



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

KURGUSAL ZAMAN BAĞLAMINDA ANDREY TARKOVSKİ FİLM RESİMLEMELERİ

Günay BAKIRCILAR

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2025



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

KURGUSAL ZAMAN BAĞLAMINDA ANDREY TARKOVSKİ FİLM RESİMLEMELERİ

Günay BAKIRCILAR

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2025

KURGUSAL ZAMAN BAĞLAMINDA ANDREY TARKOVSKİ FİLM RESİMLEMELERİ

Danışman: Prof. Hüsnü DOKAK

Yazar: Günay BAKIRCILAR

ÖZ

Bu tez çalışması yazarın sanatsal üretim sürecinde ve yaşamında önemli yer edinen yönetmen Andrey Tarkovski'nin film sahnelerinin resimlenmesi üzerine odaklanmaktadır. Araştırma; sanatçının Tarkovski film sahnelerini çocukluk anıları ile şekillendirmesini, kurgusal bağlamda incelemesini ve plastik sanatlarda çözümlemesini amaçlamaktadır. Bu bağlamda, tezin oluşum sürecinde düşünürlerin, yazarların görüşlerine ve benzer sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Araştırmanın önemi; yapılan literatür araştırması sonunda güzel sanatlar alanında Tarkovski film resimlemeleri üzerine bir araştırma yapılmamış olmasından dolayı araştırmanın süreç ve sonucunun hem sanatçının resimsel dilini zenginleştirip hem de sanatçı kişiliğine entelektüel anlamda katkısı olacağı gibi tüm görsel sanatlar alanına sanatlararası yaklaşım doğrultusunda farklı bir bakış açısı sağlayacak olmasıdır. Çalışmanın sınırlarını belirleyen en önemli öge; sinema ve resim arasında köprü niteliği gören Tarkovski film resimlemeleridir. Tarkovski'nin film sahnelerinden resimlenen imgelerin süreç içinde film karesinden çıkıp sanatçının kendi anıları ile birleşmesi sonucunda kurgusal (hayali, fantastik) düzenlemede resimsel soyut bir dil betimlenmiştir. Sonuç olarak; Tarkovski filmleri bir nevi geçmişe yolculuğa dönüşmüş, sanatçının tez sürecinde mühürlenmiş anılarını yeniden üretmesi, kurgusal bağlamda incelemesi Tarkovski ve kendisini iyileştirdiği yönündedir.

Anahtar sözcükler: Andrey Tarkovski, Sinema Sanatı, Resim Sanatı, Sanatlararası Yaklaşım, Film Resimlemeleri.

FILM ILLUSTRATIONS OF ANDREY TARKOVSKY IN THE CONTEXT OF FICTIONAL TIME

Supervisor: Prof. Hüsnü DOKAK

Author: Günay BAKIRCILAR

ABSTRACT

This thesis focuses on the illustration of film scenes by the director Andrey Tarkovsky, who holds a significant place in the author's artistic production process and life. The research aims to shape Tarkovsky's film scenes with the artist's childhood memories, examine them in a fictional context, and analyze them within the realm of plastic arts. In this context, the thesis incorporates the opinions of thinkers and writers as well as the works of similar artists. The importance of the research lies in the fact that, as a result of the literature review, no study has been conducted in the field of fine arts on Tarkovsky's film illustrations. Therefore, the process and outcome of this research are expected to enrich the artist's pictorial language and contribute intellectually to their artistic persona, while also providing a different perspective to the entire field of visual arts through an interdisciplinary approach. The key element defining the scope of the study is Tarkovsky's film illustrations, which serve as a bridge between cinema and painting. Throughout the process, the images illustrated from Tarkovsky's film scenes transcend their origins in the film frame, merging with the artist's own memories. This results in the depiction of an abstract pictorial language within a fictional (imaginary, fantastical) arrangement. In conclusion, Tarkovsky's films have become a kind of journey into the past, allowing the artist to reproduce sealed memories during the thesis process and analyze them in a fictional context. This, in turn, has been healing for both Tarkovsky and the artist themselves.

Keywords: Andrey Tarkovsky, Cinema Art, Pictorial Art, Interartistic Approach, Film Illustrations.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının tamamlanmasında emeği geçen, katkı sağlayan ve desteğini esirgemeyen herkese en içten teşekkürlerimi sunarım. Öncelikle, tez danışmanım Prof. Dr. Hüsnü DOKAK'a rehberliği, değerli görüşleri ve sabrı için minnettarım. Kendisi, sadece akademik alanda değil, aynı zamanda kişisel gelişimimde de büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Çalışmamın gelişmesine büyük katkı sağlayan ve desteklerini sürekli olarak hissettiren Prof. Dr. Cebraail ÖTGÜN'e, Prof. Dr. Atilla İLKİYAZ'a katkıları için teşekkür ederim. Ailem, bu süreç boyunca bana sonsuz sevgi, anlayış ve moral kaynağı olmuş, tüm zorluklara rağmen beni hep cesaretlendirmiştir. Onların desteği, bu yolculukta bana güç vermiştir. Sevgili eşim Erdi BAKIRCILAR başta olmak üzere oğlum Behlül Emir BAKIRCILAR'a, anneme, babama ve kardeşime en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

İTHAF



Eşim ve oğluma...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ	vi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: ANDREİ TARKOVSKİ SİNEMASI.....	4
2. BÖLÜM: RESİMDEN FİLME	10
3. BÖLÜM: ANDREY TARKOVSKİ FİLM RESİMLEMELERİN OLUŞUM	
SÜRECİ	28
3.1.Andrey Tarkovski Film Resimlemelerin Çıkış Noktası.....	30
3.1.1. Ev İmgesi.....	50
3.1.2. Hayvan (Köpek, At ve Horoz) İmgeleri.....	59
SONUÇ	64
KAYNAKÇA.....	65
EKLER	75
EK-1: MAKALE YAYIN BELGESİ	75
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	76
ETİK BEYANI.....	77
TEZİ/SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU	78
THESIS/ ART WORK REPORT ORİGINALİTY REPORT	79

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Alejandro Gonzalez Inarritu, 2016, Diriliş, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://l24.im/SpIV1BG	8
Görsel 2. Andrey Tarkovski, 1975, Ayna, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://l24.im/kBJ	8
Görsel 3. Nuri Bilge Ceylan, 2011, Bir Zamanlar Anadolu'da, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://l24.im/rOmCgJo	9
Görsel 4. Andrey Tarkovski, 1979, Stalker, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://l24.im/I8jQ5hs	9
Görsel 5. Diego Velazquez, Breda'nın Teslim Oluşu/The Surrender of Breda, 1635, Tuval üzerine yağlı boya, 307x367 cm. Museo del Prado, Madrid, İspanya. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/6WawR	12
Görsel 6. Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky, 1938, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/xvdIJbR	12
Görsel 7. Claude Monet, La Barque/Tekne, 1887, Tuval üzerine yağlı boya, 146x133 cm. Marmottan Monet Müzesi. Fransa. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/aGBp ...	12
Görsel 8. Jean Renoir, Bir Kır Eğlencesi/Une Partie de Campagne, 1946, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/HbWXRr	12
Görsel 9. Edvard Hopper, Gas/Gaz, 1940, Tuval üzerine yağlı boya. Museum of Modern Art, New York. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/uE1UWPv	13
Görsel 10. Michelangelo Antonioni, Çılgılık/ Il Grido, 1957, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/fA4BI6i	13
Görsel 11. Edward Hopper, Demir Yolu Kenarındaki Ev/House by the Railroad, 1925, Tuval üzerine yağlıboya. Modern Sanat Müzesi, New York. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/458YiQg	14
Görsel 12. Alfred Hitchcock, Sapık/Pysco, 1960, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/tuowd	14
Görsel 13. Henri Matisse, La Deserte Rouge/Kızıl Çöl, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 180x220 cm. Hermitage Museum, St. Petersburg. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/iUuA	14
Görsel 14. Michelangelo Antonioni, Kızıl Çöl/La Deserte Rouge, 1964, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/haXDBf	14

- Görsel 15.** Georges de La Tour, Aynadaki Marie Madeleine/ Marie Madeleine au miroir, 1635-40, Tuval üzerine yağlı boya, 113x92,7 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/VBgdFT1> 15
- Görsel 16.** Stanley Kubrick, Brray Lyndon, 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/blO> 15
- Görsel 17.** Francisco Goya, Çıplak Maja/Le maja nue, 1799, 97x190 cm. Prado Müzesi, Madrid. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/orw8huK> 16
- Görsel 18.** Jean Luc Godard, Tutku/Passion, 1982, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/IWf6j> 16
- Görsel 19.** Van Gogh, Langois Köprüsü/Le Pont de Langlois, 1888. Wallraf Richartz Museum, Almanya. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/J19bn5> 16
- Görsel 20.** Akira Kurosawa, Düşler/Dreams, 1990, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/lr9efKt> 16
- Görsel 21.** Jacopo Pontormo, Ziyaret, 1514-16, 392x337 cm, Duvar resmi, Church of San Francesco Michele, Carmignano. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/oseqPLX> 17
- Görsel 22.** Bill Viola, Selamlaşma, 1995, Sesli video yerleştirmesinden bir kare, 10' Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/fdQcp> 17
- Görsel 23.** Rembrandt, Gece Devriyesi, 1642, Tuval üzerine yağlı boya, 363x437 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/j0hp> 18
- Görsel 24.** Peter Greenaway, Nightwatching, 2007, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/PdNI> 18
- Görsel 25.** Andrew Wyetch, Arabalar, 1943, Panel üzerine yağlı boya, 56x122 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/OXq> 18
- Görsel 26.** Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/AGmM> 18
- Görsel 27.** Albrecht Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı*, 1497-98, Ahşap baskı gravür. Karlsruhe Staatliche Kunsthalle Müzesi. Almanya. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/IpHdk> 20
- Görsel 28.** Andrey Tarkovski, *Ivan'ın Çocukluğu*, 1962, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/wxTDyJN> 20
- Görsel 29.** Andrei Rublev, *Teslis*, 11425-77, Fresk. Tretyakov Galerisi. Moskova. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/ebzIK> 21

Görsel 30. Andrey Tarkovski, <i>Andrei Rublev</i> , 1966, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/OUkm	21
Görsel 31. Rembrandt, Savurgan Oğlun Dönüşü, 1699, Tuval üzeri yağlı boya. Hermitage Museum. St.Petersburg. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/o3sePz	22
Görsel 32. Andrey Tarkovski, <i>Solaris</i> , 1972, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/nS7paPC	22
Görsel 33. Pieter Brueghel, Karda Avcılar, 1565, Tuval üzeri yağlı boya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi. Viyana. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/4gRMcsj	23
Görsel 34. Andrey Tarkovski, <i>Ayna</i> , 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/9fZi	23
Görsel 35. Leonardo da Vinci, <i>Ginevra de' Benci Portresi</i> , 1475, Tuval üzeri yağlıboya. National Gallery of Art. Washington. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/Yom7v5	24
Görsel 36. Andrey Tarkovski, <i>Ayna</i> , 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/9fZi	24
Görsel 37. Jan Van Eyck, <i>Gent Alter</i> , 1432, Panel üzerine yağlı boya. St Bavo's Cathedral, Ghent, Belgium. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/ucCXPiR	25
Görsel 38. Andrey Tarkovski, <i>Stalker</i> , 1979, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/Q2yJ	25
Görsel 39. Casper David Friedrich, <i>Eldena</i> , 1824-25, Tuval üzerine yağlı boya. National Gallery. London. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/x3E8V	26
Görsel 40. Andrey Tarkovski, <i>Nostalghia</i> , 1983, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/Ze4k3	26
Görsel 41. Leonardo da Vinci, <i>Magi'nin Hayranlığı</i> , 1481, Tuval üzerine yağlı boya. Uffizi Galerisi. Floransa. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/CZgj	26
Görsel 42. Andrey Tarkovski, <i>Kurban</i> , 1986, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, https://124.im/qINAO	26
Görsel 43. 1957 – 58, Makedonya'nın Jelovjane köyünden Türkiye'ye geliş. Kişisel arşiv.	31
Görsel 44. Andrey Tarkovski'nin 1974 ve 1979 yıllarında günlüğüne çizdiği eskizler.	32
Görsel 45. Günay Bakırcılar'ın 2023-2024 yıllarında Tarkovski Resimlerini Görse Ne Derdi ? günlüğüne çizdiği eskizler. Kişisel arşiv.....	32
Görsel 46. Andrey Tarkovski'nin 1974 ve 1979 yıllarında günlüğüne çizdiği eskizler.	33

Görsel 47. Günay Bakırcılar'ın 2023-2024 yıllarında Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? günlüğüne çizdiği eskizler. Kişisel arşiv.....	33
Görsel 48. Andrey Tarkovski'nin Stalker filmi üzerine projelerini yazıp çizdiği günlüğü, 1974-1979.	34
Görsel 49. Günay Bakırcılar, Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? adlı günlük. Kişisel Arşiv.....	34
Görsel 50. Günay Bakırcılar, Zdravets çiçeği ekimi sırasında çekilen bir fotoğraf, 2023, Kişisel arşiv.....	35
Görsel 51. Günay Bakırcılar, Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? 2023-2024 yılları arasında günlüğüne çizdiği eskizler, Kişisel arşiv.	35
Görsel 52. Jannis Kounellis, 1969, İsimsiz, Her rafta kahve olan on iki asılı raf, 23.5 cm.	36
Görsel 53. Jalovjene köyünde dedemin evindeki çeşme dibine ekilen Zdravets çiçekleri. Kişisel arşiv.....	37
Görsel 54. Günay Bakırcılar, Zdravets, 2023, Kağıt üzeri Zdravets çiçeği baskısı. 25x25 cm.....	37
Görsel 55. Andrey Tarkovski, 1985, Kurban, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://124.im/vA2KNMd	38
Görsel 56. Günay Bakırcılar, Jalovjene köyünde eve giden yol. 2023, Kişisel Arşiv.....	38
Görsel 57. Andrey Tarkovski, 1975, Ayna, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://124.im/5L4dX	39
Görsel 58. Günay Bakırcılar, Zdravets Ritüeli, 2023, Video.....	39
Görsel 59. Günay Bakırcılar. Zdravets Ritüeli, 2023, Fotoğraf.....	40
Görsel 60. Marina Abramovic, 2005, Balkan Epic. Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://124.im/zHATnC	41
Görsel 61. Andrey Tarkovski, 1966, Andrey Rublev, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://124.im/veRQ	42
Görsel 62. Günay Bakırcılar, Saç Örne Ritüeli, 2023, video.....	42
Görsel 63. Sergei Ayzenştayn, Potemkin Zırhlısı, 1925, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://124.im/01GAxH	43
Görsel 64. Francis Bacon, Potemkin Zırhlısından Hemşire İçin Çalışma, 1957, Tuval üzerine yağlı boya, 198x142 cm. Erişim: 26.02.2025, https://124.im/oieBgW...	43
Görsel 65. Sarkis Zabunyan, 1989, Çaylak Sokak. Georges Pompidou Kültür Merkezi, Paris. Erişim: 26.02.2025, https://124.im/RKqGl8	44

Görsel 66. Andrey Tarkovski, 1979, Stalker, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, https://124.im/WK8D	45
Görsel 67. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2023, Kağıt üzerine bez, mum. 35x50 cm.....	45
Görsel 68. Sean S.Cunnungham, 1980, 13. Cuma. Film Karesi. Erişim tarihi: 26.02.2025, https://124.im/TqJwP	46
Görsel 69. Peter Doig, Canoe-Lake, 1997-98, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Erişim tarihi: 26.02.2025, https://124.im/lq4Y	46
Görsel 70. Cebrail Ötgün, 2004, Düşler: Kargalar. Tuval üzeri yağlı boya, saman, talaş. 140x200 cm. Cebrail Ötgün Resim Kataloğu.	47
Görsel 71. Cornelia Parker, PsychoBarn/Geçiş Nesnesi, 2016, Mekana özgü yerleştirme. New York. Erişim tarihi: 26.02.2025, https://124.im/lKjY	47
Görsel 72. Yael Bartana, 2017, Tashlikh, Tek kanal video ve ses kurulumu. Erişim tarihi: 26.02.2025, https://124.im/Tjpseq	48
Görsel 73. Atilla İlkyaz, Ağlayan Çayır, 2020, Duvar üzerine karışık teknik. Atilla İlkyaz Resim Kataloğu.....	49
Görsel 74. Robert Motherwell, Pancho Villa, Dead and Alive, 1943, Tahta üzerine guaj, yağ ve mürekkep, kolaj tekniği. Erişim tarihi: 26.03.2025, https://124.im/ZgJ2w	49
Görsel 75. Andrey Tarkovski, Kurban, 1985, Film karesi.....	51
Görsel 76. Günay Bakırcılar, Jalovjene köyündeki dedemin evi. 2023. Kişisel Arşiv.....	51
Görsel 77. Tarkovski'nin Rusya'daki evinde çalışma ortamı.....	51
Görsel 78. Günay'ın Eskişehir'deki evinde çalışma ortamı.	51
Görsel 79. Ilya Kabakov, The Toilet, 1992, Enstalasyon, Documenta Show in Kassel, Kassel, Almanya. Erişim tarihi: 26.02.2025, https://124.im/AcYQ	52
Görsel 80. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.	53
Görsel 81. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.	54
Görsel 82. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kağıt üzerine, tül, aydınlatma kağıt, fotoğraf. 50x50 cm.....	55
Görsel 83. Michael Landy, Semi – Detached House, 2003, Enstalasyon.....	56
Görsel 84. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.	57
Görsel 85. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.	58
Görsel 86. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.	58

Görsel 87. Andrey Tarkovski, Nostalghia, 1983, Film karesi. Erişim tarihi: 27.02.2025, https://l24.im/q6JpoFe	59
Görsel 88. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.	59
3.1.2. Hayvan (Köpek, At ve Horoz) İmgeleri	59
Görsel 89. Andrey Tarkovski, Stalker, 1979, Film karesi. Erişim tarihi: 27.02.2025, https://l24.im/Tq8eEW	60
Görsel 90. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.	60
Görsel 91. Günay Bakırcılar. Tarkovski'ye Sevgilerimle, Aydınlar kağıt üzeri aydınlar. 40x40 cm. 2023.....	60
Görsel 92. Günay Bakırcılar. Tarkovski'ye Sevgilerimle, Tül üzeri tül. 100x100 cm. 2023.	61
Görsel 93. Andrey Tarkovski, Nostalghia, 1983, Film karesi. Erişim tarihi: 27.02.2025, https://l24.im/q6JpoFe	62
Görsel 94. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.	62
Görsel 95. Andrey Tarkovski, Ayna, 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, https://l24.im/5L4dX	63
Görsel 96. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.	63

GİRİŞ

Resim sanatının sinema sanatı ile ilişkisini “büyülenme” olarak ifade eden Luc Vancheri *Cinema et Peinture* adlı yapıtında resmin biçim ve içerik düzleminde sinemayla olan alışverişlerini ele almaktadır. Şöyle ki; sinema resmin görünümünü yinelemekten, dönüştürmekten, bağlamını değiştirmekten, yeniden düzenlemekten geri durmamıştır. Sinema ve resim, film ve tablo arasında kurulan sanatlararası ilişkilere göre yan yana gelerek resim sanatının içerisinde yer alır. Filmler, açık ya da kapalı bir biçimde yinelenen kimi zaman yalın bir motif, kimi zaman bir sanatçının yaşamı, kimi zaman resimsel biçimler olarak izleyiciye sunulmaktadır (Aktulum, 2018, s. 113).

