyecek bütün unsurları anlatısına katıp kullanmıştır. Yine de Bölge bunlardan daha derin bir boşluğa işaret etmektedir: "Esas olan, sınırın ötesindeki şeyin belirlenemezliği ve bu boşluğu önceden dolduran farklı pozitif içeriktir" (Žižek, 2014, s. 77-78).

Vurgulanan pozitif içeriğin paralelinde kendisi gösteren başka bir yaklaşımsa *Stalker*'ın Bölge'sinin bir alegorinin alegorisi olduğu yönündedir ki biz filme sinefilozofik bakışımızda bu düşünceden hareket etmekteyiz. Temel anlamda, Bölge'ye yapılan yolculuk Ortaçağ'dan beri anlatılagelen Kutsal Kâse (Holy Grail) arayışının endistriyel bir çağda gerçekleşen versiyonu olarak görülebilir (Martin, 2013, s. 172). Hz.İsa'nın kanının içine damladığına ve ondan su içeni ölümsüz kıldığına inanılan, fakat kayıp durumdaki Kutsal Kâse, Tanrı ile mistik bir şekilde birleşme arzusunun bir alegorisine dönüşmüştür. Ayrıca, Kutsal Kâse'yi aramaya çıkan kahramanların, dilin ve rasyonel düşüncenin açıklamakta yetersiz kaldığı olağanüstü olaylar yaşaması ve seferlerinin sonunda yüzyüze geldikleri bu gizemlere bir anlam verebilecek ölçüde olgunlaşmaları da, sayılamayacak kadar çok varyantı olan bu hikâyenin ortak temasıdır. Bu benzerlikle düşünülerek değerlendirildiği takdirde, Bölge de Kutsal Kâse'nin bir alegorisi olup çıkmıştır. *Stalker*, Kâse'yi bir

‘mıntıka’ ile değiştiriyor ve bu yere yapılan seferi de (ilk bakışta) dini bağlamından koparıyor gibi görünebilir, fakat bu hüküm doğru değildir. Film, *peşine düşülen kutsallığa* (bu durumda, Žižek’in sözünü ettiği o pozitif içerik de peşine düşülen kayıp kutsallık olur) dair “sembolik olarak daha geniş anlam arayışlarının güçlü bir simgesi olarak gören alegorik bir okumaya izin vermektedir” (Elliot, 2015, s. 190).⁵⁸ “*Stalker*’daki gizemli, ıstıraplı arayış, insanın mutlak bir gerçeklik arzusundan doğar ve yolculuk Tarkovski’nin mutlak gerçekliğinin imgesiyle ritüel temas olarak yorumlanabilir” (Artukoğlu ve Szejko, 2020, s. 25).

Devam edecek olursak, şimdi, aralık kalmış bir kapıya ağır ağır yaklaşan kamera, seyirciyi bir evin yatak odasına sokmaktadır. Fakat kameranın neredeyse fark edilmeyecek ölçüdeki yavaşlığı seyirciyi odaya girmekten çok, ona nüfuz eden, hatta onu inşa eden soyut bir varlığa dönüştürmektedir (Zelensky, 2014, s. 87). Evin döşemeleri ve duvarları az önce gördüğümüz barinkini andırır ve aynı yatakta uyuyan üç kişilik bir aile görünmektedir. Bu esnada bir trenin hareket ettiği duyulur. Fakat tuhaf bir şey vardır: Trenin gürültüsüne belli belirsiz şekilde bir askeri bando tarafından çalınıyormuş hissini veren bir marş eşlik etmektedir. Bu yüzden sesin diegetic olup olmadığına dair bir karasızlık yaşanır. Yatağın yanında duran sandalyenin üstündeki bir bardak su, ilaçlar, enjektör, pamuk gibi objeler aileden birinin hasta olduğuna işaret etmektedir. Tren gürültüsü arttıkça bardağın titremeye başlaması duyduğumuz sesin ortama ait olduğunu telkin etmektedir artık, yine de emin olmak kolay değildir. “Bu ses, yataktakilere birinin rüyasına mı ait? Daha sonra ortaya çıkacak sembolik bir anlamı var mı? Yoksa tam anlamıyla trene bağlı bir diegetic ses olarak anlaşılabilir mi?” soruları peşimizi bırakmaz (Smith, 2007, s. 44-45). Sandalyeden başlayarak sola pan yapan kamera sırasıyla kadını, uyuyan bir kız çocuğunu ve babayı gösterir. Kameranin pan hareketi baş planda sabit kalacak şekilde gerçekleşirken, trenin raylarda çıkardığı saykodelik gürültülerle ve nereden

⁵⁸ Robert Bird’ün de dikkate değer bir yorumu vardır: Bölge, politik ve teolojik göndermelerinin ötesinde, sinemanın bir metaforu olarak da işlev görmektedir: “Bölge, sinemadaki ekrana benzer şekilde, içinde bir olayın meydana gelebileceği sınırlandırılmış alandır [...] insanın en içteki arzularını görmeye gittiği yerdir. Kısacası, sinemadır” (2008: 69). Vlada Petric ise daha poetik bir tavır takınarak Bölge’yi bir ‘rüya görme alanı’ alanı olarak kabul etmektedir (1990, s. 30-31). Bu yorumlardan hiçbiri diğerini yanlışlayamaz, olsa olsa dışta bırakabilir. Hatta çoğu kez, filmin analizi sırasında, Bölge’nin temsil ettiği şeye dair farklı düşüncelerin ufukları birbiriyle kaynaşmak durumunda kalır.

geldiği belli olmayan marşla birleşen çekim, sahnede odaklanılan şeyin bir durumdan ziyade karakterlerin iç dünyası olduğunu sezdirmektedir.

Kamera hareketi İzsürücü’de son bulduktan sonra kesilmeden tersi istikamete devam eder –İzsürücü tedirgin şekilde kızı ve karısına bakmaktadır. Bölge’ye gitmek; evden bir an önce kaçmak için fırsat kollayan adam sessizce kalkıp giyinerek odadan çıkar. Fakat karısı peşini bırakmayacaktır çünkü kocasının Bölge’ye gitmesini istememektedir. Göğüs planla verilen İzsürücü’nün bakış yönünde su ısıtıcısının alevleri dikkat çekmektedir. Böylece onun tutkusuna şahit oluruz: Ne pahasına olursa olsun Bölge’ye gitmek; hayattan bir beklentisi kalmamış umutsuzları oraya götürmek. Bu sahnede ilk kez İzsürücü’ye dikkatle bakma şansını da elde ederiz ve bazı önemli detaylar gözümüze çarpar. İzsürücü’nün boğazı sarılıdır. Konuşamamanın, insanlarla iletişim kurmakta zorlanma sembolü bir defa daha karşımızdadır. Saç kesimi mahkûmlarinkini andırır ve saçındaki (büyük ihtimalle doğumdan kalan) beyaz bir leke onu ‘damgalamıştır’.

Bu, Fransız mistik filozof Simone Weil’den (1909-1943) ilhamla söylenirse, “bahtsızlık” ya da “bedbahtlık” damgasıdır (Weil, 2018, s.38). Weil’in kavramını irdeleyen Agamben’in de vurguladığı üzere, bahtsız olma durumu, ahlak ve siyasetin kesiştiği (ya da çatıştığı) yer ve durumda ortaya çıkmaktadır (Agamben, 2018, s. 15) ve bu anlamda içsel ile dışsal şartların kaçınılmaz uyumsuzluğudur. İzsürücü’nün, siyaseten men edilmesine rağmen, ahlaki bir ödev olarak Bölge’ye girmek zorunda hissetmesi bir seçim meselesi değil, bir zorunluluktur ve onun ruhuna tabidir. Bedbahtlık ise ruhu ele geçirir ve onu köleliğin işaretiyle damgalar. Peki, bedbaht tam olarak neyin ya da kimin kölesidir? Cevap açıktır: Mahrumiyet deneyiminin. Bahtsız, mahrum edilmişliği manevi bir yük olarak taşıyan kişidir. Bahtsızlık, “iyi olan her şeyi kaybetmiş ve Tanrı tarafından tamamen terk edilmiş olmanın yarattığı karanlık ve dilsiz deneyimdir” (Aktaran: Agamben, 2018, s. 15). Görüldüğü gibi, bahtsızlık soğası gereği sessizliği; kendini iafde edememeyi koşullar (Weil, 2018, s. 38). Böylece, boğazındaki sargı ve saçındaki beyaz leke, mistik boyutlarıyla İzsürücü’nün yazgısal zorunluluğunu temsil etmektedir.

Görsel 4. 35 Mahkûm İzsürücü ve tutkusu



Karısı, İzsürücü'ye yine Bölge'ye girmeye çalışırken yakalanırsa bu kez beş yılla atlatamayacağını söylediğinde İzsürücü'nün gerçekten eski bir mahkûm olduğu anlaşılır; hapisten yeni çıkmıştır. Ne var ki, söylediğine göre İzsürücü için asıl dışarısı onun için bir hapishaneden farksızdır. Sovyet Rusya'nın baskıcı rejimine karşı yapılan bu politik göndermenin (Dyer, 204, s. 26) ötesinde, diyalogta Tarkovski'nin kendisiyle alakalı bir detay da saklıdır. Hatırlanacağı üzere, *Andrey Rublev* 'metafizik yüklü' olduğu gerekçesiyle gösterimden men edilerek 5 yıl rafta kalmış; Rus yönetmen de bu dönemde hayatının en zorlu yıllarını geçirmiştir. Dolayısıyla, ikilinin diyalogunda sanki Tarkovski'nin iç sesi duyulmaktadır: Bu, bir kere daha yasaklı bölgeye girmeye, yani iman meselesinin merkezde olduğu bir film daha yapmaya cesaret ettiği için sanat hayatının bitebileceğinin farkında olduğuna ilişkin üstü kapalı bir imâdır.⁵⁹ Ancak, ne İzsürücü'nün ne de Tarkovski'nin

⁵⁹ Tarkovski'nin öngörüsünün gerçekleştiğini de söylemek gerek. *Stalker*, yönetmenin Rusya'da çektiği son film olacaktır. Tarkovski ile SSCB yönetimi arasında *Nostalghia*'nın yapım sürecinde iyiden iyiye artan tansiyon, sanatçının ülkesine geri dönmeme kararı almasıyla sonuçlanacaktır.

korkmaya niyeti vardır ki adam evden ayrılır. Kocası tarafından terk edilen kadın nöbet geçirmektedir.⁶⁰ Bir kez daha duyulan tren gürültülerine bu kez klasik müzik parçaları ve uçak sesleri eşilik ederken, trenin raylarda yarattığı tekdüze ses hem İz sürücü hem de karısı için (daha sonra Yazar ve Profesör için de) keskin ruhsal dönüşümlerin *leitmotif*'i⁶¹ olarak işlev kazanmıştır.

İz sürücü'nün adım attığı şehir, sisler içinde kalmış post-apokaliptik bir kenttir. Bir sanayi şehri olduğu arka planda görülen santrallerden bellidir. Maddi ilerlemeye ihtiyatla yaklaşan Rus yönetmenin sanayi kentini derin bir uykudaymış gibi, hatta katatonik bir halde göstermesi anlamsız değildir. Bastıran sisin içinde kaybolan trenler sanki mekân tarafından değil de, zaman (bellek) tarafından yutuluyormuş izlenimini uyandırmaktadır. İz sürücü, rayları geçerken bir ses dünyanın büyüünün bozulduğundan bahsetmekte ve “Etrafımızda ne telepat var, ne hayalet, ne uçan daire.” demektedir. Çok geçmeden bu sözlerin sahibinin, büyük bir olasılıkla gece bir partide tanıştığı, zarif ama güçlü bir kadına kur yapan Yazar olduğu ortaya çıkar. İşin ilginç yanı, İz sürücü'nün, Yazar'ın olmadığını iddia ettiği şeylerin üçüne de inanması; inanmanın ötesinde, hayatının gerçekliğini meydana getirmesidir. Fakat Yazar şu an modern düşüncenin dünyaya bakışını ortaya sermekle meşguldür: “Kurallar kati, değiştirmek mümkün değil.”

Yazar, yanındaki genç kadının da Bölge'ye gelmek istediğini söylediğinde bu istek İz sürücü tarafından kaba bir üslupla reddedilir. Kadın, istenmiyor oluşunun verdiği öfkeyle, arabasına atlayıp gidecektir. Kadının güçlü ve bağımsız bir karakter olduğu arabasının iki kapılı şık bir spor otomobil olmasıyla açığa çıkar. Fakat bununla ilgili daha da açık bir sembol vardır: Yazar'ın şapkası arabanın tavanındayken kadının tam başının üstünde fallik bir obje olarak durması, pek de sevecen bir portre çizmeyen kadını erkekleştirmektedir. Erkeklerin *bölgesine* girmeye cüret eden kadına karşı duyulan Tarkovskici hoşgörüsüzlük bir kez daha kendisini göstermiştir.

⁶⁰ Tarkovski'nin sevdiği bir görsel temadır bu. Yerde histerik şekilde kıvranan kadın imgesini *Solaris*'te Hari'nin dirilme sahnesinde görmüştük, *Kurban* filminde de göreceğiz.

⁶¹ Bir müzik terimi olan leitmotif, edebiyatta yapıt boyunca yinelenen düşünce, duygu, durum ya da bir kişiyi ayırt etmeye yarayan motif ya da tema anlamına gelmektedir.

Görsel 4. 36 Erkeklerin dünyasına alınmayan güçlü kadın



İzsürücü ve Yazar bara girdiklerinde filmin açılışında gördüğümüz Profesör sakince kahvesini içmektedir (Yazar ise belli ki geceden beri düpedüz sarhoştur) ve böylece eril üçleme, farklılıkları ile birlikte tamamlanır. Yazar ve Profesör’ün birbirlerinden hoşlanmadıkları çok açıktır. İki karakter, iki farklı dünya görüşünün cisimleşmesi olarak bilim ve sanatın; diğer deyişle, apollonik ve diyonizik bakışların tezahürleridir (Zelensky, 2014).⁶² Bu yüzden, Yazar ve Profesör film boyunca pek az uzlaşacaklardır. Fakat şunu söylemek gerekir ki, çoğunlukla Bölge’de ileri atılan, daha doğrusu İzsürücü tarafından ileriye sürülen kişi Yazar olacaktır. Muammalarla dolu dünyayı anlamak söz konusu ise sezgisel yönümüzün ve inancımızın rasyonel tarafımızdan ve bilgimizden daha gözüpek ve işe yarar olduğunun söylemidir bu.

Sanat ve bilim arasındaki fark, Yazar’ın “Gerçeği araştırıyorum ama bu esnada gerçeğin kendisi de durmuyor, değişiyor.” sözünden ortaya çıkmaktadır; oysa

⁶² Tarkovski açısından sanat aynı zamanda inançtır; bir yakarış biçimidir. Günlüğüne yazdığı gibi, “din ve sanat madalyonun iki ayrı yüzüdür” (Tarkovski, 1994, s. 258). Rus yönetmenin bu düşüncesi İzsürücü’nün Profesör’den ziyade Yazar’a daha yakın olduğunu da açıklamaktadır.

bilim değişmez yasaların peşindedir. Esasında Yazar'ın durumu ve sözleri ikircikli bir durumu meydana çıkartmaktadır. Kadınla konuştuğu sahnede Yazar, dünyada her şeyin katı kurallarla açıklanabilir olduğunu iddia etmekten aynı zamanda Ortaçağ'da dünyanın hatta her evin bir 'ruhu' olmasını özlemle dile getirmekteydi. Bu farklılığı nasıl anlamak gerekir? Yazar, ruhunu kaybetmiş bir dünyanın temel özelliğinden; her şeyin rasyonel bir düzlemde ele alınışından yakınıyordur. Fakat bununla birlikte basit bir açıklama daha söz konusudur: Her insan gibi, Yazar da kimi zaman kendisiyle çelişebilmektedir (Ahmedî, 2016, s. 215-216). Modern sanatçının romantik muhayyilesinin ironiyle dolu olması (Dellaloğlu, 2020, s. 43) da pek şaşılabilecek bir şey değildir zaten.

Yine de kesin olan şudur ki, “dünyanın ruhunu kaybetmesi” ile Yazar'ın ilhamını yitirmesi birbiriyle anlamca çakışmış durumdadır. Tarkovski'nin Yazar karakteri üzerinden kendisini gösteren Weberyen ve Husserlci tavrı açık değil midir?⁶³ Yazar, Bölge'ye yeniden ilhamla dolmak; büyüsunü ve cazibesini yitirmiş dünyasını (lebenswelt)⁶⁴ yeniden olağanüstü kılabilmek için gitmek istemektedir. Profesör ise seyahatinin amacı hakkında, yol arkadaşına kıyasla oldukça ketum davranmaktadır ve “Ben bir bilim adamıyım sonuçta!” demekle yetinir. Profesörün üstü kapalı cevabında bile bilimin dünyaya karşı takındığı meraklı, fakat aynı zamanda araçsal ve mesafeli tavır hissedilebilmektedir.

Bundan sonra, kahramanlarımız Bölge'ye gitmek için bardan çıkarlar. *Stalker* hiçbir yerinde bilim kurgu filmini andırmasa da, takip eden sahneler sayesinde bir aksiyon filmine yaklaşacaktır. Bir yük treninin ardından Bölge'ye girmek için güvenliği geçtiklerinde askerler kaçakların üzerine ateş açar. Hiçbir anlamda doğrusal hareket etmeyen film, üstü açık bir ciple oradan oraya kaçan eril üçlemeyi de bir labirentte hareket eder gibi göstermektedir. Yine de, bir labirentten farklı

⁶³ Bilindiği gibi, modern kapitalizmin düşünme ve yaşama mantığının kaçınılmaz olarak rasyonelleşmeyi beraberinde getirdiğini ve bunun da dünyanın büyüsunü kaçırıldığını ilk söyleyen kişi Alman sosyolog Max Weber (1864-1920) olmuştur (Weber, 1997, s. 42-69).

⁶⁴ ‘Yaşam dünyası’ anlamına gelen ‘lebenswelt’ kavramı Alman düşünür Edmund Husserl (1859-1938) tarafından ortaya atılmıştır ve insanın dolaysızca deneyimlediği; içinde varolduğunu duyumsadığı maddi ve manevi yaşam alanının tümünü imlemektedir. Ayrıca Husserl'in tüm Avrupa'da, yalnızca ekonomide değil, bilgidan ahlâka sanattan siyasete kadar her alanda kendisini gösteren bir krizden bahsetmesi önemlidir. Alman fenomenologa göre 20. yüzyıl bir “bunalım çağı” olarak kendisini göstermiştir (Hoşgör, 2020).

olarak, burada gidilen yeri, hem karakterler hem de seyirci için usandırıcı ölçüde ‘uçsuz’ ve belirsiz kılan şey, bu kez onun tam anlamıyla açık olmasıdır. Klostrofobi (kapalı yer korkusu), agorafobiyle (alan korkusu) yer değiştirir. Her yer birbirine benzemekte, her yol bir öncekini andırmaktadır. ‘Aynının hacıları’ için mekânlar arasında dışsal bir farkın olmayacağı giderek belirginleşmektedir.

Sonunda bir dizel troleye atlayan üçlü, Bölge’ye doğru uzun bir yolculuğa çıkar. Büyük bir kısmı tek plan çekilen sahnedeki trolley tıkırtıları yolculuğu düşsel bir veçheye büründürmektedir –Yazar’ın uyuklaması, zaman zaman kendiden geçmesi boşuna değildir. İz sürücü, Yazar ve Profesör’ün baş planları amors şekilde verilirken arka planda doğanın flu manzarası akmaktadır. Ray seslerinin tek düzeliğine Artemyev’in elektronik müziğinin saykodelik vuruşları eşlik ettikçe, kesintisiz şekilde 4 dakikaya yaklaşan plan seyirci üstünde de halüsinatif bir etki bırakmaya başlamaktadır. Peki, Bölge nerede başlayacak, daha ne kadar yolculuk edeceklerdir? Bu belli değildir; sanki yalnızca varınca farkına varabileceğiniz yerdir Bölge. Rus yönetmen bu ‘farkına varışı’ renk tonundaki doğrudan bir geçişle yansıtmıştır; zira her ne kadar bir şeyi anlamak süreç gerektirse de ‘farkına varma’ anlık bir şeydir. Kontrastı yükse sepya tonlar bir anda yerini pastel tonlardaki (biraz da solgun) renkli görüntülere bıraktığında, bir rüyadan uyanır gibi gerinen İz sürücü mutlulukla haber verir: “Bölge’deyiz!”

İz sürücünün gerinmesi ve renk değişimi, filmin bundan önceki kısmı bütünüyle gerçek-üstü, açık söylemek gerekirse bir rüya/kâbus haline getirmiştir. Gerçi *Stalker*’daki renk değişimleri, Tarkovski’nin önceki filmlerinden çok daha keyfi görünür (Johnson ve Petrie, 1994, s. 190) ve değişimlerle zamansal farklılıkları eşlemek daha zordur. Fakat şimdilik aynı yere varılmaktadır: Bölge ile dünyanın geri kalanı arasında bir farklılık; bir çeşit ‘uyumsuzluk’ söz konusudur. Bölge’nin kendine has gerçekliğine geçtiğimiz, birkaç sahneye yayılmış başka bir detayla daha verilmektedir. İz sürücü’nün uyanıp Bölge’ye gitmek için hazırlanırken ilk yaptığı iş karısının saatini almak olmuştur. Hatta filmde duyulan ilk cümlede de İz sürücü’nün karısının “Saatimi neden çaldın?” sözüdür. O an için, bir kadının hayırsız bir kocayla geçen ve böylece heder olan yıllarının hesabını soruyor olduğunu düşünsek de saatin

metonimik açılımı İzsürücü'nün Bölge'ye gitmek için takip etmeleri gereken yük treninin geliş vaktini barda kol saatine bakıp tayin ettiğinde ortaya çıkmıştır. Fakat Bölge'ye geldiklerinden itibaren İzsürücü'nün saate ihtiyacı yoktur: “Zamanı geldi!” diyerek dizel troleysi gerisin geriye gönderen İzsürücü bu kez saatine bakmamıştır. Demek ki, kronolojik ve ölçülebilir zaman Bölge'nin dışındaki dünyanın vaktini tayin etmektedir ama Bölge'nin zamanı yalnızca sezilen ve hatırlandığı ölçüde görece doğrusal bir görünüm kazanabilen Bergsoncu parçalanamaz *durée*' olacaktır. Gerçekten de hatırlamanın, düş kurmanın ve rüya görmenin mantığında işleyen Bölge'nin zamanı, bir nekahat dönemini atlatmaya çalışan insanın yorgun düşmüş bilincinin şekillediği fragmanlar halinde sunulacaktır.⁶⁵

Görsel 4. 37 “Bölge'deyiz!”



Yukarıda belirtildiği gibi, renk değişimi Bölge'den öncesini gerçek-üstü duruma sokmuştur. Fakat anlatının tutarlılığı açısından düşünüldüğünde asıl gerçek-

⁶⁵ Karşılaştırınız: “Bir efsanenin insanı kendi zamanından, kendi bireysel, kronolojik, ‘tarihsel’ zamanından kopartarak, onu en azından simgesel olarak Büyük Zaman’ın içine, bir süre tarafından oluşturulmadığı için ölçülemez olan paradoksal bir anın içine aktardığını hatırlatmakla yetinelim. Bunun anlamı, efsanenin Zaman’a ve çevre dünyada bir kopuşa yer açmasının gerektiğidir; efsane büyük zamana, kutsal Zamana doğru bir açılışı gerçekleştirmektedir” (Eliade, 1992, s. 45).

üstü olması gereken Bölge değil midir? Ne var ki, Tarkovski gösterdiği mekânın hiç de benzersiz olmadığı hakkında oldukça dürüsttür ve hiçbir mucizenin ilk bakışta görülemeyeceği konusunda da seyircisini hazırlamak ister gibi davranır. Bölge’de de ilk bakışta olağanüstüymüş gibi görünen tek bir şey yoktur. Bölge, terk edilmiş ve ıssızlığıyla insanı tedirgin eden bir kırsal alandır, o kadar. Yazar da beklentilerin karşılanmadığını İz sürücü’nün şahsında dile getirecek ve bir İz sürücü’nün, Amerikalı yazar James Fenimore Cooper’ın (1789-1851) hayali bir kahramanı olan Chingachgook karakteri gibi bir şey olacağını düşündüğünü itiraf edecektir: Vahşi ve asil bir kahraman, bilge ve güçlü bir Mohikan savaşçısı... Oysa karşımızda çocuksu bir sevinç yaşayan naif, hatta ağlak bir erkek vardır. Bölge’de ise şimdilik 1986 yılında yaşanan Çernobil felâketinin ardından terk edilen Pripyat şehrini anımsatan bir doğa-uygarlık kaynaşmasının (bu elbette doğa lehine yaşanan bir kaynaşmadır) ötesinde bir şey göremeyiz (Dyer, 2014, s. 63-64).

Ancak şunu unutmamakta fayda vardır: Bölge’yi olağandışı hale getirecek şey mekânın kendisi değil, ona yönelecek bakışın yoğunluğu, dikkatidir. Kutsal’ın temel özelliği, bakan kişiden bu yoğunluğu talep etmesidir zaten (Paden, 2008, s. 11). Mucizeyi görmek, onu görmeyi istemekle mümkün olabilecekken bu bir öğrenme sürecini de koşullamaktadır. Bu yüzden film, özellikle Yazar’a gereklimiş gibi görünen temel bilgilerin aktarımına dair bir sahneyle devam etmektedir. İz sürücü, geldiğini haber verip saygılarını sunmak istercesine Bölge’nin nemli otlarına uzandığında, yalnız kalan Profesör ve Yazar arasında Bölge’ye ve İz sürücü’lere ait bilgi akışı başlar. Bölge’nin nasıl doğduğuyla ve bir önceki İz sürücü Kirpi ile ilgili söylentiler Profesör’den Yazara’a nakledilecektir. Seyirci de gördüğü manzaraya bir daha ve bu kez daha dikkatli bakması gerektiğini öğrenmektedir böylece. Yolculuk bir sonraki iştir.

Bölge’deki yolculukları boyunca eril üçlememizi neredeyse üst üste binmiş halde görürüz. Öyle ki, Rus yönetmen sanki bu üçünün temelinde bir kişinin farklı katmanları ya da dünyayı algılamamanın özgün veçheleri olduğunu ifade etmek ister. Gerçekten de “birbirinden ayrı ama birbirine bağımlı karakterlerin her birinin özel bir tekamülü vardır ve yan yana geldiklerinde eksiksiz bir varlık oluştururlar” (Ahmedî,

2016, s. 218). Bununla birlikte, eğer Bölge, Tarkovski'nin söylediği gibi hayatın ta kendisiyse bilim, sanat ve inanç kendince onu açıklamaya çalışmaktadır ve buradaki Aristotelesci tutum zikretmeye değer. Yazar, Profesör ve İz sürücü (sanat, bilim ve din) dünyaya yaklaşmanın ve onu bilmenin farklı biçimlerine işaret eden tiplerdir, fakat her zaman birbirlerini tamamlamaları mümkün değildir. Trajedi de burada gizlidir: Birbirlerinden ayrışamamaları da birbirlerinin yorumunu dışta bırakabilirler, hatta yalanlayabilirler. Bu, özellikle bilim ve sanat arasındaki çatışmada daha açık biçimde görünür duruma gelmektedir. Ayrıca, Tarkovski'nin İz sürücü'yü bir inanç adamı olarak bir Profesör ve bir Yazar'ı Bölge'ye götüren birisi olarak kurgulaması boşuna değildir.⁶⁶ İnanç, ikisinin çelişkilerini belli bir süreliğine de olsa uzlaştırabilir ya da onların görülerini aşan farklı bir deneyim sunabilir.

Bölge'ye gelinmiştir ama bu yeterli değildir. İnsanın arzularının gerçek olacağı Oda'ya ulaşmak Bölge yolculuğunun nihai amacıdır. Rumen asıllı dinler tarihçisi Mircea Eliade'nin (1907-1986) *Kutsal ve Din Dışı* eserinde söyledikleri aklımıza gelmektedir. Profan dünyada mekân türdeş ve yansızdır; bu yüzden ciple kovalamaca sahnesinde bir yerin diğerinden farkını tefrik etmek mümkün olmamıştır. Geometrik uzay her yöne genişleyip parçalara ayrılabilir ancak bu parçaların hiçbirisi nitelikçe farklılaşmaz. Gelgelelim, kutsal söz konusu ise işler farklı yürümeye başlar. “Türdeş ve sonsuz olan ve hiçbir kerteriz noktasının yer almadığı, hiçbir yönlendirmenin mümkün olmadığı alanda, kutsalın tezahürü mutlak bir sabit noktayı, bir merkezi ifşa etmektedir” (Eliade, 1991, s. 2-3). Bu bağlamda, inanç sahibi İz sürücü için dünyayı kutsallığa büründüren merkez Bölge; Bölge'yi ayrıcalıklı kılan merkez ise Oda'dır.

Kahramanlarımızın tam karşısında duran bir binanın içindeki Oda'ya ise doğrudan gitmek mümkün değildir. İz sürücü'nün dediğine göre Bölge tuzaklarla

⁶⁶ Bu dönüşüm zamanla gerçekleşmiştir. Filmin çekimleri başladığında İz sürücü, Şrugatski Kardeşler'in orijinal romanına daha yakın şekilde, bir kaçakçıdır. Zamanla, Tarkovski tarafından Bölge'ye iman etmiş bir pagana dönüştürülmüştür.

doludur ve yolculuk zor geçecektir.⁶⁷ Bu da kutsal alana yapılan yolculukların ortak temasıdır. Daha önce söylendiği gibi bölgeyi Bölge kılan şey onun merkezi olarak beliren Oda'dır ve kutsallığa dair her anlatıda merkeze giden yol, zorlu bir yoldur. Bu yalnızca manevi olarak değil, gerçeklik düzleminde de yani maddi bakımdan da geçerlidir. Yani, tapınaklara ulaşmak için yüzlerce basamaklık merdivenler çıkarılır, hac yolculukları insanın hayatına mal olacak kadar zorlayıcı olabilir, kimi zaman kutsal mekânın merkezinin eşiğinde günlerce beklemek gerekebilir vs. Burada maddi ile manevi olan birbirinin tezahürü haline gelir. “Tehlike dolu yolculuklar; labirentlerdeki gezintiler, kendi benliğine, varlığının ‘merkezi’ ne giden yolu arayan kişinin karşılaştığı zorluklar[dır]. Yol zahmetlidir, tehlikelerle doludur, çünkü dindışı olandan kutsal olana, geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve ebediyete, ölümden yaşama, insandan tanrıya geçiş ayinidir” (Eliade, 1994, s. 31).

Yine de sabırsız Yazar doğrudan odaya gitmek ister ve ileri atılır. Oda'nın bulunduğu metruk binaya yaklaştıkça, kamera binanın içinde konumlandığı için Yazar'ın hareketi de bir çeşit yaklaşma, dilimizdeki karşılığıyla cezbedilme⁶⁸ şeklini almaktadır. Ancak Yazar hazır değildir. Bir ses “Dur, daha fazla ilerleme!” diye emir verir. Korkmuş⁶⁹ halde geri dönen Yazar, bir an için sesin Profesör ya da İzsürücü'den geldiğini düşünmüştür ama konuşan onlar değildir. Kimdir peki? Her şeyi rasyonel bir düzlemde açıklamasını bekleyeceğimiz Profesör'e göre Yazar'ın korkusunun kendisine oynadığı bir oyundur bu: “İlerlemekten korkuyor ama geri dönmeye de utanıyordun. Bu yüzden gaptten gelen bir ses oyunu tertipledin kendine.”

Aslında Profesör çok da haksız sayılmaz. Zira İzsürücü'nün “İçinde bulunduğumuz halet-i ruhiyemizdir Bölge'yi oluşturan.” sözü Bölge ile manevi

⁶⁷ İzsürücü'nün Bölge için sarf ettiği “Kimse yokken ne oluyor bilmiyorum ama insanlar gelir gelmez her şey değişmeye başlıyor.” sözü ile Yazar'ın “Gerçeği ararken gerçeğin kendisi de değişiyor.” lafı arasındaki semiyotik paralellik Bölge ve hakikat arasında bir koşutluk meydana getirmektedir.

⁶⁸ “Cezbe”, “cazip” ve “meczip” gibi sözcükler “kendine doğru çekim, çekilmek” anlamına gelen Arapça “cazb” kökünden türemiştir (<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/cezbe>).

⁶⁹ Şunu söylemek yerinde olacaktır ki Yazar ve İzsürücü Bölge'den aynı şekilde korkmaz. İzsürücü, Bölge karşısında, Rudolf Otto'nun tabiriyle, *mysterium tremendum*'u deneyimler. Yani, İzsürücü'nün yaşadığı şey kutsal-olan'ın yarattığı ve onunla temas boyunca süren dinsel ve saygı dolu ürperme hâlidir (2014, s. 44-50). Ürperme, İzsürücü'nün tüm eylemlerini de bir ibadet kisvesine büründürmektedir. Oysa Yazar'ın böyle bir duygulanımı yoktur; korkusu kendisine dönüktür ve kutsal-olan'ın haşmetine duyulan derin saygıyı içermez.

hayatı birbirine kattıkça, Yazar'ın duyduğu sesin kaynağının muğlaklaşması yahut önemsizleşmesi doğaldır. Başka bir deyişle, Bölge insanın manevi hayatının bir alegorisi ise (Martin, 2013, s171) onun çağrılarının ya da uyarılarının da içten gelen seslere dönüşmesi oldukça mantıklıdır. Kaldı ki, ses ister Bölge'den isterse Yazar'ın içinden gelsin, sonuç aynı olmuştur. Yazar, Oda'nın veya Oda'nın gerçek kılacağı arzusunun cezbesine kapılmış olsa dahi henüz hazır değildir ve bu haliyle içeriye kabul edilmesi olanaksızdır. Dolambaçlarla dolu bir yolculuk onu değiştirecek ve kutsal merkeze girmeye hazır hale getirecektir. Daha da önemlisi Yazar, Oda'ya gerçekten girmeyi isteyip istemediği ile ilgili bir içgörü geliştirmeyi başaracaktır. Çünkü Tarkovski'nin de söylediği gibi tüm kutsal yolculuklarının amacı, hatta gerçek anlamı insanın kendisine yaklaşabilmesidir.

Bu ilk ve en önemli ders hem Bölge'ye giren konukların hem de biz izleyicilerin zihnine kazındıktan sonra filmin ikinci bölümü başlayacaktır. Ne kadar zaman geçmiştir? Bu belli değildir. Fakat Yazar ve Profesör'ün yolculuğun başındaki heyecan ve meraklarından eser kalmadığına bakılırsa sandığımızdan uzun süredir yolculuk etmektedirler. Hatta Yazar'ın, İz sürücü için usanmış bir edayla “Bir nutuk daha atacak gibi!” demesi ilginçtir. Sahnede, bir kuyunun dibinde dalgalanan su bize Solaris gezegeninin akışkan yüzeyini hatırlatırken İz sürücü de kendince dua eder. Aslında Tarkovski'nin Çinli bilgin Lao Zi'den (Lao-Çe) günlüğüne 1977 yılının Aralık ayında, yani *Stalker*'in çekimleri başlamadan hemen önce alıntılardığı satırlardır bunlar (Tarkovski, 1994, s. 182).⁷⁰

Burada aklımıza, duanın muhatabının kim olduğu sorusu gelmektedir? Tanrı mı, Bölge mi, oraya getirdiği ziyaretçiler mi? Yoksa İz sürücü yalnızca kendi kendisine konuşarak, (her iman sahibi kişinin yaptığı gibi) bildiklerini bir kez daha tekrar ederek inancını mı pekiştirmektedir? Esasında, herkes Söz'ün muhatabıdır. Tarkovski'nin romantik yöneliminde, insanın manevi dünyasını simgeleyen

⁷⁰ M.Ö. 6. yüzyılda yaşadığı düşünülen ve Taoizm'in kurucusu olan Lao Zi'nin en çok bilinen eseri *Tao Te Ching*'tir ve Türkçe'ye *Yol ve Erdem Öğretileri* olarak tercüme edilebilir. Belli meseleler üzerine yazıya geçirilmiş fragmanlardan oluşan bu eser, yaşamın sezgisel bir yaklaşımla kavranacak yapısına ışık tutmaktadır. Örneğin, eserdeki ilk fragman da *Stalker*'in ruhuna son derece uygun düşer: “Yürüyebildiğin yol Yol'un kendisi değil, söyleyebildiğin ad adın kendisi değil. (...) Arzulardan arınmışlar saklı olanı görür. Arzuya boğulmuşlar yalnız açıkta olanı görür” (Zi, 2017, s. 13).

Bölge'ile Tanrı'nın çakışması öngörülebilir bir durumken Tanrı-Bölge-insan aksında bir birlik belirlemektedir. Rus yönetmen *Stalker* üzerine çalıştığı günlerde bunu günlüğüne açıkça kaydetmiştir: “Film, Tanrı'nın insanın içinde varoluşu ve yanlış bilgilenmemiz sonucu spirütelliğin ölümüyle ilgilidir” (1994, s. 195). Yanlış bilgilendirildiğimiz işaret de bu duada gizlidir zira İzsürücü'nün vaazında kendisini gösteren şey ters yüz olma temasıdır.

İzsürücü'nün dediklerine, daha açık söylersek Tarkovski'nin Lao Zi'den alıntılardıklarına göre, hayatının başlangıcında zayıf ve yumuşak olan her şey, katılaştığında ölmektedir. Zayıflık, esneklik ve değişmeye müsait olma canlılığın alâmet-i fârikaları olarak övülmekteyken; güç, katılık ve durağanlık ölümün simgeleri olarak yerilmektedir. Bölge'nin devamlı değişmesi, bir natürmort (ölü doğa) olmaktan oldukça uzak biçimde canlı bir organizmaya benzemesi de bu bağlamda oldukça anlamlıdır. Bölge, hayatın kaynağıdır; onun ta kendisidir. O, saf bir oluş/akış hâlidir. Bu yüzden, onun iradesine karşı yapılacak her türden fiil de, ister istemez, katılaşmakla (ölümle) sonuçlanmak zorundadır. Böylece, ziyaretçilerin Bölge'ye ayak bastıkları ilk anlarda görünen askeri araç kalıntılarının ve insan cesetlerinin üzerine de bir daha düşünürüz.

İkinci bölümde zamansal ve uzamsal bozulmalar filmde daha sık görülecek; sepya ve renkli görüntülerin birbirine geçişi daha sık ve kafa karıştırıcı olacaktır. Örneğin Profesör, unuttuğu çantasını geri almak için döndüğünde, linner akan bir zaman ve Öklitçi geometride mümkün olmayan bir sıçrama yaşanmış ve Profesör geriye gitmesine rağmen Yazar'la İzsürücü'nün önüne geçmiştir. Aynı şekilde gündüz vakti olmasına karşın üçüne de uyku bastırır; sanki hepsi için zamansal bir atlama ya da tam aksine uzama olmuştur. Uykuya yenik düşmeden önce Yazar ve Profesör atışıp duracaklardır. Sohbetin, daha doğrusu ağız dalaşının, odak noktası yine aynıdır: Sanat ve bilimin dünyayı 'görme biçimlerindeki' farklılık. Bu kez İzsürücü de yanlarındadır ve kulak misafiri olduğu bu konuşma onda değişik ruh durumları yaratmakta gibidir. Bu, iki biçimsel temayla öne çıkmaktadır. Sepya ve renkli görüntülere yapılan ani geçişler ve Bölge'nin derinliklerinden gelip bir

‘hayaleti’ andıran siyah bir köpek, bir geçiş alanı olan suyun ortasında yatmakta olan İzsürücü’nün iç dünyasına ait bir zaman-imge demetini sunmaktadır.

Sekans boyunca gelişigüzelmiş gibi görünen renk geçişlerinin, rüyalar veya hafıza gibi zihinsel durumlar yoluyla bilinç geçişlerini göstermesi anlamına gelip gelmediği belirsizdir. Fakat tam da Deleuze’nün zaman-imge tanımlamasında olduğu gibi, söz konusu renk geçişleri ve sepya tonlar içinde gerçek bir varlıktan çok düşsel bir silüet gibi görünen köpek, öznel ve nesnel arasında bir ayırt edilemezlik durumu yaratmaktadır. Tarkovski’nin de istediği bu türden bir muğlaklıktır belli ki. Renk sıçramaları, nereden geldiği belli olmayan bir köpek ve daha sonra suyun altında görülecek nesneler, zaman-imgenin saf optik durumları olmaları bakımından neyin virtüel neyin fiziksel olduğunun ayrımını belirsizleştirmektedir. Bu bulanıklık, izleyicinin tahmin edilemez ve esrarengiz bir yer olarak Bölge’ye ilişkin estetik deneyimini, anlatının gereklerinden bağımsız bir biçimsel düzlemde güçlendirmektedir de (Foster, 2010, s. 311-312).

Kamera, İzsürücü’nün başından başlamak suretiyle ileri doğru yavaşça yol alırken suyun altında kalmış ve paslanmış bazı objeleri perdeye taşımaktadır. Enjektör ve iğne kutusu gibi İzsürücü’nün evinden aşına olduğumuz nesnelere ayna, kırık bir cam fanus içindeki balıklar, silah, makine parçaları, bozuk paralar, takvim yaprakları, Yahya peygamber ikonası gibi şeyler de eklenmiştir ve bunların birliği anlatı açısından anlamsal bir bütünlük oluşturmaz. Ancak su altında kalıp da çürümekte olan bu nesneler, güçlü “saba”ları sayesinde Bölge’yi bir kez daha somut göndermelerinden sıyrıp zaman ve bellekle ilişkilendirmektedirler.⁷¹

Tıpkı kuyu vaazının muhatabını belirleme problemi gibi, üçü de uykunun kollarındayken gördüklerimizin de hangisinin düşü olduğu sorusunu sormak kaçınılmaz olur. Fakat Tarkovski’nin günlüğüne yazdığı satırlar bize bir çıkış yolu gösterebilir. Alman felsefeci Arthur Schopenhauer’dan (1788-1860) yaptığı bir alıntıdır bu: “Zamanın insanların çoğunun kafasında hep aynı akıp gitmesi gerçeği,

⁷¹ Saba teması için bir kez daha bkz. Tarkovski, 2008, s. 45-46. Ayrıca Botz-Bornstein şöyle söylemektedir: “Tarkovski’nin gerçekliği rüyaya dönüştürmeyi sağlayan bir araç olarak suyu kullanması, rüyanın zaman kavramıyla da bağdaşır gibidir. Bu akışkan unsur, bizatihi bir rüya haline gelen zamanın akışını ifade eder” (2011, s. 31).

bize o insanların hepsinin aynı düşü kuruyor olduklarını, hatta bunun da ötesinde, aslında o düşü kuran herkesin tek ve aynı varlık olduğunu ispatlar” (Tarkovski, 1994, s. 190).

Görsel 4. 38 İzsürücü ve köpek



Ancak ‘ortaklaşa görülen’ bu düş yine de yadırgatıcıdır. Başlangıcında, büyük olasılıkla İzsürücü’nün karısına ait olan bir ses İncil’in Vahiy kitabından bölümler okumaktadır. Kadın sesinin zaman zaman tedirgin edici bir tonda gülererek okuduğu kısım Hz.İsa’nın Yargı Günü’nü başlattığı ve kıyametin kopuşunun tasvir edildiği bölümlerdir.⁷² Şimdi, İzsürücü bir süre için de olsa Mesih olup çıkacaktır.⁷³ Uyandığında İzsürücü’nün yine İncil’den bir pasaj okurken, uykudan önce didişip

⁷² Kadın sesinin okuduğu bölüm şudur: 12. (...) Güneş keçi kılından yapılmış siyah bir çul gibi karardı. Ay baştan aşağı kan rengine döndü. 13. İncir ağacı, güçlü bir rüzgârla sarsıldığında nasıl ham incirlerini dökse, gökteki yıldızlar da öylece yeryüzüne düştü. 14. Gökyüzü dürülen bir tomar gibi ortadan kalktı. Her dağ, her ada yerinden sökülüp alındı. 15. Dünya kralları, büyükleri, komutanları, zenginleri, güçlülere, özgür kölesi herkes mağaralara, dağlardaki kayaların arasına gizlendiler. 16. Dağlara, kayalara, “Üzerimize düşün!” dediler, “Tahtta oturanın yüzünden ve Kuzu’nun gazabından saklayın bizi! 17. Çünkü onların gazabının büyük günü geldi. Buna kim dayanabilir?” (Vahiy, 6: 12-17).

⁷³ Tarkovski bir söyleşisinde İzsürücü karakterini Hz.İsa ile özdeşleştirmiş; her ikisini de bir “idealist” olarak tanımladıktan sonra İzsürücü’yü “zayıf olanın gücünü ifade eden bir karakter” olarak kabul ettiğini ifade etmiştir (Cossé, 1986/2007, s. 209).

duran Yazar ve Profesör'ün bu kez koyun koyuna uyuyor olmaları dikkat çeker. Bu sahne, çelişkinin bir süreliğine aşıldığı o bilindik Tarkovskici uçma deneyiminin yepyeni bir biçimidir. Bu kez, Bölge'nin ters yüz etmesine uygun şekilde, uçan kişi yoktur ama göğe yükseldikten (uçtuktan) sonra geri gelen Mesih vardır.

Zira İzsürücü'nün okuduğu bölüm Hz.İsa'nın çarmıha gerilmesinden 3 gün sonra dirilerek Emmaus yolunda iki havarisine görüldüğünün ve öğrencilerine birbirleriyle neden tartıştıklarını sorduğunun anlatıldığı kısımdır (Luka, 24:13-17). İsa ve İzsürücü arasındaki benzeşme, Bölge'nin efendisinin daha önce duymadığımız ölçüdeki yumuşak ses tonuyla da öne çıkarılır. Dahası, bu sahnede Yazar ve Profesör'e 'vaaz veren' İzsürücü görünmez; o bir 'Söz' olarak aramızdadır, bedence değil. Sözlerine huzur verici kuş cıvıltıları, guguk kuşunun sesi ve pitoresk bir doğa manzarası eşlik etmektedir. Yalnızca uzun bir göğüs planla dinleyicilerin huşu içindeki yüzleri perdeye yansımaktayken, karşımızdakiler bilge öğretmenlerini kalpleri tatmin olmuş şekilde dinleyen iki havaridir adeta. İzsürücü, aralarındaki anlaşmazlığın temelsizliğine vurgu yapmakta ve müziği örnek göstermektedir. "Gerçeklikle bağı çok azdır, varsa bile çok sunidir ama o insanın özüne nüfuz eden bir mucize gibidir. Onu böylesine mutluluk verici kılan; onda bizi hem birleştirip hem de parçalayan şeyin ne olduğu belirsizdir. Fakat hayattaki her şey gibi onun da bir manası ve bir sebebi vardır." İzsürücü müzik üzerine konuşuyor gibi görünse de aslında düpedüz Bölge hakkında sözler söylemektedir. Eğer Yazar'ın Oda'ya doğrudan girmek için ileri atılmasının ardından gördüklerimiz Bölge'ye dair ilk dersse, bu da kesinlikle son dersimizdir.

Tarkovski'nin tüm kısa süreli uçma sahneleri gibi bu huzur anı da çok uzun sürmez ve yolculuk devam eder. 'Kıyma makinesi' adı verilen ve çok kişinin canına mal olmuş döngüsel bir tünelden geçerken İzsürücü bir hile ile Yazar'ı önden gönderecektir.⁷⁴ Yazar'ın bu hileyi fark etmesine rağmen önden gitmeyi kabul ettiği daha sonra ortaya çıkacaktır ki bu, onun kendisini Bölge'nin iradesine teslim ettiğinin de bir göstergesidir. Yine de Yazar'ın terk etmek zorunda kaldığı tek şey

⁷⁴ Tarkovski filmografisini psikanalitik yöntemle irdeleyen Uğur Kutay, ıslaklığı ve karanlığı ile bir döl yatağı simgesi olarak gördüğü Kıyma Makinesi'ni erkeğin kastrasyon (iğdiş edilme) korkusuyla ilişkilendirmiştir. Evet, bu türden tüneller ve dehlizler başka dünyalara açılan geçitler olmakla birlikte kahramanın ödipal karmaşa ve korkularını da dışavururlar (bkz. Kutay, 2004, s. 402-407).

kalmıştır. Tünelin sonuna geldiğinde cebinden çıkarttığı silahında cisimleşen güç arzusu. Daha önce aslında yazmak değil, dünyaya hâkim olmak istediğini söylediğini anımsadığımızda Yazar'ın silahını bırakmasını anlamsız bir güç arzusundan da vazgeçmesi olarak değerlendirmemiz aşırıya kaçmaz. İz sürücü, Yazar'ın attığı silahı zemindeki suyun altına doğru itecektir. Bu sahnenin vurguyla verilmesi, daha önce yine suyun altında gördüğümüz bir başka silahın da Bölge'nin önceki ziyaretçilerinden yadigâr olabileceğini düşündürmektedir. Ziyaretçilerden kalan öteberinin bir kronotopya'da birikmesi ise *Solaris*'i bir kez daha hatırlamamıza vesile olur.

Görsel 4. 39 Mesih'in vaazını dinleyen havariler



Kıyma Makinesi'nin sonundaki kapının önünde bir kuyuyla karşılan ziyaretçiler, orayı aşmak için tamamıyla ıslanmak durumunda kalınca Bölge tarafından vaftiz edilmiş olurlar (Dyer, 2014, s. 137). Bu bir geçiş ritüelidir ve her geçiş ritüeli gibi ölümle ve yeniden doğuşla yakında ilgili olmak durumundadır. Birazdan ulaşacakları tam anlamıyla gerçek-üstü minyatür çöle (Kutay, 2004, s. 405) adım atmadan önce suya batıp ardından da merdivenle çıkmak zorunda kalırlar. Yine

Eliade'nin söylediğine göre birçok anlatıda, merkeze varış ancak bir yükselme ritüeli ile gerçekleşirken Oda'ya da onun tam altından yukarıya çıkılarak ulaşılması anlamlıdır. Fakat şunu da eklemek gerekir ki merkeze yükselmeden önce, eski gerçeklikten tam anlamıyla bir kopuşun yaşanması; simgesel düzeyde ölümün gerçekleşmesi şarttır. Merdiven; cehennem, yer ve gök arasındaki geçişi mümkün kılan bir 'kutsal aks' olarak "mutlak gerçeğe" açılmaktadır (Eliade, 1991, s. 30-33).⁷⁵

İyi de hangi mutlak gerçeğe? Tarkovski, tüm karakterlerinin mutlak gerçeğinin birbirinden farklı olabileceğini göstermek suretiyle bir kez daha romantik yüzünü bize gösterecektir. Küçük kum tepeleriyle dolu bir odada, İz sürücü'nün uyarılarına kulak asmadan öne atılan Yazar, İz sürücü'nün dediğine göre "belli ki iyi bir insan olduğundan" Bölge'nin hışmından kurtulmuştur.⁷⁶ Elindeki somunu tepelere doğru fırlatan İz sürücü ve Profesör korku içinde yere kapanırken Yazar, sanki bir ağrı saplanmış gibi, elini başına götürür. Ayrıca, bu sahne Bölge'nin olağanüstülüğünü açık olarak gösterdiği tek anı da içinde barındırır. Kum tepelerinin üstünde uçan bir kuş bir anda ortadan kaybolur; sanki zamanda geriye dönmüş gibi tekrar ekranın sağından girip bu kez yere konar.

Tarkovski bu sahneyi anlamca olabildiğince 'açık' bırakmıştır. Yazar bir kuyunun yanındaki su birikintisinin içinde yatmaktadır ama bu devamlılık açısından mümkün olmayan bir şeydir. Zira bir önceki planda kuş uçarken kuyu ekranda görünmektedir ve Yazar orada yoktur. Yani kahramanımız kuyunun yanındaki suyun üzerinde birden ortaya çıkmıştır. Uzunca süre hareketsiz kalması öldüğünü düşünmemize sebep olsa da sonra sakince kalkar ve kuyunun kenarına oturur. Ne var ki ellerini kullanamadan kalkması (çünkü elleri cebindedir) beklenmedik olduğu ölçüde *Ayna* filminin girişindeki kekeme genç sekansını akla getirmektedir. Hatırlanacağı üzere, önce katatoni içinde elleri kaskatı kesilen genç adam daha sonra akıcı şekilde konuşmaya başlamıştı, şimdi aynı şeyi Yazar yaşamak üzeredir.

⁷⁵Bu bağlamda, Kıyma Makinesi cehenneme tekabül eder ki orada, Bölge'nin sakini olan İz sürücü'nün bile neden bu kadar dehşet içinde olduğu anlaşılır.

⁷⁶ Kum tepelerinin durumu da Bölge'nin mahiyetini yansıtan bir görsel belirteçtir: Bu tümsekler son derece hassastırlar, en ufak dokunuş üzerlerinde iz bırakacağından saflıklarını sonsuza kadar kaybedebilirler. O yüzden bu muntıkada ilerlemek için hassas hareketlerle tepeliklerin aralarından geçmek gerekir; kestirme ya da doğrudan bir yol pratikte gidilebilir değildir.

Önce kuyunun içine bir taş atan Yazar daha sonra iç dünyasını samimiyetle açarak yaratıcılığın değerini anlamak yerine onu bir meta haline getirip sömürmekten başka bir şey düşünmeyen ve böylece onu da kendilerine benzeten gazetecilere, editörlerle ve eleştirmenlere tüm kızgınlığını dışavurmaktadır. “Yüreğini, ruhunu koyarsın yaptığın işe ama onlar seni bir lokmada yutmak isterler. Eskiden kitaplarım sayesinde birilerinin daha iyi olacağını düşünürdüm. Hayır, kimsenin bana ihtiyacı yok! Ben öldükten iki gün sonra başkasını kemirmeye başlarlar!” diyen Yazar’ın sözleri bir anlamıyla ve tıpkı konuşma arzusunu dışavurduğu Ayna’nın açılış sekansı gibi Tarkovski’nin kendisini ifade etme anıdır.

Görsel 4. 40 Bölge’deki kum tepeleri



Fakat bu sahnede biçimsel olarak harika bir detay daha saklıdır. Yazar’ın tiradına başlamadan önce kuyuya attığı taş mümkün olabileceğinden çok daha uzun bir süre sonra dibe ulaşır. Taş dibe vurduğunda duyulan sesle, bu andan yaklaşık 41 dakika önce, II. Kısım’ın başında gördüğümüz, İzürücü’nün Lao Zi’den alıntı yaptığı kuyu sahnesinde suyun dalgalanması esnasında duyduğumuz ses birbirinin aynıdır. İlk sahnede taşı kimin attığını görememiş, yalnızca suyun dalgalandığına

şahit olmuştuk. İzsürücü'nün Bölge'ye karşı son derece hassas tavrı onun Bölge'deki bir kuyuya taş atmasını pek de mümkün kılmıyordu. İşte şimdi o taşın Yazar tarafından “gelecekte” atıldığı ortaya çıkmıştır.⁷⁷ Üstelik iki farklı zaman dilimindeki sahneyi birlikte düşünürsek Yazar'ın “Sesinin tonuna bakılırsa bir nutuk daha atacak!” sözü başka ve ironik bir anlama daha kavuşmaktadır. Birazdan uzun uzun konuşup ‘nutuk atacak’ kişi İzsürücü değil, Yazar'ın ta kendisidir.

Bölge'nin hışmından kurtulduğu için tebrik edilen Yazar, kendisini ölüme göndermekte bir sakınca görmediği ve Kıyma Makinası'ndan ilk geçen kişi olması için hile yaptığı için İzsürücü'ye de kızgındır. Oda'nın hemen yanbaşındadırlar artık. Küçük bir odanın içinde tartışırken telefon çalar, Yazar cevaplar: “Hayır, burası klinik değil!” Tarkovski filmlerinin mizah duygusundan uzak olduğu söylenir ve bunda büyük bir haklılık payı da vardır. Ancak, eğer gülünç-olan ‘uyumsuzluk teorisi’nin⁷⁸ vurguladığı gibi, tam da alışlageldik sınırlandırmaların ve beklentilerin aşıldığı yahut boşa çıktığı yerde ortaya çıkıyorsa Bölge'nin mizah duygusunun son derece gelişkin olduğu itiraf edilmelidir. Oda'nın eşğinde beklenmedik şekilde çalan bir telefon ve yanlış numaranın arandığının ortaya çıkması ironik olduğu ölçüde mizahidir. Üstelik kahramanlarımızın içinde bulundukları mekân bir klinik olmasa da kendilerinin bir klinikteki hastalardan pek de farklı durumda olmadıklarını söylemek yanlış değildir.

Diğer yandan, bu sahne Bölge'nin sanıldığı kadar olağanüstü bir yer olmadığı düşüncesini de bir kez daha akla sokmaktadır ki Tarkovski'nin Bölge'nin yapısına dair bu muğlaklığı korumak istediği açıktır.⁷⁹ Profesör'ün İzsürücü'ye dönerek

⁷⁷ Geoff Dyer de iki sahne arasında yukarıda bahsettiğimiz şekilde bağlantı kurmuşsa da bunu bir ihtimal olarak değerlendirmiştir (2014, s. 143-144). Biz ise Bölge'ye, kutsal mekân ve onun kendine has zaman işleyişi açısından baktığımız için Dyer'dan daha kesin bir çıkarıma varıyoruz. Tarkovski, söz konusu iki sahnenin tek sessel-imge üzerinden birleştirilmesi sayesinde Bölge'nin zamanının esnek ve akışkan yapısını mükemmel bir biçimde yansıtmayı başarmıştır.

⁷⁸ Mizahla ilgili birçok teori varsa da bunlardan en bilineni uyumsuzluk teoridir. Temeli Aristoteles tarafından atılan teori, insanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik başka bir sonuçla karşılaşmasının onları güldürdüğü düşüncesi üzerine inşa edilmiştir (Roberts, 2019, s. 31-34).

⁷⁹ Daha doğrusu Tarkovski, Bölge'nin yalnızca onun kutsallığına inan kişi için olağanüstü olabileceği düşüncesinde ısrarlıdır. Bu kişi ise şüphesiz İzsürücü'dür. Rus yönetmen verdiği bir röportajda İzsürücü'nün tam anlamıyla masum ve dürsüt biri, yeryüzündeki “son idealist” olarak Bölge'ye inandığını (Guerra, 1979/2007, s. 62) söylemiştir. Başka bir söyleşisinde ise Bölge'nin, kendi gerçekliğine inanç aşımak için” İzsürücü tarafından yaratıldığını da ifade etmiştir (Tassone,

manidar şekilde söylediği gibi, telefon çalışmaktadır ve Bölge’de elektrik vardır. Yoksa gerçekten geldikleri yerde olağanüstü hiçbir şey yok mudur? Yine de bu zamana kadar deneyimlerinin yarattığı tekinsizlik, seyirci de dâhil, herkesin nihai kararını bir sürüncemede bırakmaktadır. Sahnedeki sıkışık kompozisyon da dikkate değerdir. Tarkovski çerçeve içinde çerçeve kullanmayı seven ve bunu kahramanın yaşadığı ruhsal açmazları açığa vurmak için kullanan bir yönetmendir. Şimdi Bölge’nin ziyaretçilerinin dar bir kapı boşluğundan meydana gelen bir iç kadrajda sunumu, birazdan üçünün birden şedid biçimde yaşayacağı ruhsal daralmanın da bir işaretidir.

Üçlü Oda’nın tam önündedir artık. İz sürücü’nün Oda’nın içinde ne yapmaları gerektiğine dair telkini basit ama vurucudur: “Geçmişinizi düşünün ve inanın!” İz sürücü’nün, bir insanın geçmişini düşündüğü anda gerçekten samimi durumda olacağını söylemesi Tarkovski’nin alışık olduğumuz vicdan-bellek-kimlik birliğini bir kez daha vurgulamaktadır. Gelgelelim, daralma tam da bu anda başlayacaktır. Öncelikle Yazar, Bölge’yi ve Oda’yı gerçekten anlamıştır. Kirpi’nin neden kendisini öldürdüğünü de o açıklar. Kirpi kardeşinin hayata dönmesi isteğiyle Oda’ya girmiş olsa da Oda yalnızca en derinde saklı duran ve bu yanıyla da hakiki arzumuzu gerçek kılmaktadır. Kirpi’nin asıl arzusu ise kardeşinin hayata dönmesi değil, zengin olmaktır. Kirpi kendisiyle ilgili bu gerçeği kaldıramadığı için intihar etmiştir. Bu bağlamda Kirpi, *Solaris*’teki Dr.Gibarian’ın *Stalker*’daki karşılığıdır.

Bunu fark eden Yazar, derindeki arzusuyla yüzleşmekten çekinir hale gelmiştir. Bir dahi olduğunu bilmesinin insanı daha yaratıcı kılmayacağını çok önceleri sezmiş olan Yazar şimdi daha da derin bir kavrayışa ulaşmıştır. Kendisine bile bir sır olabilecek benliğiyle yüzleşmesi insan için son derece yıkıcı bir deneyim olabilir. Fakat daha sonradan yaşananlar Yazar’ın tüm bunları yalnızca mantıksal açıdan kavradığını bize gösterecektir; Bölge’yi ve Oda’yı anlamıştır ama yine de inanması mümkün değildir. Yahut daha doğrusu, Tarkovski’nin vurguladığı gibi, Yazar’ın durumu ikirciklidir; korkusuyla inançsızlığının arasında sıkışıp kalmış durumdadır (Tassone, 1980/2007, s. 70).

1980/2007, s. 80). Demek ki İz sürücü, Bölge’yi kendi yaratmış olsa da insanları kandıran bir dolandırıcı değildir; Bölge’ye tüm kalbiyle inanmaktadır çünkü.

Profesör'ün ise Oda'yı bombayla yok etmek için geldiği ortaya çıkar. Aslında derdi son derece kişiseldir: Karısıyla yatan bir meslektaşından intikam almak istemektedir. Bölge'nin yok edilme kararını Profesör tek başına almamıştır. Bölge ortaya çıktığında onu analiz etmeyi ve anlamayı başaramayan bilim insanlarının ortak planıdır bu. Hatta öğrendiğimize göre Bölge'yi yok edecek bir bomba da hazırlanmış, fakat daha sonra imha planı işleme konmamıştır. Belki Profesör'ün intikam almak istediği meslektaşı Bölge'yi yok etme işlemini durduran kişidir. Bu tam olarak belli değildir ama Profesör'ün Bölge'yi yok etme tutkusu bu çıkarımı makul kılmaktadır. Profesör, yapılan bombayı saklandığı depodan çalarak çantasına koymuş ve İz sürücü ile buluşmuştur. Böylece Profesör'ün filmin başından beri neden çantasına bu kadar düşkün olduğu da kavranmaktadır.

Solaris'te de gördüğümüz haliyle, bilimin, çözemediği bir muammayı yok sayması, üstelik kimi zaman bunu ahlaki gereklilikleri öne sürerek yapması Tarkovski'nin tekrarladığı fikirlerden biridir. Profesör, sanki az önce bir meslektaşına duyduğu kişisel husumet yüzünden Oda'yı yok etmek isteyen kendisi değilmiş gibi, toplumcu bir tavır takınarak Oda'nın yanlış ellere düşmesi halinde neler olabileceğini kimsenin düşünmediğini söyler. Diktatörler, ruh hastaları, katiller Oda'ya girerler ve dilekleri gerçek olursa bunun sonucu tam anlamıyla bir felâket olacaktır. İz sürücü öyle kişileri Bölge'ye getirmedeğini söyler ama onun bile insanların en derin arzusunu bilmesinin imkânı yoktur.

İz sürücü'nün durumu ise tam anlamıyla içler acısıdır. Hayata tutunabildiği tek yerin, onu mutlu kılan tek şeyin ve biricik umut kaynağının yok edilmek istenmesi onu dehşete düşürmüştür. Üstelik Profesör'ü engellemeye çalışırken Yazar tarafından dövülmüştür de. Fakat belli ki hepsinden daha küçük düşürücü olan şey ziyaretçilerini Bölge'nin ve Oda'nın gerçekliğine inandıramamış olmasıdır. Kimsenin Oda'ya girmek istemeyişine içerlemiştir. Ne Profesör'ün ne de Yazar'ın Oda'ya, dolayısıyla kendisine inancı kalmıştır. Bu anda ilk kez Oda'nın içinden çekilen uzun bir plan kahramanları ekrana taşırken içerde parlak bir yağmur patlak verir. Üç erkek öylece oturup Oda'yı izler. Artık sihrine inanmadığı için Oda'yı yok

etmekten vazgeçen Profesör söktüğü bombanın son parçasını da Oda'nın içine fırlatacaktır.

Başladığımız yere dönmezsek Tarkovski'nin 'yol filmleri' tamamlanmış olmaz. Şimde de bardayızdır ve görüntü yeniden sepyaya dönmüştür. İz sürücü'nün karısı bara gelip kocasını karşılar. Fakat artık kocası evden ayrıldığında sinir krizi geçiren isterik kadın tiplemesinden çok uzaktır; müşfik ve anlayışlı görünmektedir. İşt en döndüğünde kocasını 'kapıda' karşılayan sevecen ve anaç bir figüre dönüşmüştür. Diğer yandan Bölge, sanki ziyaretçilerimizle birlikte onların dünyasına doğru genişlemiştir. Bölge'de karşılarına çıkan siyah köpek de onlarla bardadır ve kadın Yazar ve Profesör'e onu sahiplenmek isteyip istemeyeceklerini sorar. Fakat sanki cevabı belli bir sorudur bu. Bölge'den yadigâr bir hayalet olarak köpek, elbette ki, her şeye rağmen Bölge'ye inanmayı sürdürecektir İz sürücü ile kalacaktır.

Filmin başında, yatağın kenarında duran koltuk değneklerinden de çıkarsadığımız üzere İz sürücü'nün kızı, babasının ona verdiği adla Maymun, bedensel engellidir; yürüyememektedir. Fakat ailecek bardan ayrılımlarının ardından, baş planla perdeye yansıyan Maymun'un sakince yürüdüğü görülmektedir. Renkli görüntüyle ve Artemyev'in müziği ile birleştiğinde bu sahne bize bir mucizenin gerçekleştiğini; İz sürücü'nün kızının artık yürüyebildiğini düşündürür. Fakat tek plan devam ederken çekim açısı genişledikçe, kızın, babasının omuzlarında olduğu anlaşılmaktadır. Aile bir arada yürürken yanlarındaki köpek ileri geri gidip etrafı kolaçan ettikçe sanayi kentini de belli ölçüde Bölge'ye çevirmektedir.

Bölge'yi kutsallığın tezahürü olarak değerlendirdiğimizde onun kendisin ziyaret edenlerce genişletilmesi, yani sınırlarından 'dışa taşması' beklenen bir şeydir. Zira kutsallığın deneyimi ile girilen manevi iklim, kutsal mekânın terkedilmesiyle birlikte etkisini derhal yitirmez. Tüm ritüellerden sonra, kutsal-olan ona temas edenlerin duygulanımları ölçüsünde, profan dünyaya doğru genişlemesini sürdürmektedir –belli bir zaman için bile olsa. Ritüellerin belli aralıklarla tekrarlanmasının ardında da bu gerçek yatmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde İz sürücü'nün belli bir zaman sonra Bölge'ye yeniden gideceği aşikâr bir şeydir.

Görsel 4. 41 Bir araya gelen aile, genişleyen Bölge



Bölge'nin genişlemesi, İzürücü'nün karısındaki değişimle yeniden vurgulanır. Eve gelen İzürücü ruhsal çöküntünün eşiğindedir. Kimsenin Bölge'ye inanmadığını; hatta hiçbir şeye inanmadığını söylerken karısı onu teskin eder. Roller değişmiştir; nöbet geçiren erkektir şimdi, ona ilaç verense kadın. Erkeğin yaptığıının aksine, kocasını terk etmeyen vefakâr kadın Tarkovski'nin müşfik anne arketipinin kristalleşmesidir. Sakinleştiricinin etkisiyle uykuya dalan kocasını izleyen kadın, daha sonra doğrudan bize bakarak konuşacaktır. Bir izürücü ile evlenmiş olmaktan dolayı pişman değildir, mutsuz bir hayat yaşadığını da düşünmemektedir. Her şeyi, “ebediyet yolcusu bir lanetli olduğunu” bilerek onunla evlenmiştir ve onu sevmektedir.

Belirttiğimiz gibi, Tarkovski'nin ideal kadını doğrudan gözlerimize bakarak konuşmaktadır. Kadındaki değişim öylesine belirgindir ki, insan İzürücü'nün Oda'ya girdiğini ve en derinindeki arzusun; onu anlayan, kabul eden ve her şeyiyle seven bir kadının varlığının gerçek olduğunu düşünmektedir. Tarkovski'nin kişisel dünyasına uzak olmayanlar için hiç de kötü bir yorum değildir bu. Tarkovski, İzürücü'nün

şahsında erkeğin en büyük arzusunun bu olduğunu haykırmaktadır. Ayrıca eve döndüklerinden itibaren rengin tekrar sepyaya döndüğünü ve evin içinde uçuşup (*Andrey Rublev*'deki gibi) mekânın gerçekliğini 'kıran' beyaz tüyleri düşünürsek, bu gördüğümüz de bir zaman-imge'dir ki bunun başlı başına bir rüya sekansı olduğuna hükmedilebilir.

Görsel 4. 42 Yakındaki mucize: Maymun



Görüntü yeniden renkliye döndüğünde İz sürücü'nün kızının kitap okuduğu görülmektedir. Kitaptan başını kaldıran kız önce 19. yüzyıl Rus şairlerinden Fyodor Tyutçev'den "Gözlerini seviyorum, canım" şiirini okuyacaktır. Aslında dış sesle verildiğine göre, bakışa atıf yapan bu şiir, Maymun tarafından ezberden ve içinden okunmaktadır. Maymun bakışını masanın üstünde duran bardaklara diktiğindeyse bir tanesi hafifçe tıngırdamaya ve hareket etmeye başlar. Belli ki Maymun'un telekinetik yetenekleri vardır ve yalnızca bakışlarıyla bardakları masanın üzerinde kaydırır. Bölge'den gelen köpeğin iniltileriyle birleşen telekinesi tedirgin edici bir hava yaratır ama Maymun köpeğe bakıp da onu teskin ettiğinde bizi de rahatlatmaktadır. Yine de açılış sahnesinde gördüğümüz bardağın hareketini hatırlatmaktan ve "Yoksa o

bardağın hareketinin de trenin titreşimleriyle bir ilgisi yoktu? Tüm bunlar Maymun'un mahareti miydi?" diye sormaktan kendimizi alamayız. Hatta biraz önceki müşfik kadın sekansının İz sürücü'nün rüyasından çok, kocasını ve çocuğunu tüm kusurlarına rağmen kabul edip bağrına basan bir annenin düşünüyü kuran Maymun'un hayali olduğu dahi söylenebilir.⁸⁰

Film, tren sesi ve Beethoven'ın 9.Senfoni'sinin yükselen nağmelerinin birbirine karışmasının ardından Maymun'un bakışına odaklanmış bir plandan siyaha düşerek biter. Bu sahnede Beethoven'ın "Neşeye Övgü" eserinin tercih edilmesinin ardındaki amaç, yaşanan olağanüstü olay ile Batı medeniyetinin idealleri arasındaki tezadı vurgulamak olabilir. Gerçekten de Pontara'nın vurguladığı gibi, gerek tren sesi gerek Beethoven'ın parçası, modern Batı dünyasını en iyi şekilde temsil edecek iki sessel-imgedir. Ne var ki Maymun'un mucizevi eylemiyle birleştiklerinde ikisi de anlamsal bakımdan değişime uğrar. Sahne altında, iki ses de "görünüşte gerçek olan - bilimsel ilerlemelerimiz, büyük siyasi ve ideolojik projelerimiz, insanlık tarihinin algılanan teleolojisi, kısacası, ortaklaşa inşa edilmiş yaşam dünyamızın anlamları-gerçek dışı hale gelmekteyken" (Pontara, s. 2011, s. 306), Maymun'un telekinetik deneyimini daha da öne çıkartmaktadır. Demek ki (biraz klişe olması pahasına da olsa) son olarak şu söylenebilir: Mucizeler, tüm görmezden gelemelere rağmen, daima ve sandığımızdan çok daha yakında gerçek olmaktadır.

4.6. Nostalgia

4.6.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı ve Süresi: 1983, 125 Dakika, Renkli ve siyah-beyaz

Senaryo : Andrey Tarkovski ve Tonino Guerra

Görüntü Yönetmeni : Guiseppe Lanci

⁸⁰ Film boyunca görüldüğü üzere İz sürücü, kızına karşı oldukça korumacı ve şefkatlidir. Bardan çıktıklarında, bir anlamda tüm varlığıyla kızının yürüyebilen bacakları haline gelmesi de bu anlamda işleyen güçlü bir metonimdir. Oysa filmin başında kocasının kendisini terk etmesine kızan anne "Tanrı, bu çocuğu göndererek seni lanetlemiş zaten!" diyebilecek kadar düşüncesiz, hatta acımasız bir profil çizmektedir. Üstelik annesinin bu incitici sözünün Maymun tarafından duyulduğu da görülmüştür.

Yapım Tasarım : Andrea Crisanti

Kurgu : Erminia Marani ve Amadeo Safla

Özgün Müzikler : Gino Perugi

Oyuncular : Oleg Yankovski (Andrey Gorçakov), Domiziano Giordano (Eugenia), Erland Josephson (Meczip Domenico), Patrizia Terrano (Andrey'in karısı).