Resim sanatının ve sinema sanatının birbiri ile bağına David Hockney *Resmin Tarihi* adlı kitabında şu şekilde dile getirmiştir: “Kameraların soyutlamayı bilmesi gerekir, film yönetmenlerinin de öyle” (Hockney ve Gayford, 2017, s. 24). Hockney bu ifadesi ile filmin bir tür resim olduğunu iddia eder (Hockney ve Gayford, 2017, s. 324-327).

Bir sahneyi resimlemenin gücü; resimleyen kişi, yönetmen ve film karesi arasında oluşan enerji ile ilgilidir. İzleyici ve yapıt arasındaki bu enerjinin önemi yaratıcı bir sürece evrildiğinde ortaya çıkar. Dolayısıyla tezde adı geçen Andrey Tarkovski filmlerini bir ten olarak düşünmek, keşfetmek, bırakılan izler üzerinden geçmişle yüzleşmek sancılı bir süreç olsa da bunun sanatsal üretim sürecini farklı bir noktaya taşıdığı gerçektir. Tarkovski film resimlemelerinin gerçekleştiği dönemde, bu süreç ruhumu beslerken aynı zamanda ruhumda çatışmalara da yol açmıştır. Bu çatışmaların sonucunda yaşanan ruhsal arınma, aslında Tarkovski’nin sanat anlayışıyla örtüşen bir durumu yansıtmaktadır.

Andrey Tarkovski bir eser ile onu izleyenler arasında yani yapıt ve izleyici arasında oluşan özel biyo-enerji sayesinde insan ruhunun iyi ve güzel yanlarının ortaya çıktığını savunur. Tarkovski izleyicinin eseri anlayıp içselleştirmesine dikkat çeker böylece özel anlarda insanın kendisini tanımlama ve keşfetme sürecinin başladığını iddia eder (Tarkovski, 2008, s. 38).

İçsel dürtülerimi keşfetme sürecinde Tarkovski filmlerinin belirleyici bir rol oynaması, bazı soruları da beraberinde getirmektedir: Neden Andrey Tarkovski ? Neden başka bir yönetmenin filmi değil de Tarkovski’nin filmleri üretim sürecime dahil olmuştur ? Bu sorular, birbirinden farklı fakat nihayetinde aynı sonuca oluşan iki gerekçeyle açıklanabilir. İlki, Tarkovski filmlerinin yapısal özellikleri doğrultusunda izleyiciyi içsel yolculuğa sürüklemesi ve bu yolculukta, kişisel yaşamımda benzer duyguları ortaya çıkarmasıdır. İkincisi ise, görsel sanatlar eğitimi almış bir sanatçının perspektifinden, her film karesinin resme dönüşme potansiyeli taşıdığı düşüncesidir. Bu bağlamda, Andrey Tarkovski’nin film karelerini, doğrudan resimlemek yerine, belleğimde gizli kalan imgeleri ortaya çıkarmak için bir araç olarak kullandığım söylenebilir.

Kurgusal Zaman Bağlamında Andrey Tarkovski Film Resimlemeleri başlıklı tez çalışmasında, öncelikle *Andrey Tarkovski Sineması* incelenmiş, ayrıca Tarkovski'nin sanat anlayışı, Aristoteles ve Gilles Deleuze gibi filozofların sinemaya dair düşünceleri ışığında şekillendirilmiştir. Andrey Tarkovski'nin sinema tarihinde en ilham verici yönetmenlerden biri olduğu, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Sergey Paradjanov ve Stan Brakhage gibi önemli yönetmenlerin görüşleriyle desteklenmiştir. Tarkovski'nin sinematik etkileri, günümüzde hala üretim halinde olan film yönetmenlerinde açıkça gözlemlenmektedir. Alejandro Gonzalez Inarritu, Terrence Malick, Nuri Bilge Ceylan ve Murat Düzgünoğlu gibi yönetmenlerin, Tarkovskian motifleri ve sinematografik yaklaşımları, film sahneleri üzerinden benzer görseller ile pekiştirilmiştir.

Ardından, *Tarkovski Film Resimlemelerinin Oluşum Süreci* bölümü, sanatçının Tarkovski'nin film sahnelerini çocukluk anılarıyla ilişkilendirerek biçimlendirmesini, kurgusal bağlamda incelemesini ve plastik sanatlarda çözümlemesini amaçlamaktadır. Tarkovski'nin çocukluk anılarına verdiği önemin ışığında, anı ve bellek kavramları, Augustinus, Aristoteles, Marcel Proust, Paul Ricoeur, Henri Bergson ve Carl Gustav Jung gibi düşünürlerin saptamaları üzerinden incelenmiştir. Plastik sanatlar bağlamında ise, Jannis Kounellis, Marina Abramovic, Yael Bartana, Sarkis Zabunyan, Francis Bacon, Peter Doig, Cebail Ötgün, Cornelia Parker ve Atilla İlkyaz gibi sanatçıların eserleri üzerinden sanatçının sanatsal üretim sürecine olan etkileri değerlendirilmiştir. *Tarkovski Film Resimlemelerinin Oluşum Süreci* bölümünde; Tarkovski filmlerinde ortaya çıkan imgeler doğrultusunda film resimlemeleri gerçekleştirilmiştir. Bu imgelerden biri, ev imgesi diğeri ise, hayvan (köpek, at, horoz) imgeleri olarak bölümlere ayrılmıştır. Resimleme sürecine dahil edilen imgeler, sanatçının kişisel arşivinde bulunan aile fotoğraflarından faydalananarak oluşturulmuş; baskı, fotoğraf, kolaj, video ve dijital baskı gibi çeşitli teknikler kullanılmıştır. Bu tekniklerin üretim sürecinde, çiçek, bez, aydınlatma kağıt, tül, mum gibi malzemeler tercih edilmiştir. Çalışmanın sınırlarını belirleyen en önemli öge; sinema ve resim arasında köprü niteliği gören Tarkovski film resimlemeleri olarak değerlendirilebilir.

Film Yönetmenlerinin İlham Kaynağı: Resim Sanatı başlığı altında yer alan bölümde, sinema ve resim sanatının kesişen noktası olarak Tarkovski'nin yanı sıra diğer yönetmen ve sanatçıların eserlerine de yer verilerek içerik zenginleştirilmiştir. Bu bölümde; Sergei Eisenstein başta olmak üzere Jean Renoir, Michelangelo Antonioni, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard, Akira Kurosawa, Bill Viola, Peter Greenaway ve Nuri Bilge Ceylan gibi film karelerini adeta bir resim kurgularcasına beyaz perdeye aktaran sanatçı ve yönetmenlere yer verilmiştir. Yönetmenlerin resim sanatında yer alan eserleri film karelerine aktarması, her sabitlenen görüntüyü görsel bir şölene dönüştürmektedir.

Yapılan literatür araştırması sonucunda güzel sanatlar alanında Tarkovski film resimlemeleri üzerine bir araştırma yapılmamış olması tez çalışmasının önemini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, tüm görsel sanatlar alanına sanatlararası yaklaşım doğrultusunda farklı bir bakış açısı sağlayacağı; ayrıca araştırmanın süreç ve sonucunun hem sanatçının resimsel dilini zenginleştirip hem de sanatçı kişiliğine entelektüel anlamda katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Sonuç olarak; Tarkovski filmleri sanatçı için bir nevi geçmişe yolculuğa dönüşmüştür. Bu yolculukta, mühürlenmiş anıları yeniden üretmesi, kurgusal bağlamda incelemesi, Tarkovski ve kendisini iyileştireceği yönündedir.



1. BÖLÜM: ANDREİ TARKOVSKİ SİNEMASI

Sinema tarihinde önemli bir konuma sahip olan ve aynı zamanda bir sinema/sanat teorisyeni olarak değerlendirilen Andrey Tarkovski'ye göre sinema, “yeni bir sanat fenomeni olarak seyirciyi etkilemiş ve insan dünyasında vazgeçilemez bir sanatsal etkinlik halini almıştır” (Tarkovski, 1992, s. 11). Sinema alanında üretim yapan kişilerinden / sinema yönetmenlerinden sinema kavramını yalnızca bir gösteri niteliğinde değil, sanat alanı olarak kendini ifade edebilmesi adına sinemanın işlevi, amaçları ve olanakları üzerine fikirler yaratması beklenmektedir. Bu beklentiyi oldukça yerinde karşılayan Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında bahsettiği gibi sanat ve etik arasındaki ilişkiyi Aristoteles'in fikirleri ışığında kurmuş sanatçılar arasında yer almaktadır. Dolayısıyla Tarkovski'nin sinema sanatının temelinde Aristoteles'in felsefesine dair izler oldukça belirgindir. Aristoteles'in her insan etkinliğinin bir amacı olduğuna dair ilkesini kendi faaliyetiyle bağdaştıran Tarkovski'ye göre; sinema sanatının hedeflerinin belirlenmesi de önemli yer teşkil etmektedir (Tarkovski, 1992, s. 11).

Tarkovski, ideale duyulan hasretten doğan sanattan bahsederken aslında sanatın dünyadaki pislikten kaçınmamak olduğunu da vurgulamaktadır. Tarkovski'nin sanatsal imgeleri yaratma sürecinde; canlılardan bahsederken ölümlerden yararlanması, sonsuz üzerine düşüncelerini aktarırken sınırlı olanı da es geçmemesi bu kavramların zıtlığından birliğin var olduğunu vurgular niteliktedir. Aristoteles gibi Tarkovski de sanatı bilgi türü olarak görür fakat içsel deneyimlerle ulaşılabilecek bir bilgi olduğunu belirtmektedir. Belirtilen içsel deneyim Aristoteles'in “katharsis” kavramını hatırlatmaktadır. Katharsis sözcüğü Aristoteles'in *Poetika* adlı kitabında yer verdiği kavramlardan biridir. Kökeni Yunanca olarak bilinen katharsis sözcüğü *arınma* olarak tanımlanmaktadır. İçsel duyguların ve dürtülerin arınma vesilesiyle ortaya çıkmasından dolayı felsefe, psikoloji ve sanat alanında oldukça sık kullanılan bir kavram olarak yerini almaktadır (Tarkovski, 2008, s. 30-32).

Yaşadığı dönemin zorlukları karşısında oldukça mücadele eden Tarkovski, insanlığın geleceğine karşı karamsar bir tutum taşıyan sanatçılar arasında yer almaktadır. Dönemin karamsarlığı karşısında ümidini yitirmeyen sanatçı, aksine üretmeye devam ederek sanatsal amacını ortaya koymuştur. Genellikle film sahnelerinde mutlaka iyi durumları yansıtırken bir yandan Aristotelesçi yaklaşımla kötü durumları da izleyiciye aktarmak istemiştir. Böylece izleyiciye kathartik etkiyi uyandırmayı başarmıştır. Bu bakış açısına onun şu ifadelerinden ulaşmak mümkündür: “Bir eser ile onu izleyenler arasında yani yapıt ve izleyici arasında oluşan özel biyo-enerji sayesinde insan ruhunun iyi ve güzel yanları ortaya çıkar. Dolayısıyla izleyici eseri anlamaya ve içselleştirmeye başlar böylesine özel anlarda kendimizi tanır ve keşfetmeye başlarız” (Tarkovski, 2008, s. 38).

Her bir sanat dalı ruhsal ihtiyaçların sonucu olarak doğar ve çağının gereksinimlerinin irdelenmesinde ve tanımlanmasında çok büyük rol oynar. Tarkovski’ ye göre sinema sanatı; diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında sanatın sağlayabileceği nitelikte bilgiyi en üst düzeyde insanlara sunma potansiyeline sahip olan sanat olarak ifade eder. Sanatçıya göre; her sanat dalı içsel dünyamızın ortaya çıkışında önemli bir etkindir fakat sinema hayatın bir parçasını, insanlığın gerçeğini doğrudan izleyiciye aktarabildiği için her zaman diğer sanat dallarından çok daha büyük bir etkiye sahiptir (Tarkovski, 2008, s. 77-78).

1979 yılında Letonya’nın başkenti Riga’da SSR adlı programa katılan Tarkovski röportajında; “Bir sanatçının eserlerinde içselliği görebilmek için onun çocukluk anılarına bakın” ifadesini kullanmış ve böylece sanatçının içsel yolculuğuna dikkat çekmiştir. ¹

Tarkovski filmlerinde edindiği konular açısından bakıldığında din, inanç, arınma, anılar, yüzleşme, maddi ve manevi dünya arasındaki çatışmalar üzerinden tanımlanabilir. Filmlerinde özellikle insanın maneviyatı üzerine sorgulamaların yolu genelde kaosa çıkar ve Tarkovski için bu kaosu altında yatan sebeplerin günümüz toplumunun temel derdini oluşturduğu düşünülmektedir (Ertürk, 1987, s. 27). İsmail Ertürk’ün Tarkovski filmlerine getirdiği bu bakış açısına ek olarak, Gilles Deleuze da “sinemanın bu denli ruhsal yaşama olan bağlılığının varoluşsal problemlerle ilgili olduğunu” dile getirmektedir (Deleuze, 2009, s. 294).

Tarkovski’nin sinemanın doğuşuna örnek olarak gösterdiği film, Auguste ve Louis Lumiere Kardeşler tarafından 1895 yılında gerçekleştirilen *Tren Geliyor* filmidir. 15 karenin bir araya getirilmesiyle toplam 55 saniye süren *Tren Geliyor* adlı film, trenin kameraya yaklaşmasıyla seyircilerin oturdukları koltuklardan fırlayıp kaçışmaya başlaması ile son bulmuştur. Tarkovski’ ye göre; bu an, sinemanın doğduğu ana işaret eder ve şu sözleri ile bu anı tanımlar; “O an yeni bir estetik ilkesi doğuyordu. Bu ilke sayesinde sinema zamanı ilk kez doğrudan mühürlemenin yolunu buldu; ayrıca istediği kadar ekranda zamanı yeniden üretme, onu yineleme, ona dönme imkânı kazandı” (Tarkovski, 2008, s. 55). Sinemanın bir sanat olarak temel düşünce yapısı, yönelimi, tüm olgusal biçimleri ve belirtileriyle zihne nakşedilmiş, yani mühürlenmiş zaman olarak var olduğu görülmektedir.

Andrey Tarkovski sinemasının şiirsel çerçevede şekillendiğini söylemek mümkündür. Sinema on dokuzuncu yüzyılın sonu yirminci yüzyılın başında ortaya çıkmış son derece sıkıştırılmış bir zaman diliminde dünyada var olmuştur. Sanatçı, sinemanın ortaya çıkışını bu sıkışmışlık sorununa şiirsel

¹ Sinema Çevirileri 1: Tarkovski / Çocukluk Anıları ve Sinema. 1:34.<https://www.youtube.com/watch?v=O6zztROev4k> Erişim Tarihi: 09.09.2024.

bir anlam kazandırdığını ifade eder. Dolayısıyla Tarkovski, sinemanın iliklerine kadar zamanın mührünü işleyen tek sanat olarak var olduğunu savunmaktadır (İşimov, Shecjo, 2009, s. 167). Şiire yapılan vurgu ile zaman kavramı arasındaki bağın, Tarkovski sinemasının temellerinin zaman kavramı üzerinde yükselmesinden dolayı olduğu söylenebilir. Gözleme çok büyük önem atfeden Tarkovski'nin anlatmak istediğini kendisinden izler bırakarak anı yaşamayı tercih ettiği gözlemlenebilir. Tarkovski'nin sinematografik tarzını tanımlamada kullanılan “yavaş sinema” ifadesi; filmlerinin uzun çekimler ve derin düşünceler üzerine odaklanma gibi özellikleriyle bilinmektedir. Bu özellikler izleyicide derin düşünme ve duygusal yankı uyandırma amacı gütmektedir.

Tarkovski'nin yapıtlarındaki özgün biçim ve dikkate değer düşünsel yoğunluk sebebiyle Rus yönetmene “sinemanın şairi” unvanı verilmiştir. Andrey Tarkovski'nin, unvanı hak edecek şekilde, alışlageldik dramaturgi kalıplarını yıktığı; ticari sinemadan aşına olduğumuz aksiyon devamlılığına, zamansal sürekliliğe ve olaylar arasındaki nedensellik ilişkisine yaslanan klasik anlatı formuyla bağdaşmayan şiirsel üslubuyla öne çıktığı bir gerçektir (Kurtyılmaz, 2023, s. 18). Tarkovski'nin “Sinemada beni çeken, alışılmış şiirsel bağlantılar, şiirselliğin mantığıdır” (Tarkovski, 2008, s. 6) ifadesinden de anlaşılacağı üzere şiirsel üslubu bilinçli bir şekilde filmlerine aktarmıştır.

Tarkovski Doğu ile Batı arasında ve siyasi çağlar arasındaki zamansal bir kavşakta filmlerini üretmiştir. İlk çıkışı *Ivan'ın Çocukluğu* adlı film, 1962 yılında, ideolojik çözülme döneminin sonunda gösterime girmiştir. 1969 yılında ikinci filmi *Andrey Rublev* için çekim hazırlıklarına başladığında Kruşçev dönemi sona ermiş, Brejnev dönemiyle birlikte yenilikçi faaliyetler durma noktasına gelmiş ve sansür dönemi başlamıştır. Sanatçının 1972 yılında çektiği *Solaris* adlı filmi Cannes'da Jüri Özel Ödülü'ne layık görülmüştür. 1975 yılında *Ayna* filmi ve 1979 yılında *Stalker* filmini yoğun sansür döneminde çekmiştir. Sanatçı 1983 yılında *Nostalghia* filmini İtalya'da sürgün olduğu dönemde çekmiş, 1986 yılında İsveç'te oğluna adadığı son filmi *Kurban* filmi gösterime girmiştir. Paris'te 1986 yılında sürgünde iken ölen sanatçı, hayatı boyunca yedi uzun metrajlı film yazıp yönetmiştir. 1990 yılında ölümünden sonra Sovyetler Birliği'nin sanat ve bilim dalındaki en yüksek ödülü olan Lenin Ödülü ile ödüllendirilmiştir (Metahaven, 2018, s. 43-44).

Tarkovski filmlerinin çoğu Devlet Komitesi Goskino'nun himayesi altında çekildiği ve Sovyetler Birliğinin Moskova merkezli en önemli stüdyosu olan Mosfilm tarafından yönetildiği biliniyordu. Mosfilm' in ekipmanın sınırlı olduğu gerçeği Tarkovski'nin *Stalker* filmindeki bilim kurgu sahnelerinden kesmesiyle anlaşılabilir (Metahaven, 2018, s. 44). Tek kamera ile çekimin bazı sancılı süreçleri de yaşanmıştır. Diyalog sırasında aktörlerin çekimleri tek bir kompozisyona

sığdırılmış ve filmdeki etkiyi arttırmak adına sınırlı araçları kullandıklarından dolayı birlik duygusunu sürdürme çabaları takdire yakışır görülmektedir. Tasarlanmış görüntüler, kendi kendine yeten görsel dünyalar, çok uzun sürelerde ortaya çıkmıştır. Tarkovski bu süreçte izleme çekimleri ve alan derinliğini kullanma yöntemini uygularken Japon film yapımcısı Kenji Mizoguchi filmlerinden etkilenmiş ve yararlanmıştır (Guerra, 1979, s. 66).

Andrey Tarkovski'nin tek bir kamera kullanılarak çektiği filmlerinin olağanüstü başarısını oğlu Andrevich şu şekilde ifade etmiştir: “Babam, yaratıcı ve izleyicinin ruhsal olarak bir bütün haline gelme biçiminde, gücü doğrudan etkisinde yatan sanatsal imgeler yarattı” (Metahaven, 2018, s. 45). Tarkovski'nin söylediği gibi “bir görüntü, bir fikir değildir, ama bir damla su içinde bütün bir dünyayı yansıtabilirsiniz” (Metahaven, 2018, s. 45-46). Tarkovski'nin ifadesi üzerine, tek kameranın sınırlamasının filmlerdeki görsel dünyayı inşa etmeye nasıl yardımcı olduğunu özetler niteliktedir.

Andrey Tarkovski'nin sinema tarihinde en ilham verici yönetmen olması ve filmlerine imzasını atmış olduğu hususunda izleyiciler kadar değerli yönetmenler de bu durumu ifade etmişlerdir.

İsveç’li yönetmen Ingmar Bergman, *Büyülü Fener* adlı kitabında hayranlık duyduğu Tarkovski hakkında şu sözleri ifade etmektedir: “Film bir belge olduğu 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, 2007, s. 73).

Ingmar Bergman film yapmak üzerine şu ifadeleri de kullanmıştır; “film yapmak, en derinlerde gizli köklerine ulaşarak, çocukluğun dünyasına yeniden inebilmektir. Sizi bir sinemanın en mahrem köşesinde kurulu bu iç stüdyoya inmeye davet ediyorum” Sanatın tamamen otobiyografik olduğunu vurgulayan Fellini, Tarkovski filmlerini izledikten sonra bu kanıya varan yönetmenlerden biridir (Ersümer, 2015, s. 52).

Akira Kurosawa, 1987 yılında verdiği röportajda “Tarkovski'nin olağanüstü duyarlılığını hem bunaltıcı hem hayret verici bulduğunu ifade ederken neredeyse patolojik bir yoğunluğa ulaştığını, hayatta olan film yönetmenleri arasında eşi benzeri olmadığını” dile getirmiştir.²

Fransız gazetesi Liberation'un düzenlediği uluslararası bir ankette yönetmen Sergey Paradjanov'a “Neden film yapıyorsunuz?” sorusu sorulmuş; Paradjanov'un tek cevabı, “Tarkovski'nin kabrini kutsamak için” şeklindedir (Gianvito, 2007, s. 3). Amerikalı deneysel film yönetmeni Stan Brakhage “Tarkovski'nin yaşayan en büyük hikayeci film yönetmeni” olduğunu savunmuş ve bu açıklamayı biraz açmıştır:

²Kurosawa: “Tarkovsky Was a Real Poet”, http://nostalgia.com/TheTopics/Kurosawa_on_AT_obit.html, Erişim Tarihi: 09.09.2024.

Yirminci yüzyılda sinemanın önündeki en büyük işler için sayılan maddelerin en az birinin olması gerekir. Birincisi; destan oluşturmak, yani dünyadaki kabilelerin masallarını anlatmaktır. İkincisi; bu masalları kişiselleştirmektir, çünkü ancak kişisel hayatlarımızın gariplikleri içinde gerçeğe ulaşmak gibi bir şansımız olur. Üçüncüsü ise; hayalini yapmak, yani bilinçdışının sınırlarını aydınlatmak. Tarkovski'nin tüm filmlerinde bu üç unsur mevcuttur, benim bildiğim tek yönetmen Andrey Tarkovski'dir (Brakhage, 1983, s. 11-12).

Bergman, Kurosawa, Paradjanov, Brakhage ve Fellini gibi film yönetmenlerinin Tarkovski'ye duyduğu hayranlığı ifade ettikleri gibi günümüzde eser üretmeye devam eden birçok sanatçı ve film yönetmeni eserlerinde Tarkovski'ye olan saygılarını sanat aracılığı ile iletmektedir.

Rus yönetmenin ölümünden sonra ona saygılarını filmlerinde yer vererek izleyiciye sunan bir dizi yönetmen de vardır. Rus belgesel yapımcısı Misha Petrik, yönetmen Alejandro Gonzalez Inarritu'nun *Diriliş* filminde (Görsel 1) havaya yükselme sahnesini Tarkovski'nin *Ayna* film sahnesinin (Görsel 2) doğrudan uyarladığını ifade eder. Inarritu'nun *Diriliş* filminde *Ayna* filminin yanı sıra Tarkovski'nin *Nostalghia* ve *Stalker* gibi başyapıtlarından etkilenecek yedi farklı sahneye yer verdiği bilinmektedir.



Görsel 1. Alejandro Gonzalez Inarritu, 2016, *Diriliş*, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://l24.im/SplV1BG>



Görsel 2. Andrey Tarkovski, 1975, *Ayna*, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://l24.im/kBJ>

Yönetmen Terrence Malick'in *Hayat Ağacı* filmi hakkında düşüncelerini belirten film teorisyeni Steven Sharivo "filmin iyileştirici bir yönü olduğunu ve Tarkovski'nin *Ayna* filminin yeniden yapımı olarak gördüğünü" (Metahaven, 2018, s. 40-41) belirtmektedir.

Alejandro Gonzalez Inarritu ve Terrence Malick'in yanı sıra Türk yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın 2011 yılı yapımı *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı filminde (Görsel 3) Tarkovski'nin *Stalker* filminin (Görsel 4) son sahnesinden etkilenmiş ve filminde Tarkovski'yi hatırlatacak imgeleri işlemiştir. Nuri Bilge Ceylan Tarkovski'ye olan öykünmesini sadece *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde değil *Ahlat Ağacı*, *Kış Uykusu* ve *Üç Maymun* adlı filmlerinde de Tarkovski'nin çekim planlarından oldukça etkilenmiştir ve bunu söylemlerinde açıkça dile getirdiği söylenebilir.



Görsel 3. Nuri Bilge Ceylan, 2011, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://l24.im/rOmCgJo>



Görsel 4. Andrey Tarkovski, 1979, *Stalker*, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://l24.im/I8jQ5hs>

Tarkovski'nin Türk Sinemasına etkisinin günümüzde önemli bir noktaya ulaştığı öngörülebilir. 2015 yılında gösterime giren Murat Düzgünoğlu'nun *Neden Tarkovski Olamıyorum?* adlı filmi birçok ödülle onurlandırılmış, oldukça özgün bir film olarak tarihe geçmiştir. Tarkovski, Türk halkı tarafından yalnızca sevilen bir yönetmen olarak kalmayıp sinema sanatında başlı başına bir referans noktası haline gelmiştir (Kurtyılmaz, 2023, s. 11).

Sonuç olarak, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Sergey Paradjanov, Stan Brakhage ve Federico Fellini gibi yönetmenlerin yanı sıra, Alejandro Gonzalez Inarritu, Terrence Malick, Nuri Bilge Ceylan ve Murat Düzgünoğlu gibi çağdaş film yönetmenlerinin de Tarkovski'ye duydukları hayranlıklarını ifade ettikleri ve eserlerinde Tarkovskivari motiflere yer verdikleri gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, günümüzde sinema dünyasında eser üretmeye devam eden birçok yönetmenin, Tarkovski'ye duyduğu saygıyı sanat aracılığıyla sundukları söylenebilir.

2. BÖLÜM: RESİMDEN FİLME

“Filmler şimdiye kadar ki en popüler resim türüdür”
David Hockney, 2017

Postmodern olarak nitelendiren sanatsal ürünlerin ve biçimlerin temel özelliği ayrı dolayimleri iç içe sokmasıdır. Günümüzde sanatın tek bir dolayimla yetinmediği konusunda bir uzlaşısı vardır. Yeni sanatta anlamlar üst üstedir. Dolayım, bir anlatım biçimine içkin özel bir güç olarak bilinmektedir. Sanatsal bir biçimin özgüllüğünü kavramak onun kendine özgü gerecini, kendini somutlaştırmak için kullandığı kaynakları kavramakla olasıdır. Olivier Kaepelin, dolayımı, biçimi yapılandıran unsurların toplamı olarak tanımlar. Dolayım, sözcelemenin alanına ilişkindir; özel bir söylem üretme biçimini belirtir (Aktulum, 2018, s. 105).

Film ile resim arasındaki ayrım harekette ortaya çıkar: film hareket, resim hareketsizliktir. Plan ise zamansal ve uzamsal bir konumlandırmadır. Öyleyse bir planın resim gibi olması bir metafor sayılır. Dolayısıyla sinema resme benzetilir. P. Bonitzer, sinemada planın bir resim gibi düşünülüp tasarlanabileceğine, kurgulanabileceğine inanır. Bir plana plastik değer katma yolunun bu olduğu düşünülmektedir (Aktulum 2018, s. 125). Pascal Bonitzer bir planın resim gibi olmasını metafor olarak sayıyorsa o halde bir sanat eserinden alınan ilhamla oluşan bir film tekrar bir sanatçı tarafından kendi benliğini kullanarak resimlemeye dönüştürebilir. Kurgusal bir resim bir filmin yeniden üretimi gibi görünebilir böylece izleyici kendisini film ve resim ikilemiyle gerçek-kurgu arasında kalmış hissedebilir.

Sinema ve resim arasındaki ilişkilerin doğasına ait genel belirlemeler yapmak gerekirse Elia Faure, sinemanın yazgısının resme bağlı olduğundan söz eder. Dolayısıyla “Önce resim vardı, sonra sinema icat edildi” sloganı ortaya çıkmıştır. 1895 yılında sinemanın icat edildiği, ilk resimlerin ise 40000 yıl önceye dayandığı bilinmektedir. Sinema, resim sanatını hep kendisi için esenleyici bir uğraş olarak kabullenmiştir (Aktulum, 2018, s. 112-113).

Sinema kuramının önemli isimlerinden Jean Mitry ve Andre Bazin, resmin içindeki nesnenin gerçekliğinden feragat edildiğini ve sanatın, yeni bir gerçeklik yaratma yoluna gittiğini vurgulamışlardır. Seyirci, görüntünün çerçevelenmesine dikkat etse de bu imgelerin ötesindeki gerçeklik varlığını sürdüren bir unsurdur. Resimde ise yalnızca tek bir estetik gerçeklik kalır. Sinemada ise bu estetik boyut, analogun yok sayamayacağı sürekliliği olan bir psikolojik gerçekçilikle karşılıklı bir etkileşim içerisindedir (Andrew, 2010, s. 296).

Görsel yaratıcılıkta sanat eserleri sinemacılara dinamik ve çok katmanlı görsel kompozisyonlar yaratma fırsatı sunarak sinema ile resim arasındaki ilişkiyi güçlendirebilir. Sinemacılar, bir

tablodaki öğeleri düzenleyip manipüle ederek, güçlü görüntüler aracılığıyla hikaye, ruh hali ve tonu iletebilirler. Tablolar, izleyiciye daha çekici bir izleme deneyimi sunmak amacıyla görsel kontrast ve uyum da yaratabilir. Sinemacıyı ressamı, sinemayı ise resme yaklaştıran en önemli öğe, planların oluşturulma biçimidir. Tablolardan ilham alan filmlerde, renk, ışık ve kompozisyon gibi resme ait hareket unsurlarının ön planda olduğu gözlemlenir. Bu tür tablo-planlar, izleyicinin kültürel bir ön bilgiye sahip olmasını gerektirebilir, ancak aynı zamanda seyircinin bu planları çözmesi ve şifreleri anlaması için de bir davetkar nitelik taşır (Bonitzer, 2011, s. 133-135).

Resim sanatı ve sinema sanatının kesişen noktası olarak Andrey Tarkovski filmleri, sanat dünyasında akıllara kazınacak düzeyde hem sinematik hem de resimseldir. Andrey Tarkovski sadece bir yönetmen değil aynı zamanda sinemayı sanat formu olarak yeniden şekillendiren düşünür ve filozof olarak kabul edilir. Tarkovski'yi diğer yönetmenlerden ayıran birçok özellik bulunmaktadır; bunların başında, sinemadaki anlatım biçimini radikal bir şekilde değiştirmesi, zamana ve mekana olan farklı yaklaşımı, derin felsefi sorgulamalar yapması ve en önemlisi sinemayı görsel şiir olarak ele alması gelir. Bu özellikler sinematik deneyimi görsel bir haza dönüştürmesi olarak özetlenebilir. Fakat tezin çıkış noktası olan Andrey Tarkovski sineması ve sinema aracılığı ile kişinin kendi hikayesini oluşturması, sanatsal üretim sürecine ilham kaynağı olması Andrey Tarkovski'yi diğer yönetmenlerden ayıran en önemli neden olarak söylenebilir. Dolayısıyla bu bölümde diğer film yönetmenlerinin resim sanatı ile ilişkisi örneklerle desteklenip, özel bir bölüm olarak Andrey Tarkovski'nin resim sanatına olan düşkünlüğü Ivan'ın Çocukluğu adlı filmi başta olmak üzere Andrei Rublev, Solaris, Ayna, Stalker, Nostalghia ve Kurban film sahneleri üzerinden görsel çözümleme yapmayı amaçlamaktadır.

Sinema bir dildir, zaman diliminde hareketli resimlerin düzenlenmesidir. Sinema her zaman resim geleneklerine sıkı sıkı bağlı bir yapıda var olmuştur. Andrey Tarkovski, Sergei Eisenstein, Jean Renoir, Michelangelo Antonioni, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Jean Luc Godard, Akira Kurosawa'nın yanı sıra günümüzde, Bill Viola, Peter Greenaway ve Nuri Bilge Ceylan gibi film karelerini adeta bir resim kurgular gibi beyaz perdeye aktaran sanatçı ve yönetmenler arasında yer almaktadır. Bu yönetmenlerin ortak özelliği çarpıcı imgeleri kullanarak bir sahne resimlemektir. Film büyük ve çok belirgin yönleriyle diğer alanlardan ayrılır: Hareket eder ve yeni imkanlara yol açar. Ama yine de bir tür resimdir, bu nedenle ortak tarihin bir parçası olarak bilinmektedir (Hockney, Gayford, 2017, s. 324-26). Örnek görsellerde görüldüğü gibi yönetmenlerin resim sanatını film karelerine aktarması her sabitlenen görüntüyü görsel bir şölene dönüştürür.

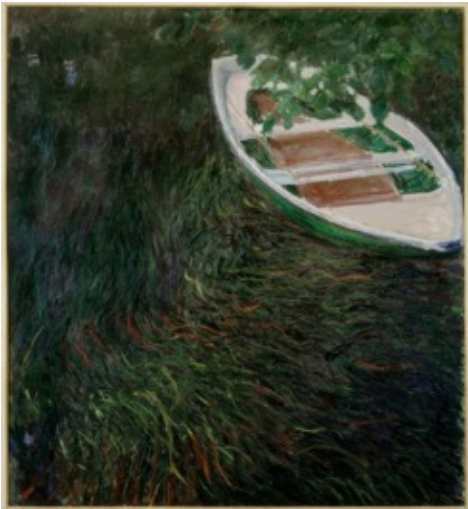


Görsel 5. Diego Velazquez, Breda'nın Teslim Oluşu/The Surrender of Breda, 1635, Tuval üzerine yağlı boya, 307x367 cm. Museo del Prado, Madrid, İspanya. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/6WawR>



Görsel 6. Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky, 1938, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/xvdIJbR>

Film yönetmenlerinin dolayısıyla kameraların soyutlamayı bilmesi gerektiğini savunan Hockney, Ayzenştayn'ın *Alexander Nevsky* adlı filminde (Görsel 5) buz üstünde savaş sahnesinin adeta soyut kompozisyon oluşturduğunu ifade eder (Hockney, Gayford, 2017, s. 327). Fakat aynı zamanda Velazquez'in *Breda'nın Teslim Oluşu* adlı eseriyle (Görsel 6) ilgisi olduğu da söylenebilir. Şöyle ki; Ayzenştayn'ın *Alexander Nevsky* adlı filmi Almanlara karşı kazanılan zaferi ele alan bir film olarak bilinmektedir. Filmde Rus milliyetçiliği aynı zamanda savaş sonrası zaferin ahlaki boyutları vurgulanmıştır. Velazquez'in *Breda'nın Teslim Oluşu* adlı eserinde savaşın kaosu yerini barışçıl ve onurlu bir teslimiyet anına bırakmıştır. Her iki görselde görülen figürlerin konumu, ışık ve gölge dağılımı kurgusal bağlamda benzerlik göstermektedir. Bunun yanı sıra; hem Ayzenştayn'ın *Alexander Nevsky* adlı filmi hem de Velazquez'in *Breda'nın Teslim Oluşu* adlı eseri tarihi bir zafer ve teslimiyet üzerine kurgulanmıştır.