Tanınmış bir Rus şair olan Andrey Gorçakov, 18.yüzyılın sonlarında yaşamış ve Bolonya'da eğitim görmüş Rus müzisyen Pavel Sosnovski'nin hayatını araştırmak için İtalya'ya gelir. Çekici ve güçlü bir kadın olan İtalyan tercümanı Eugenia'nın eşliğinde Toskana bölgesini gezerken memleketinin, karısının ve çocuklarının özlemi Gorçakov'un peşini hiç bırakmaz. Andrey, İtalya gezisi boyunca, yaşadığı ev özlemi nedeniyle ruhsal çöküntü yaşayıp alkolik olan ve sonunda intihar eden Rus bestecinin ruh halini giderek daha iyi anlamaya başlar. Bir yandan da Eugenia'yla ilişkisi giderek daha gerilimli bir hal alacaktır. Rus besteci Sosnovski'nin bir dönem kaldığı Bagno Vignoni kaplıcalarına yolu düşen Gorçakov, burada meczup olduğu söylenen Domenico adında eski bir matematik öğretmeniyle tanışır. Domenico, dünyanın sonunun geldiğine inandığı ve bu sebeple ailesini 7 yıl boyunca eve hapsedtiği için tutuklanmış ve akli dengesi yerinde olmadığına karar verilerek akıl hastanesine yatırılmıştır. Domenico, Gorçakov'a eğer dünyanın yok olmasını önlemek istiyorsa elinde yanan bir mumla Bagno Vignoni'nin havuzunu baştan sona yürüyerek geçmesi gerektiğini söyler. Gorçakov ve tercümanı Eugenia'nın arası giderek açılırken, Domenico Roma'da bir heykelin üzerine çıkıp dünyanın giderek yozlaşmasına dair konuşma yaptıktan sonra kendisini yakar. Gorçakov, İtalya'dan ayrılmadan önce, Domenico'nun isteğini yerine getirmek için Bagno Vignoni'ye döner ve elindeki mumu söndürmeden havuzu katetmeye çalışır. Üçüncü denemesinde başarılı olan Gorçakov, mumu karşı kıyıya ulaştırır ulaştırmaz kalp krizi geçirerek ölür.

4.6.2. Ölümcül Bir Hastalık: Yuvadan Ayrılmak

Basitçe söyleyecek olursam, 'nostalji' denen şeyden bahsetmek istedim, ama kelimenin Rusça anlamıyla, yani ölümcül bir hastalık olarak.

Andrey Tarkovski, 1982

Film siyah-beyaz görüntüyle açılmaktadır. Sis bastırmış bir kırdaki iki kadın, bir genç kız, bir erkek çocuğu ve bir köpek ufka doğru yürümektedir. Uzakta, suyun yakınındaysa otlayan bir at görünmektedir. Bir Rus halk şarkısına ait ses duyuluyorken, bu görüntünün üzerinde filmin jeneriği akmaktadır. Halk şarkısından klasik müziğe geçildiğindeyse⁸¹ görüntü donup bir fotoğraf karesi hâlini almaktadır. Duyduğumuz parça İtalyan besteci Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) *Requiem* (Ağıt) adlı eseridir. Ağdın eşlik ettiği bu fotoğraf karesinin sabit planı bize anılarda kalmış bir aile sunmaktadır.⁸² Bu seçim, Rus yönetmenin müzik ve renk kullanım tercihlerini düşündüğümüz zaman, artık ulaşılamayacak bir yuvaya ve aileye dair bir film izleyeceğimizin ilk sinyalinin vermektedir.

Hakikaten, *Nostalghia* bir 'sürgün' filmidir. Bu, eserin adından da anlaşılmaktadır. Nostalji kelimesini meydana getiren, yan yana gelmiş iki Yunanca terimden ilki "nostos" bir seyahat sonrası eve dönüşü imlerken, ikinci terim "algos" bedensel ya da ruhsal acı anlamına gelmektedir (Çolak, 2013, s. 70; Boym, 2009, s. 14).⁸³ Beraber düşünüldüğünde "eve dönmeyi istemek", "eve dönenememek yüzünden acı duymak" olarak anlaşılabilir. Ne var ki, bahsedilen dönüş gerçek bir dönüş olmaktan ziyade, devamlı olarak evi hatırlama, onun hayaletinden bir türlü

⁸¹ *Stalker*'daki belirgin temaya karşın *Nostalghia*'da özgün müziğin varlığı, nitelikçe olamasa da nicelik bakımından oldukça azaltılmıştır. Bir Rus halk şarkısının tekrar eden parçaları ve Çin müziğinden kısa bir bölüm hariç olmak üzere, *Nostalghia*'da Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*'sinden ve Giuseppe Verdi'nin *Ağıt*'ından alıntılar vardır. Söz konusu müzikal pasajlar ise Andrey ve Domenico karakterlerinin eylemleriyle birleştirilmiştir. İki kahramanın da 'görünüşte anlamsız' fedakârlıkları bu müziklerle beyazperdeye yansıtılmıştır. Andrey'in adağına Verdi'nin *Ağıt*'ı eşlik ederken, Domenico'nun kendini yakma sahnesi ise Beethoven'ın *Ode to Joy*'uyla vurgulanmıştır (Pontara, 2020, s. 236).

⁸² Gördüğümüz aile Tarkovski'nin o günlerde Rusya'da bırakmak durumunda kaldığı sevdikleriyle de örtüşmektedir. Gördüğümüz kişilerin Tarkovski'nin annesi Maria, eşi Larisa, üvey kızı Olga ve oğlu Andruška olduğu söylenebilir.

⁸³ Nostalji kavramı ilk kez 17. yüzyılda, savaşta askerlerin yuva özlemini belirtmek için İsviçreli doktor Johannes Hofer (1669-1752) tarafından kullanılmıştır.

kurtulamama olarak düşünölmelidir. Başka bir deyişle, nostalji ve yuva özlemi tam olarak aynı şey değildir. Memleket hasretinden ya da yuvaya duyulan özlemden farklı olarak nostalji, zamansal bir bileşeni de ihtiva ettiğı için geri dönmekle tedavi edilemez. Nostalji insanın mekân değil, asıl olarak zaman içindeki yer kaybının acısıdır (Schmidt, 2016, s. 28).⁸⁴ O, zamansal bir sürgündür. Böylece semiyolojik ufku derinleşen terim “duygusal (sentimantel) bir özlemi; kişinin şimdisiyle yüzleşmekten kaçınmasına yol açan geçmişe yönelik faydasız bir özlemi” ifade etmeye başlamaktadır. Bu özlemlle şekillenen genel ruh hali, gerçekliğin içinde bir türlü tutunamayayı, onunla daima yüzeysel bir ilişki kurmak zorunda kalmayı beraberinde getirmektedir (Sushytska, 2015, s. 36). Bu ikinci yönü, kavramı oldukça ilginç kılmaktadır zaten.

Nostalghia’da şair Gorçakov’un Rusya özlemi Tarkovski’ninkiyle birleşirken, filmin protagonisti ile yönetmenin ortak sürgünü, yine film karakterlerinden Domencio’nun onto-teolojik sürgünüyle bir araya gelip aşkın bir yersiz-yurtsuzluk’a genişlemektedir. Buna, kurgusal bir karakter olarak karşımıza çıkan müzisyen Pavel Sosnovski’nin bir türlü yer tutamamazlığı da eklenmiştir. Anlatıdan çıkardığımızı göre, Sosnovski memleketine dönmüş olsa dahi hayata (zamana) tutunamamış; önce alkolik olmuş, sona da intihar etmiştir. Diğer yandan, Eugenia da başka bir sürgündür. O da annelikten, Tarkovski’nin nazarından bakılacak olursa, kadın-oluş’tan sürölmüş durumdadır. Yukarıda da belirtildiğı gibi bir sürgün, ‘topraklarından’ ister gönüllü şekilde ister zorla yahut ister geçici isterse de kalıcı olarak ayrılmış olsun, daima ‘yersiz’ yaşamaya mahkûm olmuş bir zavallıdır (Loughlin, 2009, s. 366). Bu gerçeğin farkında olup olmaması da bir şeyi değıştirmez; o ne olduğı yerde tutunabilir, ne de geri dönebilir.⁸⁵

⁸⁴ Sevetlana Boym’un nostalji hakkındaki şu sözleri *Nostalghia*’nın yapısına bir şablon gibi oturmaktadır: “Nostaljinin sinemaya özgü imgesi aynı anda gösterilecek iki kare ya da iki imgenin (sıla ile gurbetin, geçmiş ile şimdinin, rüya ile gündelik hayatın) üst üste bindirilmesidir” (Boym, 2009, s. 14).

⁸⁵ Rus yönetmenin hayat hikâyesini kaleme aldığımız bölümde belirttiğimiz gibi, Tarkovski *Nostalghia*’nın çekimleri sırasında, kısa zaman içinde kendisinin de ‘tutunamayan’ bir sürgün olacağını içten içe farkındadır. 1984 yılında ülkesine geri dönememe kararını açıklayan Tarkovski, bir gazetecinin İtalyan hükümetinden sığınma talebinde bulunup bulunmayacağı sorusuna “Ben burada size bir dram anlatıyorum, kalkıp bana bürokratik sorular soramazsınız. Hangi ülke? Bilmiyorum. Çocuklarımı hangi mezarlığa gömmek istediğimi sormaktan bir farkı yok bunun!” diyerek öfkeyle birleşmiş bir yılgınlıkla cevap vermiştir (Gianvito, 2007, s. xx). Yine, bir röportajında

Şimdi, renkli görüntüde bir kırsal alan daha görülmektedir. Bu kez kamera sola pan yaparak bir arabayı takip etmektedir. Araç, kadrain solundan çıkarak bir müddet sonra tekrar, fakat bu kez daha yakından, görüntüye girer. Çerçevenin dışını kullanmak konusunda böylesi sahneye koyma biçimleri *Nostalghia*'da bolca görülecektir. Gelenler Eugenia ve Andrey'dir. Kadın neşe içinde manzaranın güzelliğinden dem vurmaktadır ama adam uzunca bir süre arabadan dahi çıkmaz. "Bu, hasta edecek kadar güzel görüntüleri görmekten yoruldum." derken sözlerinin Tarkovski'nin İtalya hakkındaki düşünceleri olduğunu kestirmek zor değildir.

Memleket özlemi çeken Tarkovski için, İtalya'nın güzelliği ya da ona bu ülkeyi gezdiren "neşeli" insanların onu devamlı tarihi yerlere götürme çabası Rus yönetimde bir çeşit tiksinti duygusu uyandırmaktadır (Guibert, 1982/2007, s. 102-106). Tarkovski'nin İtalya'ya karşı bu soğuk tavrını *Nostalghia*'nın tamamında hissetmek mümkündür; Rus sinemacı, genelde yapılanın aksine, film boyunca İtalya'nın ya da Roma'nın güzelliklerini göstermemeye ant içmiş gibidir. Çünkü Andrey'in (hem Tarkovski hem de Gorçakov'un) etrafa bakışı, her neyle karşılaşırsa karşılaşsın "eve doğru kederli bir bakıştır" (Burns, 2011, s. 105), bir turistin *sightseeing*'i⁸⁶ değildir.⁸⁷

Rus yönetmen filmine kadın ve inanç aksı üzerinde hareket eden bir sekansla başlamaktadır. Sunaktaki *Doğumun Madonnası* ikonasından (bkz. Ek 7) anlaşıldığı kadarıyla Santa Maria di Momentana Manastırı'na gelmişlerdir. Eugenia içeri girdiğinde çocuk sahibi olmak ya da kolay bir doğum gerçekleştirmek için dua etmeye gelen diğer kadınların arasında kalır. Sütunların arasında yatay hatlar

kendi durumuyla ilgili düşünceleri yukarıda bahsettiğimiz katatoni halini de açık biçimde ortaya koymaktadır: "Burada nasıl yaşayacağımı düşünemiyorum şahsen. Ayak uydurabilecek miyim, bütün bunlar geçip gittikten sonra kendimi toparlayabilecek miyim, kestiremiyorum" (MacKinnon, 1984/2007, s. 197). Tarkovski benzer şeyleri 1983 yılında günlüğüne de yazmıştır: "Korkuyorum. Ne yapacağımı bilmiyorum, kayboldum! Rusya'da yaşayamam ama burada da yaşayamam" (1994, s. 407).

⁸⁶ Manzara seyretme, tarihi ya da turistik yerleri ziyaret etme.

⁸⁷ Botz-Bornstein ise Tarkovski filmlerinin hiçbirinde manzara görmenin mümkün olmadığını söylemektedir. "Tarkovski, muazzam manzaraları filme çekmez, şehirleri de filme çekmez (felaket simgeleri olarak belirip hemen kayboldukları yerler dışında tabii). Şayet filmlerde manzaralar varsa, bu manzaralar geometrik değil, zihinsel manzaralardır" (2011, s. 47-48). Botz-Bornstein'a hak vermemek mümkün değildir. Rus yönetmenin filmlerinde zaman zaman karşımıza çıkabilen pitoresk görüntülerin de dünyanın estetize edilmesine hizmet etmek gibi bir işlevleri yoktur; bu anlamda "inşa edilmiş degillerdir" (Botz-Bornstein, 2011, s. 49).

boyunca akan kamera, sahneyi uzun planlarla beyaz perdeye taşımaktadır. Manastırın hademesi bir baş planla kadaraja girdiğinde, etrafa bakınan Eugenia'ya “Eğer hiçbir şey beklemeden tesadüfi olarak seyredermeniz hiçbir mucize gerçekleşmez.” demektedir. *Stalker* çözümlemesinde üzerinde durduğumuz haliyle, kutsallığın tipik özelliği vurgulanmaktadır. Eugenia, “Ne olması gerekiyor?” diye sorduğundaysa hademe “Her ne isterseniz, neye ihtiyacınız varsa.” demekte ve eklemektedir: “Ama en azından diz çökmelisiniz.” Kutsallık, kendisini duyumsamayı isteyen kişiden bir değişim, hatta acı verici olsa da kişinin kendisi hilafına bir çaba talep etmektedir.

Bu talebin Eugenia'yı tedirgin ettiği açıktır. Güçlü, bağımsız ve (Tarkovski'ye göre tam da böyle olduğu için) belli ölçüde kadınlıktan çıkmış Eugenia karakterinin, denemesine rağmen, bir türlü diz çökmemesi ve bunun *alçalmış şekilde*, huşu içinde dua eden diğer kadınların önünde gerçekleşmesi iki kadın tipi arasındaki karşıtlığı öne çıkarmaktadır. Hademenin, “Ben basit bir adamım, bir kadının çocukları olmalı ve onları yetiştirmelidir, sabırla ve fedakârlıkla.” demesi ve Eugenia'nın buna bozularak “Kadının bütün anlamı bu mu?” diye sorması da boşuna değildir. Hademe bunun cevabını bilmediğini söylese de Tarkovski için kadının (tek olmasa bile) en büyük anlamının bu olduğunun hepimiz farkındayızdır. Yine manastır görevlisinin Eugenia'ya söylediği “Mutlu olmak istiyorsunuz ama daha önemli şeyler var.” sözü Tarkovski'nin çağdaş kadında gördüğü ‘kendini adama korkusuna’ işaret etmektedir.⁸⁸

Devamında manastıra dua etmeye gelen kadınlar bir Meryem Ana heykelini getirirler. Genç bir anne adayı, heykelin önünde diz çöküp dua ederken anne olmanın trajik yanına vurgu yapmaktadır: “Anne olmanın acısını kim bilebilir? Çocuk sahibi olmanın mutluluğunu kim bilebilir?” Filmlerinde simge kullanmadığını iddia eden Tarkovski'nin kendi sözlerini belli ölçüde boşa çıkaran bir şey yaşanır ve duasını bitiren genç kadın Hz.Meryem heykelinin üzerindeki giysiyi araladığında heykelin karın bölgesinden onlarca kuş havalanır. Cıvılayarak uçuşup manastırın içini dolduran onlarca kuş sayesinde kadın hayat veren, yaşamı başlatan kozmik bir güce

⁸⁸ Tarkovski, çağdaş kadının incinmekten korktuğu için aşktan da uzaklaştığını ifade etmektedir. Elbette ki Rus yönetmenin aşktan anladığı şey kendini bütünüyle diğerine adamaktır –hele kadın söz konusuysa. Zira Tarkovski açısından kendisini bir erkeğe adamak kadının yapısına çok daha uygundur, hatta “tek başına bir kadın bir anormalliktir” (Brezna, 1984/2007, s. 134, 142).

dönüşmektedir; elbette ki bir eş ve anne olması kaydıyla. Fakat Eugenia'nın bu gerçeği idrak etmesi zor görünmektedir.⁸⁹

Görsel 4. 43 Doğumun Madonnası ve diz çöken kadınlar



Biraz önce genç kadının da duasında vurguladığı gibi, çocuk sahibi olmak hem mutluluk hem de ıstırap verici bir şeydir ve bu trajik durum sanat tarihi boyunca özellikle Hz.Meryem'in hüznü ve gururlu yüzünde defalarca karşımıza çıkmıştır. Eugenia'nın baş planının ardından *Doğumun Madonnası*'na yapılan çok yavaş bir zoom-in, Hz.Meryem'in üzgün ama aynı zamanda metanetli bakışlarına yaklaşır. Bu görüntüden Andrey'in baş planına yapılan kesme, ikisinin birbirine baktığı düşüncesini koşullamaktadır. Başka bir anlamdaysa, Eugenia'nın bakışı Madonna üzerinden Andrey'inkiyle kesişmektedir. Tarkovski, farklı zihin durumlarını ve uzamsal sınırları çekim ölçeklerinde kullandığı “göz çizgisi eşleşmeleriyle” birbirine bağlamıştır (Samardzija, 2004, s. 300-301).

⁸⁹ Irina Brezna ile gerçekleştirdiği röportajında Tarkovski şunları ifade etmiştir: “Kadın hayatın anlamını verir. Mesih'i doğuran bakire olarak Bakire Meryem'in bir sevgi sembolü olması tesadüf değildir. Kadınlara bu konudan bahsettiğimde, onur duygusundan laf açıyorlar hep, görünüşe bakılırsa bu onur duygusundan yoksun bırakılmak istediklerinden bahsediyorlar. Benim bakış açım göre bu kadınlar yalnızca bir erkek-kadın ilişkisinde, erkeğe tamamen kendilerini adamakta onur bulacaklarını anlamıyorlar” (Brezna, 184/2007, s. 137).

Artık görüntü siyah-beyaza dönmüştür ve Andrey, Rusya'daki evinin yakınındadır. Ayağının ucundaki beyaz bir tüy, geniş plan sahneyle uzakta görünen evine giren bir meleğin kanadından düşmüştür sanki. Bu anı sahnesini kendisinden önceki manastır sekansıyla birlikte değerlendirdiğimizde, Andrey'in kendi çocuklarından birinin doğumunu hatırlıyor olduğunu düşünmemek için hiçbir sebep yoktur. Yine de gördüğümüz sahnenin bir 'nostalji hastasının' düşü olduğunu bilmek bu anının otantikliği hususunda ihtiyatlı olmamızı zorunlu kılmaktadır. Zira nostaljinin pençesindeki insanların "hatalı temsiller" ürettikleri; "geçmişle şimdiyi, gerçekle hayali olayları birbirine karıştırdıkları" uzun zamandır bilinmektedir (Boym, 2009, s. 26). Bu anlamda, Gorçakov'un hatırladıklarının tam olarak ne olduğu yahut gördüklerimizin gerçeğe uygunluğu tartışmalıdır. Tarkovski ev özleminin bilişsel yetiler üstünde yarattığı muğlaklığı, poetik bir biçimle perdeye taşımaktadır. Nostaljik bakışın gerçeklik noktasında kendisi dışında dışsal bir yere ve zamana gönderme yapmayıp içe doğru katlanıp durması, yalnızca aynı mantıkla işleyen kristal-imajlarla doğrudan ifade edilebilir. *Nostalghia*'nın düş sahnelerinde gerçekleşen tam olarak budur.

Görüntü tekrar renkliye döndüğünde Andrey ve Eugenia'nın sırt sırta verecek şekilde bir otel lobisinde oturdukları görünmektedir. Bu, ikilinin arasında belli bir duygusal mesafe ve gerginlik olduğunun göstergesidir ve aç-karşı aç çekimleriyle desteklenmiştir. Eugenia, Andrey'in önce manastırı ziyaret etmek isteyip de sonra içeriye girmemesine bir anlam verememiştir. İzleyici açısından Andrey'in manastır ziyaretini kendisi için değil, Eugenia için istediğini düşünmek oldukça mantıklıdır. Eugenia, Arseni Tarkovski'ye ait bir şiir kitabı okuduğunu söylediğindeyse Andrey boşa uğraştığı cevabını verecektir. Ona göre "Şiir tercüme edilemez, bütün sanat gibi." Andrey'in savı, sahnenin tümüne hâkim olan "sınır" sorunlarının sanattaki bir karşılığıdır ama çelişkiyi de barındır. Bu yüzden Eugenia'nın sorusu yerindedir: "Birbirimizi nasıl tanıyacağız o zaman?" Andrey'in "Sınırları feshederek!" cevabı, bir sonraki anı sahnesiyle birleşince, Tarkovski'nin siyasi/bürokratik açmazlardan usanmışlığını ele verdiği kadar, aktüel ve virtüel arasındaki sınırların kaybolmasına da gönderme yapmaktadır. Gelgelelim, sınır, varolanların mevcudiyetini mümkün

kılan ontolojik bir bölümlenme mantığı olması bakımından da daima karşımızda belirlemek zorundadır.

Gerçekten, akabinde, siyah-beyaz bir görüntüyle Andrey'in karısını gördüğümüzde İtalya'daki şairin sınırların ötesini; karısının imgesinde kristal hale gelen *anavatan* Rusya'yı düşündüğünü anlayabiliriz. Bu anlamda Gorçakov'u rahatsız eden sınırlar, temel itibarıyla manevi olanlardır (Samardzija, 2004, s.301). Sahneye bir köpek havlaması sesi de eşlik etmektedir. İlk anda bunun Andrey'in evinden kalan bir anı, kendi köpeğinin sesinin kulaklarındaki çınlaması olduğunu düşünsek de, sonradan duyduğumuz sesin bir otel müşterisinin köpeğine ait olduğu ortaya çıkacaktır. Bu belirgin metonimi, bizi, sınırların dışsal olarak katılığına, fakat içsel anlamda muğlaklığına ulaştırmaktadır. Köpek imgesi bir sonraki sahnede aynı işlevle yeniden karşımıza çıkacaktır.

Otel odasına yerleştğinde Andrey'in odasındaki camın duvara açılması, bir kez daha ev özlemi duyan bir insanın herhangi bir manzaradan keyif alamayacağını vurgulanmasına dönük bir simge olarak karşımızdadır (hâlbuki otelci kadın en iyi odalardan birini kendisine verdiğini söylemiş ve otelin manzarasını övmüştü). Eugenia, kapısına gelip Andrey'e iki gündür karısıyla görüşmediğini hatırlatır fakat Gorçakov ailesini aramak istemez.⁹⁰ Buradaki çelişki bariz olsa da Andrey'in söz konusu ikircikli ruh hâli ve tutumu yakalandığı nostalji hastalığının özüdür. Andrey, kadının elindeki şiir kitabını alıp odasına döndüğünde yağmur başlar. Geniş açıldaki sabit planda görülen oda, Tarkovski'nin nerdeyse tüm iç mekânları gibi, kasvetli ve boştur. Yatağa oturan Andrey'in uykuya direndiğini görürüz fakat yağmur sesi *Stalker*'daki trolley sekansını hatırlatır şekilde hipnotize edicidir ve Andrey uykuya yenik düşer. O anda beklenmedik bir şey olur. Geniş planın sağ kısmında kısmi şekilde görülen banyodan bir köpek çıkar ve yatağın ayakucuna kıvrılıp bizi aktüel-olan'dan kurtararak virtüel-olan'a hazırlar. Kamera yavaşça yatağa yaklaşırken bir rüyaya dâhil oluruz.

⁹⁰ Otel sahnelerinde sık şekilde telefon sesi duyulmaktadır. Telefon çalar ama açan olmaz. Bu sessel-imge iki şekilde yorumlanabilir. İlk olarak, sınırlar arasındaki mesafenin kapatılamazlığı açılmayan telefonlar, kurulamayan iletişimlerle vurgulanmaktadır. İkinci olaraksa, ailesi de Andrey'e ulaşmak için oteli aramakta fakat denemeleri sonuçsuz kalmaktadır.

Siyah-beyaz görüntüde Andrey'in Rusya'daki karısının yüzü baş planla verilirken damlayan su sesleri kulağımıza gelmektedir. Andrey'in karısı, yatağından kalkıp ağlayan Eugenia'ya sarılır. Daha sonra Eugenia, sanki ölmüş gibi ağzı aralanmış şekilde yatan Andrey'in üzerine eğilmiş halde ağlarken görünür. Kamera tilt hareketiyle zemine doğru aşağıya yavaş şekilde kayarken Eugenia'nın toprağa (pisliğe) bulanmış eli, bir iç çekme sesi eşliğinde yatağı sıkar. Ölümü çağrıştıran bu plan aynı zamanda bir cinsel birleşmeyi de akla getirmektedir. Sonra bir atlama yaşanır: Andrey yataktan kalkar ve ekrandan çıkar, karısı yataktadır ve hamiledir. Rusya'daki yatağın şimdi İtalya'daki otel odasına taşındığını fark edilir ama rüyaların özgünlüğüne ve tuhaflığına uygun biçimde, yatak bu kez yan dönmüş vaziyettedir. Bir sessel-imge rüyayı gerçeğe bağlar; Eugenia'nın odanın dışından Andrey'e seslendiği anda rüya sahnesi sona ermektedir.

Görsel 4. 44 Eş ve anne, İtalya ve Rusya



Tipik bir Tarkovski rüyasından, gerçeklik ve anlam bakımından açıldıkça açılmaya müsait bir sahnedan çıkarız. Bu rüya Eugenia ve Andrey arasındaki cinsel tansiyonun ilk kez bu denli açıkça görüldüğü sahnedir. Anlaşıldığı kadarıyla Andrey, Eugenia'yı çekici bulmasına rağmen geride bıraktığı karısına ihanet etmek istememektedir. Daha doğrusu, görünen şey iki kadın tipinin arasında kalan Andrey'in açmazıdır. Bir yanda uysal ve müşfik bir anne, diğer yandaysa, Žižek'in

tabiriyle söylenirse, “cinsel olarak aktif ve provakatif bir kadın” (2014, s. 60).⁹¹ Rüyasında karısının Eugenia’yı şefkatle öpmesiye, Andrey’in Eugenia’ya yönelik arzusunun itaatkâr karısı tarafından anlaşılması/onaylanmasına dair kuvvetli isteğini de dışavurmaktadır. Ölüm ise, varolmanın getirdiği sınırları aşmanın bir yolu olarak, Andrey’in kendisine acı veren çelişkilerini ve imkânsızlıklarını sona erdirecek oldukça romantik bir nihai çözüm olarak göz kırpmaktadır.

Sabah olduğunda Bagno Vignoni adında bir kaplıcada oldukları ortaya çıkacaktır. Burası Sosnovski’nin de ziyaret ettiği bir yerdir ve anlatı kaplıcadaki turistlerin konuşmalarıyla açılır. Andrey’in Sosnovski’nin biyografisini yazmak için bir araştırma yapmak adına Toskana’da olduğu ve filmde ilk kez gördüğümüz meczup Domenico karakterinin hikâyesi bu sahnede açıklığa kavuşmaktadır. Sanki bir dış ses tarafından söylendiği düşünülen ve kükürtlü su havuzuna girenleri hakir gören düşüncelerse dünyanın sonunun geldiğine inandığı için ailesini yıllarca kilit altında tutan Domenico’ya aittir: “Neden suyun içindeler? Sonsuza kadar yaşamak istiyorlar.” Kamera, kaplıca boyunca önce sola ardından sağa pan yaparken, havuzdan çıkan dumanın oluşturduğu sisin içindeki otel müşterileri görece silik/önemsiz birer varlığa dönüşmektedirler. Domenico, kaplıcaya ya da diğer insanlara kayıtsız kalan Andrey’in ilgisini çekmeyi başarmıştır. Sıradan insanlar için inancın bir çeşit delilik olarak anlaşılmasının normal olduğunu düşünen Andrey, hayranlık beslediği kutsal deliler için “Sorun çıkarıcı ve münasebetsiz olabilirler ama gerçeğe kesinlikle daha yakınlar. Biz onları dinlemeyi reddediyoruz, onları yalnız bırakıyoruz.” diyecektir. *Stalker*’daki İz sürücü’nün bu filmdeki karşılığı Domenico olup çıkmıştır.⁹²

⁹¹ “Tarkovski’nin evreni kadın/anne karşıtlığına odaklanır ve derinlemesine erkek merkezlidir: Cinsel olarak aktif, provakatif kadın (cazibesi *Nostalghia*’daki Eugenia’nın dağınık uzun saçları gibi bir dizi kodlanmış işaretle ortaya konur), otantik olmayan isterik bir yaratık olarak reddedilir, o dikkatle örülmüş saçları olan maternal figürle kıyaslanır” (Žižek, 2014, s. 60).

⁹² Domenico’nun kaplıca havuzuna adını veren ve Tanrı’nın kendisine “Sen olmayansın, bense olanım!” diyerek seslendiği Azize Catherine’e atıf yapması da dikkat çekicidir. Hikâyeye göre Azize Catherine, M.S. 3. yüzyılın sonunda, İskenderiye’nin zenginlerinden Cestus’un kızı olarak doğmuş ve son derece iyi bir eğitim almasının ardından, genç yaşında Hristiyan olmuştur. Zekâsı, güzelliği ve zenginliğiyle dikkat çeken Catherine’nin kendine denk olan bir erkek karşısına çıkana kadar evlenmeyi reddettiği de söylenmektedir. İnanişâ göre, Catherine M.S. 305 yılında Roma İmparatoru Maxentius’un emriyle işkence edilerek idam edildiğinde henüz 18 yaşını doldurmamış bir bakiredir (Costelloe, 2003, s. 267-268). Şehit Catherine Batı ikona ve resim sanatında yuvarlak yüz hatları,

Andrey, Domenico'yla konuşmak için kaldığı yere gitmek istediğinde Eugenia, kendisinden daha çok bir 'deli' ile ilgilenilmesine sinirlenir. Fakat Eugenia'nın kaprisi bir işe yaramayacaktır. Anlatı açısından bakacak olursak, Domencio'nun görünmesinden sonra *Nostalghia*'nın aksı, kadın-erkek ilişkilerinden inanç-eylem ilişkisine doğru kayacak ve bu anlamda Domenico bir yan karakter olmaktan çok daha fazlasını ifade edecektir (Pontara, 2020, s. 237). Dolayısıyla Domenico, Eugenia'yı ve onun şahsında cisimleşen kadın-oluş meselesini tâli hâle getirmiştir. Başka bir açıdansa, Andrey, İtalya ile gerçekten anlamlı bir ilişki kurmanın yolunu Domenico sayesinde bulduğu için Eugenia'ya, yani bir 'çevirmene' ihtiyaç kalmamıştır (Samardzija, 2004, s. 303). Belki de bu yüzden, görüşme için Eugenia'nın arabuluculuğu sonuç vermeyince Andrey Domenico'nun yanına gidip doğrudan konuya girer: "Bunu neden yaptığınızı biliyorum." Şair Gorçakov'un üstü kapalı şekilde söylediği şey, Domenico'nun ailesini yıllarca eve kitlemesinin ardında yatan mantığı kavrayabildiğidir.

Görsel 4. 45 Sınırların eridiği Oda



güçlü bakışları ve kumral-sarı saçlarıyla görürüz ki filmdeki Eugenia'nın bahsedilen azizeye benzediğini görmemek mümkün değildir. Benzerlik fiziksel özelliklerle de sınırlı değildir; filmin ilerleyen bölümlerinde Eugenia'nın "kendisine denk bir erkek" bulacağını söylemesi manidardır. Fakat manevi anlamda düşünürsek inanca ve kendini feda etmeye oldukça uzak olduğu anlaşılan Eugenia, Catherine'nin ters yüz edilmiş hali gibidir.

Domenico, yıkık dökük eski bir fabrikada yaşamaktayken Andrey'in sözü bu kutsal delinin Bölge'sine girişin parolası haline gelmiştir. Yaptığımız Bölge vurgusu boşuna değildir çünkü Domenico'nun kaldığı yer, nerdeyse, Bölge'deki Oda'yı barındıran binanın kopyasıdır. Geniş planlarla gördüğümüz iç mekânda yağın yağmur, duyulan kuş cıvıltıları, zemindeki ıslaklık ve yorucu bir dağınıklık gibi biçimsel ortaklıklar sayesinde, *Stalker*'daki Bölge ile Domenico'nun barındığı bu tuhaf yerin (burası da eski bir fabrikayı andırmaktadır) manevi bakımdan ikiz olduğuna hükmetmek zor değildir.

Görüntü siyah-beyaza dönmüştür.⁹³ Renk tonundaki dramatik değişim, bizi, gördüğümüz 'iç dünya'nın dışarıdan farklı; gerçeklik bakımından çok daha akışkan bir yer olduğunu düşünmeye itmektedir. Ayrıca Andrey, beklenmedik şekilde kareye alttan yükselerek dâhil olurken sanki bir kapıdan geçmemiş, kendisini orada buluvermiştir. Gök gürültüsü duyulurken Andrey'in önünde belirdeği kapıyı açmasıyla gördüğümüz çerçeve bize bir kristal-imaj sunmaktadır. Karşımızdaki bir odadır. Fakat odada iç ve dış ayrımı zarif biçimde ihlal edilmiştir. Toskona'nın manzarası karşı duvardaki pencere boşluğunda kendisini gösterirken salt uzaktaki bir yerin görüntüsü olarak kalmamış, odanın içini kaplayan otlarla birleşmek suretiyle adeta içeriye uzanmıştır, ya da tam tersi. Kamera ileriye doğru ilerleyip yeri kaplayan otlara yavaş yavaş yaklaştıkça, uzamsal algımız bozulmaya uğrar ve yerde biten otlardan ziyade, bir kır manzarası gördüğümüzü düşünmeye başlarız. Basit bir kamera herketi ve oldukça etkili sanat yönetimi sayesinde, öznellik ve nesnelliği harmanlayan romantik ekolün, özellikle de romantik ressam Caspar David Friedrich'in resimlerini anımsatan bir manzaraya bakarken (Botz-Bornstein, 2011, s. 53-56), odanın sınırlarını kestirmek imkânsız hale gelmiştir. Zaten bu sekansın anafikri budur: Coğrafi ya da psikolojik olması fark etmeksizin, sınırların erimesi.⁹⁴

Görüntü tekrar renkli hale gelmiştir. Domencio'nun çağrısıyla başka bir odaya giren Andrey önce aynada kendi yansımasına bakacak ve odanın köşesinde uzun uzun düşünecektir. Bu anda kamera Andrey'e yaklaşırken fonda Verdi

⁹³ Esasında, karanlık iç mekânın yarattığı solgunluk sebebiyle bazı sahnelerde görüntünün siyah-beyaz olup olmadığını ayırt etmek bile pek mümkün değildir.

⁹⁴ Ayrıca, *Stalker*'daki Oda'nın da bundan pek farklı gözükmeyeceğini düşünmeden edemeyiz.

çalmaktadır. Sola yapılan pan Andrey'in bakış ve hareket yönüne işaret ederken, müzik değişir ve Beethoven'ın Ode to Joy'undan bir parça duyulur. Ne var ki müzik birden kesilecek ve duvarda oldukça ürkütücü bir plastik bebek fotoğrafı görünecektir: eski, uzuvları eksik ve gözleri kömürleşmiş bir oyuncak bebek. Tam bu anın öncesinde Domenico'nun "Duydun mu? Beethoven'dı bu!" sözü iki açıdan düşüncemizi meşgul etmektedir. İlk olarak duyulan sesin diegetic olup olmadığından emin olamayız ama bu belirsizlik Domencio'nun evinde duyacağımız tüm sesler için geçerlidir ve mekânın virtüelleşmesi adına işlev gösterir. İkinci olarak, Beethoven vurgusunun anlamı üzerine düşündüğümüzde varabileceğimiz çıkarımlardan biri 19. yüzyılın bestecisinin temsil ettiği "büyük insanlık ideali"nin çöküşünün vurgulanıyor olmasıdır (Pontara, 2020, s. 240-241). Böylece duvardaki korkunç bebek fotoğrafı da aynı işleve kavuşmaktadır. Dünyada ters giden bir şeyler vardır.