Görsel 7. Claude Monet, La Barque/Tekne, 1887, Tuval üzerine yağlı boya, 146x133 cm. Marmottan Monet Müzesi. Fransa. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/aGBp>



Görsel 8. Jean Renoir, Bir Kır Eğlencesi/Une Partie de Campagne, 1946, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/HbWXRr>

Her yönetmen resimden kendi sinema anlayışına uygun olarak yararlanır. Yönetmenlerin resmin verilerini filmlerinde yeniden kullanırken değişik gerekçeler ileri sürerler. Bu yönetmenlerde biri ise Jean Renoir'dır. Renoir'ın filminde Monet esintileri oldukça bariz görülmektedir. *Bir Kır Eğlencesi* adlı film, (Görsel 8) aşkın ve insan ilişkilerinin kırılmasını ve kaybolan fırsatları, yaşamın geçiciliğini vurgular. Renoir'ın, Monet'in *La Barque* isimli eserinden (Görsel 7) etkilenip film karesine işleminin sebeplerinden biri olarak Jean Renoir'ın babasının Pierre Auguste Renoir olması söylenebilir. Empresyonist etkilere maruz kalan Jean Renoir dolayısıyla film sahnelerini betimlerken Monet'in eserlerinden faydalanmıştır. Filmin siyah beyaz olmasına rağmen sahnenin genel havası, izlenimciliğin etkilerini hissettirmektedir.



Görsel 9. Edvard Hopper, Gas/Gaz, 1940, Tuval üzerine yağlı boya. Museum of Modern Art, New York. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/uE1UWPv>



Görsel 10. Michelangelo Antonioni, Çığlık/ Il Grido, 1957, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/fA4BI6i>

Edvard Hopper'ın resimleri sinema yönetmenleri tarafından oldukça sık kullanılmıştır. Çünkü Hopper'ın resimleri sinema diline yakındır. Modern dünyadaki yalnızlığı vurgulamak isteyen Hopper, Antonioni'nin *Çığlık* adlı filmi (Görsel 10) için önemli bir noktadadır. Film tıpkı Hopper gibi endüstrileşme ve modernleşme sürecinde kasabada yaşayan insanların yabancılaşmasını konu olarak işler. Yönetmen Michelangelo Antonioni'nin *Çığlık* adlı filmindeki yolun görüldüğü film karesi ile Edvard Hopper'ın *Gas* adlı yapıtında (Görsel 9) görülen kent imgesi ve tekinsizlik hissi iki farklı alanda benzerlik göstermektedir. Hopper ve Antonioni'nin kesiştiği nokta olarak; modern insanın yalnızlığı ve melankolik hissini farklı alanlarla aradıkları aynı zamanda Hopper resim alanında Antonioni filmde izleyiciye başarıyla bu duyguları aktardıkları söylenebilir.



Görsel 11. Edward Hopper, *Demir Yolu Kenarındaki Ev/House by the Railroad*, 1925, Tuval üzerine yağlıboya. Modern Sanat Müzesi, New York. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/458YiQg>

Görsel 12. Alfred Hitchcock, *Sapık/Pysco*, 1960, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/tuowd>

Michelangelo Antonioni gibi Alfred Hitchcock da filmlerinde Edvard Hopper'ın resimlerinden yararlanan yönetmenlerden biridir. Resim alanından oldukça beslenen yönetmen, Hopper'ın *Demir Yolu Kenarındaki Ev* adlı eserini (Görsel 11) *Sapık* filminde bazı bölümlerini değiştirerek yeniden kurgulamıştır. Cinayet ve psikolojik gerilim konulu filmde mekan olarak kullanılan “Bates Motel” Edvard Hopper'ın *Demir Yolu Kenarındaki Ev* adlı eseriyle bağlantılıdır. Hopper'ın resimlerinin gücü, dışarıda bıraktığı öğelerde gizlidir; tıpkı Hitchcock'un gerilimli yapımlarında, görünmeyen ya da gizlenen unsurlara dayandığı gibi. Dolayısıyla, Hopper'ın psikolojik gerilimi yansıtan ev imgesi ile Hitchcock'un *Sapık* filmindeki (Görsel 12) ev sahnesi güçlü bir görsel metafor yaratmış aynı zamanda sinema sanatı ve resim sanatının birbirini nasıl zenginleştirebileceği yönünde etkileyici bir örnek olmuştur.



Görsel 13. Henri Matisse, *La Deserte Rouge/Kızıl Çöl*, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 180x220 cm. Hermitage Museum, St. Petersburg. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/iUuA>

Görsel 14. Michelangelo Antonioni, *Kızıl Çöl/La Deserte Rouge*, 1964, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/haXDBf>

Fovist resmin prototiplerinden biri olan Matisse'in *La Deserte Rouge* adlı eseri (Görsel 13) Antonioni'nin *Kızıl Çöl* film karesinde (Görsel 14) karşımıza çıkmaktadır. *Kızıl Çöl* adlı film, insan

ilişkilerinin boşluğunu, yabancılaşmayı ve bireylerin içsel dünyalarıyla çevreleri arasındaki kopuklukları ele alır. Michelangelo Antonioni *Kızıl Çöl* adlı filminde birçok sahneyi Matisse'in eserlerinden ilhamla kurguladığı gözlemlenebilir. Sinemaya rengin anlatım gücünü aktaran yönetmen bir ressam gibi davrandığı sahneleri zenginleştirmiştir. Filmde durumların ve kişilerin ruhsal değişimine göre renk ve rengin anlamı değişkenlik göstermektedir (Aktulum, 2018, s. 158). *La Deserte Rouge* Fransızca kökenli bir sözcük olup Türkçe'ye *Kızıl Çöl* olarak çevrilmektedir. Dolayısıyla film Matisse'in eseriyle hem isim hem de görsel benzerlikler göstermektedir. Antonioni'nin mekanın birey üzerindeki etkisi ile Matisse'in paletindeki renk ve yüzeyin vurgulanması her iki eseri ortak bir zeminde birleştirmektedir. Dolayısıyla, renk ve biçimin, sinemada duygu yaratma açısından önemi, Antonioni filmlerinde görülebilir.



Görsel 15. Georges de La Tour, Aynadaki Marie Madeleine/ Marie Madeleine au miroir, 1635-40, Tuval üzerine yağlı boya, 113x92,7 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/VBgDFT1>



Görsel 16. Stanley Kubrick, Barry Lyndon, 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/blO>

Kubrick'in 1975 yılında gösterime giren *Barry Lyndon* filminde (Görsel 16) sanatçı Georges de la Tour resimlerinden yararlanmıştır. Film, 18. yüzyıl aristokrasisinin yozlaşmış yapısını ve bireysel hırsın insan hayatına nasıl zarar verebileceğini inceleyen psikolojik dramadır. Yönetmen, 18.yüzyıl atmosferini daha etkili aktarmak adına Georges de la Tour'un eserlerini tercih etmiştir. Kubrick, Georges de La Tour'un resmini (Görsel 15) doğrudan kullanmak yerine onun resimde kullandığı açık-koyu biçimine gönderme yapmıştır (Aktulum, 2018, s. 128). Her iki eserde görülen ışık, sadece fiziksel bir ışık değil aynı zamanda karakterlerin duygusal ve ruhsal dönüşümlerini de temsil eder. Dolayısıyla resim ve sinema arasındaki estetik köprü ressam Georges de La Tour ve yönetmen Kubrick'in eserlerinde görülebilir.



Görsel 17. Francisco Goya, Çıplak Maja/Le maja nue, 1799, 97x190 cm. Prado Müzesi, Madrid. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/orw8huK>



Görsel 18. Jean Luc Godard, Tutku/Passion, 1982, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/IWf6j>

Yönetmen Jean Luc Godard'ın *Passion* adlı filmi (Görsel 18) önemli sanatçıların eserlerinin yer aldığı bir resim galerisi gibidir. Yönetmen, Goya başta olmak üzere Rembrandt, Delacroix, El Greco gibi sanatçıların eserlerini filmlerinde yeniden canlandırmıştır. Filmin net bir konusu yoktur, birkaç farklı hikaye ve karakterin kesiştiği sanat ve insan ilişkilerini ele alan bir yapım olarak bilinmektedir. Görselde görülen Goya'nın *Le maja nue* adlı eseri (Görsel 17) Godard'ın *Passion* film sahnesinde tekrar kurgulanmıştır. Goya'nın tablosunun yeniden canlandırılması estetik bir göndermenin yanı sıra filmde ele alınan sanat, cinsiyet ve toplum temalarını derinleştiren metafor görevi görür. Godard, Goya'dan ilham alarak, sanatın tarihsel ve kültürel bağlamlarını sinemanın modern dili ile birleştirmektedir.



Görsel 19. Van Gogh, Langois Köprüsü/Le Pont de Langlois, 1888. Wallraf Richartz Museum, Almanya. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/J19bn5>



Görsel 20. Akira Kurosawa, Düşler/Dreams, 1990, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/lr9efKt>

Düşler adlı film (Görsel 20) Akira Kurosawa'nın yazıp yönettiği, sekiz kısa hikayeden oluşan bir filmidir. Her bölümde farklı hikayeler anlatılır ve bunlar genellikle Japon kültürüne, doğaya ve insan ruhuna dair derin sembollerle yüklüdür. Bu hikayelerden biri Van Gogh'a saygı niteliğinde olan *Kargalar* bölümüdür. Kurosawa ve Van Gogh'un sanatına ve yaşamına ola hayranlığını böylece dile getirir ve sanatçının eserlerine görsel bir yolculuk sunar.

Düşler filminin kargalar bölümü, Van Gogh'un *Langlois Köprüsü* adlı eserinin (Görsel 19) canlandırması ile başlar yine Van Gogh'un *Buğday Tarlası* ve *Kargalar* adlı eseri ile sona erer.

Langlois köprüsü sahnesinde Van Gogh'un resmindeki aynı ayrıntılar yinelenir. Resmin biçime bağlı kalan sahnede, kadraj ve bakış açısı değişmemiştir. En yalın biçimiyle, bir ressamın adının ya da resimlerinden birisinin doğrudan doğruya bir alıntı yöntemiyle bir görüntüde yer alması ya da bir canlı resim biçiminde kullanımı ile sinema ve resim arasında göstergeler arası bir sürecin başladığını göstermektedir (Aktulum, 2018, s. 133).



Görsel 21. Jacopo Pontormo, Ziyaret, 1514-16, 392x337 cm, Duvar resmi, Church of San Francesco Michele, Carmignano. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/oseqPLX>



Görsel 22. Bill Viola, Selamlama, 1995, Sesli video yerleştirmesinden bir kare, 10' Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/fdQcp>

David Hockney, “Sabit imgelerin devingen imgelerle kıyaslandığında zihinde daha kalıcı olduğunu savunur (Hockney ve Gayford, 2017, s. 333). Hockney’in savunması video sanatçısı Bill Viola ve eserleri için tanımlanabilir. Amerikalı video sanatçısı Bill Viola, *Selamlama* adlı videosunu (Görsel 22) İtalyan Maniyerizmi’nin temsilcilerinden Jacopo Pontormo’nun *Ziyaret* adlı duvar resminden (Görsel 21) ilham almıştır. Doğum, ölüm, korku, arınma gibi insanın temel deneyimlerine odaklanmaktadır. Videoları olabildiğince yavaşlatarak zamanı mühürlemek isteyen Viola, *Selamlama* adlı videosunda da Pontormo’nun eserine en yakın halini yaklaştırdığı gözlemlenmektedir.



Görsel 23. Rembrandt, Gece Devriyesi, 1642, Tuval üzerine yağlı boya, 363x437 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/j0hp>



Görsel 24. Peter Greenaway, Nightwatching, 2007, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/PdNI>

Yönetmen Peter Greenaway *Nightwatching* adlı filminde (Görsel 24) Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* adlı eserini hikaye anlatıcısı olarak kullanmıştır. Filmde, *Gece Devriyesi* adlı tablo, (Görsel 23) sadece bir sanat eseri olarak değil, aynı zamanda Rembrandt'ın kişisel ve sanatsal dünyasını yansıtan sembol olarak ele alınmıştır. Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* adlı eserinde yüzeysel olarak askeri birliği tasvir ettiği görülse de kompozisyon olarak figürlerin duruşu, ışık ve gölge kullanımı açısından toplumsal yapıyı ve bireysel karakterleri de sembolize etmektedir. Greenaway, *Nightwatching* adlı filminde bu sembolizmi daha da derinleştirir ve eserin içindeki sembolleri, gizli anlamları sinematik bir bakış açısıyla yeniden ele almaktadır.



Görsel 25. Andrew Wyeth, Arabalar, 1943, Panel üzerine yağlı boya, 56x122 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/OXq>



Görsel 26. Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/AGmM>

Nuri Bilge Ceylan'ın 2011 yılı yapımı *Bir zamanlar Anadolu'da* adlı filminin bazı sahneleri Andrew Wyeth eserleriyle (Görsel 25) benzerlik göstermektedir. *Bir zamanlar Anadolu'da* adlı film; bir doktor ile cinayet soruşturması yöneten savcının gerilimli hikayesini konu edinmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı filmde; (Görsel 26) bazı sahnelerin taşra kültürüne ait olması, geniş ovaların yer alması, doğa kavramını içsel olayların çatışmasında kullanması Wyeth'in resimlerindeki doğa, yalnızlık ve melankoli temaları ile örtüşmektedir. Nuri Bilge Ceylan, Wyeth'in eserlerini kurgusal bağlamda; arabaların konumlanması, mekan olarak ova tercih etmesi

yönüyle de incelemiş ve böylece Whetch'in resimsel dilini sanatlararası bağlamda sinemaya aktarmıştır.

Sonuç olarak; Hockney'in "filmlerin bir tür resim olduğu" ifadesi üzerine sanatlararası bağlamda incelenen filmlerin ve eserlerin arasındaki bağ böylece ortaya çıkmıştır. Velazquez ile Ayzenştayn'ın tema ve kurgu açısından benzerliği, Monet ile Jean Renoir'ın izlenimciliğe dair etkileri, Hopper ve Antonioni'nin kullandığı mekan olarak ev 'in tekinsizlik hissi, Matisse ve Antonioni'nin rengin gücünü aktarması, Bill Viola ile Jacopo Pontormo'nun imgeleri yönetmen ve ressam arasındaki köprüyü eserler aracılığıyla oluşturmaktadır.

Resim sanatının oluşumunda renk, biçim, ışık, mekan, hacim, duygu ve düşüncenin her film karesinde yer alması sinema ve resmin ayrılmaz bir bütünlüğünü ifade etmektedir. Graham Greene'nin *Stamboul Train* adlı kitabındaki tespiti sinemanın kökünü ifade eder niteliktedir. "Filmler göze hareket halindeki manzaranın güzelliğini öğretti. Sinemanın temelinde resim vardır; suret ve tasvir resim ve sinema alanının da vazgeçilmez kavramlarıdır". Bir tür fotoğraflar geçidi olan sinema tamı tamına resm-i geçit olarak tanımlanabilir. Hız ve süratın çocuğu olan sinema bütün sanatlar gibi kavramlarla değil imajlarla ifade etmenin alanı olarak söylenebilir (Cündioğlu, 2021, s. 235).

Hugo Münsterberg, sinemayı diğer sanat dallarından ayırarak, "resim göze, müzik kulağa, sinema ise zihne hitap eden bir sanattır" şeklinde tanımlar. Ancak günümüzde sanatlar arasında belirgin sınırlar koymak mümkün değildir. Sinema, kendi için yaratılmamış imgeleri alır ve dönüştürür (Yılmaz, 2022, s. 97). Sinemada resme yapılan göndermeler birçok yönetmen tarafından estetik bir seçim olarak benimsenmiştir. Fakat Andrey Tarkovski, estetik bir seçimin yanı sıra filmlerinde resmin varlığını her zaman hissetmiştir. Resmin motifleri, öyküleri ve içeriğini sinemaya aktarmış, sinema sanatına yeni anlam etkileri yaratmıştır. Andrey Tarkovski'nin filmleri; yeri geldiğinde şair olan babasının şiirlerine yer vermesiyle, sevdiği ressamların eserlerini film sahnesine işlemesiyle veya edebiyat alanında kendine yakın gördüğü yazarlar ile iş birliğinde olmasıyla sanatlararası incelenmesi gereken bir yönetmen olduğu düşünülmektedir.

Tarkovski sinemasında her film karesi resimler, ikonlar ve gravürler aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır. Hareket, devinim, aksiyon devam ederken çerçevede giderek büyüyen bir resim meydana gelir. Diyalog kesintiye uğramaz ve karakterler arasındaki konuşmaları duymaya devam ederiz. Konuşulan konu, çerçevedeki resimle ilgili olabileceği gibi, başka bir şey de olabilir. Fakat bu aşamada düşüncenin yönü değişir ve bir kırılma yaşanır. Hem diyalogları duymak hem de Tarkovski'nin sunduğu resmi görmek motor bağları devre dışı bırakmaktadır (Deleuze, 2021, s. 109).