Andrey'in Domenico'nun yaşadığı yere geldiğinden beri zaman zaman duyduğumuz hızar sesi sahneye eşlik etmeye başlar. Bir süreliğine gözükmeyen Domenico Andrey'in yanına geldiğinde, eline zeytinyağı dökerek "Bir damla, bir damla daha, daha büyük bir damla eder, iki damla değil." diyecektir. Bu sözü, öncesindeki görsel ve işitsel öğelerle birlikte düşünerek, birkaç biçimde yorumlamak mümkündür. İlk olarak, Domenico'nun sözü rasyonel akıl ve matematikçi düşünceyle yoğrulmuş modern dünyanın yanılgısını gösteren bir laftır. Dünyayı nicel büyüklüklerden ibaret gören hesapçı ve sınırlandırmacı rasyonel bakışa karşılık, niteliklere vurgu yapan ve iki damlanın karışmasında olduğu gibi sınırları eriten sezgisel bakış öne çıkartılmaktadır. Ayrıca, filmin geneli ve Tarkovski'nin konu hakkındaki düşünceleri göz önüne alındığında "1+1=1" ifadesinin kadın ve erkek birliğini ifade ettiği de söylenebilir. Başka bir açıdan, Rusya ve İtalya'nın arasındaki sınırlar da bu metonimik formülle aşılmaktadır. Son ve belki de en önemlisi olarak, bu söz, Domenico ve Andrey'in giderek aynı insana dönüşeceklerini de sezmemizi sağlar.⁹⁵ Söz konusu tema ayna ve şarap ayini vurgularıyla güçlendirilecektir.

⁹⁵ Boym, paranoya ve nostaljinin birbirine çok benzediğini, hatta aralarında yalnızca bir farkın bulunduğunu söylemektedir. Buna göre paranoyaya musallat olan eziyet manisi iken nostaljik insanlar özlem manisinden mustariptir (Boym, 2009, s.27). Bu bağlamda Domenico ve Andrey'in kendilerini birbirlerine yakın hissetmeleri, sonunda aynı kişi olup çıkmaları kadar doğal bir şey olamaz. Zira

Domenico'nun Andrey'e ekmek ve şarap sunması sahneyi sembolik bir Missa Ayini'ne dönüştürmektedir.⁹⁶ Ekmeyi yipi şaraptan bir yudum aldıktan sonra Domenico'nun aynada kendisine bakması anlamlıdır. Domencio bir çeşit mesihdir artık. Bu da yakında aramızdan ayrılacağı anlamına gelirken, misyonunu Andrey'e devredecektir. Diğer yandan, Domenico zamanında yalnızca kendisini ve ailesini kurtarmaya çalışmakla bencilik ettiğini ve bu yüzden cezalandırıldığını düşünmektedir. Domenico, herkesin kurtarılması gerektiğine inanmaktayken iman ve anlamsız eylem arasındaki ilişki bir daha gün yüzüne çıkmaktadır: Herkesin kurtarılması için, yanan bir mumu söndürmeden kaplıca havuzunun bir ucundan diğerine taşımak şarttır. Bu misyon Andrey'e yüklenmiştir. Anlatı açısından bakılacak olursa kaplıcadaki insanlar “deliliği” ile mimlenmiş Domencio'yu havuza sokmamaktadırlar. Yoruma başvuracak olursak, zamanında yaptığı bencilik sebebiyle kutsal alandan men edilmiştir.

Peki, neden Andrey seçilmiştir? Domenico'nun yönelttiği “Çocuğun var mı? sorusu Andrey'in bir aile sahibi olduğu için seçildiğini ima etmektedir. Fakat bunun da ötesinde, biçimsel bir detay daha varlık sebebini açık etmiştir artık: Andrey'in saçında, tıpkı İzsürücü'de olduğu gibi, beyaz bir leke vardır. Bu anlamda o, çoktan seçilmiştir, bu konuda gerçekten bir seçim şansı olup olmadığı tartışmalıdır. Zira bir önceki filmle ilgili yorumumuzda belirttiğimiz gibi, şair Gorçakov da bir bahtsızdır. Domencio'nun, eşinin nasıl biri olduğu sorulduğunda Andrey'in verdiği cevap önemlidir. 1459-1460 yıllarında Pierro della Francesca tarafından yapılan *Doğumun Madonnası*'nın esmer hali olduğunu söylemektedir ki Andrey'in atıf yaptığı resim, filmin başında manastırda gördüğümüz eserdir. Hamile şekilde resmedilmiş Madonna'ya yapılan atıf Andrey'in Rusya'da bıraktığı karısını müşfik anne arketipine dönüştürmektedir.⁹⁷

Domencio ilkinin, Andrey ikincisinin timsalidir. Aralarındaki fark filmin sonundaki anlamca paralel eylemleriyle ortadan kalkacaktır.

⁹⁶ Hristiyanlık inancında, Hz. İsa'nın son yemeğinde havarilerine ekmek ve şarap ikram etmiş ve söylediği “Bu ekmek benim etimdir, onu yiyin. Bu şarap da kanımdır için, onu için.” demiştir (Matta, 26: 26-28; Markos, 14: 22-24; Luka, 22: 17-20). Bu sözler, Efkatistiya ya da Komünyon adlarıyla da anılan Missa Ayini sırasında tekrarlanmakta ve diz çökmüş inananlara, din adamları tarafından ekmek ve şarap ikram edilmektedir.

⁹⁷ Andrey, Domencio'nun yanından ayrılırken siyah-beyaz görüntüyle beyazperdeye yansıyan anılarsa Domenico'nun ailesinin kurtarılma anını göstermektedir. Karısının, kendisini kurtaran polislerden

Şimdi, kutsal anne ve provakatif eş arasındaki gerilim bir daha yüzeye çıkmak üzeredir. Andrey otele döndüğünde odasında, yatağının üzerine oldukça davetkâr vücut diliyle oturup kabarık saçlarını kurutan Eugenia'yı bulacaktır. Bir kez daha beklediği ilgiyi göremeyen kadın, bu defa bir isteri nöbeti geçirircesine göğsünü açıp “Sen bununla ilgilenmiyorsun, sen bir azizsin ve yalnızca Madonna’larla ilgileniyorsun!” diyecektir. Bunu söylerken pencerenin tam önünde (ve daha önce ayna karşısında) kurulan kadraj, Eugenia'yı bir Rönesans tablosuna dönüştürür ama bu tablonun bir Madonna’dan ziyade Ginevra de Benci’yi hatırlattığına şüphe yoktur. Eugenia, Andrey’in “bir ödle” olduğunu düşünmektedir; onun nazarında Andrey, arzu etmesine rağmen harekete geçemeyen bir korkaktır. Esasında Eugenia, Gorçakov’un şahsında tipik romantik kişiliğin özgürlük ve zorunluluk ilişkisi bakımından çelişkilerini ortaya dökmektedir: “Komplekslerle dolusun, özgür değilsin! Hepiniz özgürlük istiyorsunuz ama elde edince onunla ne yapacağınızı bilmiyorsunuz –ya da onun ne olduğunu!”

Görsel 4. 46 Andrey ve Eugenia



birinin ayağını öpmesi ve bunu yaparken şişeden yere dökülen süt imgesi, Andrey Rublev’den aşına olduğumuz üzere, aşağılanmayı ve manen düşmeyi simgelemektedir. Oğlu ise daha saf bir tutumla babasına inanmış görünmektedir ve nahif şekilde sorar: “Baba, dünyanın sonu bu mu?”

Eugenia'nın söylediği ilgi çekici bir şey daha vardır: Kızgınlık içinde “Bir entelektüel beni kilit altında tutmaya çalıştı.” dediğinde, yalnızca Andrey'in (manastır ziyaretinde olduğu gibi) kadını olduğundan başka birine dönüştürme çabasıdan bahsedilmediğini anlayıp, anlatının, başına geleceklerden korktuğu için ailesini kilit altında tutan Domenico'nun hikâyesine doğru ustalıkla açıldığına da şahit olunur. “Neden sersemlerden hoşlanıyorum?” diye hayıflandığı anda İzsürücü'nün karısını hatırlamamıza vesile olan Eugenia, “Kendi tarzımda bir adam bulacağım!” demesiyle Azize Catherine'nin tam anlamıyla aynadaki çarpık/ters dönmüş bir yansımasına dönüşmüştür. Aslında, bunca laf kalabalığının özeti şudur ki Eugenia, Andrey'e görür görmez âşık olmuştur ama güçlü ve bağımsız bir kadın olarak bunu kendisine yakıştıramamaktadır da. Kendi sözleriyle ifade edilirse, başına beklenmedik şekilde gelen bir aşk yüzünden tattığı duygu ve acı karşısında yaşadığı çaresizliği utanç verici bulmaktadır.

Tartışma odanın dışına taşar. Eugenia, onu ikiyüzlülükle suçladığı anda Andrey sinirlerine hâkim olamayıp kadının kalçasına tokat atar. Ani bir şekilde döndüğü anda Eugenia'nın kolu Andrey'in yüzüne çarpar ve şairin burnu –abartılı diyebileceğimiz ölçüde- kanar. Nedir bu? Kadına gösterilen şiddetin ağır bedeli mi? Yoksa kalçaya atılan bu tokat, Andrey'in arzularının gerçek olması halinde yaşayacağı vicdan azabının bir göstergesi midir? Burası belirsizdir ve belirsiz olduğu ölçüde ikisini de kabul etmemize olanak tanır. Eugenia, oteli terk etmeden önce Sosnovski'nin kaleme aldığı bir mektubu okuyacaktır. Eugenia mektubu içinden okur, biz ise bir dış ses vasıtasıyla yazılanları duyarız. Biraz sonra açığa çıkacağı üzere bu mektup Andrey'in Eugenia'ya bıraktığı ve kendi durumunu açıklamaya gayret ettiği bir pasajdır aslında.

Sosnovski, mektubunda, bir rüya gördüğünü ve düşünde bir opera sahnesinde çıplak hâlde hareket etmeden durması gerektiğini anlatmaktadır. Fakat hareketsiz kalmak giderek zorlaşmakta, hatta imkânsız hale gelmektedir. Gelgelelim, hareket edebilmesi de mümkün değildir, zira hareket ederse “şiddetle cezalandırılacaktır çünkü efendisi ve sahibi onu seyrediyordur”.⁹⁸ Sosnovski, bunun içinde bulunduğu

⁹⁸ Bahsedilen “gözetleyici” efendi ve sahibin Tanrı olduğu açık değil midir?

gerçekliği dilegetiren bir sembol olduğunu anladığı için korktuğunu, bir daha Rusya'ya dönemezse öleceğini söylemektedir. Bu, bekleneceği üzere, yalnızca Sosnovski'nin değil, Andrey'in de gerçekliğidir; tam bu satırlar okunurken Eugenia'nın önünden, ekranın solundan kadraja girer. Rusya ile İtalya arasında sıkışıp kalmış; hareket edemeyen iki adam yüzyıllar sonra aynı dertten mustariptir.⁹⁹ Gorçakov özelindeyse bu sürgün, şairin hayatındaki kadınlar üzerinden de somutlaştırılmıştır. Eğer geride bıraktığı sevgi dolu ve anlayışlı karısı Rusya ise güzel, davetkâr ama bir türlü sağlıklı iletişim kuramadığı Eugenia İtalya'nın ta kendisidir. Bu şartlar altında Andrey ne geri gidebilmekte, ne de hareket edebilmektedir.

Andrey kanayan burnuyla uğraşırken bir zaman-imge daha karşımızdadır. Derinlerden uğultuyla karışık şekilde duyulan İtalyanca bir şarkının eşliğinde akan siyah-beyaz görüntüde Andrey'in Rusya'daki ailesini görünmektedir. Kamera sağa pan yaparak sahneyi tek planda perdeye yansıtırken oyuncular, kadrajdan çıktıktan sonra kameranın arkasından dolaşp yeni yerlerine geçerek, akış yönünde birkaç kez yeniden belirlemektedir. Basit ama etkili bir sinematografik 'numara' kırsal alanı kendi gerçekliğinden koparıp düşüncenin mekânı haline getirmekte, onu virtüelleştirmektedir. Andrey, ilk kez, eğer Rusya'ya dönemezse ailesinin başına gelecekleri düşünüyordur. Kadınlar ve küçük bir erkek çocuk ıssız kırım ortasında birini bekler gibi devamlı etraflarına baksalar da gelen olmayacaktır. Fakat anlam vermenin kolay olmadığı bir unsur daha öne çıkar. Kadınlar ve çocuklar evin arkasından kendisini gösteren güneşe dönüp bakarlar. Bunun anlamı Andrey'in başka bir rüyasında gün yüzüne çıkacaktır.

Bir sonraki sahnede Andrey su altında kalmış termal harabelerde sarhoş olana kadar içecek ve Arseni Tarkovski'den şiir okuduktan sonra Angela adında bir kız çocuğuyla karşılaşacaktır.¹⁰⁰ Küçük kızın isminin anlamının "melek" olması açık bir işarettir ve sahnenin hemen başında suyun altında görülen melek heykeliyle birlikte Andrey'in konuşmasını bir vicdan muhasebesine çevirmektedir. Andrey'in okuduğu

⁹⁹ Bir açıdan bu sahne Tarkovski'nin birçok filminde gördüğümüz "kahramanın ölmüş biriyle konuşması" temasının da bir tekrarıdır.

¹⁰⁰ Andrey harabalere, Eugenia'nın elinden aldığı Arseni Tarkovski'ye ait şiir kitabıyla gitmiştir. Fakat şiiri kitaptan değil, ezberden ve Rusça okur.

şiiir, Arseni Tarkovski'nin çocukluğuna ait iç karartıcı bir hastalık anısıdır ve erkek karakterlerin nostalji hissiyle örtüşmektedir. Şair, hasta olduğunda hareket edemediğini ve birkaç adım ötede beliren annesine bir türlü kavuşamadığını ifade etmektedir: “Ve annem beliriyor, gelmem için el ediyor. Çok yakında gibi ama gidemiyorum ona.”

Andrey suyun içindedir. Tarkovski'nin sinematografisi bize yerde görülen suyun ‘geçiş’ alameti olduğunu defalarca söylemişti. Şimdi Andrey bir kavşaktadır; karar vermek, bazı önemli sorulara kendince cevap bulmak zorundadır. Domenico haklı mıdır? Kim herkesi kurtarabilir ki? Kurtarılmayı isteyen kaç kişi vardır gerçekten? Belli ki en önemlisi son sorudur zira Andrey'in küçük kıza anlattığı (aslında doğrudan bize bakmaktadır) bir hikâye bu anlamda bir açılım sunmaktadır: Adamın biri, bataklıkta debelenen birini düştüğü çukurdan çıkarır, üstelik bunu yapmak için kendi hayatını da tehlikeye atar. Fakat kurtardığını düşündüğü adam kendisine teşekkür etmek yerine kızar: “Ahmak, bunu neden yaptın? Ben burada yaşıyorum!”

Andrey, küçük kıza yaşam hakkında mutlu olup olmadığını sorduğunda küçük kız coşkuyla evet diyecektir. Andrey dünyanın neden kurtarılması gerektiğini anlamıştır. Dünya tam da bu masumiyet için, çocuklarda beliren umut için kurtarılmaya değer. Harabelerde geçen ve belli oranda düşsellik barındıran bu sahne, Andrey'in suyun yanında uyuyakalmasıyla (sızmasıyla da denebilir) gerçek anlamda bir düş sahnesine bağlanacaktır. Andrey göğüs planda uyurken kamera sola pan yapar ve hemen başının yanındaki ateşte yavaşça tutuşmaya başlayan şiir kitabı görülür. Bu kez duyduğumuz ses Arseni Tarkovski'nin bir şiirinin İtalyanca tercümesidir ve ölüm üzerinedir. Bir sonraki sahneyle anlamı açıklığa kavuşacaktır.

Görüntü siyah-beyazdır ve insansız sokaklarda etrafa saçılmış eşyalardan anlaşıldığı kadarıyla dünyanın sonu gelmek üzeredir. Sahne, Tarkovski'nin, çağdaş dünyada insanın yerini metanın almasına dair eleştirel düşüncesinin bir dışavurumu olarak da kabul edilebilir. Bir kez daha, Domenico'nun kaldığı fabrika yıkıntısında duyduğumuz hızar sesi kulağımıza çalınır. Sokakta gördüğü bir aynalı dolaba bakan Andrey'i gösteren kamera sağa yavaşça pan yaparken aynada Andrey'in değil

Domenico'nun yansıdığı görülür. Yansımasından korkup hızlıca kapağı kapattığında, aynada tekrar Andrey'i görürüz. Bilinçaltı düzeyinde de olsa Andrey, Domenico'yla birliğini (1+1=1) fark etmiştir. Kaldı ki yansımasının Domenico olduğunu fark etmeden önce söylediği “Tanrım bunu neden yaptım? Onlar benim karım ve çocuklarım. Nasıl yapabildim? Yıllar boyu güneşi görmemek...” sözü Andrey'in ağzından duyulsa da Domenico'nun düşüncelerine benzer. Kısaca söylersek bu rüya sahnesiyle birlikte Andrey'in, Domenico'nun rolünü üstleneceği ortaya çıkmıştır (Ahmedî, 2016, s. 221).

Ayrıca, şimdi, bir önceki rüya sahnesinde Andrey'in Rusya'da bıraktığı ailesinin neden evden çıkıp da doğan güneşe baktıkları da anlaşılmaktadır. İki karakterin işlev bakımından eşlenmesi, kaçınılmaz olarak, Domenico'nun ailesiyle Andrey'inki de birbiriyle eşlemiştir fakat tek farkla; Andrey bencillik etmeyip herkesi kurtarmak istediği ölçüde ailesini de karanlıkta bırakmayıp güneşe kavuşturacaktır. Diğer yandan, bunun için kendisini feda etmek zorunda kalıp bir daha Rusya'ya dönemeyecek olduğunu kavramaya başlayan Andrey, adağı (sacrifice) için inanç ve cesarete ihtiyaç duymaktadır. Bu yüzden, rüya içinde bir değişim/sıçrama yaşanır ve kamera bu defa çatısı olmayan bir katedralin kalıntısının geniş hacmini ekrana getirmektedir. Andrey düşünceli, hatta çaresiz şekilde katedral kalıntısının boş mekânında dolaşp sigara içmektedir.¹⁰¹ Andrey, ‘eşiği aşmak’ konusunda bir çekince yaşamakta, ne yapacağını ve ne söyleyeceğini bilememektedir. Diegetic olmayan dua sesleri ve bir diyalog görüntüye eşlik etmektedir:

- Efendim, ona bir şey söyle!
- Sesimi duyarsa ne olur?
- Varlığını hissettir ona.
- Hep yapıyorum, ama o bunun farkında değil.

Diyalogtan anladığımız kadarıyla bir kadın “efendi” olarak hitap ettiği Tanrı ile konuşmaktadır. Kocasını/oğlu için merhamet ve yapacağı şey için cesaret talep eden anne/eş teması, sahip olduğu Hz. Meryem göndermesiyle Andrey'e mesihanik bir veçhe kazandırmaktadır. Bu, zaten daha önce gördüğümüz sembolik Missa Ayini

¹⁰¹ Filmde kahramanların ne yapacağını ya da ne söylemesi gerektiğini bilmediği zaman sigara içmesi daha önce Domencio'nun sözleriyle vurgulanmıştı.

sonrasında beklenir bir şeydir. Ancak Missa Ayini'nin anlamı şimdi tahakkuk etmiş; mesihanik yük Domenico'dan Andrey'e aktarılmıştır. Bir kuşun kanat çırpma sesi rüyaya son verirken Andrey, bıraktığımız yerde, suyun yanında ve gözünde yaşlarla uyanmıştır. Yattığı harabenin tavanındaki açıklıktan bir kuş tüyünün suya düştüğü görülür. Hristiyan sembolizmi açısından değerlendirecek olursak Andrey, Kutsal Ruh'un varlığını ve esenliğini hissetmektedir. Fakat tüyün suya düşmesi, izleyici Mesih'in (hem Domenico hem de Andrey'in) trajik sonuna da hazırlamaktadır.

Film Roma'da sürmektedir. Şehre ait tek bir plan görülür. İnanç meselesini ele alan filmin ruhuna uygun şekilde, büyük kiliselerden başlayan bir zoom-out şehrin genel görüntüsünü verir ki üst üste binaları ve gri renk tonuyla yansıtılan kent hiçbir çekici yan yahut güzellik barındırmamaktadır. Andrey Rusya'ya dönmek için havaalanına gitmek üzeredir fakat otelden ayrılmadan hemen önce bir telefon gelir. Arayan Eugenia'dır ve Andrey'le kavga ettiğinde söylediği gibi, Roma'da tam kendisine göre bir adam bulmuştur: İyi giyinen, güçlü ve varlıklı biri. Hepsinden önemlisi, mizansenden ve adamın tavırlarından açık biçimde anlaşıldığı kadarıyla, Eugenia'nın erkeği 'metafizik safsatalara' inanmayacak türden bir rasyonalist, maskülen tavırlarıyla tuttuğunu koparan 'gerçek bir erkektir'; Andrey gibi bir romantik bir 'sersem' değildir.¹⁰²

Adamla ve ilişkileriyle ilgili (Andrey için hiçbir şey ifade etmeyen) ayrıntıları yapmacık bir coşkuyla sayıp dökmesinden bu telefon görüşmesinin bir vedadan ziyade, Eugenia'nın kendince intikam alma çabası olduğunu göstermektedir. Eugenia, Domenico'nun bir gösteri yapmak üzere Roma'da olduğunu ve üç gündür konuşmalar yaptığını haber verir. Fakat daha önemlisi, Domencio devamlı olarak Andrey'in yapması gerekeni yapıp yapmadığını sormuştur. Andrey'in kalbinden

¹⁰² Adının Vittorio olduğunu öğrendiğimiz bu zengin adam, çalışanlarından birinin getirdiği bir deste parayı beyaz masa örtüsünün altına saklar. Söz konusu hareketi (ki sembolik düzlemde parayı 'aklamıştır') Vittorio'nun karanlık işlerden para kazanan bir suçlu, ayrıcalıklı bir aileden geldiğinin vurgulanması da düşünülürse, bir mafya babası olduğu fikrini uyandırmaktadır. Ayrıca, Eugenia'nın bu adamla mutlu olduğu da söylenemez; Andrey'le telefon görüşmesinin ardından Vittorio'ya bakışlarındaki melankolik tondan ve düşünceli halinden Eugenia'nın hâlâ Andrey'i düşündüğü belli olmaktadır. Sigara almak için çıktığını söylediğinde bir cevap alamamasının açığa çıkardığı gibi, adam tarafından umursanmamaktadır bile.

rahatsız olduğunu da bu görüşmeden öğreniriz.¹⁰³ Dedğine göre Andrey iyi değildir; sınıra gelmiştir ve artık eve dönmek istemektedir. Sınır teması bir kez daha kendisini gösterir ve sınırın feshedilmesinin mümkün olup olamayacağını merak etmeye başlarız.

Andrey, Rusya'ya uçuşunu ertelemiş ve verdiği sözü tutmak için Bagno Vignoni'ye dönme kararı almıştır.¹⁰⁴ Bundan sonra Domenico ve Andrey'in sahneleri paralel (çapraz) kurguyla aktarıldığından iki farklı mekânda gelişen olayların eşzamanlı şekilde yaşadığı düşünülebilir. Hem Domenico hem de Andrey kendisini feda edecek; “anlamsız eylemde” saklanan inancı ortaya koyarken kendi sonunu getirecektir. Domenico, kendisi gibi meczuplardan oluşan bir topluluğa vaaz verirken esaslı bir modernite eleştirisi ortaya koyacaktır. *Stalker*'da İz sürücü'nün Lao Zi'den alıntılardığı sözlere benzer ters yüz etmeleri kullanan Domenico, alışkın olduğumuz çağdaş kabulleri sorgulamaktadır: “Dünyayı yıkılmanın eşiğine getirenler sözüm ona sağlıklı olanlardır!” diyen Domenico güçsüzlüğe, çaresizliğe ve deliliğe övgüde bulunmaktadır. Ona göre dünyayı kurtaracak şeylerdir bunlar.¹⁰⁵

Andrey ise Bagno Vignoni'ye ulaştığında kaplıca havuzunun temizlenmek üzere boşaltıldığını görür. Havuzun boşaltılması Andrey'in işini görece kolaylaştıracak bir şeydir ama anlamca analiz edildiğinde ritüelin gerçekleştirileceği kutsal bölgenin temizlenmesi, adağa hazır hale getirilmesidir bu. Ayrıca, kutsal bölgenin bir mikrokozmos yahut evrenin merkezi olduğu (Eliade, 2003, s. 360-361) da hatırlanırsa, temizlik sırasında görevlilerin havuzdan çıkardığı kireçle kaplanmış artıklar çağdaş dünyamızın neler üzerine inşa edildiğini de yüzümüze vurmaktadır: Bolca metanın ve paranın. Böylece Domenico'nun vaazında söylediği “Deli bir adam size kendinizden utanmanızı söylüyorsa ne biçim bir dünyadır burası!” sözü oldukça çarpıcı hâle gelmektedir.

¹⁰³ Kalp rahatsızlığı, iki Andrey'in, yönetmen Andrey Tarkovski ile protagonist Andrey Gorçakov'un ortak hastalığıdır.

¹⁰⁴ Andrey bu kez ne yapacağını bildiğinden ve yapması gereken fedakârlık için cesaretini toplamayı da başardığından sigarasını içmeyecek, manevi anlamda yaşadığı dönüşümü vurgulayacak bir mimikle sigarayı yere atacaktır (bkz. Dipnot 98).

¹⁰⁵ Aynı şekilde, Tarkovski 1981 yılında, *Nostalgia* üzerinde çalıştığı dönemde, günlüğüne Montaigne'nin *Denemeler*'inden şu pasajı alıntılarmıştır: “Uyanık halimiz uyur halimizden daha kör. Erdemimiz deliliğimizden daha yetersiz. Fantezilerimizin ederi kararlarımızinkinden daha fazla” (1994, s. 344).

Görsel 4. 47 İnancın titrek alevi



Vaazından sonra kendisini ateşe verdiği Domenico'yu saran alevler, kariyerinin ilk dönemlerinden beri bir tutku adına yanan karakterlere ilgi duyduğunu söylemiş (Ekran, 1965/2007, s. 18) Tarkovski'nin ateş imgesiyle bu bağlamda kurduğu en saf ve aynı zamanda sert bağıntıyı ekrana taşımaktadır. Başka bir deyişle, bu zamana değin Tarkovski kahramanının tutkusunu sembolik düzlemde ifade etmiş ateş bu kez tam anlamıyla metonimiktir; Domencio hem dünyanın selamete kavuşması adına hem de gerçekten yanmaktadır. Kendini ateşe verdiği çalan müzik Beethoven'dan Ode to Joy'dur ve Stalker'ın son sahnesinde olduğu gibi Batı medeniyetinin idealleri ile gerçekliği arasındaki tezatı vurgulamak için seçilmiştir.

Andrey ise havuza inip Domencio'nun kendisine verdiği mumu yakacaktır. Sahne olabilecek en yalın şekilde, tek plan ve Andrey'i diz planda takip eden pan hareketleriyle verilmiştir. İlk iki denemesinde başarısız olan Andrey, üçüncü denemesinde mumu söndürmeden havuzun diğer ucuna taşısa da kutsal görevini tamamladığı anda kalbine yenik düşüp ölür. Filmin son sahnesi ise yine siyah-beyaz bir düşür. Andrey sonunda evinde, köpeğiyle birlikte bir su birikintisinin hemen yanında yerde oturmuş halde görülmektedir. Buna rağmen sahnenin mutluluk verici olduğunu söylemek imkânsızdır çünkü duyulan sese karanlık bir ton hâkimdir. Sanki

bir ağıt yakılıyor ya da hüzünlü bir halk şarkısı söyleniyor gibidir. Dolayısıyla, gördüğümüz sahnenin basitçe Rusya'daki eve kavuşmaktan daha farklı bir anlama sahip olabileceği düşünülmeye başlanır.

Görsel 4. 48 İtalya'nın ortasında beliren Rusya



Kaldı ki *Solaris*'in beklentilerimizi boşa çıkaran o son sahnesinden beri kahramanın eve dönüşünün alışlageldik kavuşma anlarından çok farklı olabileceğinin farkındayızdır. Yine benzer bir şey gerçekleşir: Kameranin geri çekilme hareketi ile plan genişledikçe Andrey'in Rusya'daki evinin, bir önceki rüyada görünen katedral kalıntısının içindeki boş alanda belirdiği meydana çıkacaktır. Demek ki sınırlar ancak virtüel olarak ortadan kalkmıştır ve bu anlamda gördüğümüz tam anlamıyla sembolik bir sahnedir. Nostalji hastası için geri dönüş mümkün değildir; belki yalnızca ölüm bunun bir istisnasıdır. Kar başlarken (ki bu da Tarkovski'nin Rusya'ya dair özlediği şeylerden biri olsa gerektir) film sona erer ve Rus yönetmenin annesine ithaf edilir.

4.7. Kurban

4.7.1. Filmin Kısa Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı ve Süresi: 1986, 149 Dakika, Renkli ve siyah-beyaz

Senaryo : Andrey Tarkovski

Görüntü Yönetmeni : Sven Nykvist

Yapım Tasarım : Anna Asp

Kurgu : Michal Leszcylowski ve Andrey Tarkovski

Özgün Müzikler : Özgün müzik bestelenmemiştir.

Oyuncular : Erland Josephson (Aleksander), Susan Fleetwood (Adelaide), Allan Edwall (Postacı Otto), Gudrun Gissladdottir (Maria), Sven Wolter (Doktor Viktor), Tommy Kjellqvist (Küçük Adam).

Eski bir oyuncu, şimdiiyse bir gazeteci ve estetisyen olan Aleksander, deniz kıyısındaki müstakil bir evde karısı Adelaide, (büyük ihtimalle üvey olan) kızı Martha ve oğlu Küçük Adam'la birlikte, hizmetçilerin çalıştığı büyük bir evde yaşamaktadır. Küçük Adam yakın zamanda geçirdiği bir operasyon nedeniyle konuşamamaktadır. Film, beraber bir ağacı dikerlerken Aleksander'in oğluna anlattığı bir mucizenin hikâyesi ile başlar. Aleksander'in doğum günüdür ve kutlama için Aleksander'in doktoru ve yakın dostu olan Viktor'la eski bir tarih öğretmeni olan Postacı Otto da aileye katılır. Doğum günü kutlaması televizyondan duydukları korkunç bir haberle yarıda kesilir. Habere göre 3. Dünya Savaşı çıkmış ve nükleer füzeler ateşlenmiştir; dünya son saatlerini yaşamaktadır. Tanrı'ya dua eden Aleksander, dünyanın eskisi gibi olması halinde her şeyini feda edeceği ve geri kalan ömrünü sessizlik yemini etmiş olarak geçireceği sözünü verir. Geceye doğru Aleksander'in yanına gelen Postacı Otto, evin hizmetçilerinden Maria'nın bir büyücü/cadı olduğunu ve eğer Aleksander onunla sevişirse her şeyin yoluna gireceğini söyler. Aleksander, Maria'nın evine gider ve geceyi onunla geçirir.

Gerçekten de sabah her şey normale dönmüş gibidir. Aleksander tüm ailenin deniz kenarına gitmesini sağladıktan sonra evini ateşe verir. Son sahnedeysse Küçük Adam, babasıyla diktikleri ağacın gölgesinde yatarken konuşmaya başlayacaktır.

4.7.2. İnsan, İnsanlığın Kurtuluşu İçin Neyini Feda Edebilir?

*Kendi adıma, kendini feda etmeye hazır olan
birine, inanan insan denebileceğini
düşünüyorum. Elbette ki bu tuhaf...*

Andrey Tarkovski, 1986

Film, Johann Sebastian Bach'ın Matta İncili'nden ilhamla bestelediği "Erbarme dich" yani "Merhamet et" adlı pasyonla açılmaktadır. Buna eşlik eden görüntüde ise Leonardo da Vinci'nin *Kralların Tapınması* tablosundan bir detay vardır (bkz. Ek 8).¹⁰⁶ Hristiyanlık'a ait öğeler doğrudan kullanılırken Hz. İsa'ya ve onun çarmıha gerilmesine yapılan açık vurgu, izleyeceğimiz filmin inançla ve başkaları için fedakârlıkta bulunmakla ilgili bir yapım olacağını açık etmektedir. Tarkovski de daha filmin yapımına başlamadan bunu açıkça dile getirmiştir. *Mühürlenmiş Zaman*'da, *Kurban*'ın zayıf ama kendisini diğerleri için feda etmekten kaçınmayacak ve tüm sorumluluğu üzerine alabilecek metanette birinin portresini perdeye taşıyacağını söyleyen Rus yönetmen (2008, s. 186-187), dediğini yapmış ve bir kez daha mesiyani ve apokaliptik bir anlatı kurmuştur. Diğer yandan *Kurban*, insanlığın selâmeti için fedakârlıkta bulunmak hakkında bir 'mesel' olduğu kadar, bir kadının, 'kutsal annenin' şefkati sayesinde gerçekleşen manevi yenilenmeye övgü niteliği de taşımaktadır (Bosman, 2015, s. 449; Dulgheru, 2016, s. 202).¹⁰⁷ Bu

¹⁰⁶ Pasyon ismi, klasik Batı müziğinde Hz.İsa'nın tüm insanların günahlarına karşılık olması için çarmıha gerilmesini anlatan ve koral bölümlere sahip bestelere verilen isimdir. Jenerikte ise koronun "Merhamet et bana Tanrım, gör şu acılı gözyaşlarımı... Affet Tanrım, ne olur affet!" bölümünü söylediği duyulmaktadır (Kutay, 2004, s. 514). Diğer yandan, jenerikteki tablo da Matta İncili'nin ikinci bölümünde geçen bir hikâyeye dayanmaktadır. Buna göre, üç müneccim kral, Hz.İsa'nın doğumunun alâmetlerini görüp Beytlehem'e (Beytullahim) gelerek Hz.Meryem ve bebek İsa'yı bulmuş ve onlara hediyeler sunmuştur. Müneccimlerin Hz.İsa'yı Yahudilerin Kralı olarak tanıyıp selamladıkları ve "ona tapındıkları" bu an (Matta, 2: 1-12) Batı resim sanatında çokça tasvir edilmiş, birçok ressam İncil'deki bu meselin tablosunu yapmıştır. Ekrandaki, Leonarda da Vinci'nin tamamlanmamış ve 1482 yılına tarihlenen *Kralların Tapınması* tablosudur ve görüntünün odağında, Bebek İsa'ya elindeki hediyeyi diz çökmüş hâlde sunan bir müneccim kral bulunmaktadır.

¹⁰⁷ Fikri temelleri 1979 yılına kadar izlenebilen *Kurban*, aşk sayesinde ölümcül hastalığından tamamen kurtulan bir adamın öyküsünün anlatıldığı *Cadı* isimli bir film fikrinden gelişmiştir (Tarkovski, 1994, s. 211; Ahmedî, 2016, s. 131).

bağlamda, filmde inanç, dünyanın sonu ve kadın meselesi iç içe geçmiş haldedir; tıpkı *Nostalghia*'da olduğu gibi.

Esasında, *Kurban* filmi içinde orijinal bir tema barındırmaz, çözümleme sırasında daha iyi anlaşılacağı gibi, yapım Tarkovski'nin önceki filmlerinden aşına olduğumuz temaların yeniden ele alındığı bir kolaj gibidir. Hatta ana fikri itibariyle, filmin, *Nostalghia*'nın bir spin-off'u¹⁰⁸ olduğunu düşünmek dahi mümkündür. Sanki bir önceki filmde, dünyanın sonunun geldiğine inandığı için “delice” hareket eden Domenico'nun hikâyesi *Kurban*'da açılanmaktadır. Detaylar büyük ölçüde değişmekle birlikte, Domenico'nun ve Aleksander'ın hikâyeleri anafikir olarak birbirine yakındır ve her ikisinin de İsveçli aktör Erland Josephson tarafından canlandırması karakterler arasındaki birlikteliği görsel olarak perçinlemektedir. Ayrıca, filmin ilerleyen kısımlarında, Aleksander ve Domecio karakterlerinin, bir aynanın yansıması gibi, simetrik olduğuna işaret eden kimi göndermeleri fark etmemek de mümkün değildir. Domenico'dan farklı olarak Aleksander ailesini özgür bırakacak ama evini yakacaktır. Farklı bir açıdan değerlendirildiğindeyse, Sovyetler Birliği'ni terk ettikten sonra her şeyini geride bırakmak zorunda kalan Rus yönetmen, sanatsal ifade özgürlüğü adına bir kurban vermiş; sinematografisinin ana temasını meydana getiren ev'i feda etmiştir (Kozin, 2018, s.176). *Kurban*'ın kahramanı Aleksander'ın fedakârlığının Andrey Tarkovski'nin ödemek zorunda kaldığı bedelin imajı olduğu söylenebilir.