Deleuze'un ifadesiyle; Tarkovski, sinemanın yavaşlaması gerektiğini savunmaktadır ve yönetmenin filmlerinde görülen resimler aynı zamanda bir hareketi yavaşlatma veya hareketi durdurma arzusuna bağlı olarak değerlendirilebilir. Hareket, resimle birlikte durduğunda ya da yavaşladığında, “bir motor durumun saf optik bir duruma dönüşmesi” (Deleuze, 2021, s. 109 - 128) gerçekleşmektedir.

Ivan'ın Çocukluğu, Tarkovski'nin sinema kariyerindeki ilk uzun metrajlı filmidir. 1962 yılı yapımı olan film, 2. Dünya Savaşı'nda ailesini kaybeden Ivan'ın yaşam öyküsünü ele almaktadır. Bir çocuğun savaştan zarar görmüş gençliğinin parçaları ve gölgeleri arasında bir yolculuk olarak görülebilir. Tarkovski filmi genel olarak; “Savaşa karşı duyduğum tüm nefreti aktarmak istiyordum. Çocukluk temasını tercih ettim, çünkü çocukluk savaşa en çelişen haldir. Film, belirli bir plan üzerine değil, savaşa çocuğun duyguları arasındaki karşıtlığa dayanıyor” (Tarkovski, 2007, s. 2) ifadesi ile özetlemiştir. Çocuğun kitaba baktığı film sahnesinde Albrecht Dürer'in *Mahşerin Dört Atlısı* (Görsel 27) ahşap baskı gravürü görülmektedir. Dürer, eserinde İncil'de sözü edilen kıyamette ortaya çıkacak *Mahşerin Dört Atlısını* (Görsel 28) betimlemiştir. Filmde ana karakter olan İvan kitabı kurcaladığı sahnede: “Ressam Alman mı?” sorusu, Rusların Nazilere karşı savaştığı bir dönemde, aslında “Ressam Nazi mi?” sorusunu da barındırmaktadır. Etkili sahnelerden biri olan bu sahnede; zihinlere savaş, sanat üzerine düşünceler yoğun bir şekilde nüfuz eder ve sahnede beliren Albrecht Dürer'in *Mahşerin Dört Atlısı* zihinsel beşeri, filmde yaşanacak olan sahnelerin ve Tarkovski'nin yaşamının özetidir. Savaş, açlık, kıtlık ve ölümü betimleyen eser ile film doğrudan benzerlik taşımaktadır.



Görsel 27. Albrecht Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı*, 1497-98, Ahşap baskı gravür. Karlsruhe Staatliche Kunsthalle Müzesi. Almanya. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/IpHdk>



Görsel 28. Andrey Tarkovski, *Ivan'ın Çocukluğu*, 1962, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/wxTDyJN>

Tarkovski'nin Anderi Rublev'in *Trinity* adlı eserini Moskova'da Tretjakov galerisinde gördüğü ve çok etkilendiği bilinmektedir. Bunun üzerine Tarkovski filmin adını oluşturan sanatçı Andrei Rublev'in hayatını beyaz perdeye taşımak istemiştir. *Andrei Rublev* adlı film, (Görsel 30) 1966 yılında gösterime girmiştir. Konusu açısından bakıldığında; 15. yüzyılda yaşamış olan Rus ikona ressamı Andrey Rublev'in yaşadığı dönemin zorlukları karşısında sanat ile hayata nasıl tutunduğunu betimlemiştir. Tarkovski amacının tarihi bir film yapmak olmadığını, eserlerinin zaman içinde önem kazanmış bir ressamın yeteneğini ortaya çıkarmak olduğunu belirtmiş ve şu ifadeleri eklemiştir; "Filmde zaman ile sanatçı arasındaki ilişkileri, bir insanın nasıl olurda Teslis fikriyle hareket edip hepimize insanlığın kardeşliğini hissettirebildiğini göstermek için zamanın geçişini dokunarak hissedebilir kılmaya çalıştım" (Gianvito, 2007, s. 14).



Görsel 29. Andrei Rublev, *Teslis*, 11425-77, Fresk. Tretjakov Galerisi. Moskova. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/ebzIK>



Görsel 30. Andrey Tarkovski, *Andrei Rublev*, 1966, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/OUkm>

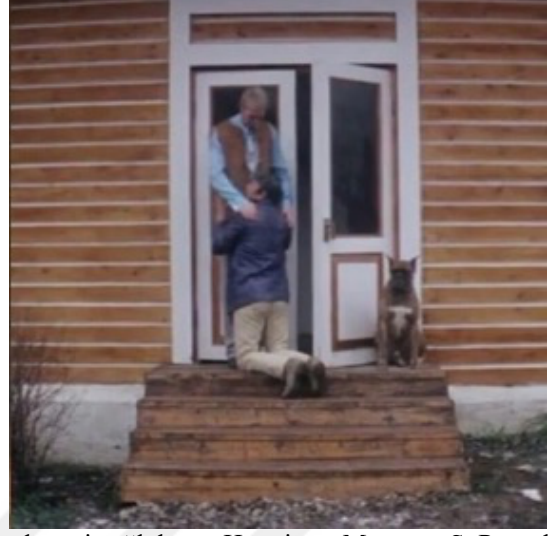
Rublev'in yazgısı ile Tarkovski'nin yazgısı, anlatmak istediklerini anlatamamak ve anlatmak istemediklerini anlatmak zorunda bırakılmak şeklinde özetlenebilecek bir düzlemde örtüşmektedir (Kutay, 2004, s. 199). Final sahnesi filmin tek renkli sahnesi olarak bilinmektedir. Tarkovski'nin son sahnede Andrei Rublev'in *Teslis* eserini (Görsel 29) yakın planda izleyiciye sunarak renklerin çarpıcı dokusu ile tarihin içinde geziniyormuş hissini verdiği söylenebilir. Andrey Tarkovski geçmiş günümüze bağlama yöntemi ile bellek kavramını eser ve film arasında yeniden oluşturduğu yorumlanabilir.

Andrey Tarkovski 1972 yılında, Sovyetler Birliğinde çok sevilen yazar Stanis Law Lem' in *Solaris* adlı romanını yeniden yorumlayarak film yapmaya karar vermiştir. *Solaris* romanda biri kıvılcık diğeri mavi iki güneşin çevresinde dönen bir gezegenin adı olarak bilinmektedir. Latince kökenli solaris kelimesi İngilizce *solar*, yani güneşle ilgili veya güneşe ait anlamındadır. Filmin genel olarak konusu; bir bilince sahip olan *Solaris* gezegeninin dünyada yaşayan insanların zihinlerini okuması

olarak özetlenebilir. *Solaris* gezegeninin en büyük gücü, karakterlerin bilinçaltına girerek anılarını, korkularını ortaya çıkararak somutlaştırmasıdır.



Görsel 31. Rembrandt, Savurgan Oğlun Dönüşü, 1699, Tuval üzeri yağlı boya. Hermitage Museum. St.Petersburg. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/o3sePz>



Görsel 32. Andrey Tarkovski, *Solaris*, 1972, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/nS7paPC>

Geçmiş, şimdi ve gelecek kavramlarının iç içe geçtiği *Solaris* adlı filmde Tarkovski kendi hayatından kesitlere yer vermiş ve bu sahneleri resim sanatı ile içselleştirmiştir. Yönetmen filmin son sahnesinde yer verdiği baba ve oğul arasındaki bağı, kendi babası ile bağdaştırmış görülmektedir. Tarkovski'nin babasız bir çocukluk geçirdiği bilinmektedir. Andrey Tarkovski'nin babasından hem nefret etmesi hem de onun şiirlerine filmlerinde yer vererek hayranlığını dile getirmesi Freud'un "Oedipus Kompleksi" ya da "Oedipus Karmaşası"nı hatırlatmaktadır. Freud, kişilik gelişimin 3-5 yaş dönemini fallik dönem olarak tanımlamaktadır. Freud "Oedipus Kompleksi" kavramını, babasını öldürüp annesiyle evlenen bir adamı konu edinen Yunan mitolojisinden almaktadır. Bu dönemde erkek çocuğun babasına duyduğu nefret ve hayranlık karmaşasının bu sendromu yaşamasına neden olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla *Solaris* adlı filmde Rembrandt'ın *Savurgan Oğlun Dönüşü* adlı tablosundan (Görsel 31) yararlanarak Odipal göndermelerin varlığından söz edilebilir. *Solaris* adlı film karesinde (Görsel 32) baba ve oğul'un bulunduğu mekân, bir evin kapısının önü olarak kurgulanmıştır. Ev, pencere, kapı, eşik imgelerini sıkça izleyici ile buluşturması Tarkovski'nin Rusya'daki evine, ailesine olan özlemini aktarmaktadır.

Baba ve oğul imgesi Ruslaşmış bir imge olarak bilinmektedir. Sanatçılar, yazarlar bu iki kavrama eserlerinde yer vermişlerdir. Rus edebiyatının önde gelen yazarlarından biri olan Dostoyevski baba eksikliğinden kaynaklanan bilinçaltını romanlarında betimlemesiyle bilinmektedir. Tarkovski de babası ile ilgili yazılarında Dostoyevski'ye duyduğu hayranlığı da eklemiştir. Ulus Baker *Beyin Ekran* adlı kitabında Dostoyevski ve Tarkovski arasındaki bağı şu şekilde ifade etmiştir:

Edebiyatın en yüksek noktasında yer alan Dostoyevski ve sinemada en yüksek filmleri yapan Tarkovski arasındaki bağ; acı, hayal kırıklığı, devrim ve savaş olarak sayılabilir. Daha önemlisi aynı kültüre bağlı olan iki kişinin baba eksiliği onları bağlayan diğer yönlerden biridir. Tarkovski'nin Dostoyevski'yi bir yakını gibi gördüğü bilinmektedir. Tarkovski üretim süreci boyunca Dostoyevski'nin bir romanını beyaz perdeye aktarmak istemiş fakat cesaret edemediğini yazılarında ifade etmiştir. Yönetmen her ne kadar Dostoyevski romanını filme uyarlayamasa da izleyici odaklı bakıldığında Tarkovski Dostoyevski'yi filmlerinde tamamina işlemiştir. Dostoyevski "her şeyi yazabilir" Tarkovski "her şeyi gösterebilir". Ve işte Dostoyevski edebiyatta, Tarkovski sinemada bunu en yetkin şekilde başarmış olanlardır (Baker, 2017, s. 114).

Tarkovski 1972 yılı yapımı *Solaris* adlı filminde Brueghel'in resimlerini sahnenin arka planında kullanmayı tercih etmiştir. Tarkovski Brueghel resimlerini bilinçli ve kasıtlı bir şekilde filme eklemesinin sebebi olarak Brueghel'e duyduğu sevgiye, bağlılığına ve hayatı üzerindeki derin etkiye tanıklık etmek amacıyla çektiğini belirtmiştir (Guerra, 1979, s. 66). Tarkovski'nin Brueghel'e olan bağlılığı *Solaris* filminin yanı sıra 1975 yılı yapımı *Ayna* adlı filminde (Görsel 34) tekrar belirgin hale gelmiştir. Andrey Tarkovski'nin *Ayna* filminde Brueghel'in *Karda Avcılar* resmini (Görsel 33) birebir kar sahnesinde işlediği görülmektedir.



Görsel 33. Pieter Brueghel, *Karda Avcılar*, 1565, Tuval üzeri yağlı boya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi. Viyana. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/4gRMcsj>



Görsel 34. Andrey Tarkovski, *Ayna*, 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/9fZi>

Tarkovski film sahnelerinde yararlandığı Albrecht Dürer, Andrei Rublev, Rembrandt ve Brueghel'in eserlerinden sonra *Ayna* filminde Leonardo da Vinci eserlerindeki imgeden bahsederken insanı iki yönden sarstığını vurgulamaktadır: Bunlardan ilki; ele aldığı konuya dışarıdan son derece sakın bir şekilde bakabilme yeteneğidir. Diğeri ise; bununla aynı anda eserine ikili bir bakışla tam ters yönden yaklaşabilmesidir. Tarkovski, Leonardo da Vinci'nin *Ginevra de' Benci Portresi* (Görsel 35) ile film karesinde devreye giren kadın imgesi üzerine "kadının insanı hem çeker hem de iter ifadesi" ile açıklanamaz bir güzelliği olduğunu betimlerken şeytani bir iticiliği olduğunu da vurgulamaktadır. *Ayna* filminde (Görsel 36) bu tablodan önümüzden akıp giden anlarda sonsuzun boyutunu yakalamak için yararlandığını belirtmektedir (Tarkovski, 2008, s. 107-108).

Sonsuzun boyutunu yakalamak için kadın imgesine ihtiyaç duyan Tarkovski'nin *Ayna* filminde betimlediği kadın figürü, Ginevra de' Benci portresi ve kendi annesi arasında benzerlikler söz konusudur. Film tümüyle Tarkovski'nin annesi ile ilişkisi ve çocukluk anıları üzerine kurulmuştur.

Baba kavramı, önemli sahnelerde Arseni Tarkovski'nin şiirlerine yer verilmesi üzerine kurgulanmıştır. *Solaris* filminde Rembrandt'ın *Savurgan Oğlun Dönüşü* adlı tablosu ile film sahnesi arasında odipal göndermelerden yaralanan Tarkovski, *Ayna* filminde de anne modeli üzerinden Freud'un bu kez kız çocuklarının yaşadığı kompleks olarak bilinen "Elektra Kompleksi" kavramından yararlanmışır. Dolayısıyla Tarkovski'nin oldukça sancılı bir çocukluk dönemi geçirdiği söylenebilir.



Görsel 35. Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci Portresi*, 1475, Tuval üzeri yağlıboya. National Gallery of Art. Washington. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/Yom7v5>



Görsel 36. Andrey Tarkovski, *Ayna*, 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/9fZi>

Andrey Tarkovski'nin *Solaris* filmi gibi *Stalker* filmini de bir romandan etkilenecek çekime hazırladığı bilinmektedir. 1979 yılında yayınlanan *Stalker* filminin çıkış noktası Arkady ve Boris Strugatsky kardeşlerin yazdığı *Uzayda Piknik* adlı romanıdır. Filmde diyaloglar bilim adamı, profesör ve iz sürücü arasında geçer. Tarkovski genel olarak filmlerinde üçleme halinde senaryoyu düzenler ve diyaloglar üç kişi arasında geçer. Roman ve filmi kült hale getiren şey, insan doğasının en derinlerdeki dilekleri gerçekleştiriyor olmasıdır. Diğer filmlerinde yer verdiği resamlara ek olarak *Stalker* filminde sanatçı Jan Van Eyck'ın *Ghent-Altar* eserinin (Görsel 37) kopyasını sahneye eklediği görülmektedir. *Stalker* film karesinde (Görsel 38) görülen rüya sahnesinde suyun içinden süzülen imge üst çekimle kayarken fonda İncil'den kesitlere yer verilmiştir.



Görsel 37. Jan Van Eyck, *Gent Alter*, 1432, Panel üzerine yağlı boya. St Bavo's Cathedral, Ghent, Belgium. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/ucCXPiR>



Görsel 38. Andrey Tarkovski, *Stalker*, 1979, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/Q2yJ>

Gaston Bachelard, aynalar ve suyun bir tür “rüya aletleri” olduğunu ileri sürmektedir. Yüzümüzün aynadaki ya da su yüzeyindeki yansımaları gerçek gibi algılansa da bir yandan yadırgatıcı bir his uyandırmaktadır. Dolayısıyla, Tarkovski’nin gerçekliği rüyaya dönüştürmek amacıyla suyu kullanması, “rüya zamanı” kavramıyla ilişkilidir (Bornstein, 2017, s. 30-31). Tarkovski hem *Solaris* filminde hem *Stalker* filminde kullandığı görsel zekâsı ile kendi dönemi için öncü olarak bilinmektedir. Andrey Tarkovski Batıdaki tüm sanat dünyasında ve yönetmenler üzerinde oldukça sarsıcı etkiler bırakmıştır.

Tarkovski 1982’de bir dönüm noktasından geçmiştir. Sansür yüzünden kendi ülkesinde çalışamıyor olması ve ailesinden uzak kalması Tarkovski’yi derinden etkilemiştir. 1982-1983 yılları arasında İtalya’da sürgün dönemi başlamış ve *Nostalghia* filmini burada çekmiştir. Dolayısıyla *Nostalghia* filmi Tarkovski için çok önemli bir noktada yer almaktadır. “Nostalji” kavramının kelime kökenine bakıldığında Yunanca kökenli olup *gelış* ve *acı* sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Aynı zamanda geçmişe duyulan özlem olarak da tanımlanabilir. Filmde Rusya ve İtalya arasında gidip gelen manzaralar izleyiciye eşsiz bir görsel şölen sunmaktadır. Sanatçının kendi memleketine olan özlemi, sevgisi, saygısı ve bir daha orada yaşayamayacak olma trajedisi, köksüz ve yerinden edilmiş olması bütün milletlerin, kuşakların paylaştığı bir sorun gibi görünse de Rus kültüründe ağırlığı olan bir mesele olarak bilinmektedir.



Görsel 39. Casper David Friedrich, *Eldena*, 1824-25, Tuval üzerine yağlı boya. National Gallery. London. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/x3E8V>

Görsel 40. Andrey Tarkovski, *Nostalgia*, 1983, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/Ze4k3>

Ev imgesi *Ayna* ve *Solaris* filminden sonra *Nostalgia* filminde de baskın bir şekilde yer edinirken Ressam Casper David Friedrich'in *Eldena* eserinden (Görsel 39) ilhamla *Nostalgia* adlı eserinde (Görsel 40) görüldüğü gibi büyük bir katedralin ortasına Rusya'daki evine benzer maket ev ekleyerek film sahnesini zenginleştirmiştir. Oldukça dramatik görünen sahne, Tarkovski'nin memleketine olan özlemini filmin sonunda eklediği "Annemin anısına adanmıştır" yazısı ile seyircinin kalbine işlediği bilinmektedir.