Jeneriğin son kısmında, kamera, *Kralların Tapınması* resminin odağındaki ağaca yaklaştığında martı sesleri duyulmaya başlanır ki bu ses jeneriği açılış sahnesine bağlayan bir köprü işlevi göstermektedir. Devamlılık görsel olarak da sağlanır; Leonardo da Vinci'nin eserindeki ağaçtan bir başkasına, bebek İsa'dan da küçük bir çocuğa geçilmiştir.¹⁰⁹ Aleksander ve oğlu Küçük Adam (film boyunca

¹⁰⁸ Tam karşılığı ile dilimize “yan ürün” olarak tercüme edilebilecek spin-off, özel kullanımıyla, orijinal bir yapımının içerisindeki bir hikâye ya da karaktere yoğunlaşan başka bir bağımsız eseri tanımlamaktadır.

¹⁰⁹ Ahmedi'ye göre (2016, s. 284), *Kralların Tapınması* tablosu *Kurban*'ın sembolik gerçekliğinin bir bölümü değil, tamamıdır.” Film boyunca karşımıza devamlı çıkan tablo yıkım ve acının ortasında müjdelenen bir umudu tasvir eder. *Kurban* da tam olarak aynı öyküyü perdeye yansıtır. Bununla birlikte, Otto'nun tablodan hoşlanmaması da gelmesi yaklaşan yıkım ve felâketten korkusuyla ilgisi

böyle isimlendirilecektir), kurumuş bir ağacı toprağa dikmektedir. Aleksander, bir yandan da, kuru bir ağacı toprağa diken ve üç yıl boyunca vazgeçmeksizin sulayan bir keşişin hikâyesini anlatmaktadır. Anlattığına göre kuruyup ölmüş ağaç sonunda yeniden hayata dönmüş ve tomurcuklanmıştır.¹¹⁰

Görsel 4. 49 Baba ve oğul yaşam ağacının yanında



Yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü arasındaki irtibatı kurarak dünyayı *anlamli* bir hiyerarşi düzeninde tutan hayat ağacı, ya da “axis mundi”¹¹¹ (Eliade, 1991, s. 17) baba ve oğlunun diktiği bu ağaç sayesinde jenerikte ve açılıшта perdededir. Bu manada, Aleksander ve Küçük Adam’ın ağaç dikmesi, birazdan şahit olacağımız modern dünya eleştirisiyle birlikte değerlendirildiğinde, uzunca bir zamandır anlamsızlıkla, daha doğrusu “pasif nihilizmle” boğuşan dünyayı yeniden olması gerektiği eksene oturtma, ona kaybettiği kutsallığını ve değerler sistemini geri kazandırma amacı taşıyan bir eylemdir. Pasif nihilizm kavramını ise Friedrich

olsa gerektir. O, Pierro della Francesca’nın hamile Meryem’i tasvir ettiği *Doğumun Madonnası*’nı tercih ettiğini söylerken başlangıç ve umuda bakmaktan yana olduğu açık eder.

¹¹⁰ Aleksander’ın alattığı hikâye, Tarkovski’nin 5 Mart 1982 tarihinde günlüğüne *Rahiplerin Yaşamı* adlı kitaptan alıntıladığı bir hikâyedir: "Bir gün Fivanda yerlisi yaşlı Pavva kurumuş bir ağacı alır ve onu dağda bir yere diker. Sonra gider John Kologa'ya bu ağacı meyve verinceye kadar her gün sulamasını söyler. Yakınlarda su yoktur. Su getirmek için sabah yola çıkıp akşam geri gelmek gereklidir. Üçüncü yılın sonunda ağaç tomurcuklanır ve meyve verir. Yaşlı adam meyveyi alıp kiliseye gider ve cemaate, 'Gelin, itaatin meyvesini tadın,' der" (1994, s. 374).

¹¹¹ Dünyanın aksı.

Nietzsche'nin (1844-1900) felsefesindeki anlamıyla kullanıyoruz: “En büyük değerlerin, kendi öz değerlerini düşürmesi” (Nietzsche, 2010, s. 27).¹¹²

Gerçekten, *Kurban*'ın Nietzsche felsefesine kapı aralayan kısmı, dünyaya yeniden anlam ve değer yüklemeye çalışan bireysel iradenin takdir edilmesinde saklıdır. Ne var ki bir ağaç dikmek tek başına yeterli değildir. Aleksander'ın anlattığı hikâyeye bakılırsa, *axis mundi*'nin yeniden tesis edilmesi bireysel bir çabayı; başkalarına anlamsız, hatta delice görünebilecek bir fedakârlığı talep etmektedir. Çekilen kutsal çile meyvesini vermektedir. Burası da filmin Søren Kierkegaard'ın (1813-1855) *absürd* ve *iman* arasındaki ilişkiye dair düşüncelerine doğru açılım gösterdiği öge olacaktır. Filmin ana karakterinin Nietzsche'den Kierkegaard'a uzanan serüveni beklenmedik bir dönüşümü perdeye yansıtırsa da dünya görüşleri bakımından iki zıt felsefeci arasındaki köprü yerleşik değerlere karşı çıkışla, kutsal'ın kurumlaşmış ahlâki kaidelerin üzerine çıkmayı zorunlu kılması fikriyle (McGinn, 2014, s. 12) kurulmaktadır.

Sahne çok uzun bir tek planla beyaz perdeye taşınmıştır. Baba ve oğul ağaçla uğraşırken kamera yatay ekseninde öylesine yavaş hareket etmektedir ki görüntü sabitmiş gibi görünür. Oysa şaryo üzerinde sağa kayan kamera, aynı hızda hareketin tersine pan yapmak suretiyle, odakta ağacın bulunduğu bir merkezkaç etkisi meydana getirmektedir. Fark edilmeyecek kadar yavaş olsa da gerçekleşen şey bir dönüş

¹¹² Nietzsche, nihilizmi Batı metafizik geleneğinin, hatta Hristiyan ahlâkının doğal sonucu olarak görmüştür. Zira her ikisinin temelinde de insanın “kendisini nesnelerin değerinin anlamı ve ölçüsü olarak kabul etmesi” yatmaktadır ve bu felsefi tavır akla dayanan soyut rasyonel kategoriler lehine olumsal dünyanın değerden düşmesiyle; “dünyanın değerinin tamamen imgesel bir dünyaya ait kategorilere göre ölçülmesiyle” sonuçlanır (Nietzsche, 2010, s. 33). Bununla birlikte, Nietzsche için nihilizm, aktif ve pasif nihilizm olarak ikiye ayrılmaktadır. Pasif nihilizmde insan “organik alanın en son ve en geç gelişim ürünü olması dolayısıyla en bitmemiş, en zayıf durumda olan bilincine” (Nietzsche, 2011, s. 33) dayanarak kurduğu rasyonel anlam dünyasını hakikat olarak kabul etme yanlısına düşmekte; Varlık fikri lehine, oluş'u göz ardı etmektedir. Fakat tam da bu şekilde insanın bildiği ile deneyimlediği arasında bir yarık meydana gelir. Asıl sorun insanın değerler koyması değil, bu değerleri Eski Yunan düşüncesinden beri devamlı olarak metafizik düşüncenin tuzağına düşerek koymasındır. İdeal bir metafizik düzleme atıfla dünya kıymetten düşerken dünyaya karşı duran, hatta ondan öç alan çileci bir ahlâk anlayışına yönelinir (Nietzsche, 2005b, s. 29-30). Onun da terk edildiği yerde elde kalan tek şey anlamsızlıktır. İnsanlığı anlamsızlığa sürükleyen pasif nihilizmden çıkmanın yoluysa aktif nihilizmdir. İnsan, ancak aktif nihilizmle var olanlara ve yaşama konmuş değerlerin (insanın ona yüklediği dışında) herhangi bir anlam ifade etmediğini kabul edecek cesareti gösterir. Böylece pasif nihilizm, aşkın bir gerçeklik düzenine atıf yapmaksızın oluş'u kucaklayacak ve oluş'un ötesinde metafizik bir töz aramayacak bir insan türünün ortaya çıkışıyla aktif nihilizme döner (Küçükalp, 2003, s. 15, 22). Tarkovski ve Nietzsche'nin bir araya gelmesi ilk bakışta tuhaf görünse de her ikisinin de romantik idealizmi böyle bir birlikteliği mümkün ve makul kılmaktadır.

hareketidir. Planın döngüsel karakterine uygun olarak, Aleksander'ın anlattığı hikâyeyle vurgu yaptığı şey de kelimenin tam anlamıyla ritüel ya da diğer adıyla ibadettir.

Belli bir ritmle, zamana yayılmış tekrarlara dayalı şekilde gerçekleştirilen ritüel, inancın teorik düzlemde bırakılmayıp pratiğe dökülmesi olarak, imanı itaat biçiminde somutlaştırıp görünür kılarken onu toplumsal alana da açmaktadır (Şahin, 2008, s. 270-272). Her gün aynı saatte, aynı şeyi aynı şekilde yapmanın dünyada bir şeyleri değiştirebileceğine inanan Aleksander, böylece, ritüelin yalnızca bireysel değil, kolektif/dışsal yanına da işaret etmiştir. Elbette ki Aleksander'ın söz konusu nahif düşüncesinde, nesnel/dışsal dünyayı özneliğin bir yansıması olarak gören romantik ve varoluşçu ton da göz ardı edilemez.¹¹³

Her romantik gibi, Aleksander'ın da çelişkili kişiliği ortaya çıkmak üzeredir. İnanca ve ritüele böylesine güçlü vurgu yapan kahramanımızdan beklenmeyecek bir nihilizm kendisini gösterecektir. Bu, bisikletiyle Aleksander ve Küçük Adam'ın yanına gelen Otto vasıtasıyla olur. Otto karakteri (eskiden bir tarih öğretmeni olan) bir postacı, bir ulak olarak kurgulanmıştır. O, mesaj taşıyan bir araçtır. Daha ötesinde, Otto, hikâyeleriyle insanları esinleyen bir figür, yolunu şaşırmışlara ve ne yapacağını bilemeyenlere Tanrı'nın iradesini bildiren *hermetik*¹¹⁴ bir karakterdir. Bu anlamda, bir aracı olarak, Otto'nun Aleksander'a Tanrı'yla ilişkisinin nasıl olduğunu sorması da boşuna değildir. Ne var ki, yukarıda belirtildiği haliyle, Aleksander'ın cevabı pek de umduğumuz gibi çıkmaz: “Bir ilişkim yok!”

Böylece, kurumuş ağacın dikilmesi teması üzerinde bir kez daha düşünürüz. Belki de Aleksander'ın yaptığı şey, sözlerinden bağımsız olarak, yalnızca peyzajla igilidir. Kendi tabiriyle, bir japon ağacı dikmek amacındadır, o kadar. Her ne olursa olsun, Aleksander'ın inanç bakımından potansiyeli ile aktüeli arasında büyük bir boşluk bulunan çelişkili fakat dürüst birisi olduğu anlaşılmıştır. Gerçekten de

¹¹³ Krş. “Romantikler kendi iç manzaralarıyla dünyanın şekli arasında mütekabiliyetler ve ‘hatırlatıcı işaretler’ arıyorlardı” (Boym, 2009, s. 38).

¹¹⁴ Hermetik sözcüğünün kökeni Antik Mısır'da yaşamış bilge Hermes Trismegistus'dur ve bu bilgenin öğretilerinden Hermetizm adında bir ezoterik (gizli/batını) bir öğreti türemiştir. Buna göre, yaşadığımız fiziksel dünya ruhani âlemin bir yansımasıdır ve ezeli-ebdi bir güç olan Tanrı yalnızca sezgisel olarak kavranabilir (Coşkun, 2021, s. 27-28).

Aleksander, “rol yapmanın sahteliğinden bıktığı için” sahneyi terk eden eski bir aktör ve şimdilerde estetik yazıları kaleme alan bir gazeteci olarak pek de inançlı bir adam portresi çizmez. Ne var ki, Tarkovski’nin düşünce ikliminde sanat ve felsefi düşüncenin dinle olan yakın ilişkisi, Aleksander’ı (Kierkegaardçı) “inanç sıçraması” (leap of faith) yaşayıp manevi anlamda büyük bir dönüşüm gerçekleştirebilecek potansiyele sahip samimi ve ıstırap sahibi biri konumuna getirmektedir.

Aleksander’ın Tanrı ile sağlıklı bir ilişki kuramamasının, manevi boşluğunun nedeni olarak ondaki beklentilerin varlığı işaret edilmektedir. Otto, Aleksander’a “Hayatın boyunca bir şeyler bekledin, kişi bir şey beklememeli.” der. O halde, bir mucizenin gerçekleşeceğine inananak kurumuş bir ağacı sulamak yersiz bir şey midir? Yoksa Otto’nun kast ettiği yalnızca bencilce beklentiler, yanlış bilinçlenme neticesinde insanın kendisine ve çevresine yüklediği çarpık değer ve amaçlar mıdır? İkilinin arasındaki diyalogun gidişatından söylenmek istenen şeyin ikincisi olduğu sonucuna varmak mümkündür. Diğer yandan, filmin bütünü düşünüldüğünde Otto’nun sözünün, pasif durumda beklemek yerine eyleme geçmenin önemine işaret ettiği de açıktır. Filmin devamında, Aleksander içine düştüğü nihilizmi ancak eyleme geçmekle aşabilecekken, kişinin kendisini ve dünyayı dönüştürücü iradesine ve eylemine büyük önem veren Friedrich Nietzsche felsefesinin birden Aleksander ve Otto arasındaki konuşmanın odağı haline gelmesine şaşmamak gerekir.

Aleksander ve Otto, dünyadaki olgulara dair bulmaya çalıştığımız tartışmasız yasalar ve kesin doğrular hakkında konuşurlarken Aleksander her şeyi mutlak şekilde açıklayabilecek evrensel bir gerçeklik modeli peşinde olmanın Tanrılık taslamak olduğunu söyler. Bu doğrultuda, Aleksander, Nietzsche’nin bengi dönüş kavramını da saçma bulduğunu ifade etmektedir. Buna karşın, Otto, “tüm nesnelerin sonsuz bir akış içinde yok olup yeniden varolduğu” (Nietzsche, 2016, s. 62), yani bir ve aynı yaşamın öncesizce ve sonrasızca akıp gittiği (Nietzsche, 2005a, s. 253-254) bengi dönüşü “bazen” inandığı cevabını verecek ve ekleyecektir: “Bir şeye gerçekten inandığım zaman o şey oluyor!” Demek ki (bütün yan anlamlarıyla beraber) kurumuş bir ağaç yeniden hayata dönebilir. Bu hem inanç hem de bengi dönüş açısından mümkündür.

Görsel 4. 50 Aleksander, Küçük Adam ve Otto



Aslında, hem Aleksander hem de Otto Dionysosçu bir duruş sergilemektedir, Apollonik değil. Gerçi Aleksander, Nietzsche'nin bengi dönüş düşüncesini, gerçekliği bir yasaya indirgemek amacı taşıdığı gerekçesiyle eleştirmiştir ama belli ki ortada bir yanlış yorumlama söz konusudur. Zira Nietzsche'nin bengi dönüş fikri, ontolojisinde yasa ve kurallara yaslanan bir varlık nosyonundansa çatışma ve zorunluluğa (kendiliğindenlik/spontaneity) dayanıp oluş'a vurgu yapan Herakleitos (M.Ö.535- 475) felsefesi üzerine inşa edilmiştir (Girgin, 2021, s. 5-8). Bu bakımdan, Nietzsche'nin bengi dönüş kavramında varolduğunu iddia edebileceğimiz tek model/yasa, yaşamın üstünde kalıp ona şekil veren bir ideal değil; aksine, yaşamın bizzat kendisi, onun akıcılığı ve durmaksızın yenilenileniştir. Bu anlamda, Aleksander ve Otto'nun Nietzscheci nihilizmin iki ayrı kanadını temsil ettiği yargısına ulaşılabilir: Otto aktif nihilizmin cisimleşmesidir, Aleksander ise pasif.

Oluşun kendiliğindenliği, sembolik bir düzlemde mizansene de taşınmıştır -hem de Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün çocuğunu hatırlatır biçimde. Nietzsche, *Böyle Dedi Zerdüşt* adlı kitabında deve, aslan ve çocuk sembollerine dayalı bir ruhsal dönüşüm hikâyesi anlatmaktadır. İlk adımda, insan ruhu, ahlakî kaideleri yüklenmiş bir deveye benzer. Anlamsızlığı çölünde sırtına yüklendiği değerlerin ağırlığıyla

yaşamak zorundadır. İkinci adımda ise deve bir asalana dönüşüp kendi iradesini tecelli ettirecek cesarete kavuşur. “Yeni kıymetlere hak kazanmak için” ruhun aslanlaşması gerekmektedir. Fakat bu da yeterli değildir. Aslan da bir çocuğa dönüşüp oluş’u tüm yalınlığıyla kucaklamalı, dünyayı yitirip kendi dünyasını kazanmalıdır: “Masumiyettir çocuk ve unutkanlık, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendiliğinden yuvarlanan bir çember, ilk hareket ve mukaddes bir evet’tir” (Nietzsche, 2005a: 49-51). Bu bakımdan Aleksander karakteri, Nietzsche’nin anlattığı öyküdeki dönüşümü yaşayacaktır. Bir ‘çöl’de yüklerini çaresizce taşıyıp acı çeken deve ruhlu Aleksander, önce iradesini ortaya koyup eyleme geçmekten çekinmeyen aslana, ardından kaderinin çağrısına “Evet!” diyen masum bir çocuğa dönüşecektir.

Fakat şimdilik hayatı olumlama, onun oyunsu yapısını açığa çıkarma görevi Küçük Adam’a aittir. Küçük Adam, az önce kurumuş ağacı dikmek için kullandığı kemendinin bir ucunu bir ağaç köküne, diğer ucunu da Otto’nun bisikletine bağlar ama onto-epistemolojik bir tartışmaya dalmış yetişkinler bunun farkında değildir. Otto, baba ve oğlunun yanından ayrılmak için bisikletine binse de birkaç metre gittikten sonra ip yüzünden daha fazla ilerleyemeyecek ve düşecektir. Otto’nun bir çocuk tarafından düşürülüşü, kesinliğine inanılan rasyonel bilgiler ışığındaki teorik çerçevelerimizin hayatın akışı, yani oluş karşısında boşa çıktığını gösteren bir semboldür. Hayat, rasyonel düşüncelerimizin beklentilerini tökezletmektedir. Ona mucizevi karakterini veren şey de budur.

Ayrıca, gerçekliğimizin ‘modellenemez’ karakterine yapılan lafzi gönderme teolojik bir açılımı da beraberinde getirebilir. Otto’nun hermetik karakterinin sahneye sunduğu anlamsal çerçeve, Küçük Adam’la çocuk İsa’nın sembolik birliği ve hepsinden önemlisi, Tarkovski’nin mistik tavrı masum bir çocuğun şakasını teolojik bir perspektiften yorumlamayı da koşullamaktadır. Evreni bilmeye ve onun işleyişine dair yasaları ortaya koymaya dair bir tartışmanın ardından yaşanan ‘düşüş’ insana haddini bildiren bir ima da içermektedir. Küçük Adam’ın beklenmedik şakasında Tanrı’nın iradesinin insanların niyet ve bilgilerinin ötesinde olduğu fikri de saklıdır. Kimi zaman O’na adanan yahut O’nun rızasını kazanmaya dönük

gerçekleştirilen bir eylemin absürdlüğünü sağlayan şey de inanan kişi açısından Tanrı'nın iradesinin hesapçı aklın ötesine geçmiş olmasıdır.

Yaklaşık dokuz buçuk dakika süren ve filmin anlamsal odağını bütünüyle ortaya çıkaran bu ilk plan sekansta Küçük Adam'ın boğazının sarılı olduğu da görülmüştür ama bunun anlamı bir sonraki sahnede açıklığa kavuşmaktadır. Aleksander'ın arkadaşı Viktor ve karısı Adelaide bir arabayla gelirler. Küçük Adam boğazından bir operasyon geçirmiştir ve konuşamamaktadır. Öğrendiğimize göre bu, kısa süreli bir kayıptır ve çocuk yakın zamanda tekrar konuşabilecektir. Küçük Adam'la birlikte, Tarkovski filmlerinde konuşamayan, kendini ifade edemeyen bir karakter daha belirmiştir. Fakat bu kez, Küçük Adam'ın boğazının sarılı olmasının, karakterin iletişim kuramamak sıkıntısını öne çıkarmaktan öte, teolojik bir açılımı da söz konusudur.

Kralların Tapınışı tablosu, Bach'ın pasyonu ve filmin sonunu bilmenin kazandırdığı kavrayış, Küçük Adam'ın konuşamamasının “Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı.” diye açılan Yuhanna İncili'ne (1: 1-2) bir atıf olduğunu aklımıza getirmektedir. Çocuk İsa ve Küçük Adam'ın simgesel birliğinde masum çocuğun sesinin çıkmaması, Tanrı'nın iradesi olan Söz'ün (Kelam'ın) bir zamandır duyulamadığını, fakat kısa zaman içinde yeniden işitileceğini düşündürmektedir. Söz'ün işitilemiyor olmasının (dolaylı) sebebinin bir doktorun yaptığı operasyon olması da manidardır ve Tarkovski'nin, Dr. Kelvin ya da Dr. Sartorius gibi karakterler eliyle doktorlara yüklediği misyonla yakından ilişkilidir. Bilindiği gibi, Tarkovski'nin doktorları, birer bilim adamı olmaları hasebiyle, teknik/maddi bilgi ve sanatsal/manevi duyum arasındaki çatışmanın ilk kanadını temsil etmektedirler.¹¹⁵ Aynı şey *Kurban*'da da geçerlidir. Doktor Viktor'un Küçük Adam'ı opere etmesinin ardından çocuğun yaşamak zorunda kaldığı sessizliğin yan anlamı teknik uygarlığımız maneviyatı susturduğudur.

Viktor ve Adelaide eve gittikten sonra Aleksander ve oğlu bir süre daha doğanın içinde kalırlar. İlk kez *Nostalgia*'da açık şekilde gösterilen kahramanın

¹¹⁵ Viktor da ilk görüldüğü sahnede arkadaşı Aleksander'ın monologlarından hoşlanmadığını söylerken bu çatışmanın bir tarafı olduğunu belli eder.

ölümü, 1979 yılında geçirdiği kalp krizinin ardından Tarkovski'nin kafasını gerçek anlamda kurcalamaya başlayan ölüm meselesinin bir dışavurumuydu. *Kurban*'da da aynı hesaplaşmaya tanık olunmaktadır. Ölüm konusu açıldığı zaman huzursuzlukla boğuk sesler çıkarmaya çabalayan oğluna Aleksander “Korkma oğlum. Ölüm yok, ölüm korkusu var. Bu dehşetli bir korkudur.” demektedir.¹¹⁶ Bununla beraber, Aleksander'ın yaşam ve ölüm hakkındaki düşünceleri kişisel boyutta kalmayıp bir medeniyet eleştirisine bağlanır ve teolojik argümanlarla iç içe geçer. Doğaya şiddet uygulayarak tahakkuk eden teknik ilerlemenin yalnızca konfor getirdiğini söyleyen Aleksander, uygarlığımızın teknik ve ahlaki gelişimi arasındaki negatif ilişkiye dikkat çeken Tarkovski'nin düşüncelerini söze dökmektedir. “Vahşiler gibiyiz. Hayır, yanlış! Vahşiler maneviyata daha çok önem veriyor.”

Aleksander'ın çağdaş medeniyete getirdiği romantik eleştirisinin, ilkel insanın biz modernlere kıyasla çok daha erdemli yaşadığına vurgu yapan “soylu vahşi” kavramına dayandığı açıktır. İnsan türünün doğal halinde barışçıl, paylaşımcı hatta eşitlikçi olduğu; dünyayı yaşanmaz kılan açgözlülük ve şiddetin (modernliğin kabul ettiğinin aksine) tam da uygarlaşmanın sonucu olduğu fikri, Aydınlanma'ya ilk eleştirileri getiren Jean-Jacques Rousseau'ya (1712-1778), hatta onun da öncesinde Michel de Montaigne'e (1533-1592) kadar izlenebilir. Buradaki asıl vurgu insanın doğal bir varlık olmayı terk etmesiyle birlikte manen bir aşağılanma yaşadığıdır (Dore, 2016, s. 62-63).¹¹⁷ Medeniyet eleştirisinin teolojiye bağlandığı yer de burasıdır: Aleksander, bir zamanlar, gereksiz olan her şeyin günah olduğunu söyleyen bir bilgenin sözüne hak verip medeniyetimizin baştan aşağıya günah üzerine inşa edildiğini ifade etmektedir.

Bir süredir bir kadın sesi, “kulning” okuyarak modernlik eleştirisi yapılan sahneye eşlik etmektedir ama duyulanın diegetic olup olmadığını kestirmek zordur. Kulning, İskandinav ülkelerindeki çobanların Antik çağlardan beri hayvanlarını çağırmak için seslendirdikleri, zaman zaman çığlığı andıran fakat genel anlamıyla oldukça melodik ve yatıştırıcı ezgilere verilen isimdir. Sürüyü çağırmak için

¹¹⁶ Rus yönetmen aynı sözleri Baglivo'nun belgeselindeki (1983) söyleşisinde de sarf etmiştir.

¹¹⁷ Aleksander şöyle demektedir: “İnsan devamlı kendisini savundu, diğer insanlara karşı, doğaya karşı... Doğaya devamlı şiddet uyguladı. Sonuçta güç, korku ve bağımlılık üzerine kurulmuş bir uygarlık çıktı.”

kullanılan ve çağlar öncesinden miras olan bu ezgilerin, Tarkovski tarafından film boyunca, inananları bir sürünün koyunlarına benzeten Hristiyanlık inancının temalarıyla (Matta, 26: 31-32) birleştirmesi oldukça zekicedir. Böylece işitilen kadın sesleri de Söz'ün kendisini duyurma çabasına, yani Tanrı'nın insanlara yaptığı çağrıya benzemektedir.

Bu bakımdan, ortada bir ikilik de söz konusudur: Tanrı'nın saf Söz'üne karşılık, insanların boş lafları. Tam da aynı doğrultuda, Aleksander kelimelerden çok sıkıldığını söylemektedir. Hatta bunu *Hamlet*'ten bir alıntıyla dışa vurur: “Words, words, words...”¹¹⁸ Yine söylediğine göre, Aleksander konuşmayı bırakıp bir şeyler yapmayı göze alacak; başka bir deyişle, çağrıya cevap verecek bir kişinin çıkmasını istemektedir artık. Beklediği kişi kendisi olacak ve büyük bir fedakârlıkta bulunmak durumunda kalacaktır, fakat henüz farkında değildir. Bu anda, bir süredir kadrajın dışında olan Küçük Adam birden babasının boynuna atlayınca Aleksander korkup çocuğu sırtından fırlatır. Aleksander'ın aşırı tepkisi onun nevrotik kişiliğini anlamamıza yardımcı olur.¹¹⁹ Yere düşen Küçük Adam'ın burnu kanar. Aleksander, oğlunu o halde görünce bayılır; daha doğrusu bir nöbet geçirir. Nöbet sırasında gördüğü kâbus, Aleksander'ın az önce söylediklerinin tevilidir. Gerçeği bir rüya ile tevil etmek tam da Tarkovski'den beklenecek bir şeydir.

Görüntü, tipik bir rüya sahnesi olarak, siyah-beyazdır. Issız ama eşyaların her yana saçıldığı bir sokak görünmektedir. *Nostalghia*'daki rüya sahnesini hatırlatsa da, sokağın bu kez üst açıdan çekilmesi seyirciyi “Tanrısal” bir perspektife kavuşturmuştur. Yarattığımız medeniyetin eleştirisi öne çıkmakta iken bu ıssız sokakta insan yoktur; her yer yalnızca metalarla doludur. Önceki sahnede duyduğumuz kulning'e şimdi su sesi de eklenmiştir ve kamera geriye doğru oldukça

¹¹⁸ Aleksander bu sözü İngilizce söyler. Söylediği söz, İngiliz yazar Sheakspeare'in *Hamlet*'inde geçen bir diyalogtan alıntıdır. Bir kitap okuyan Hamlet, Polonius'un kendisine ne okuduğunu sorması üzerine “Laf, laf, laf...” diye cevap verirken (Shakespeare, 2007, s. 93) okuduğu şeylerin anlamsızlığını ifade etmektedir.

¹¹⁹ Uğur Kutay ise kahramanın gösterdiği aşırı tepkinin “iğdiş edilme korkusu kökenli ölüm kaygısıyla” ilgili olduğunu düşünmektedir. Zira yere düştükten sonra Aleksander'ın gördüğü rüyanın bütünü, fakat özellikle tehditkâr bir biçimde görülen karanlık tünel onun ödipal açmazlarına gönderme yapmaktadır (Kutay, 2004, s. 527). Filmin bütünü açısından bakıldığında ve özellikle kadın imgelerinin sunumu değerlendirildiğinde Kutay'ın yorumunun tutarsız olduğunu söylemek mümkün değildir gerçekten.

yavaş biçimde çekilirken bir cam ekrana girerek görüntüyü böler. Camdan yansıyan binalar görünmektedir. Fakat doğal olarak yansımada görülen bu ‘medeniyet izleri’ terstir. Tarkovski, yansımayı bir kez daha oldukça güçlü bir dramatik etki yaratmak için kullanmaktadır. Camın üstündeki kana benzeyen lekeler ve çizgiler binalarla üst üste binerken kâbus Aleksander’ın medeniyetimizin *ters* bir anlayışla kurulduğu ve şiddete dayandığı sözünü görselleştirmektedir.

Düşten gerçeğe bir atlama gerçekleşir ve Aleksander’ı bir sanat tarihi kitabına bakarken görürüz. Kahramanımız evde, arkadaşı Viktor’la beraberdir. Fakat Aleksander ve Küçük Adam’ın eve nasıl geldiği belli değildir. Düşten gerçeğe doğrudan geçiş (daha önce söylediğimiz gibi) gerçekliği de muğlaklaştırıp kendi özgül mantığını ve anlamsal çerçevesini dayatan bir şiirselliğe itmektedir. Dikkat çekici olan şey, Aleksander ve Küçük Adam’ı bundan sonra bir daha birlikte görmeyecek olmamızdır. Sanıyoruz ki, bu boşuna yapılmış bir eksiltme değildir. Küçük Adam’ın korkuyla omuzdan atılmasının, sembolik düzeyde, Söz’ün değerden düşürülmesine göndermede bulunduğunu ve bu doğrultuda Aleksander’ın yapmak zorunda kalacağı fedakârlığın Söz’le yeniden bağlantı kurabilmek adına gerçekleşeceğini düşünmemek için bir sebep yoktur. Kurban verildikten, kefareti ödendikten sonra Küçük Adam’ın sesine kavuşacak olması da bu çıkarımı desteklemektedir.

Sahneye dönecek olursak, Aleksander’ın hayranlıkla incelediği kitap Viktor’un ona getirdiği doğum günü hediyesidir. Aleksander, kitapta gördüğü ikonaları saf ve çocuksu bir masumiyet olarak tanımlar ve ekler: “Bütün bunlar kayboldu artık!” Aleksander, artık dua bile edilemeyeceğini söylerken ikili bir gönderme yapmakta, hem dünyadaki maneviyat kaybına, hem de sanatın yok oluşuna işaret etmektedir. Hoş, Tarkovski için sanat ve maneviyat benzer hatta aynı şeylerdir; ikisi de insanı ölüme hazırlar (Tarkovski, 2008, s. 32-34). Sanata, saflığını kazandıran şey, şimdilerde bulunmayan maneviyat ve masumiyettir.

Görsel 4. 51 Kadınlar, zayıf Aleksander ve arzulanan Viktor



Ayrıca bu sahnede Aleksander'ın üvey kızı Martha dikkatimizi çekmektedir. Genç bir kız olarak cinselliğini yeni yeni keşfetmeye başlayan Martha, erkekler tarafından fark edilmek istemektedir ve Viktor'a karşı özel bir ilgisinin olduğu açıktır. Büyüdüğünü göstermek isteyen Martha, çıplak bedeninin üzerine giydiği ince elbisesiyle öne çıkardığı erotik enerjisi ve abartılı hareketleriyle göz önünde olmak ister ve Viktor'un bacağına bir armut bırakır. Armut, ilk günah doktrinindeki elmanın çarpıtılmış bir versiyonu olarak işlev kazanır ve Martha'nın baştan çıkarıcı fakat toy olduğunu ele vermektedir. Şunu söylemek gerekir ki hem anne Adelaide ve üvey kız Martha, Tarkovski'nin mesafeli durduğu "dişi" figürlerdir ve Rus yönetmenin bir erkeği 'iyileştirebilecek' olduğuna inandığı müşfik anne arketipinin yakınından bile geçmezler. Her ikisi de gösterişli ve çekici oldukları kadar ihtiraslı ve kaprisli bir kadın portresi sunarken, Viktor'la olan çarpık ilişkileri de gözden kaçmaz.

Otto ise hediyesi ile gelmiştir: 17. yüzyıldan kalma bir Avrupa haritası. Otto'nun getirdiği harita iki açıdan yorumlanabilir. İlk olarak, her harita gibi gerçek ve temsil arasındaki farkı içinde barındırmaktadır ve aklımıza Jorge Luis Borges'in (1899-1986) Bilimde Kesinlik Üstüne adlı hikâyesini getirmektedir. Bu hikâyede Borges, hayalî bir ülkenin boyutlarıyla birebir örtüşen bir harita yapmaya kalkan

haritacılarını konu etmektedir. Harita tamamlanır ama sonraki kuşaklar ona ilgi göstermeyince harita zamanla parçalanır. Haritadan geriye yalnızca bazı parçalar kalmıştır fakat onlar da bir bütünlük oluşturmaya yetmez. Fransız felsefeci Jean Baudrillard (1929-2007) günümüzde gerçekliğin yerini benzeşimin (simulation) aldığını açıklarken Borges'in bu hikâyesine atıf yapmakta; çağımızda gerçek ve temsil arasındaki birliğin sağlıklı şekilde kurulmasına imkân verecek onto-epistemik zeminin kaybolduğunu söylemektedir. Artık ortada hakikat diye bir şey yoktur; bunun yerine elimizde gerçeği yeniden ve sınırsızca üretmeye yarayan modeller ve benzeşimler kalmıştır –tıpkı Borges'in haritasının bütünlenemeyen parçaları gibi. Belki hâlâ hakikatin kalıntılarına rastlamak mümkündür ama “harita ile arazi arasındaki -haritaya şiirselliğini, kavrama büyüsunü veren- o özerk ayrım; gösteren ile gösterilenin o ‘doğal’ sanılan birliği” kaybolmuştur (Akt, Zekâ, 1990, s. 1). Bu açıdan harita, Otto ile Aleksander'in filmin başındaki konuşmalarıyla paralellik arz eden bir ögedir. Hakikatin bütünsel ve doğru bir temsili mümkün değildir artık, yalnızca onu andıran benzeşimlere ulaşmak mümkündür. Bu fikir Alesander ve ailesinin yaşadığı ev ve o evin modeli ile bir kez daha karşımıza çıkacaktır.

Haritanın bizi sevk ettiği diğer gönderme ise sosyo-politik bir muhtevaya sahiptir. Otto'nun hediyesi, bir ideal olarak Batı medeniyetinin, dolayısıyla büyük ve birleşmiş insanlık idealinin artık donup kaldığının da göstergesidir. Orijinal ve pahalı olduğu vurgulanan harita, artık yalnızca bir meta olarak kıymetlidir fakat anlamca bir değerinin kaldığını söylemek zordur –belki de bu yüzden haritayı, duvara asmak yerine, bir merdiven altına ilıstırıverirler. Birazdan patlak verecek ve tüm dünyayı yok edecek nükleer savaş da Avrupa haritasının metonimik anlamını bu yönde güçlendirmektedir. Yaklaşan radyoaktif kıyamet Aydınlanma'nın umut dolu ilerlemeci inançlarının sonuna işaret ederken Büyük Avrupa idealini de mazide kalan bir anı kılmaktadır.

Bilim ve inanç arasındaki ayrım, bir kez daha, bu kez Otto ve Viktor karakterleri arasında su yüzüne çıkar. Otto, açıklanamayan gerçek olaylar koleksiyonu yaptığını söyleyince kadınların ilgisini çeker ve derlediği tuhaf olaylardan birini anlatır. Bir kadın savaşta oğlunu kaybetmiştir. Ne var ki yıllar sonra

çektirdiği bir fotoğrafta cephede ölen oğlu kadının yanında belirmiştir. Elbette ki bir bilim adamı olan Viktor'un bu doğa-üstü olaya inanması beklenemez, inanmayacaktır da. Fakat Otto, bu tür şeyleri görebilmek için inanarak bakmanın önemini vurgulayacaktır: "Hepimiz körüz, hiçbir şey görmüyoruz." İnanç, dünyaya yeni bir bakışı beraberinde getirmektedir.