Görsel 41. Leonardo da Vinci, *Magi'nin Hayranlığı*, 1481, Tuval üzerine yağlı boya. Uffizi Galerisi. Floransa. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/CZgj>

Görsel 42. Andrey Tarkovski, *Kurban*, 1986, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://l24.im/qINAO>

1986 yılında yayınlanan *Kurban* adlı film, Tarkovski'nin son filmi aynı zamanda oğluna adanmış film olarak bilinmektedir. Tarkovski'nin *Kurban* adlı filmini son sözlerini söylemek istemişçesine araç olarak kullandığı öngörülebilir (Batur, 2007, s. 135). Filmin giriş sahnesi Leonardo da Vinci'nin *Magi'nin Hayranlığı* adlı eseri (Görsel 41) ile başlar. 27 saniye süren sahnede kamera, *Magi'nin Hayranlığı* eseri üzerinde hareket ederken ağaç imgesine odaklanır ve sahne sona erer. Hemen ardından eserde görülen ağaç imgesi *Kurban* film sahnesinde kuru bir ağaç olarak karşımıza çıkar. Böylece Tarkovski'nin son sözü olarak bilinen *Kurban* filmindeki (Görsel 42) ağaç imgesi, kurgusal anlamda oldukça etkileyici bir imgeye dönüşmektedir. Yönetmenin doğum, ölüm gibi

kavramları ağaç imgesi ile harmanlayarak izleyiciye sunması, Hristiyanlık dinine ait bir metafor olarak bilinen *Hayat Ağacı* ile bağdaştırılabilir.



3. BÖLÜM: ANDREY TARKOVSKİ FİLM RESİMLEMELERİN OLUŞUM SÜRECİ

Geçmişe dair tanımlamalarımız ve hatırlamalarımız, şimdiki zamanın bağlamından ve gereksinimlerinden doğmaktadır. Geçmiş, kendiliğinden var olan bir olgu değil, kültürel etkileşimlerle biçimlenen bir kavram olarak ele alınabilir. Bu bağlamda, toplumsal kimliklerin önemi büyük bir rol oynamaktadır. Toplumun günlük yaşam ilişkileri, ritüelleri ve inançları yaşamı anlamlandıran dinamikler olarak işlev görür. Aynı zamanda, bu dinamikler şimdiki zamanı belirleyen, biçimlendiren unsurlar olarak da karşımıza çıkar. Geçmişe duyulan ihtiyaç, bireylerin ve toplumların kendilerini tanımaları ve tanımlamaları için bir araç olarak varlık gösterir. Hem bireysel hem toplumsal hayatlarda, her bireyin ve topluluğun şimdiki halini belirleyen ve yönlendiren bir geçmişi bulunmaktadır (Susam, 2021, s. 26-27).

Zaman, geçtiği her mekanda kendisinden izler bırakır ve bu izler, zamanın akışını gösteren belirleyici işaretlerdir. Büyüme ve yaşlanma, zamanın etkilerinin somut yansımalarıdır; bu izler, insan müdahalesiyle elde edilemez. Geçmiş, şimdi ve gelecek, birbiri ile iç içe geçmiş bir ağ gibi birbirini sarar ve anılar bu süreçte ortaya çıkar. Anılar, zaman algımızı şekillendirirken yaşamla kurduğumuz ilişkiyi de belirler. Zaman ile anı arasındaki güçlü bağ, geçmişle kopmayan bir ilişkiyi ifade eder ve zaman içinde kazandığımız deneyimler ruhsal dünyamızda derin izler bırakır. Andrey Tarkovski, zaman ve anı kavramlarını şu şekilde dile getirmiştir:

Zaman ve anı birbirine açılır; bir anlamda, madalyonun iki yüzü gibidirler. Anı, zihinsel bir kavramdır. Anılarını, hafızasını kaybetmiş bir insan, hayali bir varoluşa hapsolup kalmıştır. O, artık zamanın dışına düşmüş ve görünür dünyayla arasında bir bağ kurma yeteneğini yitirmiş bir insandır. Anılar bizi saldırılara açık, acı çekmeye hazır kılar (Tarkovski, 2008, s. 133).

Anı, bellek ve hatırlama üzerine yapılan çalışmalar, farklı disiplinlerden beslenen ve çeşitli bakış açılarıyla ele alınan kavramlar olarak literatürde önemli bir yer tutmaktadır. Bu kavramların anlaşılması hem bireysel hem de toplumsal düzeyde insan deneyimlerinin daha derin bir şekilde incelenmesini sağlar. Bellek, anıların saklandığı ve yeniden çağrıldığı bir süreç olarak, zihinsel yapılarla doğrudan ilişkilidir; aynı zamanda zamanın ve yaşamın anlamlandırılmasına merkezi bir rol oynar. Anıların, geçmişin sadece bireysel yansıması değil aynı zamanda kolektif bir deneyimin parçası olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, anı ve bellek kavramları, çeşitli düşünürler ve filozoflar tarafından farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır.

Augustinus, geçmişte var olan olaylar hatırlandığında veya anlatıldığında, bu olayların imgelerinin hâlâ şimdiki zamanda görüldüğünü belirtir; çünkü bu imgeler, bellekte yer almaya devam etmektedir. Augustinus'un geçmiş zamanla ilgili bu çözümlemesi, Paul Ricoeur tarafından "hatırlama" kavramıyla ilişkilendirilir. Ricoeur, Augustinus'un "Hafızamda andığım her şeyi hatırlamayı, içeride hafıza sarayındaki uçsuz bucaksız avluda gerçekleştiriyorum" şeklindeki

ifadesine atıfta bulunarak, onun belleğe yaklaşımını vurgular. Augustinus, *İtirafılar* adlı kitabında, “hafızanın geniş sarayları” metaforunu kullanarak, içsel dünyaya özgü bir mekânsallık kazandırır (Ricoeur, 2012, s. 117–119). Bu metafor, belleğin ve hatırlamanın fiziksel mekanın ötesinde, zihinsel ve ruhsal bir alan olarak düşünülebileceğini gösterir.

Augustinus’un belleğe dair çözümlemesi, zamanın geçmişle olan ilişkisinin zihin ve hafıza aracılığıyla nasıl şekillendiğini vurgularken, benzer bir bağlamda Aristoteles de belleğin geçmişle ilişkisini farklı bir bakış açısıyla ele alır. Aristoteles “Hafızanın konusu geçmiştir” ifadesiyle, belleğin doğrudan geçmişe dayalı olduğunu belirtir ve bu görüş, anıların hatırlanmasının, geçmişin zamanla olan bağını nasıl belirlediğine dair önemli ipuçları sunar. Düşünme sürecinin en yüksek işlevi, ruhun imge üretmesidir; başka bir ifadeyle, zihinsel resim oluşturmastır. İmgelem, düşünme ve algı arasında bir aracı işlevi görür. Aristoteles’e göre, imgeler ve zihinsel resimler, anılardaki imgelerin kullanımı yoluyla şekillenir (Ricoeur, 2012, s. 34-115).

Bellek, hatırlama ve depolama yeteneği olarak tanımlanabilir. Bu yetenek geçmişe dönük anımsamalardan referanslar olarak şimdide ortaya çıkar. Huyssen’in ifadesiyle “Her anımsama, kopmaz biçimde geçmişteki bir olaya ya da deneyime bağlı olsa da her anımsama ediminin zamansal statüsü her zaman şimdidir; geçmişin kendisi değil, yalnızca şimdiki anımsaması söz konusudur. Belleği şekillendiren bu süre, geçmiş ile şimdi arasında köprü işlevi görür” (Huyssen, 1999, s. 13). Akay’ın ifadesine göre (1996, s. 163); bellek bizi geçmişimize değil, varolduğumuz şimdiki zamana yollar. Yolladığı yer, anılardan çok duyular blokunun şimdiki zamandaki halidir. Bir bakıma geçmiş şimdide güncellenmektedir.

Huyssen ve Akay’ın ifadesine ek olarak Henri Bergson’unda benzer ifadeleri bulunmaktadır. Şöyle ki Bergson’a göre geçmiş; “şimdiki zaman içinde yaşamaya devam eder ve geçmiş asla geçmişte olan bir şey değildir. Bedeni gelecekle geçmiş arasındaki hareketli bir sınır olarak belirttiği gibi geçmişin hiç durmadan geleceğe doğru bir uç olduğunu” (Bergson, 2007, s. 59). ifade eder.

Proust, romanlarında zaman ve mekan ilişkisinin, anılarla şekillendiğini ileri sürmektedir. (Hauser, 1995, s. 417). Andrey Tarkovski ise, Proust’un “Anıların dev binasını canlandırmak” ifadesini, geçmiş zamandaki yaşamlarla ilişkili nesnelerin taşıdığı önemi vurgulamak amacıyla *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında yer vermiştir (Tarkovski, 2011, s. 52-53).

Bergson’un “yaşamak, yaşlanmak demektir” tanımlaması ile Tarkovski’nin uzak doğu kültürüne dair ifadeleri örtüşmektedir. Şöyle ki; Japonya’da her şeyin özünün zamanla kendiliğinden açığa çıkacağına dair inanç bulunmaktadır; bu nedenle Japonlar, her yaşın izlerini büyülenmişlikle ve hayranlıkla karşılarlar. Yaşlı bir ağacın koyulaşmış rengi, bir taşın yosun bağlaması veya yıpranmış

nesneler onlara müthiş çekicilik sunar. Japonlar, zamanın bu izlerini “pas” anlamına gelen “saba” kelimesiyle tanımlarlar. Saba, hakiki pas olarak geçmiş zamanların güzelliği ve zamanın mührü olarak tanımlanabilir. Pası bir güzellik imgesi olarak kullanan Japonlar, sanat ve doğa arasındaki bağın somutlaşmış bir yansıması olarak bu izlere değer verirler (Tarkovski, 2008, s. 54). Sonuç olarak, Bergson’un ve Tarkovski’nin düşüncelerindeki paralellik, sanatın ve doğanın zamanla olan ilişkisine dikkat çekmektedir.

3.1.Andrey Tarkovski Film Resimlemelerin Çıkış Noktası

Tarkovski’nin sanatının temelleri, yaşadığı bölge açısından Rus kültürü ve felsefesine, insan ruhunun derinliklerine ulaşma arzusuna bağladığı düşünülebilir (Yergebekov, 2003, s. 16). Bu bağlamda yapılan incelemeler, Tarkovski’nin çocukluğunun geçtiği yer ile kökenlerim arasında benzerlikler ortaya koymuştur. Özellikle Andrey Tarkovski’nin *Zaman Zaman İçinde* adlı günlüğü ile kendi günlüğüm, bu konuda önemli referans noktası oluşturmaktadır.

Andrey Tarkovski 4 Nisan 1932 yılında Rusya’nın Zavrazhe köyünde dünyaya gelmiştir. Yönetmenin en önemli dönemi olarak gördüğü ve karakteriyle sanatını kesin biçimde etkilendiğine inandığı çocukluk yıllarının mutlu geçmediği bilinmektedir. Tarkovski, parçalanmış bir ailede büyümeye çalışırken, bir yandan 2. Dünya Savaşı’nın etkilerini oldukça derinden hissetmiştir. Yönetmenin zorluklara göğüs germeye çalıştığı yıllarda savaşın bir an önce bitmesi ve savaşa giden babasının eve dönmesi için dua ederek geçirdiği bilinmektedir. Savaşa giden babası Arseni Tarkovski tek bacak ve madalyon ile yurduna dönmüştür ancak ruh olarak ne baba ne de eş olarak eve dönmemiştir. Bu durumdan oldukça etkilenen Tarkovski ilk çocukluk travmasını yaşamış ve ileride filmlerine konu olarak yansıtabacaktır. Tarkovski kız kardeşi ile büyükannesinin yanında kırsal ev içinde büyüdüğü için anaerkil bir tavır içinde çocukluğunu geçirmiştir. Tarkovski’nin yaşamını biçimlendiren anne modeli ve özlem duyulan baba modeli birbirine karışmış böylece çatışmalar çocukluk döneminde başlamıştır (Kutay, 2004, s. 22-23).



Görsel 43. 1957 – 58, Makedonya'nın Jelovjane köyünden Türkiye'ye geliş. Kişisel arşiv.

Göçmen kültürü ile yaşamış biri olarak; babaannem ve dedemin savaş nedeniyle Makedonya'nın Jalovyene köyünden Türkiye'ye gerçekteştirdikleri göç serüveni, ailemizin oluşumunda derin ve kalıcı etkiler bırakmıştır. Çocukluk dönemimde yerinden edilmişlik ve aidiyetsizlik duygularının hakim olmasının, savaştan kaçarak yeni bir yaşam kurmaya çalışan ailenin içinde büyümenden kaynaklandığı söylenebilir. Türkiye'ye geldikten sonra Kütahya ilini kendilerine bir sığınak gören ve oldukça zorlu koşullarda hayatta kalmaya çalışan bir ailede büyümek, beraberinde çeşitli travmatik deneyimleri de getirmiştir.

Ailemle ilgili deneyimlerim, köyünü, evini, toprağını ve gökyüzünü terk ederek bilinmeyen bir coğrafyaya yerleşmenin zorluğuyula şekillenmiştir. Çocukluğum, babaannem ve dedemle birlikte aynı evde geçmiştir, bu da aile bağılarımın oldukça geniş ve karmaşık olmasına yol açmıştır. Baba kavramı dedemle, anne kavramı ise babaannemle özdeşleşmişti; bu durum, benliğimi keşfetme sürecimi karmaşıklaştırmış ve zorlaştırmıştı. Tarkovski'nin sinemasında işlediğı temalar ve benim çocukluk dönemimdeki yaşadığım duygular, dönemsellik ve içerik açasından farklılıklar gösterse de Tarkovski'nin sinematik anlatım biçimi ile onun filmleri üzerinden hayatımı sorgulama şeklimiz arasında belirgin benzerlikler bulunmaktadır. Bu bağlamda Tarkovski yersiz ve yurtsuzlaşma meselesini sinema sanatı üzerinden şu şekilde ifade eder:

Sinema, kendi için yaratılmamış imgeleri alır ve dönüştürür. Sinema "tüm sanatların toplamıdır". Sinema, sadece resim veya tiyatro değıldir; bunların hepsini bir araya getirerek, önce onları yersiz ve yurtsuzlaştır ardından yeniden yerli ve yurtlu hale dönüştürür (Yılmaz, 2022, s. 97).

Kırsalda geçen çocukluğundan kalan hatıralar, doğı sevgisi hatta yaşadığı evin bulunduğı coğrafi özellikleri dahi, yıllar sonra sinema diline yansımıştır. Rus yönetmen çocukluğundan gençliğine uzanan 7 yıl boyunca müzik dersleri aldığı gibi 1905 Sanat Akademisi'nde 3 yıl resim dersi almıştır. (Kurtyılmaz, 2023, s. 40-43). 1964 yılında Tarkovski VGİK (Rusya Federasyonu Devlet

Gerasimov Sinematografi Enstitüsü) sınavlarına girmiş ve yönetmen Mikhail Ilyich Romm'un öğrencisi olmaya hak kazanmış, röportajlarında Romm hakkında; "Bana nasıl kendim olacağımı öğretti, ona çok şey borçluyum" (Kurtyılmaz, 2023, s. 47) ifadesini kullanmıştır. Yönetmenin 1970-1986 yılları arasında tuttuğu günlükte film sahnesinde işleyeceği imgeleri çizdiği bilinmektedir.

Duyguları imgelere dönüştürmek ve içsel deneyimin derinlerine inmek için bir teknik geliştiren Jung bu tekniğin adını "aktif imgeleme" metodu olarak belirlemiştir. Jung *Dışa Bakan Rüya Görür, İçe Bakan Uyanır* adlı kitabında bu metodundan oldukça sık bahsetmiştir. Şöyle ki; Jung aktif imgeleme metodunu kullandığında yaşadıklarını deftere yazıp, çizmiştir. Dolayısıyla aktif imgeleme, insanın içine bakarak kendini gözlemlemesi ve deşmesi olarak tanımlanabilir (Jung, 2022, s. 51).

Jung'un metoduna benzer şekilde, kendi bilinçaltımda yer alan ve gizlenmeyi tercih ettiğim çocukluk anılarını açığa çıkarmak, araştırmanın çerçevesini oluşturmuştur. Bu zorlu içsel keşif sürecinde, belirli imgeler ve kişiler ortaya çıkmıştır. Bu tezin adını oluşturan "Andrey Tarkovski" içsel keşif sürecimin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Tarkovski'nin sanata bakış açısı ve filmleri; kendi benliğimi keşfetmemi, bilincimle yüzleşmemi, anılarımı ortaya çıkarmamı sağlamıştır. Bazı zamanlarda çıldırmış gibi olsam da belki de bu deneyim, sürecin olumlu bir yansımasıydı. Geçmişin izlerinin geleceğe aktarılmasıyla kozmik bir arayışa dönüşen bu yolculukta yer almak, oldukça heyecan verici bir deneyime dönüşmüştür.

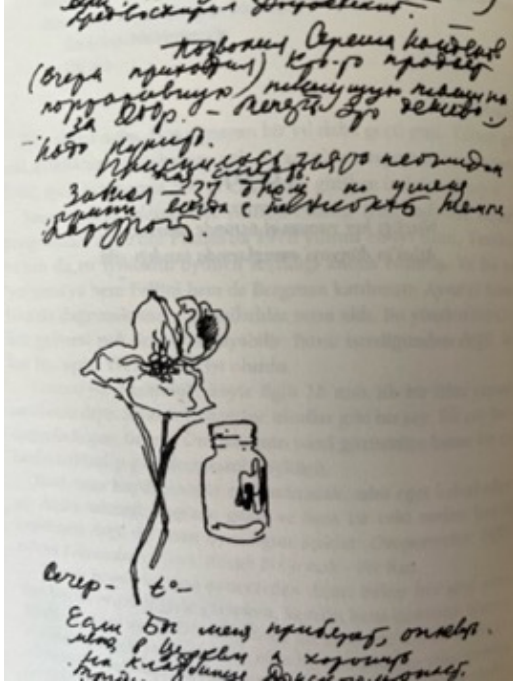


Görsel 44. Andrey Tarkovski'nin 1974 ve 1979 yıllarında günlüğüne çizdiği eskizler.