Görsel 4. 52 Gerçek ve temsil: Avrupa haritası



Bundan sonra evi ilk kez genel planla ve çevresiyle birlikte görürüz. Ekrandaki yapı, Tarkovski'nin tipik kır evlerinden biri olarak yine sisler içinde ve bir bataklık alanın yanı başındadır. Evin hemen yakınında uçan jet uçaklarının yarattığı sarsıntıyla bardaklar titremeye ve evdeki kadınlar korku içinde koşuşturmaya başlamıştır. Camlı bir dolapta duran süt dolu bir kavanoz yere düşerek parçalandığıdaysa siyah zemine saçılan beyaz süt, uğursuz bir işaret olarak birazdan gerçekleşecek kötü şeyleri haber vermektedir. Jetlerin uğultusu kesilmeden bir sonraki sahneye geçildiğinde görüntü siyah-beyaza döner ve dış çekimde, Aleksander'ın başını takip eden bir tilt hareketi, gerçek evden onun küçük bir modeline doğru akar. Evin hizmetçilerinden Maria'nın söylediğine göre ev modeli Otto ve Küçük Adam tarafından Aleksander için bir doğum günü hediyesi olarak yapılmıştır. Ne var ki bu hediye Aleksander'ı tedirgin etmişe benzer. Bu, anlamlandırması zor bir sahnedir. Fakat Otto'nun haritası hakkında hakikat ve temsil

arasındaki ilişki ve modern uygarlığın saplandığı nihilizm doğrultusundaki çözümlememizin ev modelini anlamak konusunda işe yarayacağı düşünülebilir. Bu durumda, artık hakiki anlamda ev yoktur ya da yok olmak üzeredir.

Az sonra, bir siyasetçinin konuşmasından tüm dünyayı tehdit eden bir nükleer savaşın başladığı anlaşılabilecektir. Bunun hemen öncesinde rahatça ayırt edilebilir bir sessel-imge dikkat çeker: Japon müziği. Aleksander müzik çaları kapattığında müzik kesilirken bu sahnede Aleksander'ın yüzü küçük bir aynadaki yansımadan verilmiştir. Televizyondan gelen ses, yakın zaman içinde iletişim ve elektrik hatlarının çökmesinin beklendiğini söylemektedir. Kamera sağa doru kayarak televizyonun karşısında pasif biçimde oturan ev ahalisini göstermekteyken siyasetçinin konuşmasına eşlik tanıdık bir ses daha vardır: Telefon zili. *Nostalghia*'da telefon zili bir kriz halinin, daha doğrusu çaresizlikle paralize olmanın habercisiyken burada da aynı işlevi yüklenmiştir. Nükleer savaşla dünyanın ve insanlığın sonu kapıya dayanmışken elden gelen hiçbir şey yoktur.

Bu anda Aleksander'ın ağzından dökülenler de sanki *Nostalghia*'nın meczubu Domenico'nun sözleridir: “Hayatım boyunca bunu bekledim. Hayatım uzun bir bekleyişti.” Bekleyiş sona ermiş, dünyanın sonu gelmiştir. Şimdi bir şeyler yapmanın zamanıdır. Bu, ölüm kıyısına geldiği için sinir krizi geçiren Adelaide'ın “Siz erkekler, durmayın, bir şeyler yapın!” diye bağırp çağırmasıyla da vurgulanmaktadır. Fakat Aleksander henüz bir şeyler yapmak için hazır olmadığından, kocasından ümidi kesmiş kadın Viktor'a yalvaracaktır. Viktor, bir histeri nöbeti geçiren Adelaide'e sakinleştirici enjekte eder.

Bu sahnede Tarkovski, Adelaide üzerinden modernliğin güçlü ve bağımsız kadın konsepsiyonuna bir kez daha eleştiri getirmektedir. İlacın etkisiyle sakinleşince itirafa başlayan Adelaide, “Kendini hiçbir şeye teslim etme, yoksa ölürsün!” diyerek yıllarca kendini telkin ettiğini ve bunun çok anlamsız olduğunu ancak şimdi anladığını söylerken Tarkovski'nin, kadının (çoğu zaman düşündüğünün aksine) yalnızca kendisini birine adamakla yaşam bulacağı inancına işaret etmektedir. Bununla birlikte sahnede dikkatten kaçmayan bir ayrıntı daha vardır. Hem Adelaide'e hem de kızı Martha'ya sakinleştirici iğne yaparken gösterdiği abartılı

şekilde korumacı ve ısrarcı tavırlarla Viktor, bir hekimden ziyade, (neredeyse mütecaviz) bir çapkın portresi çizmektedir. Kadının tenine iğne batırmak gibi oldukça açık bir simgesel unsur, Viktor’la Aleksander’ın hayatındaki kadınlar arasındaki libidinal ilişkiye dair düşünceleri koşullamaktadır.¹²⁰

Aleksander’ın inanmak ve inancına uygun davranmakla ilgili potansiyeli ise yavaş yavaş açığa çıkmaya başlamıştır. Yere çöküp dua eden Aleksander, yalnızca kendisi ve ailesi için değil tüm inanç sahipleri için, hatta inanmayanlar için de kurtuluş isteyecektir. Hatta inanmayanlar, Aleksander’ın nazarında en fazla şefkate ve merhamet edilmeye ihtiyaç duyan kişilerdir zira onlar Tanrı’ya teslim olma fırsatını kaçıranlardır. Görüldüğü gibi Aleksander, peygamberane bir tavır içinde, Kierkegaard’ın “iman şövalyesine” dönüşmektedir. Öyleyse, peygamberlerinkine benzer bir sınavı geçmek ve onlarınki gibi bir bedeli de ödemek zorundadır. İsteddiği kurtuluşun kefareti için sahip olduğu her şeyi Tanrı’ya vereceğini, evini yıkacağını söyleyen ve sonrasında sessizlik yemini edeceğinin sözünü veren Aleksander duasında samimidir.

Danimarkalı felsefeci Søren Kierkegaard, *Korku ve Titreme* adlı yapıtında inancı ve inancın gerektirdiği “anlamsız” eylemi ele alırken oğlunu Tanrı’ya kurban eden İbrahim peygamberin edimini irdelemiştir. Kierkegaard’a göre, bir insanın kendi oğlunu kurban etmesi akıl hatta etik dışıdır ama iman tam da aklın ötesinde ve etik olanın dışında yuvalanır; bu anlamda o evrensel değil, bireyseldir. Tanrı’ya karşı hissedilen sorumluluk, mutlak bir ödevin varlığına duyulan inanç, başkaları için absürd görünen eylemi inanç sahibi kişi özelinde gerekçelendirir. Yine de bu inanç sahibi kişi için bile esaslı bir sınanma durumudur ve sınavı verebilen kişi bir iman şövalyesi olup çıkar. Ayrıca, diğerleri tarafından absürd olarak görülmesi sebebiyle inanç eylemini açıklamak yersizdir hatta onun hakkında suskunluğa gömülmek de kaçınılmazdır (Kierkegaard, 2008, s.61- 117-118). Aleksander’ın yaşadığı dönüşüm de budur: Kahramnımızın sınavı kendince çetin, eylemi anlamsız ve suskunluğu yerinde olacaktır.

¹²⁰ Viktor’un evin hizmetçisi Julia’ya da iğne yapmayı teklif ettiğinde genç kadın tarafından oldukça sert bir vücut dili ile reddedilmesi de aynı bağlamda değerlendirilebilir.

Görsel 4. 53 Viktor kadınları sakinleştiriyor



Aleksander'ın Tanrı'ya yakarışı bir kâbus sahnesiyle devam ederken Viktor'un Martha'yla ilişkisi de açık edilmektedir. Martha, "Viktor, gel bana yardım et." dedikten sonra soyunup çıplak kalır ve yatağın arkasına geçer. Bu esnada Aleksander odanın eşiğindedir ve içeri doğru bakmaktadır fakat korkuyla irkilip kaçır. Aleksander'ın, arkadaşı Viktor'la Martha arasındaki ilişkiden mi, yoksa üvey kızına duyduğu/duyabileceği arzusu nedeniyle mi utanç yaşayıp kaçtığı belirsizdir. Rüya sahnelerinin sessel-imgeleri sürmektedir: Damlayan su sesleri, kulning'in çağrıları ve Aleksander'ın kaygılı ruh halini dışı vuran nefesi... Çamurda bata çıka yürüyen Aleksander kendisini bir binanın önünde bulur. Burası, daha sonradan anlayacağımız üzere, Maria'nın yaşadığı yerdir. *Stalker*'dakine benzer bir sahne, çamurlu suyun altındaki metalleri perdeye taşıırken kamera ileriye doğru yavaş bir akışla hareket eder. Küçük Adam'ın beyaz ayakları gözüksüğünde Aleksander oğluna seslense de ona kavuşamaz. Siyah-beyaz görüntünün kontrastından yararlanan Tarkovski oldukça etkileyici bir geçiş yapar: Karla kaplı olduğunu düşündüğümüz zeminin aslında küllerle kaplı olduğu anlaşılır. Rüzgâr esince uçuşan küller, uçak sesleriyle birlikte nükleer savaşın yıkımını hissetmemizi sağlar. Rüzgâr birden şiddetlendiğindeyse bir kapının kanatları hızla açılır fakat giriş tuğlayla örülmüştür;

yaklaşan felaketten kaçış yoktur. Rüzgâr sesi uçakların gürültüsüne karıştığında Aleksander sıçrayarak uyanmıştır.

Kendisini Tanrı'ya teslim eden Aleksander'ın *absürd* inanç eylemi de ortaya çıkmaktadır. Otto, Aleksander'a eğer evin hizmetçilerinden Maria'yla yatarsa her şeyin yoluna gireceğini söylemiştir. Tam bu anda, filmin başından beri zaman zaman duyduğumuz ve diegetic olup olmadığını bir türlü kestiremediğimiz kulning sesini ikisinin de duymaya başlaması anlamlıdır: Aleksander'ın yaşadığı dönüşüm çağrı'yı duymaya başlamasını sağlamıştır. Otto'ya göre, eğer dünyanın kurtulmasını istiyorsa Maria'yla birleştiği sırada, kendi tabiriyle “tam o anda”, bunu istemesi gerekmektedir. Cinsel birleşme sırasında, erkek ve kadının sınırlarının eridiği, hatta insanın kendi varlığından da sıyrıldığı o esrime halinde kalpten geçen samimi bir istek olacağına dair inanç tam da Tarkovski'den beklenir. Aleksander, önce inanmasa da, sonunda çağrıya cevap verip Maria'nın evine gider.

Maria'nın evinde görülen pek çok haçtan ve küçük bir sunaktan anladığımız, buranın bir inanç mekânı olduğudur. Kutsal bir mekâna gelmiş olan Aleksander önce arınmalıdır ve arınma süreci iki aşamalı gerçekleşir. İlk olarak, Maria önce Aleksander'ın kirli ellerini yıkar. Hatırlanacağı gibi, erkeğin ellerinin kadın tarafından yıkanmasını daha önce *Solaris*'te de görmüş ve bunu anneye yeniden birleşmeye dair ödipal bir arzunun gösterimi şeklinde yorumlamıştık. Burada da aynı durum söz konusudur. Maria'nın isminin Hz. Meryem'le aynı olması bir tesadüf değildir ve söz konusu ayrıntı onu Tarkovski'nin arketipsel annelerinden biri yapmaktadır. Her şeyi normale döndürüp korkuya ve acılara son verecek şeyin arketipsel anneye birleşmek olması Rus yönetmenin düşünce matrisine aykırı değildir.

Maddi arınmanın ardından, yine anneye ilgili bir anı üzerinden ‘confession’ (günah çıkarma) sürecinin başlaması da anlamlıdır. Piyanonun başına geçip Bach'tan bir parça çaldığında bunun annesinin en sevdiği eser olduğunu söyleyen Aleksander¹²¹ annesi ve çocukluğunun geçtiği evle ilgili bir anısını anlatmaya

¹²¹ Bu, muhtemelen çocukluğunda müzik dersleri alan Tarkovski'nin kendi anısına dayanmaktadır.

başladığında görüntü siyah-beyaza dönmüştür.¹²² Çocukken annesinin dağınık, bakımsız bahçesini düzenlemeye kalktığını anlatan Aleksander iki hafta boyunca uğraştığını söylemektedir. Hatta bu çabasının ve ortaya çıkan yeni ve güzel bahçenin annenin iyileşmesine yardımcı olacağını düşünmüştür. Fakat beklediğinin aksine, annesinin durumu giderek ağırlaşmıştır. Aleksander, bahçeyle işi bittiğinde annesinin devamlı oturduğu koltuktan bahçenin yeni haline baktığında dehşete kapıldığını itiraf eder: Bahçenin eski doğallığından ve güzelliğinden eser kalmamıştır. Aleksander'ın "Her yerde şiddetin izi vardı!" sözü filmin başında net olarak iletilen Dionysosçu tavra yapılan açık bir göndermedir.

Geçmişle yüzleşen, günahlarını itiraf eden Aleksander kutsal anne Maria'ya "Beni sevebilir misin?" diye sorar. Sorunun muhatabı görünürde bir kadın olsa da bunun, inanç sahibi birinin günahını itirafının ardından endişeyle Tanrı'ya sorduğu soru olduğunu görmek zor değildir: "Beni sevebilir misin? Kurtarılmaya layık mıyım?" Aleksander artık yalvarmaktadır: "Bizi öldürme!" Maria ise, dikkat çekici şekilde, Aleksander'ın karısı Adelaide'ı suçlamaya başlayacaktır: "O kötü biri, sizi incitti." Aleksander ve Maria sevişmeye başlar. Aleksander, Maria'nın anlayışlı ve şefkatli kollarında sükûn bulurken havaya yükselirler.

Siyah-beyaz görüntü filmde gördüğümüz ilk rüyaya, Aleksander'ın nöbet geçirdiği anda gördüğü kâbusa bağlanmıştır. Daha evvel boş halde gördüğümüz sokak bu kez ne yapacağını bilmez halde koşuşturan insanlarla doludur. İlk rüyadaki aynı kamera hareketiyle uyuyan Küçük Adam kadraja girer ve bir sıçrama yaşanır. Ayrıca bir kadının Aleksander'a ilaç verdiğini düşündüren sesler duyulmaktadır. Adam, kekeleyerek ilacı içmeyi reddetse de yutkunma seslerinden uzun süre karşı koyamadığını çıkarsarız. Görüntüdeyse Aleksander yerde bir ölü yatarken yanındaki bir kadın uzaktaki bir bacaya, bir evden geriye kalan yegâne şeye bakmaktadır. Bu kişinin karısı Adelaide olduğunu düşünsek de yüzünü döndüğünde kadının Maria olduğu görülmektedir. Görüntü renkliye dönse de kâbus devam etmektedir. Yine çırılçıplak olan Martha evin içine, üst kata kadar girmiş tavukları kovalarken kâbus sona erer.

¹²² Yahut sahnenin karanlık tonları sebebiyle görüntü siyah-beyaz gibi görünmektedir.

Çalışma odasının koltuğunda uyuyan Aleksander'ın "Anne!" diye haykırarak uyandığında Japon müziği duyulmaktadır ve Aleksander müzik çalarını kapatmak suretiyle müziği durdurmuştur. Bu sahne neredeyse nükleer felâketin geldiğini televizyondaki bir siyasetçiden duyduğumuz sahnenin aynısıdır. Aynı sessel-imge ve aynı sahneyle iki sinemasal zaman üst üste binmiştir. Kâbus sahnesinde duyduğumuz ilaç alma sesleriyle birlikte değerlendirildiğinde, Japon müziği ve ayna detayı üzerinden kurulan bağlantı, iki sahne arasında olup biten her şeyin gerçekliğini şüpheli hale getirmektedir. Yaşanan her şey bir rüya mıdır? Zira her şey yolunda gözükmemektedir: Evde elektrik vardır ve telefon çalışmaktadır. Aleksander, bir iş arkadaşını aradığında ortaya çıkar ki dünyanın geri kalanı için nükleer savaş tehditinden ya da dünyanın sonunun gelmesinden en ufak bir iz yoktur.

Aleksander'ı bir ayna karşısında çiftlenmiş şekilde gördüğümüzde onun da seyirciyle aynı şüphe içinde olduğunu duyumsarız (Sheehan, 1997, s. 200). Bütün bunlar gerçek miydi, yoksa bir düş mü? Fakat inancın özü de tam burada; bir şeyin varlığına dair rasyonel kanıt getiremesek de onun doğruluğundan şüphe etmemekte saklıdır. Bu yüzden, inanç sıçramasını yaşamış Aleksander düşte bile olsa verdiği sözleri tutacaktır ve ailesini uzaklaştırdıktan sonra söz verdiği gibi evini yok edecektir. Yangın ilerlemeden önce odasına çıkıp Japon müziğini açan Aleksander, sonra evinin kül oluşunu izler. Tek planda verilen uzun bir sahnede kamera yine yalnızca yatay ekseninde hareket eder –tıpkı açılış plan-sekansında olduğu gibi. Aleksander, evi neden yakıldığını Viktor'a ve ailesine neden yaptığını açıklamak istese de ettiği sessizlik yeminini hatırlayıp son anda ağzını kapatır. Yanan evden gelen telefon sesi Tarkovski'nin meşhur kurulamayan iletişimlerinin sonuncusudur.

Aleksander, Maria'nın dizlerine kapanıp ellerini öperken onu almaya bir ambulans gelmiştir. Yanan evden geriye kalan iskelet gürültüyle çökerken geriye kalan tek şey, önceki rüyada gördüğümüz gibi, bacadır. Aleksander ve ambulans görevlileri arasında, komik denebilecek, hatta belli ölçüde slapstickleri hatırlatan bir kovalamaca yaşanır. Aleksander'ın çocukça kaçışları, eyleminin absürlüğünü iyiden iyiye öne çıkartan bir oyunu andırmaktadır. Başka bir bakımdan Aleksander'ın çocuklaşması zaten beklenen bir şeydir: Zerdüş'tün hikâyesindeki gibi, ruhu bir

dönüşüm yaşamış; deve aslana, aslan da çocuğa dönmüştür. Sırada bengi dönüş vardır.

Görsel 4. 54 Kurtuluş için ödene kefareet: Evin yakılması



Bengi dönüş de filmin kapanış sahnesiyle gerçekleşecektir. Aleksander'ı götürürlerken Küçük Adam'ın babasıyla birlikte diktikleri kurumuş ağaca su taşıdığı görülmektedir. Maria bisikletle ambulansı takip ederken, araç Küçük Adam ve ağacın önünden geçip giderken Bach'ın filmin girişinde kullanılan pasyonu yeniden çalmaya başlar. Küçük Adam ağacı suladıktan sonra dibinde yatarken sorar: “Başlangıçta söz vardı. Neden baba?” fakat yanıtı kalacaktır. Zaten, Tarkovski gibi deneyimin aktarılamazlığına inanan birinin bu soruya yanıt vermesi beklenmezdi. Bu, herkesin kendi başına cevabını aramaya çıkacağı bir sorudur.

Kamera vinç hareketiyle yaşam ağacının üstlerine doğru yavaşça yükselirken kadrajın arka planını meydana getiren parlak deniz, önünde duran ağacı siyah bir dikene benzetmektedir. Tarkovski, inançla ve fedakârlıkla yaşam ağacını dikmenin, axis mundi'yi kurmanın çileli bir şey olduğuna dair dürüst fikrini dışavurmaktayken Hz.İsa'nın başına geçirilen dikenden tacı da anımsatmaktadır. Yine de film, umut ve güven dilekleriyle Rus yönetmenin “küçük adamı” oğlu Andrey'e ithaf edilerek bitmektedir. *Kurban*'ın Tarkovski'nin son filmi olduğunu bilmenin üzerimizdeki

etkisiyse bu filmi Rus yönetmenden bize kalan bir son mektup, bir vasiyet gibi algılamamızla sonuçlanmaktadır.



SONUÇ

Sanat, belli bir ustalık seviyesini gerekli kılan bir biçim ile doğrudan duyumsanabilir bir konunun birliğinden doğan ve izleyicisinde duygulanım yaratan insanî nesne ya da eylemlerin genel adıdır. Elimizdeki tanımdan sanatın iki veçhesinin bulunduğu anlaşılmaktadır. O, ilk yüzüyle maddi/dışsal bir varlıktır. Sanat, bir malzemenin ustaca ve hoşâ gidecek (ya da en azından ilgi çekecek) şekilde işlenmesiyle meydana gelir. Ne var ki o, salt dışsal bir varlık olarak kalmaz; yarattığı zihinsel ve duygusal etki yoluyla insana katılır, insanda *açılır*. Sanat eseri maddi/duyumsanabilir yanından daha fazlasını ifade ederken bu hem sanatçı hem de izleyici için geçerlidir. Söz konusu fazla, bir eserin özünü/anlamını oluştururken sanatı da dünyayı yeniden algılama ve yorumlama faaliyeti haline getirmektedir. Demek ki biçim, düşünce ve deneyimin kesişme noktası olarak sanat, varlıkla ilişki kurmanın, onu bilip anlamlandırmanın özel bir türü olmakla onto-epistemik bir derinlik de barındırır.

Estetik, özellikle de sanat ontolojisi adı verilen disiplin bu sebeple meydana çıkmıştır. Felsefenin bir alt dalı olarak sanat ontolojisi, estetik nesnenin, varlık ve bilgi ilişkilerinde yüklendiği fonksiyon açısından ele alınması ve yine bu açıdan değerkendirilmesi gayretidir. Başka bir deyişle, sanatın duyumsanan somut gerçekliğinin ötesinde bir de kavranabilen soyut bir gerçekliğinin bulunması, ikinci gerçekliğin ne olduğu (daha doğrusu ne kadar “gerçek” olduğu) sorusunu gündeme getirmiştir. Sanatın değeri ise, çağdaş zamanlara değin, onun vasıtasıyla kavradığımız gerçekliğin değerinden, daha doğrusu onun ne ölçüde hakiki olduğundan ayrı düşünülmemiştir.

Bu noktada iki temel görüş bulunmaktadır: Sanatı bir temsil faaliyeti olarak gören mimetik kuramla, onu sanatçının kendi duygu ve düşüncelerinin doğrudan ifadesi olarak gören dışavurumculuk. Tarihsel bakımdan ele alacak olursak, ilk estetik kuramı olan mimetik sanat anlayışı, sanatı tasvire ya da temsile dayalı bir faaliyet, bu yönüyle de zanaatın özel bir biçimi olarak kabul etmektedir. Platon, Aristoteles ve Plotinos’un düşünceleriyle temellenen mimetik anlayış açısından

sanat, sırasıyla, dışsal gerçekliğin, tümel bir modelin ve son olarak maddeselliğin üstünde kalan tinsel bir varlık düzleminin temsil edilmesi faaliyetidir. Bu anlamda sanat, biçimsel olanaklarla bu üçünde birini tasvir/temsil ederek ona bir ayna tutmaya çalışır. Bir eserin güzelliği ve değeri de yarattığı temsillerin gerçeğe uygunluğuna (truthfulness) bağlıdır.

Genellikle, bu idealist görüşün günümüzde tedavülden kalktığı düşünülür, fakat gerçekten öyle midir? Mimetik sanat anlayışının idealist yönü, bugün, sanat hakkındaki tartışmaların genel seyrini belirleme gücünü büyük ölçüde yitirmiş olsa dahi, sanatın hakikatle ilişki kurması gerektiğine inanan kişilerin düşüncelerinde hâlâ varlığını hissettirebilir. Örneğin, tezimizin odağındaki Andrey Tarkovski sanatın “ideale duyulan özlem” olduğunu söylediğinde, Rus sinemacının bir sanat eserinin kendi maddi/biçimsel varlığından çok daha yüce bir şeyi temsil etmesi gerektiğine vurgu yaptığını anlarız. Bundan daha ilginç, özellikle Platon’un idealist-didaktik sanat kuramının politik düzlemde resmi sanat programlarını hayata geçirip belli ideolojik söylemleri estetik eliyle halka yaymak amacıyla daha düne kadar yürürlükte kalmış olmasıdır. Demek ki mimetik sanat anlayışı ve ‘Platon’un hayaleti’, gerek müspet gerek menfi anlamda, sandığımızdan çok daha uzun süre aramızda dolaşmıştır ve dolaşmaya da devam edecektir.

Sanattaki diğer ana yönelim olan dışavurumculuğun ise 19. yüzyılda, romantiklerle birlikte ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Ne var ki, dışavurumcu sanat anlayışının kökleri bundan çok daha öncesine; Ortaçağ’a, hatta Plotinos felsefesine kadar uzanmaktadır. Bu gerçeğin yeterince dile getirilmediği açıktır. Fikirleriyle Hristiyan estetiğini domine eden Plotinos’un belirttiği gibi, sanat, maddi varlığı bakımından değerce düşük dünyaya ait olabilir, fakat o, anlamca maddenin üstünün, aşkın tinsellik alanının sembolik ‘dilini’ yansıtmaktadır. Eser, yalnızca somut gözle görülmeyip aynı zamanda soyut ruhla temaşa edilen bir şeye dönüştükçe sanatçı da bir zanaatkâr olmanın ötesine uzanıp hakikatin sembolik dilini Tanrı’nın inayetiyle çözüp konuşabilen esinlenmiş (inspired) bir aracı halini almıştır. İşte, sanatı, sanatçının kendi düşüncelerinin dışavurumu olarak kabul etmenin ilk basamağını da bu önemli değişim meydana getirmiştir.

Ruh ve madde arasında bir köprü kuran esinlenmiş araçlar, modernliğin önce sanatsal ardından da felsefi hümanizmi sayesinde, hakikati kendinde barındıran ve ürettiği kusursuz formlarla ortaya koyan dehalara dönüşmüştür. Böylece bugün anladığımız şekline oldukça yakın haliyle sanatçı kavramı doğmuştur. Dünyanın kutsallıktan arınmasına sebep olan insan merkezli anlayış, özgür ve yaptığı işin değerine güven duyan sanatçı tipinin zuhur etmesine zemin hazırlamıştır. Başka bir deyişle, sanat kutsallıktan arındıkça sanatçı kutsallığa kavuşmuş görünmektedir. Bu yüzden, 16. yüzyıla gelindiğinde sanatçı eserlerinin altına imzasını atmaya başlayacak, hatta Albrecht Dürer 1528 yılında tamamladığı otoportresinin altına “Ben, Albrecht Dürer, 28 yaşında ebedi renkerle kendi kendimi yarattım.” yazma cüretini dahi gösterebilecektir.

17. yüzyıla gelindiğindeyse sanat anlayışında bir yol ayrımı ortaya çıkmıştır. Sanatta ölçü, oran, simetri gibi matematiksel/geometrik yasaların kati şekilde uygulanmasını talep eden ve akademik bir disiplin haline gelmiş klasisizm ile bir eserin yaratımında sanatçının samimi duygularının ifadesine ağırlık veren sentimentalizm bir çatışma içine girmiştir. Yaklaşık iki asra yayılan ayrışmanın kazananı ise sentimentalizm olacaktır. 19. yüzyılda ortaya çıkan romantikler, duyguculuğun doğal sonucu olarak, sanatta bireysel ifadeye büyük önem atfederlerken dışavurumcu sanat anlayışının tam anlamıyla kristalleşmesini müjdelemişlerdir.

Dışavurumcu sanat anlayışının doğuşu şu noktada önem arz etmektedir: Eserin içeriği/konusu hâlâ önemlidir fakat sanatçının ortaya koyduğu özgün (bireysel) biçimin ya da ifade şeklinin sanatı meydana getiren öge olarak temel alınması, sanatın özü itibarıyla sanatçının yaptığı şey olarak anlaşılmasıyla sonuçlanmıştır. Kutsallığını kaybettiğe büyüsünü de yitirmek durumunda kalan dünyanın sanatçı eliyle estetize edilerek fantazmagorik biçimlerle yeniden üretilmesi, sanatçıyı toplumsal hatta evrensel ahlaki ideallerden bağımsız bir yaratıcı konumuna yükseltmiştir. Aynı şey sanat için de söz konusudur; estetiğin kendisi bir ideal halini almıştır. Günümüzde de bu anlayışın etkisini sürdürmeye devam ettiğini görmek çok zor olmasa gerektir.

19. yüzyılın sonunda dünya sahnesine çıkan iki teknik yenilik; fotoğrafın ve sinemanın icadı ise estetik tartışmaları yeniden ve büyük ölçüde aynı kalan bir bağlamda hararetlendirmiştir. Fotoğrafik imge temsilde bir dönüm noktasıdır ve icadıyla birlikte sanatın özünün nesnel gerçekliğin aslına uygun bir tasvirini yapmak olduğu düşüncesi geri dönmek üzere tarih sahnesinden çekilmiştir. Hiçbir klasik sanat dalı nesnel dünyayı tasvir/temsil etmek konusunda fotoğraf ya da sinemanın doğrudanlığı (immediatism) ile boy ölçüşemediği için plastik sanatlar, nesnel gerçekliği yeniden üretmek fikrinden giderek uzaklaşarak daha kavramsal/soyut olmak durumunda kalmışlardır. Ayrıca, fotoğrafik imgenin devinimi aksettirmek konusundaki başarısı ve montaj yapmak konusundaki geniş imkânları, plastik sanatların ifade konusunda yeni arayışlara yönelmesine de vesile olmuştur. Kübizm ve fütürizm gibi, çoklu perspektifi ve parçalılığı iki boyutun sınırları içinde yansıtmaya çalışan sanat akımlarının doğuşunu bu doğrultuda değerlendirmek gerekir.

Bununla beraber, kısa zaman içinde fotoğrafik imgenin de sanatsal ifade gücüne sahip olduğu sezilecektir. Fakat teorik açıdan fotoğrafik imgeye estetik derinliğini ve değerini kazandıran unsurun ne olduğunun cevaplanması gerekmiştir. Her teknik öge gibi, fotoğrafik imgenin çıktıları da sonsuzcasına kopyalanabilmektedir. Böylece, eserin biricikliği onun değerini belirlemekte bir ölçü olmaktan çıkmıştır. Benjamin'in tabiriyle, bir eseri kopyalabilmenin ya da kopyalama esasına dayanan sanatsal imgenin ortaya çıkışının sebep olduğu "aura kaybı" sanatın maddi boyuttaki tılsımının tamamen silinmesi demektir, ancak tam bu noktada, bir esere değerini kazandıran şeyin onun arkasındaki fikir olduğu inancı da hiç olmadığı kadar kuvvetlenmiştir. Bu, sanatta soyut düşüncenin somut virtüözitenin önüne kesin olarak geçebildiği dönüm noktası olduğu ölçüde sanatçının niyeti ve fikrini önceleyen romantik tavırla da uyum içinde olan bir gelişmedir.

Gerek fotoğraf gerek sinema teknik aygıtlar (apparatus) eliyle çıktılar üretirken, yapılacak ilk iş fotoğrafik imgenin de pekâlâ sanatsal olabileceğini kanıtlamak olacaktır. Söz konusu itki, sinema teorisinde biçimci bir tavır alışıyla sonuçlanmıştır. Zira sanatın biçimle kopmaz bütünlüğü, müstakil bir sanat dalı olarak

kabul edilmesi için sinemanın da kendine has biçimsel olanaklara sahip olduğunun kanıtlanmasına dönük argümanların üretilmesini gerekli kılmıştır. Sinematografinin yakaladığı fiziksel gerçeklikse, ona yapılacak vurgunun sinemanın ‘teknik’ yanının öne çıkarıp sanatsal değerine zarar vereceği düşüncesiyle belli bir süre için ikinci plana atılmıştır.

Bu doğrultuda, sinemaya sanat payesini kazandıracak biçimsel etmenler çekim ölçekleri, kamera hareketleri, fakat hepsinden çok, çekilen görüntülerin belli bir anlamsal bütünlük meydana getirecek şekilde birleştirilmesi anlamına gelen montaj ya da diğer adıyla kurgudur. Biçimci kuramda karşımıza çıkan karakteristik, sinemanın fiziksel gerçeklikten devşirdiği sınırlandırılmış çekimlerle algısal bir gerçeklik yarattığının altının ısrarla çizilmesi ve montaj yoluyla sonsuz dramatik etki yaratma gücüne verilen büyük önemdir. Hatta biçimci sinema kuramının kurgucu bir kuram olduğunu söylemek mümkündür.

Yıllar içinde sinema bağımsız bir sanat dalı olarak rüştünü ispat ettikçe, biçimci kuramın *korumacı* argümanlarına daha az ihtiyaç duyulmuştur. Bu sebeple, sinemanın nesnel gerçeklikle bağıını öne çıkartacak düşünceler artarak gerçekçi film kuramını meydana getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemle birlikte, sinemanın beyazperdeye yansıttığı gerçeklikten anlaşılan şey de yalnızca nesnel dünya ile sınırlı kalmayıp hem toplumsal/kolektif bir açılıma, hem de bireysel/Bergsoncu bir muhtevaya kavuşmuştur. Örneğin, Kracauer’ın düşünceleri, sinemanın fiziksel gerçekliği genişletip kurtardığı ölçüde, kolektif gerçekliğimize de bir ayna tutabildiğini göstermesi açısından önem arz etmektedir. Yine Bazin, sinemadaki biçimci tavrın izleyicinin algısına gereğinden fazla müdahale eden didaktik tavrını eleştirirken gerçekliğin fiziksel olduğu kadar içsel ve bu anlamda fenomenolojik bir yönünün olduğunu, sinemanın da bunun peşine düşmesi gerektiğini öne sürmüştür.

Genelde gözden kaçan nokta şudur ki, sinemanın teknik olanaklarını kullanmak noktasında gerçekçi ve biçimci eğilim arasında nerdeyse hiçbir fark yoktur. Daha açık söylemek gerekirse, her iki kuram da sinematografinin çekim, mizansen ya da montaj gibi özgün imkânlarını bütünüyle reddetmemiştir. Bununla birlikte, söz

konusu iki kuram fiziksel gerçekliğin sınırlarının çekim, mizansen ve kurgu yoluyla aşılması ya da yine bu olanaklar eliyle öne çıkarılması hususunda farklılaşırlar. Bu farklılaşma ise ilk bakışta sanıldığı gibi dikotomik olmaktan çok diyalojiktir. Ayrıca, sinemanın ilk iki büyük kuramının, yani biçimciliğin ve gerçekçiliğin, plastik sanatlardaki mimetik anlayışı hatırlatır mahiyette, temsil düzleminde yer aldığı da iddia edilebilir. Bu iki ana yönelimi, sinema sanatına has dışavurumcu bir kanadı oluşturduğunu söyleyebileceğimiz auteur politikası izleyecektir. Burada dikkat çekici olan, plastik sanatlarda yaklaşık iki bin yıla yayılan temsilden dışavuruma geçiş sürecinin sinema sanatı özelinde yalnızca yaklaşık 60 yıl gibi kısa bir sürede gerçekleşmiş olmasıdır.

Bunda dışavurumcu sanat anlayışının zaten yaklaşık bir yüzyıldır dolaşımda olmasının büyük payı olsa gerektir. Başka bir deyişle, edebiyat, resim, heykel, drama gibi plastik sanatlarda uzunca bir süredir varolan romantizm, yönetmenlerin kendilerini bir film stüdyosunun fasoncusu değil de bağımsız yaratıcı olarak görmeleri sonrasında sinemada da ortaya çıkmıştır. Yönetmenlerin talebi teorik tartışmalarda yankı bulmuş ve böylece filmlerin algısal, fiziksel ya da toplumsal gerçekliği temsil etmenin ötesinde, yönetmeninin bireysel dışavurumu olarak kabul edilebilmesi gerektiği savı 1960'lı yıllarla birlikte ağırlığını hissettirmeye başlamıştır. Buna göre, bir film biçim ve gerçek ilişkisinin bileşkesinden meydana gelse dahi onu var eden asıl öge sanatçının iletmek istediği fikirdir. Yönetmenin bir yazar tavrıyla ürettiği her film, sanatçının bir konu hakkındaki kişisel manifestosu olarak ele alınıp değerlendirilmeli, onun “yaşam dünyası”nın fenomenolojik bir tezahürü olarak görülmelidir.

Tezimizin odağındaki isim Andrey Tarkovski'nin de bir auteur yönetmen olduğuna dair hiçbir kuşku yoktur. Üstelik Tarkovski'nin, yalnızca bir auteur olarak değil, aynı zamanda bir kuramcı olarak da ele alınması gerekmektedir. Tutarlı ve yoğun bir sanat ve sinema felsefesi üretmeyi başaran Rus yönetmen, sinemada biçim ve gerçeklik tartışmasının hem teorik hem de pratik alanda daha yoğun şekilde sürdüğünün farkında olan birisidir. Tarkovski'ye göre bu tartışma üzerinde düşünmek ve fikir üretmek diğer sanat dallarına nazaran çok daha hayatidir. Çünkü

sanat dallarının en genci olan sinema, yalnızca ona ait olacak özgün sanatsal ifade olanaklarını arayıp bulmak, plastik sanatların biçimsel etkilerinden kurtulmak zorundadır.