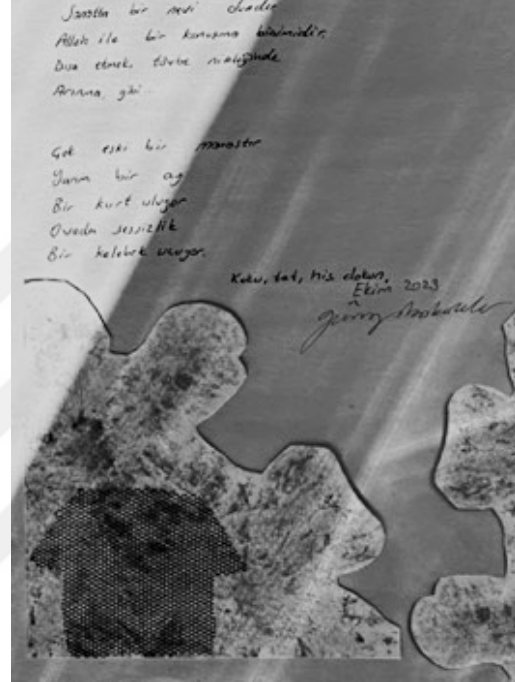


Görsel 45. Günay Bakırcılar'ın 2023-2024 yıllarında Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? günlüğüne çizdiği eskizler. Kişisel arşiv.

Tarkovski izleyicinin resim ve film karesinde geçen kesitleri kendi hayatı bağlamında ele alırsa bazı düşünsel formüllere ulaşabileceğini savunur. Tarkovski'nin ifadesi üzerine, resimleme sürecine; çocukluğunun geçtiği çevre, film kareleri, eski fotoğraf arşivi dahil olmuştur. *Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ?* (Görsel 45) adlı defterde; imgelem gücümle belleğimde kalan izleri, Tarkovski film sahneleri aracılığıyla deftere aktardığım söylenebilir. Defterde görülen başta ev olmak üzere; doğa formları, pencere, çiçek, köpek, at ve horoz imgeleri resimleme sürecinde yer alan imgelerdir.

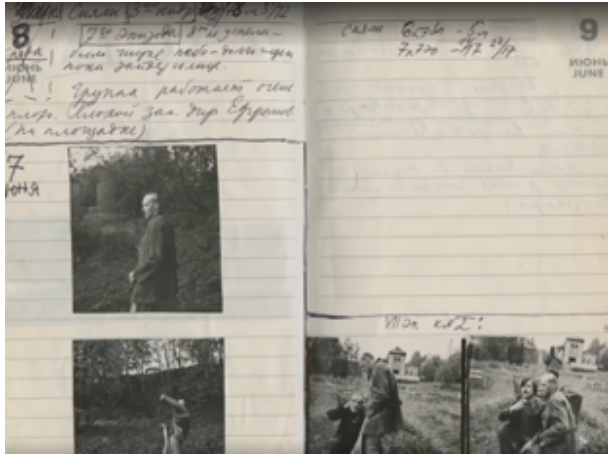


Görsel 46. Andrey Tarkovski'nin 1974 ve 1979 yıllarında günlüğüne çizdiği eskizler.

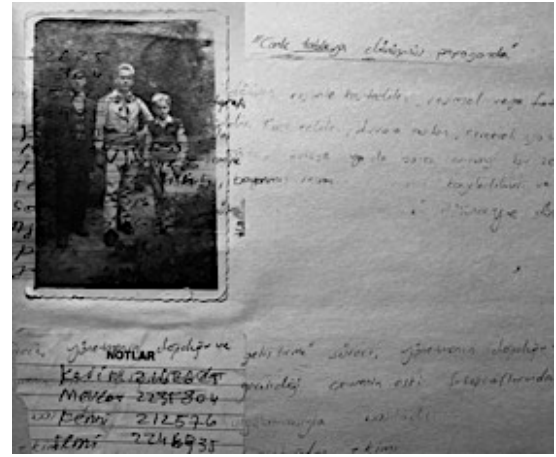


Görsel 47. Günay Bakırcılar'ın 2023-2024 yıllarında Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? günlüğüne çizdiği eskizler. Kişisel arşiv.

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında sinemada zamanın gerçekliğini doğrudan bir gözlemle yansıtılmasıyla mümkün olabileceği gibi gözlem kavramının sinemanın temeli, yapı taşı olduğu düşüncesindedir. Uzak doğu felsefesinden etkilenen sanatçı *Haiku* denilen eski Japon şiirlerine yer vererek kusursuz saf gözlemin öneminden bahseder. *Haiku* şiirine olan hayranlığım ve gözlem kavramının resimdeki karşılığı *Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi?* adlı defterde (Görsel 47) kısa bir kesit olarak yer almıştır. Defterde görülen ev imgesi, Tarkovski'nin filmlerinde görülen ev imgesi ile bağdaşmaktadır aynı zamanda Makedonya'daki dedemin evine bir göndermedir.



Görsel 48. Andrey Tarkovski'nin *Stalker* filmi üzerine projelerini yazıp çizdiği günlüğü, 1974-1979.



Görsel 49. Günay Bakırcılar, Tarkovski Resimlerini Görse Ne Derdi ? adlı günlük. Kişisel Arşiv.

Tarkovski'nin 1979 yılı yapımı *Stalker* filminin kurgusunu yaptığı eskiz defteri (Görsel 48) görülmektedir. *Stalker* filminde konu üç kişi arasında geçmektedir. Genel olarak; Tarkovski'nin filmlerinde konu üçleme karakterler arasında geçer. Bu bağlamda bir nevi arşiv niteliği gören *Tarkovski Resimlerini Görse Ne Derdi ?* adlı günlükte (Görsel 49), üç kişinin yer aldığı fotoğraf görülmektedir. Bu kişiler, dedem ve köyde yaşayanlardır. Fotoğrafta üç kişinin yer alması *Stalker* filmine göndermedir.

Tarkovski, çocukluk anılarının gerek yaratıcılık gerekse de kendilerini sanatçı olarak adlandıran insanlar için yüksek bir değere sahip olduğunu düşünmektedir. Çocuklukta yaşanan anıların bir sanatçı tarafından yaratıcı çalışmalarda kullanabileceği her şeyin kaynağı olduğuna inanmaktadır.

Yönetmenin, *Ivan'ın Çocukluğu*, *Andrei Rublev*, *Solaris* ve *Ayna* çocukluk deneyimlerine dayanan filmlerdir. Tarkovski, *Ayna* filminin bir tane kurgusal sahnesinin olmadığını ve tüm bölümlerin kendi anılarına dayandığını ifade etmektedir. Yönetmen, görsel veya işitsel sanatların filmde yer almasını; yazarın kişisel yaşam deneyimini gösteren kültürel arka planın bir şekilde gün yüzüne çıkarılmasıyla ilişkili olduğunu iddia etmektedir ³

Tarkovski, çocukluk anılarından yola çıkarak düz yazı yazarların örneğin; Tolstoy ve Garşin'in yazdığı yazıları “geçmişin günah çıkarma işlemi” olarak görmektedir. Ortaya çıkan eserlerin hepsi birer tövbe niteliğinde olduğunu savunmaktadır. Bahsedilen tövbe, Tarkovski'nin sanatsal yaratmaların koşulu olarak gördüğü zihinsel ve ruhsal arınmaya işaret etmektedir.

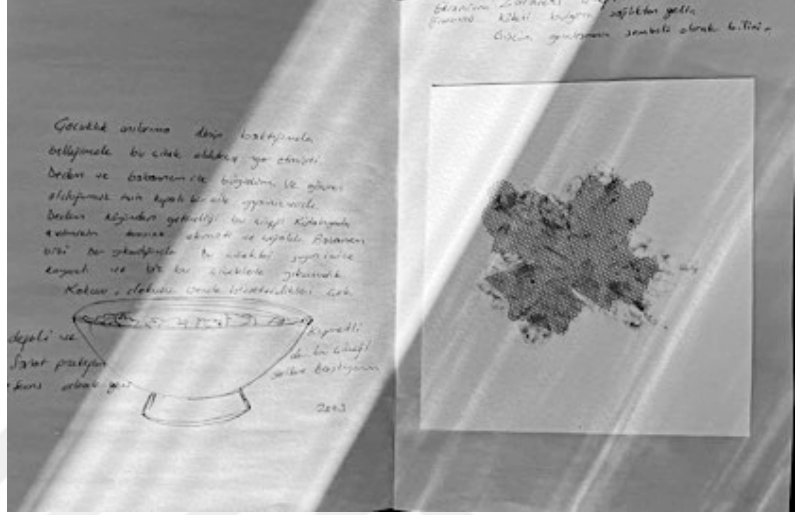
Duygularla yaşantımıza gelen anılar, yeniden yorumlanarak işlevlerini kazanırlar. Belleğin yaptığı şey harikulade der Allende, “Birinin nasıl koktuğunu hatırlayabilirsiniz, ses tonunu

³ Sinema Çevirileri 1: Tarkovski / Çocukluk Anıları ve Sinema. 1:34. <https://www.youtube.com/watch?v=O6zztROev4k> Erişim Tarihi: 9 Eylül 2024.

hatırlayabilirsiniz ve içinizde taşımak için o kişiyi yeniden yaratabilirsiniz (Schacter, 2017, s. 147). Proust'un madlen kurabiyesinin kokusunu yazılarında okura hissettirmesi ve Tarkovski'nin, çocukluğunun geçtiği evin önünde buğday tarlası bulunması nedeniyle *Ayna* filmini çekerken bir yıl öncesinden çekim yapılacak bölgeye buğday ekmesi gibi örnekler, duygu ve imgeler aracılığıyla bir anlatı dili oluşturmanın sanatsal yöntemlerini ortaya koymaktadır.



Görsel 50. Günay Bakırcılar, Zdravets çiçeği ekimi sırasında çekilen bir fotoğraf, 2023, Kişisel arşiv.



Görsel 51. Günay Bakırcılar, Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? 2023-2024 yılları arasında günlüğüne çizdiği eskizler, Kişisel arşiv.

Duygular ve imgeler aracılığıyla kurulan anlatı dili, kendi üretim sürecini zenginleştirerek çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür. Görselde görülen çiçek, (Görsel 50) ailemiz için derin bir anlam taşıyan Zdravets bitkisidir ve dedemden kalan kültürel bir miras niteliğindedir. Bu çiçeği yetiştirme sürecim, tez çalışmasıyla paralel bir gelişim göstermiştir. Bu deneyim, bireysel üretim pratiğimde çiçekle kurduğum ilişkinin farklı boyutlarını keşfetmemi sağlamıştır. Çocukluğum, Zdravets'in kokusunu ve biçimini incelemekle geçmiş; bu bitki, ailemizde sembolik değere sahip olmuştur. Nitekim, dedemin Makedonya'dan Türkiye'ye göç ederken yanına alabildiği tek şey bu çiçek olmuştur. Bu bağlamda, Zdravets çiçeği, dedemin anılarını, acılarını ve eski evine dair hatıralarını adeta toprağın derinliklerine sakladığı bir simge haline gelmiştir. Dedem, Türkiye'ye döndüğünde bu çiçeği evinin bahçesine dikerek, memleketine, geçmişine ve anılarına dair anlamlı bir imgeye dönüştürmüştür.

Zdravets kelimesi, Slav dillerine özgü bir kökenden gelir ve sağlık, şifa anlamına gelmektedir. Zdravets bitkisi Rhodope dağlarında yetişen bir tür ıhlamur familyasına ait bir bitki olarak bilinmektedir. Bu bitkinin adının sağlık ve iyilikle ilişkilendirilmesi, onun geleneksel olarak şifalı özelliklere sahip olduğuna inanılan bir bitki olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. Tarkovski'nin de ifade ettiği gibi "Bir çiçek yetiştirmek ve onu birine adanmak bir armağan gibidir" tıpkı benim de bu çiçeği Tarkovski'ye adamam gibi. Dolayısıyla *Tarkovski Resimlerimi Görse Ne*

Derdi ? adlı eskiz defterindeki (Görsel 51) çiçek imgeleri, çiçeğin bireysel ve kolektif hafızadaki yerine odaklanarak, kültürel mirasın temsil gücünü ortaya koymayı hedeflemektedir.

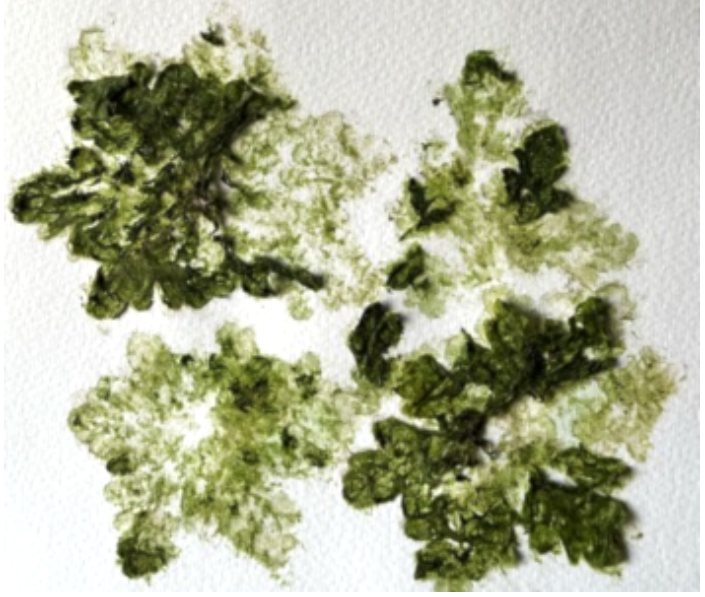


Görsel 52. Jannis Kounellis, 1969, *İsimsiz*, Her hafta kahve olan on iki asılı raf, 23.5 cm. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld. Erişim: 26.02.2025, <https://124.im/qPz>

Jannis Kounellis, tavandan yere doğru on iki terazi gözünde taze kahveler sergileyerek çocukluğunun geçtiği Yunanistan'ın Piraeus şehrine gönderme yapmaktadır. Kentin önemli bir ihracat ürünü kahvedir. Sanatçının *İsimsiz* adlı (Görsel 52) çalışmasında, Proustvari yöntemle belleğin taze kahvenin kokusunda canlandığı anılardan söz edilebilir. Proust'un anlatıcısı Marcel'in madlen kekinden aldığı bir parçayla canlanan Combray'daki çocukluğu gibi Kounellis'in de taze kahvenin kokusunda canlanan Yunanistan'daki çocukluğunun anıları bağdaşmaktadır. Bu çalışma sanatçının deneyimleri ile ilişkilendirilebileceği kadar izleyicinin de deneyimleriyle ilişkiye girer. Taze kahvenin kokusu geçmiş deneyimleri uyarıcı bir atmosfer yaratır ve bu bağlamda insan-doğa-kültür ilişkilerini tekrar sorgulamaya kaynaklık eder (Kılınçarslan, 2007, s. 46).



Görsel 53. Jalovjene köyünde dedemin evindeki çeşme dibine ekilen Zdravets çiçekleri. Kişisel arşiv.



Görsel 54. Günay Bakırcılar, Zdravets, 2023, Kağıt üzeri Zdravets çiçeği baskısı. 25x25 cm.

2023 yılında eşimle birlikte Makedonya'nın Jalovyene köyüne gerçekleştirdiğimiz ziyaret, aile geçmişimle bağ kurma sürecimde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu ziyaret sırasında dedemin eski evinin bahçesinde yer alan çeşmeyi görme fırsatı buldum. Dedemin evindeki bu çeşme, (Görsel 53) zamanla işlevini yitirmiş olsa da hemen altında yer alan Zdravets çiçekleri, betonlar arasında köklenerek yaşamaya devam etmektedir. *Zdravets* isimli (Görsel 54) çalışmada, Zdravets çiçeğinin çekiçle ezilerek kağıt yüzeyine aktarılmış hali yer almaktadır. Bir kokunun resmi nasıl oluşturulur ? sorusuna yanıt aradığım bu süreç, çiçeğin özünü kağıt, bez veya farklı yüzeylere aktarma fikrinden yola çıkmıştır. Bu yaklaşım, çiçeğin dokusunu, özünü, rengini ve biçimini ön plana çıkaran resimsel bir sürece evrilmiştir. Zdravets çiçeği, sanatsal pratiğimde, kağıt üzerine baskı, video ve fotoğraf serisi gibi farklı üretim biçimleri aracılığıyla ele alınmış ve yeniden yorumlanmıştır.

Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. Rastgele aile fotoğraflarında da benzer durum yaşanabilir. Fotoğrafçının görme biçimi seçtiği konuya yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üzerine yaptığı imgelerle yeniden canlandırılır (Berger, 1986, s. 9-10).



Görsel 55. Andrey Tarkovski, 1985, *Kurban*, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://l24.im/vA2KNMd>



Görsel 56. Günay Bakırcılar, Jalovjene köyünde eve giden yol. 2023, Kişisel Arşiv.

Andrey Tarkovski'nin *Kurban* filminden sahneyi temsil eden sahnede, (Görsel 55) kuru bir ağacı yeniden yeşertmek için çaba gösteren figür yer almaktadır. Diğer görselde ise, Makedonya'nın Jalovyene köyünde dedemin evine giden yol görülmektedir. Fotoğraf karesinde, (Görsel 56) böğürtlen toplayan köylü kadının görüntüsü, *Kurban* filmindeki sahneyle benzerlik taşımaktadır. Bu paralellik, imgelerin yaşamımızdaki yerini ve etkisini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda imgeler dünyası hayatımızın neredeyse her alanına sıçrayarak bizi ele geçirmiştir. İmgeyi yok etmek demek, bir toplumu, o toplumun kültürünü, gelenek ve göreneklerini yok etmek demektir.

İmgeler, bireysel ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı olarak, hayatın her alanına nüfuz ederek anlam üretir ve bu anlamlarla insanı kuşatır. İmgenin ortadan kaldırılması, yalnızca bireysel hafızanın değil, aynı zamanda bir toplumun kültürel belleğinin, gelenek ve göreneklerinin de yok edilmesi anlamına gelir. Bu bağlamda, imgeler dünyası, kültürel kimliğin sürekliliğini sağlamada kritik bir role sahiptir ve sanat, imgeler aracılığıyla bu kimliğin korunmasına ve yeniden inşasına katkıda bulunur.



Görsel 57. Andrey Tarkovski, 1975, *Ayna*, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://124.im/5L4dX>



Görsel 58. Günay Bakırcılar, *Zdravets Ritüeli*, 2023, Video.