Tarkovski, bu amaca dönük olarak, oldukça özgün bir çıkış noktasına işaret etmektedir. Buna göre, sinemayı var eden şey ne algısal ne de fiziksel gerçekliktir. Sinemanın hammaddesi yakalanıp mühürlenene zamandır. Tarkovski'nin zamandan anladığı şey ise tam olarak Bergson'un ortaya koyduğu süre'dir. Dışsal zaman ölçülebilir matematik büyüklükken, süre, hatırlama ile an'a çağırılan içsel ve sezgisel bir gerçeklik düzlemine işaret etmektedir. Rus yönetmene göre bu hakikat çoğunlukla ıskalandığı için sinemadaki teorik tartışma ve pratik uygulamalar yeni sanatın ruhuna uygun olmayan sonuçlara ulaşmış ve bir tehlike baş göstermiştir. Sinemanın icadına değin sanatçının hünerine bağlı olan gerçeği yeniden üretme süreci teknik aygıt sayesinde nihai noktasına varınca ya fiziksel gerçekliğin *sıradanlığını* aşmak adına sığ bir biçimciliğe saplanılmış ya da gösterişsiz ama hakiki bir realizme (gerçekçiliğe) varmak uğruna düşünceden ve sanatsal tavırdan feragat edilmiştir. Oysa Rus yönetmen için sinema, fizik kurallarından çok düşüncenin mantığını takip etmesi gereken bir sanat olarak, maddi dünyamızla sınırlandırılmayacak içsel gerçekliğimizin ifade edilmesidir ve bu misyonunu yerine getirecek otantik bir biçime sahip olmalıdır.

Sinemanın bu amaca uygun üslubunu bulması son derece önemliyken aranan üslup ne salt biçime ne de salt nesnel gerçekliğe ait olabilir. Bu anlamda Tarkovski, tarihsel açıdan mirasçısı olduğu biçimciliğin gündelik dilin alışkanlıklarını kırmak üzerine bina ettiği sanat anlayışına son derece mesafeli bir tavır takınmıştır. Biçim, elbette ki önemsiz bir üslup oyunu olmayıp sanatın hakiki anlamda yaratıcılık gerektiren zor ve sanatçı açısından oldukça yıpratıcı yanındır. Fakat Rus yönetmene göre biçim, sanatçının bütün samimiyetiyle ortaya koymaya çabaladığı fikrini bize aktaracak önemli bir araç olmanın ötesinde bir şey ifade etmediği için onun kendi başına bir anlam ve değere sahip olması düşünülemez. Bu açıdan, Andrey Tarkovski sık sık bir biçimci olarak etiketlenmiş olsa da bu oldukça haksız, hatta açık söylemek gerekirse, düpedüz yanlış bir çıkarımdır.

Diğer yandan, Tarkovski'nin sinema anlayışının fiziksel dünyanın olduğu gibi gösterilmesine dayalı ham bir gerçekçiliğe dayandığını söylemek de mümkün değildir. İlk bakışta bu düşüncenin biraz sorunlu görüldüğü düşünülebilir. Zira Rus yönetmen için sinema temellerini hayatın saf şekilde gözlenmesinde bulur. Ancak Tarkovski, Eisenstein olmadığı gibi, kesinlikle Vertov da değildir. Tarkovski'ye göre sinema ele avuca sığmayıp rasyonel düşüncenin olanaklarını aşan metafizik bir düzlemin görüntü yoluyla ele geçirilmesi çabasıdır. Ne var ki, insan yaşamının metafizik yanı dile gelmeye; konuşma dilinin sınırları içinde temsil edilmeye devamlı olarak direnir. Sanat “dilsizliği aşmak için bıkip usanmadan gösterilen insanüstü gayret”ken gerçek-üstü'nü gerçeğin en somut görüntüsüyle anlatmak da sinemanın özgün ve ona sanatsal hüviyetini kazandıran paradoksu olup çıkmaktadır.

Tarkovski mevcut paradoksu aşmak için şiirselliği devreye sokmaktaysa da Rus yönetmenin sinematik poetikasının sembolik şiire göndermede bulunduğunu iddia etmek büyük bir hata olacaktır. Tarkovski'nin işaret ettiği şiir, fiziksel gerçekliğin tüm yalınlığıyla gözlenmesine dayanan Japon şiiri haiku'dur. Yalnızca üç satırdan oluşup fenomenleri olabilecek en özlü (brief) şekilde betimleyen haiku, sembolizmiyle değil, yalınlığıyla dünyamızı varlık-yoğun bir (substantial) veçheye büründürmektedir. Tarkovski, tabiri caizse, sinematografiyle görsel haiku'lar yazma peşindedir. Fark edileceği gibi, burada Tarkovski'nin sinema ufku, Plotinos'un temaşa kavramsallaştırmasıyla birleşir. Seyrine dalınan dışsal gerçeklik, önünde sonunda, kendisinden daha fazlasını sezdirmeye başlarken (böyle bir amacı olmasa bile) büsbütün sembolik bir mahiyet arz etmekte ve gerçeklik katı sınırlarından kurtulup akışkan ve rüya-benzeri bir yapıya bürünmektedir. Böylece Tarkovski'nin ısrarla sembolik bir dil yaratmak peşinde koşmadığını vurgulamasına rağmen, neden tüm filmlerinin sembollerle ve çağrışımlarla dolup taşıdığı, daha doğrusu, seyirci tarafından böyle algılandığı anlaşılır hale gelmektedir.

Tarkovski, zaman basıncı kavramını da söz konusu bağlamda ortaya koymuştur. Eğer sinema, hayatın kendi dolayımsızlığı içinde doğrudan gözlenmesi ise filme kesmeler yoluyla müdahale etmek yersizdir. Zira filmin yapı taşı olan oluşturan sahneler, kurgudan da önce, kendi iç zaman yapılarını bünyelerinde

barındırır. Montaj, teatral bir dramatik etki yaratmak adına planın içine çoktan sızmış zaman yapılarını görmezden gelmemelidir. Belki de bu yüzden Tarkovski, ilk filminden beri, mizansen ustalıkla kullanarak, daha montaj masasına oturmadan önce kurgunun kendisini belli etmesine uğraşmıştır.

Rus yönetmen söz konusu olduğunda bu gerçek çoğu kez göz ardı edilmektedir. Oysa Tarkovski'nin sabit ve uzun planları iyi bir sahneleme olmaksızın kotarılamaz. Andrey Tarkovski, olgunlaştıkça bu hususta daha da katı olmuştur. En başından beri sahneleme ve çekim sürelerinde yalınlıktan yana olan yönetmenin özellikle son üç filminde kamera hareketleri hissedilir şekilde yavaşlamış, plan süreleri de artık saniyelerle değil, dakikalarla ölçülür hale gelmiştir. Kanaatimizce, Tarkovski'nin bu seçimi perdedeki görüntünün, *punctum*'unu arttırmaya, diğer ifadesiyle planın ifade gücünü sezgisel bakımdan derinleştirmeye yönelik bilinçli bir çabadır.

Şunu da açıkça söylemek gerekir ki Tarkovski, sanat anlayışı ve hayata bakışı açısından tam anlamıyla bir romantiktir; romantik sanatçı tipinin karakteristiğini bütünüyle sanatında ve benliğinde taşımaktadır. Onun romantizmini, sanatçıyı ideal tip olarak görmesinden başlayarak sanatı kutsal bir çile olarak ele almasına, köklere ve ev'e yaptığı daimi atıflardan modern dünyaya getirdiği reaksiyoner eleştirilere ve ölümü dünyanın ıstıraplarından nihai bir kurtuluş olarak tasavvur etmesine kadar her anlamda idrak etmek mümkündür. Fakat hepsinden önemlisi, Andrey Tarkovski her romantik gibi kendisini sürgünde hissetmektedir. Sürgünlüğü politik/bürokratik boyutta gerçekten tahakkuk etmiş olsa bile Tarkovski'nin dünyada kendine bir türlü yer bulamayışı metafizik içerimleriyle salt mekânsal değil, zamansal da olmak bakımından ezeli ve ebedidir. Onun için sanatçı bir sürgünken, sanat da sürgünü sona erdirme yahut belli bir süre için bile olsa onu aşma gayretidir. Elbette bunun için önce sürgün olduğumuzun hatırlanması şarttır.

Bu sebeptendir ki Rus yönetmen hayatı boyunca sürgünlüğün ve sürgünlerin filmini yapmıştır. Andrew Sarris'in ortaya koyduğu üzere, eğer bir auteur yönetmen, filmografisinin toplamında tek ve büyük bir film yapıyorsa, Tarkovski'nin 'büyük filmi' aşkın-yersizlik'ten ve bundan doğan huzursuzluktan bir türlü kurtulamayan

erkek kahramanın trajik hikâyesini perdeye taşımaktadır. *Ivan'ın Çocukluğu*'ndaki Ivan ve *Ayna*'daki Aleksey çocukluğun anneyle ve aileyle kaim mutluluğundan sürgün edilmiştir, Andrey Rublev ise duyumsadığı ile kavradığı arasında bir çatışmanın bulunmadığı ilksel bir cennetten. *Solaris*'teki Dr. Kelvin ya da *Nostalghia*'daki Andrey Gorçakov evinden ve sevdiklerinden uzak düşmüştür, *Stalker*'daki İz sürücü ve *Kurban*'daki Aleksander ise anlamsızlık elinde kıvranan bir dünyanın talihsizleridir –hatta filmlerdeki yan karakterler bile, kendileri farkında olmasalar dahi sürgün olmaktan mustarıptirler.

Bu doğrultuda Tarkovski'nin kahramanlarının cennet, anavatan Rusya, ev, çocukluk ve anne özlemi son derece belirgindir. Doğrusunu söylemek gerekirse, tüm bu kavramlar Andrey Tarkovski sinemasında neredeyse aynı şeyi ifade ederken yaşamla ve umutla ilişkilendirilmektedir. Bunların yitirildiği yerdeyse karşımıza (modern) dünyanın boğucu çelişkileri, sevilen kişilerden uzaklık/ayrılık, boğucu bir kadın arketipi, umutsuzluk ve ölüm çıkmaktadır. Tarkovski'nin kahramanları yukarıda bahsettiğimiz dikotominin iki ucu arasında salınıp duran trajik erkek figürlerdir. Üstelik trajedileri, sonunda onların mahvına sebep olacak ahlakî bir ödevin üzerinde mevcudiyet kazanır. Kahramanın zorunlu olarak duyumsadığı ödev bilinci, çoğunlukla, ateş unsurunun kullanımıyla da görselleştirilmiştir.

Tarkovski filmlerinde kahramanın 'yakıcı' ödevi, onun daimi şekilde hissettiği sürgünlüğü ancak trajik bir mahiyette aşmasına yardımcı olabilir; sürgün hissinden kurtulmak çoğunlukla kahramanın ölümüyle mümkün olmaktadır. Ölüm temasının bu denli yoğun kullanımı tam da Rus sinemacının romantik doğasıyla ilişkilidir; filmlerinde bolca gördüğümüz uçma sahnelerinde ancak geçici olarak aşılacak çelişkiler, uzaklıklar ve ıstıraplar, kahramanın ölümüyle nihai olarak bertaraf edilir. Bu yüzden, her ne kadar kendisi aksini iddia etse dahi, Rus yönetmenin filmlerinin umut dolu olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Bir umut söz konusuysa bile, ancak bedeli trajik kahramanın kendisini feda etmesiyle ödendikten sonra geride kalanlar için söz konusudur. Sanatçı, kendini feda etmekle ümidini başkalarına hediye etme yüce gönüllülüğünü gösterebilen kişidir.

Özellikle, yönetmenin son iki filmi *Nostalghia* ve *Kurban*'da umutsuzluk eserlerin baskın teması haline gelmiştir. Bunda Tarkovski'nin anavatanını, evini ve annesini kaybetmiş olmasının payı çok büyüktür. Tarkovski'nin anavatana bu doğrultuda beslediği büyük sevgi onu tam anlamıyla bir Rus kılsa da kaba bir milliyetçiliğin ağına düşmekten de korur. Daha doğrusu, onun Rusluğu “içine fırlatıldığı” bir zorunluluk meselesidir. Zamansal bir bellek varlığı olarak insanın kökleri ailesinde, ailesi bir evde ve evi de bir toprak parçasının yarattığı kültürde muhkem olduğu ölçüde insan için yerellik kaçınılmaz bir yazgıdır.

Kaçınılmaz yazgıyla ilgili olduğu içindir ki Tarkovski açısından anavatan, insan için metafizik aidiyetlerin düğüm noktasıdır; Rus yönetmenin filmlerinde teoloji gökyüzünden ziyade toprağa temas eder. Bunu *Andey Rublev*'de ve *Nostalghia*'da çok açık şekilde görmek mümkünken yönetmenin diğer filmlerinde de aynı tema varlığını devamlı hissettirmektedir. Toprak, dört unsurdan biri olarak, ölmenden kendisinden kurtulamayacağımız biricik yurdumuzdur. Bu sebeple, Tarkovski'nin peşine düştüğü ruhsal tekâmül gökyüzünde değil, yalnız ve yalnız toprakta; dünyanın ortasında gerçekleşebilir. Yine toprak, Tarkovski filmlerinde daima özlenen vatanı, evi ve geçmişi imlemektedir; bu yüzden bir uzay istasyonunda bile onu anıların yatağı olarak görürüz.

Aynı şey ev için de geçerlidir. Genelde tekinsiz bataklıkların ya da karanlık sulak alanların hemen yanında duran kırsal evler Tarkovski sinematografisinin en nostaljik temalarından birini sunar. Ev ya terk edilmiştir ya da terk edilmek üzeredir ve bu anlamda Rus yönetmenin filmlerinde çocukluğun geçtiği evlerin daima bir sınır elementi olarak işlev kazanan suyun yanında konumlanmış olmaları onların ulaşılamazlığını bize hissettirir. Su; yaşam ve ölüm, aktüel-olan ve virtüel-olan arasındaki sınırı çizer çizmesine ama akışkanlığı sayesinde bu sınırın kolayca (genelde ölüm yahut virtüel olan lehine) eriyebileceğine de işaret etmektedir. Gelgelelim, su eğer yağmur şeklinde görülüyorsa bu kez yaşamı ve onun kendiliğindenliği ile coşkusunu ifade etmektedir. Belki de bu yüzden, Tarkovski için yaşamın kaynağı olan evlerde sık sık gerçek-üstü yağmurlar yağmaktadır.

Tarkovski için ev, anne imgesiyle kaimdir ama çocukluğundan kalan tortular Rus yönetmenin kadına bakışını başlı başına bir problematik haline getirdiği açıktır. *Ivan'ın Çocukluğu* hariç olmak üzere, Tarkovski'nin kadın/anne figürleri iki farklı yüze sahip kadın arketipini dışavurmaktadır: Bir yanıyla müşfik, korumacı ve erkeğinin varlığında eriyip giden kutsal anne, diğer yanıyla dişi, cazip ve bu haliyle 'erkek katili' haline gelen histerik figürler... Tarkovski ilkiyle birleşmek ister, ikincisinden saklayamadığı bir rahatsızlık duymaktadır. *Ayna*'da ve *Stalker*'da (kısmen *Solaris*'te de) olduğu gibi, bazen iki farklı anne imgesinin tek bir karakterde birleştiğine de şahit olunmaktadır. Bu düşsel nitelik, Tarkovski sinemasında eş ve annenin sık sık yer değiştirmesiyle yönetmenin ödipal saplantısına da işaret etmektedir. Yönetmenin üç filminde (*Ivan'ın Çocukluğu*, *Andrey Rublev* ve *Ayna*) kadın karakterlerin gerçekten Tarkovski'nin eşi ya da annesi tarafından canlandırılması da eş ve anne arasındaki tuhaf birleşimlerin yalnızca sinematografik evrenle sınırlı kalmadığına işaret etmektedir.

Buna karşın, Tarkovski filmlerinde baba ortada yoktur. Babanın yokluğu yönetmenin kendi çocukluğunda deneyimlemek zorunda kaldığı ve belli ki hayatı boyunca ona acı veren bir gerçektir ve Rus yönetmenin filmografisi boyunca karşımıza çıkmaktadır. Ancak sanatçıyı ideal tip hatta peygamberane bir varlık olarak gören Tarkovski kişisel kaybını yine teolojik bir açılıma kavuşturmadan kendisini alamaz. Babanın yokluğu Rus yönetmenin filmlerine damgasını vuran Hristiyan öğretisini de çağırıştırır, üstelik bunun bilinçli bir tercih olduğu şüphesizdir. Örneğin *Solaris*'te şahit olduğumuz üzere, baba, İncil'de bahsi geçen hayırsız evlat gibi terk edilir, *Ayna*'da ise baba sanki Tanrı'ymışçasına yalnızca kelamî bir varlık olarak sezilir. Ne var ki babadan uzak kalmak ona karşı duyulan kırgınlıkla ya da sevgisizlikle sonuçlanmaz. Aslında, durum bunun tam tersidir. Baba neredeyse kutsal bir varlık haline gelmiştir ve onun kendisini görmek yerine Söz'ünü duymak, Tarkovski'nin erkek kahramanlarının kimlik inşasının önemli bir ögesini oluşturmaktadır.

Açıktır ki Andrey Tarkovski dindar bir sanatçıdır ama onun dindarlığını romantik karakterinden ayrı düşünmemek en doğrusu olacaktır. Yönetmenin

dindarlığını mistik kılan etmen de romantizmdir. Daha doğrusu, Andrey Tarkovski'nin yadsınamaz teolojik idealizmi katışıksız değildir ve romantizmin bireyin hür iradesine ve dünyaya kendi biricik bakışı gereğince yönelmesine verdiği önemle kaynaşmış durumdadır. Bu, Tarkovski'nin hem çileci karakterinde hem de aşkın sanat anlayışında görülebilirken onu salt biçimci bir dindarlıktan uzaklaştırmaktadır. Tarkovski'nin metafizik yönelimleri kurumsal ve kolektif olmaktan uzak bireysel ve samimi anlık duyumların, dile getirilmesi mümkün olmayan sezgisel/mistik kavrayışların etrafında örülmüştür. Yönetmenin filmlerinde 'konuşamamaya' yaptığı vurguyu da bu doğrultuda anlamlandırmak gerekir.

Diğer yandan, ele alınan büyük meselelerin üstüne konuşulamıyor oluşu, Tarkovski'nin kendine has sinema biçiminde, olabildiğince az şeyi doğrudan 'dile getirip', bundan çok daha fazlasını sezdirme amacını taşıyan aşkın bir üslupla sonuçlanmıştır. Schrader'ın ifade ettiği üzere, eserleriyle onto-epistemik tartışmalara katılan her sanatçı gibi Tarkovski açısından da kaçınılmaz olan bu süreç Rus yönetmenin filmlerinin de (kendisi gibi) dindarlaşmasına sebep olmuştur. Ancak dindarlık ve aşkınlık arasındaki bağıntıyı doğru şekilde tespit etmek gerekir: Tarkovski'nin hayatı boyunca duyduğu aşkınlık ihtiyacı onun dindarlığını koşullamıştır; tersi değil. Rus sinemacının, hem -din bilimci Rudolf Otto'dan ilhamla söylersek- kutsalla doğrudan kurmaya çalıştığı ilişkinin bir dini öğretinin *ölü tutuculuğu* ile değil, *a priori* bir aşkınlığın canlı ve akışkan deneyimiyle gerçekleşmesinden, hem de kurtuluş (kefare) arayışı noktasında bu denli bireyci olmasından çıkarabileceğimiz sonuç budur.

Kısa ömründe az sayılabilecek kadar film yapmasına rağmen sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden biri olmayı başaran Andrey Tarkovski, ticari denemeyecek 'zor' filmler yapmıştır. Onun düşünce-yoğun ve sanatsal filmleri, Sovyet Rusya gibi sinemayı bir devlet faaliyeti olarak gören bir ülkenin sınırları dışında yapılmasının güçlüğü bakımından da zordur. Bu gerçek, sanatçının ülkesiyle ilişkilerini ikircikli bir konuma taşımıştır. Bir yandan, Sovyet Rusya'nın önüne çıkardığı bürokratik engellerden bunalan ve kendini ifade etmekte zorlandığını düşünen Tarkovski, diğer yandan sosyalist bir yapının görece güvenli sularında

kapitalist dünyanın seyirci ve yapımcı baskısından azade şekilde çalışabilmiştir. Elbette ki, filmleriyle hem kültürel hem de ekonomik olarak ülkesine bu denli katkı sunan Tarkovski'nin hak ettiği saygınlığı ve ekonomik özgürlüğü elde edebildiğini söylemek mümkün değildir.

Büyük kısmı kendi karakterinden kaynaklanan çileli yaşamı 54 yaşında son bulurken, Tarkovski kısa yaşamına yalnız başına ve yeni filmler çekme hayaliyle veda etmiştir. Hayatı boyunca insanlarla geçinmek konusunda kötü bir karneye sahip, yalnızca sanata ve sinemaya vefa gösterebilmesiyle ünlü bir insana yakışan bir sondur onunki. Geride bıraktığı filmlerse, dünya sinema tarihinin köşe taşları olarak, şu an mevcut olandan çok daha fazla ilgiyi ve ciddi araştırmayı hak etmektedir. Özellikle ülkemiz ölçeğinde düşünüldüğünde, bu denli sevilen ve öykünülen bir yönetmene gösterilmesi gereken vefa, en çok, kendisi ve eserleri hakkında kaleme alınacak nitelikli çalışmalarla gösterilebilir.

KAYNAKÇA

“to stalk”. (1994). *Redhouse Büyük Sözlük*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.

Abramov, N. (1970/2007). Beyazperdedeki Bilim-Kurgu Üzerine. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), *İçinde, Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 38-44), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Açar, Mehmet. (2017). “Kayıp Tohumun İzinde”. <https://www.haberturk.com/yazarlar/mehmet-acar/1726828-kayip-tohumun-pesinde>. Son erişim tarihi: 01.10.2019.

Adanır, O. (2009). Fotografik İmge ve Sayısal Görüntü. *Art-e Sanat Dergisi*, 1(1), 1-4. <https://dergipark.org.tr/en/pub/sduarte/issue/20720/221481> adresinden ulaşıldı. Son erişim tarihi: 05.10.2021.

Agamben, G. (2018). Hakkın ve Kişinin Ötesinde. *İçinde* (Simon Weil), *Kişi ve Kutsal* (ss.7-16), Murat Erşen (Çev.), İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Ahmedî, B. (2011). *Andrey Tarkovski Sineması: Kayıp Umudun İzinde*. Faysal Soysal ve Veysel Başçı (Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.

Aitken, I. (1998). Distraction and Redemption: Kracauer, Surrealism and Phenomenology. *Screen*, 39(2), 124-140.

Akan, N. (2018). Aristoteles’in Etik Anlayışı Doğrultusunda Katharsis. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4(7), 21-28.

Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe: Kant’tan Günümüze Felsefe Akımları*. Ankara: İnkılâp Kitabevi.

Akıncı, M., Çelik, Y. (2014). Edebi Eleştiri ve Eleştirel Hermenötik. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(2), 170-181.

Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı* (6.Baskı). Sakarya: Sakarya Yayınları.

Andrew, J. D. (2000). *Sinema Kuramları*. İbrahim Şener (Çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Zahit Atam (Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.

Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*. Bahadır Sina Şener (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles. (1987). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles. (2010). *Metafizik*. Ahmet Arslan (Çev.), İstanbul: Sosyal Yayınları.

Aristoteles. (2015). *Nikomakhos'a Etik*. Furkan Akderin (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*. Zeynep Özen Barkot (Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.

Armstrong, N. (1999). Fiction in the Age of Photography. *Narrative*, 7(1), 37-55.

Arnheim, J. R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. Rabia Ünal (Çev.), İstanbul: Öteki Yayınevi.

Arslan, A. (2007). *İlkçağ Felsefe Tarihi III: Aristoteles*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Arslan, A. (2010). *İlkçağ Felsefe Tarihi V: Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hristiyan Felsefesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Arslan, A. (2012). *Felsefeye Giriş* (18. Baskı). İstanbul: Adres Yayınları.

Artukoğlu B. & Szejko, N. (2019). Tarkovsky's Stalker: Existentialism and Mental Health. *The Lancet Psychiatry*, 7(1), 24-26.

Aslan, M. & Tayanç, A. D. (2018). Tarkovsky'nin "Ayna"sına Yansıyan Bellek: Bellek Türleri, Özellikleri ve Süreçleri Açısından "Ayna" Filminin Analizi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 30, 301-321.

Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-kalem (Le Cam  re-stylo). Nagihan   zer (  ev.).   inde (Ed. Ali Karadoğan), *Sanat Sineması   zerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss.21-26), İstanbul: DeKi Yayınları. 21-26.

Aşkın, Z. & Cılız, F. (2016). Platon'da Güzel, Aletheia ve Sanat İlişkisi. *Beytulhikme: An International Journal of Philosophy*, 6(1). 195-209.

Aşkın, Z. (2009). Niçin Varolş  culuk?. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, (3), 4 <http://ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/Ethos5-Gul.pdf> adresinden. Son erişim tarihi: 04.12.2020.

Avcı, B.  . & Karakoç, E. (2020). Sinematografik Düşüncenin Tarihi. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 6 (1), 178-190.

Aydemir, ř. (2017). "Buğday: Bir İnanç   topyası". <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/11/24/bugday-bir-inanc-utopyasi/>. Son erişim tarihi: 01.10.2019.

Aydınalp, E. B. (2017). Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (38), 151-160.

Bachmann, G. (1962/2007). "Andrey Tarkovski'yle Karşılaşma". Ebru Kılıç (  ev.). John Gianvito (Editör),   inde, *şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 6-13), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Badiou, A. (2010). *Başka Bir Estetik*. Aziz Ufuk Kılıç (  ev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Baglivo, D. [Yapımcı ve Yönetmen]. (1983). *Andrei Tarkovksy: A Poet in The Cinema* (Andreij Tarkovskij: Un Poeta nel Cinema). [Video]. Italy. şu adresten erişilmiştir: <https://www.youtube.com/watch?v=bEpkrmXTAE>, Son erişim tarihi: 18.02.2020.

Bal, M. (2016). Düşünme ve Varoluş Bakımından   a  daş İnsanın Doğayla Başımı Frank Baum'un *Oz Büyücüsü* Masalı Yoluyla Anlamak. *Mavi Atlas*, (6), 158-172.

Balkin, J. (2004). Yapısöküm. Kasım Küçükalp (  ev.), *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(1), 318-329.

Barthes, R. (2014). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Reha Akçayaka (Çev.), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Nijat Özön (Çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi.

Becker-Blease, K.A. (2004). Dissociative States Through New Age and Electronic Trance Music, *Journal of Trauma & Dissociation*, 5(2), 89-100.

Benjamin, W. (2001). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı. İçinde *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Bergman, I. (1988). *The Magic Lantern: An Autobiography*. Joan Tate (Trans.), London: Penguin Books.

Bergson, H. (1944). *Creative Evolution*. Arthur Mitchell (Trans.), New York: The New Library.

Bergson, H. (1990). *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*. Mustafa Şekip Tunç (Çev.), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Berlin, I. (2004). *Romantikliğin Kökleri*. Mete Tunçay (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bird, R. (2004). *Andrei Rublev*. London: BFI Publishing.

Bird, R. (2008). *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. London: Reaktion Books.

Bordwell, D. & Thompson, K., (2003). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Bordwell, D. (2005). *The Cinema of Eisenstein*. New York and London: Routledge.

Bosman, G.F. (2015). "Tarkovsky's Sacrifice: Between Nietzsche and Christ". In A.Houtmann et al (Edited by), *The Actuality of Sacrifice: Past and Present*. (pp. 447-462), Leiden & Boston: Brill.

Botía, L. F. (2021). The Sound Art in Tarkovsky's Andrei Rublev: Sound Ambiguities amid Visual Certainties. *Quarterly Review of Film and Video*, 38(8), 727-746.

Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Rüyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov ve Wong Kar-Wai*. Cem Soydemir (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Bowie, A. (2003). *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Boyadzhieva, L. (2014). *Andrei Tarkovsky: A Life on Cross*. Christopher Culver (Trans.), London: Glagoslav Publications.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. Ferit Burak Aydar (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları* (2. Baskı). İstanbul: Sarmal Yayınları.

Brezna, I. (1984/2007). Bir Sembolizm Düşmanı. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), *İçinde, Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 131-155), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Burke, P. (2016). *Avrupa'da Rönesans: Merkezler ve Çeperler*. Uygur Abacı (Çev.), İstanbul: Işık Yayınları.

Butler, M. A. (2005). *Film Studies*. Herts: Pocket Essentials.

Buyan, B. (2013). Hugo Münsterberg. İçinde Zeynep Özarslan (Editör), *Sinema Kuramları 1*. (ss. 19-34), İstanbul: Su Yayınevi.

Büker, S. (1989). Film ve Gerçek I. *Kurgu*, 5(1), 105-112.

Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Campbell, J. (2014). *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri, I. Cilt*. Kudret Emiroğlu (Çev.), İstanbul: Işık Yayınları.

Cardullo, B. (2011). Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin. In Bert Cardullo (Edited by) *André Bazin and Italian Neorealism*. (pp. 1-17), London: Continuum International Publishing.

Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell Publishing.

Carroll, N. (2016). *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş* (2. Baskı). Güliz Korkmaz Tirkeş (Çev.), Ankara: Ütopya Yayınları.

Cary, B. (2018). *Filozof-Sanatçının Rönesansı*. Sevgi Tüker-Terlemez (Çev.), İstanbul: Kırımızı Yayınları.

Cassirer, E. (2018). *Rönesans Felsefesinde Birey ve Evren*. Emre Can Ercan (Çev.), Bursa: Verka Yayınları.

Castelli, P. (2013). *Rönesans Estetiği*. Durdu Kundakçı ve Gül Öztürk (Çev.), İstanbul: Dost Kitabevi.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cevizci, A. (2008). *Felsefe*. İstanbul: Sentez Yayınları.

Cevizci, A. (2012a). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.

Cevizci, A. (2012b). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.

Cevizci, A. (2014). Batı Medeniyetinin Beşiği Olarak Antik Yunan Felsefesi. *Hece Dergisi Batı Medeniyeti Özel Sayısı*, 18 (210/211/212), 48-69.

Cevizci, A. (2015). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Say Yayınları.

Christie, I. (1981/2006). Against Interpretation: An Interview with Andrei Tarkovsky. In John Gianvito (Edited by) *Andrei Tarkovsky Interviews*. (pp. 63-69), Mississippi: University Press of Mississippi.

Ciment, M., S., L. & Schnitzer, J. (1969/2006). The Artist in Ancient Russia and the New USSR. In John Gianvito (Edited by) *Andrei Tarkovsky Interviews*. (pp. 16-31), Mississippi: University Press of Mississippi.

Ciment, M., vd. (1969/2007). Eski Rusya’da ve Yeni SSCB’de Sanatçı. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 19-37), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Collin, P., H. (2004). “Cold War”. *Dictionary of Politics And Government* (Third Edition). London: Bloomsbury.

Concee, N. (2000). “Cultural Codes of the Thaw”. In William Taubman, Sergei Khrushchev & Abbott Gleason (Edited by), *Nikita Khrushchev*. (pp.160-176), London: Yale University Press.

Copleston, F. (1993). *A History of Philosophy I: Greece and Rome*. New York & London: Image Books.

Corrigan, K. (2005). *Reading Plotinus*. Indiana: Purdue University Press.

Cossé, L. (1986/2007). Bir Keşiş-Şair Olarak Yönetmenin Portresi. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 202-213), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Costelloe, M.J. (2003). “Catherine of Alexandria, St.” *New Catholic Encyclopedia Second Edition (Can-Col)*. T. Carson & Joann Cerrito (Edited by). New York: Thomson-Gale.

Coşkun, C. (2021). Bilimsel Devrim Çağında Hermetik Metinlerin Rolü. *İdrak*, 1(1), 23-46.

Coşkun, S. (2015). Varoluşçuluk ve Özgürlük Problemi. *Felsefe Düşünce Dergisi*, 61, 80-105.

Cox, T. A. (2012). Sinemanın Ontolojisi ya da Şiirsel Gerçekçiliğin Peşinde: Auterist Perspektiften Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi. Özlem Güllüoğlu (Editör), İçinde, *Görsel Metin Çözümleme: İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri* (ss. 69-111). İstanbul: Ütopya Yayınları.

Cömert, B. (2008). *Estetik*. İstanbul. De Ki Yayınları.

Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Çavuşoğlu, H. (2018). Kıta Avrupası Felsefesi ve Post-Yapısalcılık Terminolojisinin Kökenlerinin Epistemik İncelenmesi. *Journal of International Social Research*, 11(59), 1290-1295.

Çiftçi, V. (2017). Bergson'da Zaman, Kendilik ve Özgürlük. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 7 (2), 105-122.

Çolak, M. (2013). *Conflicting Memories: Nostalgia in Nostalghia (1983)* [Bildiri]. 3rd International Conference in Communication and Media Studies: (Re)Making and Undoing Peace/Conflict. (ss. 69-73), Gazimagusa, Kıbrıs.

Çüçen, K. (2015). *Varoluş Filozofları*. İstanbul: Sentez Yayınları.

D'Alleva, A. (2015). *Sanat Tarihi Nasıl Yazılır?* Emel A. Aksoy (Çev.), İstanbul: Literatürk Yayınları.

Dağtaşoğlu, A. E. (2013). Kant Felsefesinde Estetik Yargının Epistemolojik Boyutları. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul.

Dalton, S. (2018). Tarkovsky, Solaris and Stalker. In Anindita Banarjee (Edited by), *Russian Science Fiction Literature and Cinema: A Critical Reader*. (pp. 281-289), Boston: Academic Studies Press.

Danto, A. (2013). *Sanat Nedir*. Zeynep Baransel (Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Davies, S. (2016). *The Philosophy of Art*. West Sussex: Wiley & Sons, Inc.

de Brantes, H., C. (1986/2007). İnsanı Kurtaracak Tek Şey İnançtır. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 222-234), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Deleuze, F. ve Guattari, F. (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni II: Bin Yayla, Kapma Aygıtı*. Ali Akay (Çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları.

Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*. Soner Özdemir (Çev.), İstanbul: Norgunk Yayınları.

Dellaloğlu, F. B. (2020a). *Poetik ve Politik: Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Dellaloğlu, F. B. (2020b). *Zamanın İçinden, Zamanın Dışından: Gelenek ve Modernlik Arasında*. İstanbul: Heretik Yayınları.

Deltcheva, R., & Vlasov, E. (1997). Back to the House II: On the Chronotopic and Ideological Reinterpretation of Lem's Solaris in Tarkovsky's Film. *The Russian Review*, 56 (4), 532-549.

Demir, M. (2015). Bergson-Deleuze Karşılaşması: Virtüelin Materyalizmi. *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 20(39), 53-103.

Dempsey, M. (1981). Lost Harmony: Tarkovsky's "The Mirror" and "The Stalker". *Film Quarterly*, 35(1), 12-17.

Denizel, D. (2014). Sinemada Estetik Modeller Olarak Biçimcilik ile Duyumculuğun Karşılaştırılması. *Kaygı, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (23), 185-204.

Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Gayatri Chakravorty Spivak (Trans.), London: The John Hopkins University Press.

Derrida, J. (2008). Japon Bir Dosta Mektup. Medar Atıcı ve Mehveş Omay (Çev.). *Toplumbilim: Jacques Derrida Özel Sayısı*. İstanbul: Bağlam Yayınları. 187-190.

Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Descartes, René. (2010/1644). *Felsefenin İlkeleri* (12. Baskı). Mesut Akın (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Devarrieux, C. (1978/2007). Ayna: Sanatçı Bir Asalak Gibi Çocukluğundan Beslenir. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 53-55), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Dobrenko, E. (2006). Tarkovsky, Andrei. In John Merriman and Jay Winter (Edited by), *Europe Since 1914: Encyclopeida of the Age of War and Reconstruction, Volume 5*. (pp. 2.493-2.494). New York: Thomson Gale.

Dore, F. (2016). Doğal İnsan Üzerine Montaigne ve Rousseau. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 22, 61-82.

DrXPro [DirXPro]. (2020, 9 Mayıs, 10:19 p.m.). “Avarage Shot Lenght of Andrei Tarkovsky” [Tweet]. Şu adresten ulaşılmıştır: <https://twitter.com/DirXPro/status/1259201369912811521>.

Dulgheru, E. (2016). A Conjunction of Mysteries: Tarkovsky’s Offret and da Vinci’s Adorazione Dei Magi. In Norbert p. Franz (Edited by), *Andrej Tarkovskij, Klassiker – Класик – Classic – Classico*. (pp. 201-214). Postdam: Universitätsverlag Potsdam.

Dulgheru, E. (2021). Visual Antinomy of Sacred Perfection: Ginevra de’ Benci’s Mystery in Tarkovsky’s Mirror. *Journal of Visual Theology*, 1(4), 119-130.

Düz, N. (2011). Apollonik ve Dionysostik Öğeler Bağlamında Sanatta Değer Kavramı. *Art-e Sanat Dergisi*, 4(8), 1-15.

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* B.Gözkan vd. (Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.

Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. Yakup Şahan (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Eco, U. (1996). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Kemal Atakay (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.

Eco, U. (2004). *Güzelliğin Tarihi*. Ali Cevat Akkoyunlu (Çev.), İstanbul: Doğan Kitap.

Eco, U. (2009). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (3. Baskı). Kemâl Atakay (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.

Efrid, R. (2009). Dreams, Mirros and Subjective Filtration in Ivan’s Childhood. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 3(3), 289-308.

Eisenstein, M. S. (1985). *Film Biçimi*. Nijat Özön (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.

Ekran. (1965/2007). Kendini Ateşe Atanlar. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 14-18), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Din Dışı*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.), Ankara: Gece Yayınları.

Eliade, M. (1992). *İmgeler ve Simgeler*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.), Ankara: Gece Yayınları.

Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. Ümit Altuğ (Çev.), İstanbul: İmge Yayınları.

Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. Lale Arslan (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Elliot, B.R.A. (2015). The Grail as Symbolic Quest in Tarkovsky's *Stalker*. In Kevin J. Harty (Edited by), *The Holy Grail on Film: Essays on the Cinematic Quest* (pp.187-201). North Carolina: McFarland & Company, Inc.

Elsaesser, T. (2011). A Bazinian Half-Century. In Dudley Andrew & Hervé Joubert-Laurencin (Edited by), *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife* (pp. 3-12). New York: Oxford University Press.

Elsaesser, T. (2014). Erlebnis ve Erfahrung Arasında: Benjamin ile Sinema Deneyimi. *Felsefelogos Sinemanın Felsefesi Sayısı*, 4(55), 11-26.

Erdikmen, A. (2013). Rudolf Julius Arnhem. Zeynep Özarslan (Editör) İçinde, *Sinema Kuramları 1*. (ss.35-50). İstanbul: Su Yayınevi.

Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü* (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Esen, K. Ş. (2016). Sinemada Auteur Kuramı. Zeynep Özarslan (Editör) İçinde, *Sinema Kuramları 2*. (ss.33-50). İstanbul: Su Yayınevi.

Fairweather, E. (2012). Andrey Tarkovsky: The Refrain of the Sonic Fingerprint. In James Wierzbicki (Edited by), *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema* (pp. 32-44). New York & London: Routledge.

Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*. Cevat Çapan (Çev.), İstanbul: Sözcükler Yayınları.

Fiske, J. (2017). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (5. Basım). Süleyman İrvan (Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* (2. Baskı). Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.), İstanbul: İmge Kitabevi.

Gadamer, H-G. (2005). *Güzelin Güncelliği: Oyun, Sembol ve Festival Olarak Sanat*. Fatih Tepebaşı (Çev.), Konya: Çizgi Kitabevi.

Gallop, D. (2005). Aristotle: Aesthetics and Philosophy of Mind. In David Furley (Edited by), *Routledge History of Philosophy Volume II: From Aristotle to Augustine* (pp.76-108). London & New York: Routledge.

Gaudreault, A. (2007). Méliès the Magician. *Early Popular Visual Culture*, 5(2), 167-174.

Gavin, A. (2007). The Word of the Father/the Body of the Mother: Dimensions of Gender in Tarkovsky's *Mirror*. *Opticon* 1826, (2), 1-6.

Genç, T. (2008). Heidegger, Modern Bilim ve Sanat. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 2(4), 1-14.

Gianvito, J. (2007). Sunuş. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. vi-xxiii), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Gillespie, D. (1993). Russia and the West in the films of Andrey Tarkovsky. *New Zealand Slavonic Journal*, 49-61.

Gillespie, D. (2000). *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*. London: Wallflower.

Girgin, D. (2021). Nietzsche'nin Bengi Dönüş Düşüncesi. *Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Aydın.

Gordon, A. (t.y.). "Student Years". *Nostalghia: An Andrei Tarkovsky Information Site*. http://www.nostalghia.com/TheTopics/Gordon_On.html. Son erişim tarihi: 24.02.2020.

Gök, K. (2016). Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler. *Yıldız Journal of Art and Design*, 3(1), 43-66.

Göktepe, M. (2020). Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Journal of Arts*, 3(1), 45-66.

Göktürk, A. (1997). *Ada: İngiliz Yazınında Ada Kavramı* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Green, P. (1993). *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*. London: MacMillian Press.

Guerra, T. (1979/2007). *Stalker: Mutluluk Kaçakçısı*. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), *İçinde, Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 61-66), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Guerra, T. ve Tarkovski, A. [Yapımcı ve Yönetmenler]. (1983). *Yolculuk Zamanı* (Tempo di Viaggio). [Video]. Italy. Şu adresten erişilmiştir: <https://ugurfilm.com/tag/tempo-di-viaggio-altyazili-izle/>. Son erişim tarihi: 29.05.2020.

Guibert, H. (1981/2007). *Nostalghia'nın Siyah Tonu*. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), *İçinde, Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 100-110), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Güçhan, N. (1981). Bir Film Kuramcısı: Rudolf Arnheim. *Kurgu*, 4(1), 192-216.

Gügümcü, S. (2013). Sinematik İmge Üzerine Düşünmek. *Sinecine*, 4(2). 85-97.

Gülcan, N. Y. (2019). Ortaçağ Avrupa'sında Skolastik Felsefe ve Gotik Mimari. *Social Sciences*, 14(5), 2225-2234.

Güler, N. (2013). Kitle İletişim Araçları, Post-Yapısalcılık ve Çoğul Olanaklar. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 47-63.

Güler, Z. (1990). Sanat ve Sanatsal Yaratma. *Kurgu*, 8(2), 308-316.

Günenç, M. (2011). Kant'ın Nihai Eleştirisi. *Felsefe Dünyası Dergisi*, 2(54), 93-116.

Güngör, F. Ş. (2018). Kant'ın Estetik Eleştirisini “Yaşam Duygusu” Bağlamında Yeniden Değerlendirmek. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 70-87.

Güngör, M. (2014). Hristiyanlıkta Yedi Ölümcül Günah. *Dini Araştırmalar*, 17(45), 36-59.

Haladyn, J., & Jordan, M. (2010). Simulation, Simulacra and Solaris. *Film-Philosophy*, 14(1), 253-273.

Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi II. Cilt. Yıldız Gülönü* (Çev.), İstanbul: Deniz Kitabevi.

Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. Doğan Özlem (Çev.), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*. Levent Özşar (Çev.), Bursa: Asa Yayınları.

Heidegger, M. (2006). *Varlık ve Zaman*. Kaan H. Ökten (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. Fatih Tepebaşı (Çev.), Ankara: De Ki Yayınları.

Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (3. Baskı). Yusuf Örnek (Çev.), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Heidegger, M. (2013). *Düşünmek Ne Demektir?* Rıdvan Şentürk (Çev.), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Hepdinçler, T. (2013). Devinim ve Durağanlık: Sinemada Fotoğrafik Temsil. <https://www.researchgate.net/profile/Tolga->

Hepdinciler/publication/323756208_Devinim_ve_Duraganlik_Sinema'da_Fotografik_Temsil/links/5aa934b4aca272d39cd5074c/Devinim-ve-Duraganlik-Sinemada-Fotografik-Temsil.pdf adresinden ulaşılmıştır. Son erişim tarihi: 11.10.2021.

Hickman, R. (2005). *Why We Make Art and Why it is Taught?* Wiltshire: The Cromwell Press.

Hoberman, J. & Bachmann, G. (1983/2007). İki Dünya Arasında. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 111-121), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Honour, H. & Flemming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. Hakan Abac (Çev.), İstanbul: Afa Yayınları.

Honour, H. (1979). *Romanticism*. New York: Westview Press.

Hoşgör, K. (2020). Edmund Husserl'in Kriz Analizi Üzerine. *Beytulhikme International Journal of Philosophy*, 10(2), 489-509.

Huch, R. (2005). "Romantik Karakter". *Alman Romantizmi*. Gürsel Aytaç (Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları. 86-108.

Huisman, D. (1992). *Estetik*. Cem Muhtaroglu (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. Kemal Atakay (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Hünler, H. (1998). *Estetiğin Kısa Tarihi*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Ildırar, S. (2015). Film Okuryazarlığı: Bir Görsel İletişim Sistemi Olarak Devamlılık Sineması. *Sinecine*, 6(1), 57-89.

Işıksal, A. (2020). Fotoğraf Analizinde Studium ve Punctum Kavramları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 165-175.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

İri, M. (2011). Erken Dönem Sinema Kuramcıları - Münsterberg, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim. Murat İri (Editör) İçinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. Baskı), (ss. 1-6). İstanbul: Derin Yayınları.

İşimov, v., ve Shejo, R. (1984/2007). Yirminci Yüzyıl ve Sanatçı. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 156-191), İstanbul: Agora Kitaplığı.

İşlek, N. (2016). Çoğul Okuma; Studium ve Punctum. *Kontrast Fotoğraf Dergisi*, 50, 26-28.

James, V. (1973). *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. New York: Palgrave MacMillan.

Johnson, T. (1986/2007). Kuyunun Dibinde Bir Pırıltı Var Mı?. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 214-221), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Johnson, T., V. & Petrie, G. (1994). *Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Indianapolis: Indiana University Press.

Jung, C.G. (2005). *Dört Arketip* (2.Baskı). Zehra Aksu Yılmaz (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Kablamacı, M. D. (2011). Auter Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. Murat İri (Editör) İçinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. Baskı), (ss. 63-102). İstanbul: Derin Yayınları.

Kaçar, E. (2018). Lacan ve Topoloji. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (25), 535-554.

Kaçar, E. (2019). Öznenin Trajedisi: Aynanın Ötesine Geçmek. *Dört Öge*, (15), 75-84.

Kant, I. (1993). Arı Usun Eleştirisi. Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınları.

Kant, I. (2007). *Critique of Judgement*. James Creed Meredith (Trans.), Oxford & New York: Oxford University Press.

Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınları.

Kaplan, T. (2020). Deleuze Felsefesinde Sinema Sanatının Yeri. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara.

Kara, M. (2019). Varoluşçuluk Bağlamında Edebiyat ve Felsefe, Şiir ve Endişe. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(1), 43-66.

Kara, O. Ç. (2019). Temsil ve Teknik: Vilém Flusser'in Medya Kuramı Bağlamında Teknik İmge Biçimlerine Kategorik Bir Yaklaşım. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Konya.

Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. Ali Karadoğan (Edtör), İçinde, *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, (ss.1-20). İstanbul: DeKi Yayınları.

Karaman, Y. (2018). Benjamin, Foucault ve Heterotopya. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(26), 267-286.

Karpova, Y. (2009). The Stilyagi: The Soviet Youth (Sub)Culture of the 1950s and Its Fashion. *Thesis for Master of Arts in Central European University, History Department*. Budepest, Hungary.

Kenez, P. (1992). Films of The Second World War. In Anna Lawton (Edited by), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, (pp. 147-172). London: Routledge.

Kenez, P. (1996). Soviet Film Under Stalin. In Geoffrey Nowell-Smith (Edited by), *The Oxford History of World Cinema*, (pp. 389-398). Oxford: Oxford University Press.

Kepley Jr., V. (1991). The Origins of Soviet Cinema: A Study in Industry Development. In Richard Taylor and Ian Christie (Edited by), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (pp. 61-80). London: Routledge.

Kılıç, L. (1981). Siegfried Kracauer'ın Sinema Kuramı. *Kurgu*, 4(1), 217-229.

Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi: Rönesans'tan Yüzyılımıza, Gelenekten Modern'e*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kısa, İ. (2020). Plotinos'ta Ruhun Bir Parçası Olarak Doğa Kavramı. *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 7 (1), 109-132.

Kıbaroğlu, B. (2015). Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.

Kierkegaard, S. (2008). *Korku ve Titreme* (4. Baskı). İbrahim Kapaklıkaya (Çev.), İstanbul: Ağaç Yayınları.

King, P. (2008). Memory and Exile: Time and Place in Tarkovsky's *Mirror*. *Housing, Theory and Society*, 25(1), 66-78.

Koca, S. (2018). *Yeni Türk Sinemasında Biçim: Anlatının ve Stilistik Yapının Düzenlenmesi*. İstanbul: Literatürk Yayınları.

Kolker, P.R. (2016). *Film, Form, and Culture* (Fourth Edition). London & New York: Routledge.

Kona, P. (2010). The Spiritual Cinema of Andrei Tarkovsky. *Off Screen*, 14(12).https://www.academia.edu/541358/The_Spiritual_Cinema_of_Andrei_Tarkovsky, Son erişim tarihi: 11.10.2019.

Konyalı, V. (2011). *Fotoğraf Akımları, Resimsi Fotoğraf 3 - Empresyonist Fotoğraf*. <https://vedatkonyali.wordpress.com/2011/10/19/fotograf-akimlari-resimsi-fotograf-3-empresyonist-tarz/>, Son erişim tarihi: 02.07.2019.

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. Ertan Yılmaz (Çev.), Ankara: DeKi Yayınları.

Kozin, A. (2009). The Appearing Memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on Crystal-image. *Memory Studies*, 2(1), 103-117.

Kozin, A. (2018). *The Sacrifice: Andrey Tarkovsky's Gift of Death*. *Metodo*, 6(2), 173-201.

Köprü, M. (2020). Neden Tarkovski Olmak İstiyoruz? 2000 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Ruhani Eğilimler Üzerine. *Kültür ve İletişim*, 23(46), 376-412.

Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.

Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. Orhan Kılıç (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. Özge Çelik (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Kula, O. B. (2009). Hegel'in "Alman İdealizminin En Eski Dizge Programı" ve Romantik Yazın Kuramı. *Journal of Faculty of Letters/Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 26(1). 135-143.

Kuleshov, L. (1993). Montajın Kökenleri. Osman Akınhay (Çev.). Marcel Martin Vd. (Editör), İçinde, *Devrim Sineması*, (ss. 85-100). İstanbul: Öteki Yayınları.

Kurt, M. (2010). Dilim Kolum Bağlı: Hermenötik ve Sosyal Bilimlerde Hermenötik Yöntem. *Sosyal Bilimler Genç Araştırmacılar Sempozyumu*, 118- 137.

Kurtoğlu, Z. (2000). *Plotinus'un Aşk Kuramı*. Bursa: Asa Kitabevi.

Kutay, U. (2004). *Andrei'in Bakışı: Tarkovski Sinemasında Psikanalitik-Semiyolojik Açılımlar*. İstanbul: Es Yayınları.

Küçükaltı, K. (2003). *Nietzsche ve Postmodernizm*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Küçükaltı, K. (2015). Derrida ve Dekonstrüksiyon. Şamil Öçal (Editör), İçinde, *Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni 4.Cilt: Yirminci Yüzyıl Düşüncesi* (ss.597-624). İstanbul: İnsanart Yayınları.

Küçükdoğan, B. & Yengin, D. (2013). Sergei Mickhailovic Eisenstein. Zeynep Özarslan (Editör), İçinde, *Sinema Kuramları I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (ss.107-132). İstanbul: Su Yayınları.

Lazzarato, M. (2016). *Göstergeler ve Makineler: Kapitalizm ve Öznellik Üretimi*. Ferda Nur Demirci (Çev.), İstanbul: Otonom Yayınları.

Le Fanu, M. (1987). *The Cinema of Andrei Tarkovsky*. London: British Film Institute.

Lenoir, Béatrice. (2002). *Sanat Yapıtı*. Aykut Derman (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lindsay, V. (1916). *The Art of the Moving Picture*. New York: McMillan Company.

Long, W. (1960). Ideal. In Dagobert D. Runes (Edted by), *The Dictionary of Philosophy*. New York: Philosophical Library.

Lotman, M. Y. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Film Semiotiğine Giriş*. Oğuz Özgül (Çev.), Ankara Öteki Yayınları.

Lukács, G. (2003). *Roman Kuramı*. Cem Soydemir (Çev.), İstanbul: Metis Eleştiri.

Lygo, E. (2016). Between Ideology and Literature: Translation in the USSR During the Brezhnev Period. *Perspectives*, 24(1), 48-58

MacKinnon, A. (1984/2007). Bürokrasi. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 192-201), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Marshall, H. (1992). The New Wave in Soviet Cinema. In Anna Lawton (Edited by), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema* (pp. 173-190). London: Routledge.

Martin, S. (2013). *Andrey Tarkovski*. Irmak Yılval (Çev.), İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Martin, S. (2017). The Stilyaga from Siberia: Tarkovsky's VGIK Films Reconsidered. *Tarkovski: Eterno Retorno*, 139–170. Şu adresten erişilmiştir: https://www.academia.edu/34705087/The_Stilyaga_from_Siberia_Tarkovskys_VGIK_Films_Reconsidered. Son erişim tarihi: 03.03.2020.

Martin, S. (t.y.). "A World in a Drop of Water: Eastern Influences in the Films of Andrei Tarkovsky". Şu adresten alınmıştır: https://www.academia.edu/29590882/A_World_in_a_Drop_of_Water_Eastern_Influences_in_the_films_of_Andrei_Tarkovsky. Son erişim tarihi: 15.03.2021.

McFadden, D. (2012). Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky. *Verges: Germanic & Slavic Studies in Review*, 1(1). 43-54.

McGinn, R.A. (2014). Rudolf Otto ve Kutsal'a Dair. Sevil Ghaffari (Çev.). İçinde Otto, R., *Kutsal'a Dair*, (ss. 7-30). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Miller, J. (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. London: I.B.Tauris.

Minnis, S. (2008). Roughened Form of Time, Space, and Character in Andrei Tarkovsky's *The Mirror*. *Quarterly Review of Film and Video*, 25(3), 241-250.

Misek, R. (2007). Andrei Tarkovsky's Struggle with Colour. In Wendy Everett (Edited by), *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel* (pp. 161-178). Oxford: Peter Lang.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*. Ertan Yılmaz (Çev.), İstanbul: Oğlak Yayınları.

Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (26. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Morgan, G. (2006). *St. George: Knight, Martyr, Patron Saint and Dragon Slayer*. Harpenden: Old Castle Books.

Muratoğlu, B., & Sayın, P. (2004). Edebiyatın Sapkın Çocukları: Beat Kuşağı. *Başkent Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Eleştirel-Yaratıcı Düşünme ve Davranış Araştırmaları Laboratuvarı Pivolka*, 3(15), 5-7.

Mutlu, B. (2017). Aristoteles'te 'Poetik Sanat'ın Doğası ve Rasyonel Sınırları. *Dört Öge*, (11), 131-152.

Münsterberg, H. (2002/1916). Photoplay: A Physcological Study. In Allan Lanngdale (Edited by), *Hugo Munsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. (pp. 1-164). New York: Routledge.

Nakata, A. (1998). Ambivalence and Ambiguity: Motherhood/Femininity and Fatherhood/Masculinity in Mirror. *Journal of Nanzan Junior College*, 26, 33-49.

Nelson, T. (2000). Theoretical Apparitions of Haiku: An Intermedial Interrogation of Modernity. *Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, 10(2-3), 185-203.

Nelson, T. (2003). A Critical Theory of Rhythm and Temporality in Film: The Metamorphosis of Memory and History in Tarkovsky's Mirror (1975). *University of Montréal, Department of Comparative Literature, Doctoral Thesis*. Montréal.

Netzeband, G. (1973/2007). Dovjenko'yu Seviyorum. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 45-52), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Neuman, W. Lawrence. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri 1*. Sedef Özge (Çev.), İstanbul: Yayın Odası Yayınları.

Newhall, B. (1949). *History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art.

Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci*. Nilüfer Epçeli (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2005a). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. Mustafa Tüzel (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Nietzsche, F. (2005b). Putların Batışı Ya Da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır?. Mustafa Tüzel (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Nietzsche, F. (2011). *Şen Bilim* (3. Baskı). Ahmet İnam (Çev.), İstanbul: Say Yayınları

Nietzsche, F. (2016). *Ecce Homo*. İsmet Zeki Eyuboğlu (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Nişancı, İ. (2012). Kurgunun Güncel Sorunsalı: Eisenstein'ın Dikey Kurgusunun Evrimi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (41), 63-80.

Nuyan, E. (2011). Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (16), 133-141.

Orman, F.T. (2015). Jacques Derrida Düşüncesinde “Dil”. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 1, 61-81.

Oskay, H. A. (2016). Cansız Bedenin Sanatın Konusu Haline Gelmesi ve Post Mortem Fotoğraf. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(27), 2001-2014.

Otto, R. (2014). *Kutsal'a Dair*. Sevil Ghaffari (Çev.), İstanbul: Altıkkırbeş Yayınları.

Ölmez, H. (2016). Thomas Aquinas'ta Sanat: Güzel ve İyi. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 9-24.

Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Özarslan, Z. (2013). Biçimci Film Kuramcıları: Sovyet Montaj Kuramı. Zeynep Özarslan (Editör), İçinde, *Sinema Kuramları I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (ss. 51-58). İstanbul: Su Yayınları.

Özarslan, Z. (2013). İlk Film Kuramcıları. Zeynep Özarslan (Editör), İçinde, *Sinema Kuramları I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (ss. 13-19). İstanbul: Su Yayınları.

Özçınar, Ş. (1999). Sanatın Doğası ve Bir Varlık Sorunsalı Olarak Sanat. *Felsefe Dünyası*, 2(30), 113-126.

Özdemir, Ö. (2009). Eisenstein'ın Film Kuramı ve Gerçekçilik. *İletişim Araştırmaları*, 7(1-2), 79-110.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2. Baskı). İstanbul: İmge Kitabevi.

Özlem, D. (1998). Heidegger ve Teknik. İçinde, Heidegger, M. *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. Doğan Özlem (Çev.). (ss.9-41). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Özön, N. (1966). Çevirmenin Önsözü. İçinde, Bazin, A. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Nijat Özön (Çev.), İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Öztürk, S. (2016). *SineFilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde SineFilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları.

Öztürk, S. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Öztürk, S. (2019). Kristal-İmajın Yüzlerinden Kıyameti İzlemek: Yol Kenarı (2017). Murat Aytas & Ahmet Oktan (Editör), İçinde, *Araf'ta İmgeler-Sinemada Kimlik Aidiyet ve Ontolojik İkilemler*, (ss.113-137). İstanbul: Doruk Yayınları.

Özyurt, O. (2019). “Türkiye'nin Tarkovski İle İmtihani”. <https://www.sabah.com.tr/pazar/2019/06/23/turkiyenin-tarkovski-ile-imtihani>. Son erişim tarihi: 01.10.2019.

Paden, E.W. (2008). *Kutsalın Yorumu*. Abdurrahman Kurt (Çev.), Bursa: Sentez Yayınları.

Perniola, M. (2004). *Art and Its Shadow*. Massimo Verdicchio (Trans.), New York & London: Continuum.

Petric, V. (1990). Tarkovsky's Dream Imagery. *Film Quarterly*, 43(2), 28-34.

Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*. Güzin Yamaner (Çev.), İstanbul: Öteki Yayınevi.

Petro, P. (1983). From Lukács to Kracauer and Beyond: Social Film Histories and the German Cinema. *Cinema Journal*, 22(3), 47-70.

Picasso, P. (2001). Picasso Konuşuyor. Mehmet Yılmaz & Nahide Yılmaz (Çev.). A. Dora (Editör), İçinde, *Picasso'dan İki Demeç*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Platon. (1937). *Devlet*. Sebahattin Eyüboğlu (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Platon. (1941). *Gorgias*. Mehmet Rifat & Sema Rifat (Çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon. (2015a). *Şölen* (2. Baskı). Furkan Akderin (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Platon. (2015b). *Timaios*. Furkan Akderin (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Platon. (2016). *Büyük Hippias Theageas*. Furkan Akderin (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Platon. (2017). *Phaidros*. Furkan Akderin (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Plotinos. (1966). *The Enneads* (2. Baskı). Stephen McKenna (Trans.), Boston: Charles T. Branford Company.

Polat, A. E. (2018). Aristoteles' in Poetika'sının Sanat ve Etik İlişkisi Açısından İncelenmesi. *Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Bursa.

Pontara, T. (2011). Beethoven Overcome: Romantic and Existentialist Utopia in Andrei Tarkovsky's *Stalker*. *19th-Century Music*, 34(3), 302-315.

Pooke, G. ve Newall, D. (2008). *Art History: The Basics*. New York: Routledge.

Prince, S. ve Wayne, E. H. (1992). The Kuleshov Effect: Recreating The Classic Experiment. *Cinema Journal*, 31(2), 59-75.

Pudovkin, I.V. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. Nijat Özön (Çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi.

Quaresima, L. (2010). Giriş: Kracauer'i Yeniden Okumak. İçinde, Kracauer, S. *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tahlili*. (ss. ix-ılv). Ankara: DeKi Yayınları.

Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. Nuşin Asgari (Çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Reçber, M. S. (2010). Plotinos: Tanrı'nın Birliği ve Basitliği Üzerine. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 51(1), 59-78.

Regnier, D. (2018). "Plotinus and Tarkovsky on Experience and the Transparency of Reality". In Thorstein Botz-Bornstein & Giannis Stamatellos (Edited by), *Plotinus and the Moving Image* (pp. 158-186). Leiden & Boston: Brill-Rodopi.

Reimer, J. (2008). The Spirituality of Andrei Rublev's Icon of the Holy Trinity. *Acta Theologica*, 11(1), 166-180.

Riley, J. A. (2012). Tarkovsky and Brevity. *Dandelion*, 3(1), 1-16.

Riley, J. A. (2017). Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's *Stalker*. *Journal of Film and Video*, 69(1), 18-26.

Roberts, A. (2019). *A Philosophy of Humour*. Cham: Palgrave MacMillan.

Robinson, J., M. (2006). *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Kent: Crescent Moon Publishing.

Rollberg, P. (2009). *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Toronto: The Scarecrow Press, Inc.

Rose, A., M. (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği: Karl Marx ve Görsel Sanatlar*. Aydın Çavdar (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. İbrahim Şener (Çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Salazkina, M. (2016). (V)GIK and the History of Film Education in the Soviet Union, 1920s–1930s. In Birgit Beumers (Edited by), *A Companion to Russian Cinema* (pp. 45-65). West Sussex: Wiley Blackwell.

Saliya, D. A. (2016). Plotinus'un Hayatı, Kişiliği ve Felsefi Üslûbu Üzerine Kısa Bir Deneme. *Kaygı, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (26), 143-157.

Salman, S. (2021). Yargı Gücünün Eleştirisi'nde "Özgür Oyun" Bağlamında Hayalgücü ve Anlama Yetisi Sorunu. *VivaVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters*, 13, 34-58.

Sarris, A. (1962). "Notes on Auteur Theory". <https://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>. Son Erişim Tarihi: 02.08.2019.

Sartre, J.,P. (1963). "Discussion on the Criticism of Ivan's Childhood". Şu adresten ulaşılmıştır: <http://www.nostalghia.com/TheTopics/Sartre.html>, Son erişim tarihi: 21.04.2020.

Sartre, J.P. (2018). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Sarup, M. (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Baki Güçlü (Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Savaş, H. (2019). Film Eleştirisinde Biçim-İçerik Sorunu. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6(17), 18-36.

Saydam, M. (2005). "Nesnel Ruhun Şamanı". *Carl Gustav Jung, Dört Arketip* (2. Baskı). Zehra Aksu Yılmaz (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Serttek, E., G. (2013). Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi. *Ankara Üniversitesi, Sistematik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.

Sfetcu, N. (2019). *Solaris*, Directed by Andrei Tarkovsky: Psychological and Philosophical Aspects. SetThings (January 5, 2019), MultiMedia Publishing (ed.), <https://www.setthings.com/en/e-books/solaris-directed-by-andrei-tarkovsky-psychological-andphilosophical-aspects/>, Son erişim tarihi: 06.01.2022.

Shakespeare, W. (2007). *Hamlet* (9. Baskı). Bülent Bozkurt (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sheehan, W.T. (1997). The Production of a Woman in Andrei Tarkovsky's *Sacrifice*. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 9(2), 199-210.

Sitney, P. A. (2014). Andrey Tarkovsky, Russian Experience, and the Poetry of Cinema. *New England Review* (1990-), 34(3/4), 208-241.

Skakov, N. (2012). *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. New York: I.B. Tauris.

Skirbekk, G. ve Gilje N. (2008). *Felsefe Tarihi*. Emrullah Akbaş & Şule Mutlu (Çev.), İstanbul: Üniversite Kitabevi.

Smith, A. (2004). Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film Mirror. *Russian Studies in Literature*, 40(3), 46-63.

Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 3(3), 66-76.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Selda Salman & Çiğdem Asatekin (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Strick, P. (1981/2007). Sanatla Duygusal İlişki Kurmayı Unuttuk. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*, (ss. 86-90). İstanbul: Agora Kitaplığı.

SullIvan, D. (2012). Tillich and Tarkovsky: An Existential Analysis of Mirror. *Journal of Humanistic Psychology*, 52(4), 451-466.

Sutton, D. & Jones, D.M. (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. Murat Özbank & Yetkin Başkavak (Çev.), İstanbul: Kolektif Kitap.

Sütçü, Y. Ö. (2014). Dünya ve İnsan İmgesi: Sinematografik İnanç. *Felsefelogos Sinemanın Felsefesi Sayısı*, 4(55), 27-38.

Şahin, İ. (2008). Dinî Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49(2), 269-285.

Şan, E. (2016). Sanat Yapıtının Fenomenolojisi. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 49-63.

Ştrugatski, B. & Ştrugatski, A. (2019). *Uzayda Piknik* (Çev. Hazal Yalın (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Tarkovski, A. (1994). *Zaman Zaman İçinde: Günlükler*. Seda Kervanoğlu (Çev.), İstanbul: Afa Yayınları.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (3. Baskı). Fusun Ant (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarkovsky, A. (1989). *Sculpting in Time: The Great Russian Film Maker Discusses His Art*. Texas: Texas University Press.

Tarkovsky, A. (1994). *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. Kitty Hunter-Blair (Trans.), London: Faber and Faber.

Tarnas, R. (2011). *Batı Düşüncesi Tarihi I*. Yusuf Kaplan (Çev.), İstanbul: Külliyyat Yayınları.

Tassone, A. (1980/2007). Stalker: Yaratmak, İnsanın İradesinin Tezahürüdür. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), İçinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*, (ss. 67-76). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Taylor, R. (1991). Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s. In Richard Taylor and Ian Christie (Edited by), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. (pp. 193-216). London: Routledge.

Tekel, A. (2015). Estetik Yargı ve Estetik Yargıyı Etkileyen Faktörler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (16), 149-157.

Tekmen, A. N. (2010). Japon Şiiri Haiku ve Türk Edebiyatındaki Yansıması. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*. 17(1), 149-157.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi I. Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Tepebaşılı, F. (2007). Heidegger'e Göre Sanat ve Sanat Eserinin Kökeni. İçinde, Heidegger, M. *Sanat Eserinin Kökeni*. Ankara: De Ki Yayınları.

Tertz, A. (1960). *On Socialist Realism*. New York: Pantheon Books.

Thomasson, L.A. (2004). The Ontology of Art. In Peter Kivy (Edited by), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing.

Tillich, P. (2000). *The Courage To Be*. New Haven: Yale University Press.

Toydemir, H. H. (2018). Auteur Teorisi Çerçevesinde Semih Kaplanoğlu Filmlerinin Analizi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Konya.

Tunalı, İ. (1963). Kant Estetik'i ve Problemleri. *Felsefe Arkivi*, 14, 65-81.

Tunalı, İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Tunalı, İ. (2012). *Estetik* (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2016). *Greks Estetik'i: Güzellik Felsefesi, Sanat Felsefesi* (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turan, E.Y. (2015). Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat. *Tarih Okulu Dergisi*, 8(22), 1-8.

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (14. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turovskaya, M. (1989). *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. London: Faber and Faber.

Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1), 41-53.

Tümer, G. (1991). "Aslî günah". TDV İslam Ansiklopedisi (3.Cilt). İstanbul: TDV Yayınları. 496-497. <https://islamansiklopedisi.org.tr/asli-gunah> adresinden, Son erişim tarihi: 06.07.2020.

Türkan, M. (2020). Sartre'da Özgürlüğün Temeli Olarak Varoluşsal Ontoloji. *Doğu Batı Dergisi, Varoluşçuluk II*, 23(93). 225-252.

Tüysüz, E. G. (2011). Kavramsal Sanatın Gelişimi. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul.

Tüzün, L. M. T. (2016). Eşit Düzenlenmiş Klavye ve Hristiyan Sembolizmi. *Sahne ve Müzik*, 2, 115-129.

Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Ülger, E. (2013). Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 15-28.

Ünal, M. F., & Bağcı, M. Y. (2021). Güzellik ve Hakikat: Bir Kant ve Heidegger Buluşması. *Turkish Studies-Religion*, 16(2), 245-264.

Ünal, T.G. (2014). Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım Aracı olarak Sinema Tekniği. Murat İri (Editör), İçinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (3. Baskı). (ss.7-23). İstanbul: Derin Yayınları.

Ünsal, E. (2018). Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 109-124.

Vacche, D. A. (2020). *André Bazin's Film Theory: Art, Science, Religion*. New York: Oxford University Press.

Vasuvedan, R. (1994). Time, Memory and History in the Work of Andrei Tarkovsky. *India International Centre Quarterly*, 21(2-3), 163-184.

Watt, I. (2014). *Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Mehmet Doğan (Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Weber, M. (1997). *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*. Zeynep Gürata (Çev.), Ankara: Ayraç Yayınları.

Weil, S. (2018). *Kişi ve Kutsal*. Murat Erşen (Çev.), İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27-35.

Woll, J. (2000). *Real Images: Soviet Cinema and The Thaw*. London: I.B.Tauris.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (2. Baskı). Zafer Aracagök & Bülent Doğan (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Y Gasset, O. (1995). *İnsan ve Herkes*. Neyire Gül Işık (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Yetişken, H. (2012). Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi. *Kaygı, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 19, 27-35.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6.Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, E.F. & Çakır, M. (2016). Medya Psikolojisi ve Tarihçesi Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(29), 538-556.

Yılmaz, B. (2015). Deklanşör ve Tetik: Fotoğraf Sanatı Ve Ölüm. *Art-Sanat*, 4, 137-147.

Yılmaz, H. (2011). Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 61-78.

Youngblood, D. (1994) Post-Stalinist Cinema and the myth of World War II: Tarkovskii's 'Ivan's Childhood'(1962) and Klimov's 'Come and See'(1985). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14(4), 413-419.

Yumul, A. (2018). Don Kişot'tan Züğürt Ağa'ya Aşkın Yurtsuzluk. *SineFilozofi*, 3(6), 75-90.

Yüksel, C. (2016). Kant Estetiğinde Güzellik Yargılarının Evrensel Geçerliliği. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 39-48.

Yüzüncüyıl, K. & Buluş, B. (2006). Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Çerçevesinde Torino Atı'nın Ayak İzleri. *Moment Dergi*, 3(2), 467-482.

Zekâ, N. (1990). Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre. Necmi Zekâ (Editör), İçinde, *Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas*. Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu & Deniz Erksan (Çev.). (ss. 1-13). İstanbul: Kıyı Yayınları.

Zelensky, E. (2014). Tarkovsky, Science and Faith. *Religions: A Scholarly Journal*, 2(17), 84-92.

Zeybek, H. (2017). Modern Sanatta İfade ve Yapıt. *Yakındoğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Lefkoşa.

Zi, Lao. (2017). *Yol ve Erdem Öğretileri*. Birdal Akar (Çev.), İstanbul: Ötüken Yayınları.

Žižek, S. (2014). *Tarkovski: İçsel Uzamdan Gelen Şey*. Mehmet Öznur (Çev.), İstanbul: Encore Yayınları.

Zolberg, L. V. (2018). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. Buket Okucu Özbay (Çev.), İstanbul: Alfa Yayınları.

Zvonkine, E. (2016). Auteur Cinema During The Thaw and Stagnation. In Birgit Beumers (Edited by), *A Companion to Russian Cinema*. (pp. 178-201). West Sussex: Wiley Blackwell.

İnternet Kaynakları

-----, (2019). www.filmloverss.com/andrei-tarkovskynin-uc-basyapiti-baska-sinema-araciligiyla-vizyona-giriyor/ Son erişim tarihi: 01.10.2019.

-----, “History of Mosfilm”. <https://en.mosfilm.ru/concern/hystory/>. Son erişim tarihi: 26.02.2020.

-----, “Thaw and The New Wave”. <https://http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Russia-and-Soviet-Union-THAW-AND-NEW-WAVE-1954-1968.html/>. Son erişim tarihi: 10.04.2020.

EKLER



Ek 1. Albrecht Dürer'in *Kıyametin Dört Atlısı* adlı gravürü



Ek 2. Albrecht Dürer'in Şövalye Şeytan ve Ölüm adlı gravürü



Ek 3. Andrey Rublev'in *Trinity* adlı ikonası



Ek 4. Petr Brueghel'in *Aydan Dönerler* adlı tablosu



Ek 5. Petr Brueghel'in *Ikarus'un Düşüşü* adlı tablosu



Ek 6. Leonardo da Vinci'nin *Ginevra de Benci* portresi



Ek 7. Piero della Francesca'nın *Doğumun Madonnası* adlı tablosu



Ek 8. Leonardo da Vinci'nin *Kralların Tapınması* adlı tablosu