Göçmen bir geçmişe sahip olmamız nedeniyle, gelenek ve göreneklerimize sıkı sıkıya bağlı bir toplum olduğumuz söylenebilir. Bu bağlamda, belirli günlerde gerçekleştirilen ritüeller, ailemizin kültürel belleğinde önemli bir yere sahiptir ve bu ritüeller genellikle babaannem tarafından gerçekleştirilirdi. Sanatsal pratiğimde, Tarkovski'den ilham alarak bu ritüellerin izlerini taşıyan çalışmalara yer verdim. Tarkovski'nin *Ayna* filmine ait bu sahnede, (Görsel 57) karakter Maria bir odaya girer ve büyük bir çelik kase içinde saçlarını yıkar. *Ayna* filmindeki bu sahne, babaannemin *Zdravets* çiçeklerini suyun içine atarak beni yıkadığı çocukluk anılarımla güçlü bir paralellik kurmuştur. Film karesinin üzerimde bıraktığı derin etki, *Zdravets Ritüeli* adlı (Görsel 58) video serisinin doğuşuna ilham vermiştir. Bu çalışma, kişisel hafıza ile sinematik anlatı arasındaki ilişkiyi irdeleyerek, bireysel ve kültürel belleğin sanatsal temsillerine odaklanmaktadır.

Zdravets Ritüeli adlı görselde, (Görsel 59) samanların üzerine yerleştirilmiş çini bir kase yer almaktadır. Bu kasenin üzerindeki desen, lotus çiçeğini betimlemektedir. Lotus çiçeği, bataklık ve çamur gibi zorlu çevre koşullarında yetişip çiçek açabilen bir bitki olarak, zorluklara rağmen varlığını sürdürebilme yetisini sembolize etmektedir. Lotus çiçeğinin bu anlamı ile göçmen kökenlerim arasında bir bağ kurulabilir; bu bağ, ruhsal dönüşüm ve özgürlüğe bir gönderme olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda lotus çiçeği, sembolik anlamıyla arınmayı, yeniden doğuşu ve içsel dönüşümü ifade etmektedir.

Zdravets Ritüeli kapsamında, video ve fotoğraf çekimleri için mekan olarak doğanın sunduğu dinginlik ve huzur nedeniyle uzun çam ağaçlarının bulunduğu bir alan tercih edilmiştir. Tarkovski'nin filmlerinde doğaya yer vermesi ve doğanın kıymetini vurgulayan yaklaşımı, onun şu sözleriyle açıklık kazanır:

Gerçeği anlayabileceğimiz tek yer doğadır. Ruslar doğaya sıkı sıkı bağlıdır. Doğaya yabancı oldukları asla düşünülemez, kendilerini doğanın bir parçası olarak sayarlar. Rusların kişilik özelliğidir denebilir. Bu yüzden doğa ve onun görünümüleri insanın kişiliğini çok etkiler⁴



Görsel 59. Günay Bakırcılar. Zdravets Ritüeli, 2023, Fotoğraf.

Mark Le Fanu, Tarkovski filmlerinin en vurucu özelliğinin içten olması ve kişisel hatıralarının özgürlüğünü açığa çıkarması üzerinden tanımlamaktadır. Bunun nedeni olarak; Tarkovski'nin otobiyografik referansları filmine sokması, gerçek ve kurgu ayrımının belirsizleştii dünyada resmetmesi olarak belirtmiştir (Smith, 2005, s. 48). Tarkovski, filmlerinde kullandığı su imgesini ruh göçüyle bağdaştırmaktadır. Genelde bilinçaltı yasımaları su aracılığı ile aktaran sanatçı, suyun birden fazla hareketi olduğunu savunmaktadır. İnsanın suyun içinde boğulabileceği, içebileceği ve yıkanabileceği gibi akış duygusunu aktarmaktadır. Dolayısıyla bende belleğimde saklanmış olan Zdravets ritüelini su aracılığı ile ortaya çıkardığım söylenebilir.

⁴ Andrey Tarkovsky A Cinema Prayer-Andrey Tarkovsky: Bir İbadet Olarak Sinema. <https://mubi.com/tr/tr/films/andrei-tarkovsky-a-cinema-prayer>



Görsel 60. Marina Abramovic, 2005, *Balkan Epic*. Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://l24.im/zHATnC>

Zdravets Ritüeli adlı serimi üretirken, etkileyici bulduğum sanatçılar arasında, kökenlerine duyduğu sevgi ve bağlılığı eserleri aracılığıyla görünür kılan performans sanatçısı Marina Abramovic yer almaktadır. Abramovic'in *Balkan Epic* adlı video çalışması, (Görsel 60) yedi ayrı seriden oluşmakta ve Balkan geleneklerindeki ritüelleri merkezine almaktadır. *Balkan Epic* adlı video çalışmasında, yağmur, toprak ve gökyüzü imgeleri belirgin bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Kendi topraklarında geçen imgeler arasındaki bu yolculuk, Abramovic'in sıklıkla ele aldığı ve sanatında önemli bir yer tutan beden kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Abramovic'in eserleri, bireysel kimlik, kültürel miras ve mekan arasındaki bağlantıları beden temsili üzerinden sorgularken, *Zdravets Ritüeli* serisi de benzer bir bağlamda, kökler ve ritüellerle kurulan ilişkiyi sanatsal ifade biçimine dönüştürmeyi amaçlamaktadır.



Görsel 61. Andrey Tarkovski, 1966, Andrey Rublev, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://124.im/veRQ>

Görsel 62. Günay Bakırcılar, Saç Örne Ritüeli, 2023, video.

Tarkovski'nin bazı filmlerinde, senaryosunu kadın ve çocuk karakterleri üzerinden şekillendirdiği gözlemlenmektedir. Yönetmen, annesine duyduğu derin bağlılığı her filminde izleyiciye hissettirerek, kadınların filmine gerçekçi ve etkili ifadeler kazandırılmasında önemli bir rol oynadığını ifade etmiştir. *Andrei Rublev* filminde, (Görsel 61) savaştan harabe hale gelmiş ve yağmalanmış bir kilise içinde, ölen annesinin saçlarını ören bir kadın karakteri yer almaktadır. Bu sahnede, arka planda çalan çan sesi, atmosferi güçlendirerek, sahneyi dramatik bir etkiyle izleyiciye sunmaktadır.

Saç, gücün ve iktidarın kışkırttığı öfke ve şiddete ortak bir ifade sağlayan önemli bir sembol olduğu gibi fiziksel güç ve dayanıklılığın da sembolü olarak görülmektedir (Akdağlı, 2020, s. 5). Akdağlı'nın ifadesi üzerine, film karesinde savaşın ortasında yer alan saç örgüsü imgesi, babaannemin bir sözünü hatırlatmaktadır. Babaannem, "Bir kadın hüznünlü olduğunda yapabileceği en iyi şey saçlarını örmektir. Böylece acısı saçları içine sıkışır ve vücuduna ulaşamaz," derdi. Babaannemin bu sözü, Tarkovski'nin film karesindeki saç örgüsü imgesi ve *Saç Örne Ritüeli* adlı video (Görsel 62) arasında anlamlı bir etkileşim kurmaktadır.

Sanatçıların sinema sahnelerinden etkilenecek resimlemeler yapması Francis Bacon eserlerinde görülebilen bir durumdur. Francis Bacon'un *Potemkin Zırhlısından Hemşire İçin Çalışma* isimli eserinde, (Görsel 64) çıplak ve çılgın bir kadını, dar bir alanda kurguladığı görülmektedir. Bu görüntüyü, Sergei Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmindeki bir sahneden (Görsel 63) alıntılanmıştır. Film, 1905 yılında Odessa'da sivillere yapılan bir saldırıyı konu almakta ve bu saldırının tetiklediği bir çılgınlıkla ilişkilendirilmektedir. Bacon'un, anlatısal unsurları kendine has resim dili ile ortaya çıkararak figürü metaforik bir acı taşıyıcısına dönüştürdüğü söylenebilir.



Görsel 63. Sergei Ayzenştayn, *Potemkin Zırhlısı*, 1925, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://124.im/01GAxH>

Görsel 64. Francis Bacon, *Potemkin Zırhlısından Hemşire İçin Çalışma*, 1957, Tuval üzerine yağlı boya, 198x142 cm. Erişim: 26.02.2025, <https://124.im/oieBgW>

Zaman, zihinsel bir kavram olarak, anıların içine deneyim şeklinde yerleştiğinde somut bir nitelik kazanarak görünür hale gelir. Başka bir ifadeyle, zamanın izleri, geçtiği yerden sonra fark edilir. Bu niteliği nedeniyle zaman, bir tür sanat malzemesi olarak değerlendirilebilir ve sanat ile doğa arasındaki ilişkiyi kurmada önemli bir rol oynar. Tıpkı sanatçı Sarkis'in Tarkovski'nin *Nostalghia* filmindeki ses kayıt bantlarıyla oluşan enstalasyonda geçmişin pasını izleyiciye iletmek istediği gibi.



Görsel 65. Sarkis Zabunyan, 1989, Çaylak Sokak. Georges Pompidou Kültür Merkezi, Paris. Erişim: 26.02.2025, <https://124.im/RKqGl8>

1986 yılında Sarkis Zabunyan'ın İstanbul Maçka Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği *Çaylak Sokak* isimli sergisinde (Görsel 65) kendisinin yaz döneminde yanında çalıştığı amcası Simon'a ait kundura tezgâhı görülmektedir. Andrey Tarkovski'nin 1984 yapımı *Nostalghia* adlı filminden alınan bantlar ile yapılan enstalasyon, adeta bir orkestrayı yöneten heykeli çağrıştırmaktadır. Sarkis'in film bantları doğrudan anı ve belleklerin taşıyıcısı olarak görülmektedir. Elvan Zabunyan (2005, s. 78)'a göre; “banda kaydedilen şey, kayıt esnasında gerçek olarak kabul edilir, ancak kullanılan malzeme bir dış bellek olarak, bağlandığı eserin belleğiyle ve kat ettiği yolun belleğiyle yüklenir. Böylece belleğin hem iç bellek hem de dış bellek olmasına neden olur. Bu bağlamda bir kayıt süreci vardır bir de kaydedilen şeyin okunma süreci mevcuttur” şeklinde ifade eder.



Görsel 66. Andrey Tarkovski, 1979, *Stalker*, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://l24.im/WK8D>

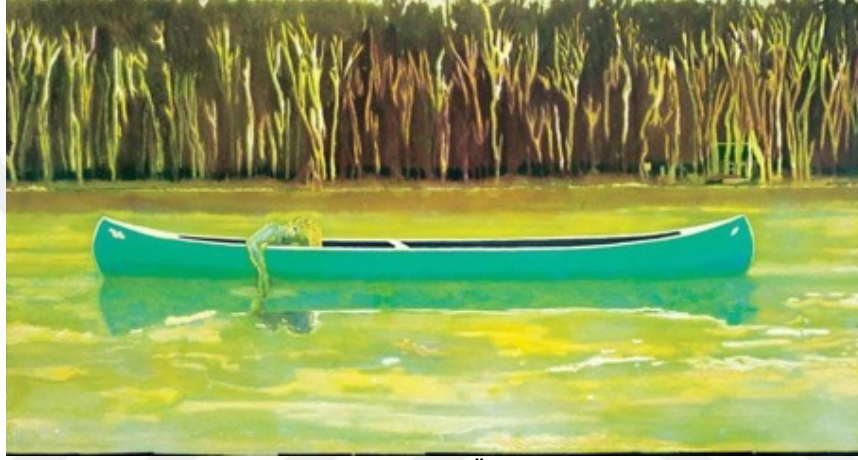


Görsel 67. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2023, Kağıt üzerine bez, mum. 35x50 cm.

Bellek oluşturma, birbirinden ayrı ve dağınık şekilde bulunan yaşam parçalarından anlamlı öyküler inşa etmektir. Bellek aracılığıyla bir unsura, duruma ve hatıraya atfettiğimiz anlamlarla yaşam öykümüzü şekillendirir dolayısıyla onlara anlam ve değer kazandırırız. Bu anlamların somut örneklerini, filmde kullanılan nesneler ile kendi sanatsal üretimimde kullandığım nesneler arasındaki bağda gözlemlemek mümkündür. Tarkovski'nin *Stalker* filminde, (Görsel 66) iz sürücüsünün yolculuk sırasında tehlikelerden korunmak amacıyla kullandığı bez parçası ile kendi sanatsal üretimimde, babaannemin bizi korumak için vücudumuza dua eşliğinde sürdüğü bez parçalarıyla benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda, bez parçalarının kağıt üzerine mum ile mühürlenmiş hali, (Görsel 67) sembolik ve ritüel öğelerin birleşimini temsil etmektedir. Mum malzemesinin sürece bağlı olarak şekil değiştirmesi, filmdeki karakterlerin süreç içerisinde düşünsel ve duygusal dönüşümlerini simgelemektedir.



Görsel 68. Sean S.Cunnungham, 1980, 13. Cuma. Film Karesi. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://124.im/TqJwP>



Görsel 69. Peter Doig, Canoe-Lake, 1997-98, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://124.im/lq4Y>

Çalışmalarına kaynak olarak hem film hem fotoğrafı kullanan İskoç ressam Peter Doig, 13.Cuma filminden (Görsel 68) yola çıkarak bir dizi resim üretmiştir. Doig, *Canoe-Lake* adlı eserinde (Görsel 69) filmdeki sahnelerin imgelerini doğrudan resme aktarmıştır. Sanatçının sadece çekimdeki renk ve görsel özellikleri değiştirdiği görülmektedir (Hockney ve Gayford, 2017, s. 324-26).



Görsel 70. Cebail Ötgün, 2004, *Düşler: Kargalar*. Tuval üzeri yağlı boya, saman, talaş. 140x200 cm. Cebail Ötgün Resim Kataloğu.

Peter Doig gibi Cebail Ötgün de sinemanın büyülü gerçekliğini resimlerine işleyen sanatçılardan biridir. Cebail Ötgün, sinemanın büyük ustası Akira Kurosawa'nın *Düşler* adlı filminden hareketle bir dizi *Düşler* resimlemeleri gerçekleştirmiştir. *Düşler* filmi sekiz bölümden (öyküden) oluşmaktadır. Görselde görülen *Düşler: Kargalar* adlı eser, (Görsel 70) filmin ortasında geçen bir öyküden esinlenilmiştir. Bu öykü, resim tarihinin, trajik ve ayrık yaşam öykülerinden birine sahip Van Gogh'un resimlerine ve yaşamın son anlarına düşsel bir yolculuk yapmaktadır. Cebail Ötgün, *Düşler: Kargalar* isimli eserinde zeminde kullandığı kendine has malzeme ve renkler sayesinde Kurosawa'nın film sahnesine yeni bir bakış açısı getirmiştir (Koca, 2004, s. 1).



Görsel 71. Cornelia Parker, PsychoBarn/Geçiş Nesnesi, 2016, Mekana özgü yerleştirme. New York. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://124.im/IKjY>

İngiliz sanatçı Cornelia Parker, Central Park'ın yanında yer alan Metropolitan Sanat Müzesi'nin çatı katına yerleştirdiği *PsychoBarn* adlı (Görsel 71) yerleştirmesiyle, sanatlararası etkileşimi çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Edward Hopper'ın resimlerine duyduğu hayranlığı dile getiren Parker, bu projede özellikle Hopper'ın *Demir Yolundaki Ev* adlı tablosunda yer alan ikonik ev imgesinden esinlenmiştir. Söz konusu ev, yalnızca Hopper'ın resim sanatında öne çıkan bir tema olmakla kalmayıp, aynı zamanda Alfred Hitchcock'un sinema tarihinde mihenk taşı olarak bilinen *Sapık* filmine ilham veren evi de çağrıştırmaktadır. Evin, Metropolitan Sanat Müzesi'nin çatı katı gibi kent görünümüne hâkim bir mekânda konumlandırılması, Parker'ın dramatik bir tezat yaratma ve mekânın mimari bağlamına bilinçli bir biçimde uyumsuzluk katma amacını ortaya koymaktadır. Edward Hopper'ın *Demir Yolundaki Ev* eseri, Alfred Hitchcock'un *Sapık* filmindeki ev imgesi ve Cornelia Parker'ın Metropolitan Sanat Müzesi'nin çatı katına konumlandığı *PsychoBarn* yerleştirmesi, resim, sinema ve yerleştirme sanatı arasındaki bağa işaret etmektedir.



Görsel 72. Yael Bartana, 2017, *Tashlikh*, Tek kanal video ve ses kurulumu. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://l24.im/Tjpseq>

Sanatçı Yael Bartana, üretimlerinde mitler, hikayeler ve ritüelleri kullanarak sanatını şekillendirmektedir. Sanatçının; fotoğraf, film, video, ses ve enstalasyon gibi disiplinlerarası çalışmaları bulunmaktadır. Yael Bartana'nın *Tashlikh* adlı kısa filmi, (Görsel 72) insanlar ve nesneler arasında bir buluşma noktası yaratmakta ve Ermeni soykırımı gibi tarihi travmaların izlerini taşıyan nesnelerin sembolik olarak yeniden yer edinmesini sağlamaktadır. İbranice kökenli olan *Tashlikh* terimi, “düşürülmüş” anlamına gelir ve geleneksel olarak, Yahudi kefareti ritüelinin parçası olarak, kutsal günlerde yapılan bir uygulamadır. Bu ritüelde, ekmek veya diğer nesneler nehre atılarak günahların affedildiğine inanılır. Bartana, Yahudi ritüelini eserlerinde kullanarak, nesnelerin kasıtlı olarak atılmasını psikolojik bir özgürleşme aracı olarak yeniden şekillendirmiştir.



Görsel 73. Atilla İlkyaz, Ağlayan Çayır, 2020, Duvar üzerine karışık teknik. Atilla İlkyaz Resim Kataloğu.

Atilla İlkyaz'ın *Ağlayan Çayır* başlıklı eseri, adından da anlaşılacağı üzere, Theodoros Angelopoulos'un 2005 yapımı *Ağlayan Çayır* adlı filminden ilham alınarak oluşturulmuştur. Söz konusu film, 20. yüzyılın başlarında göç etmek zorunda kalan Yunan halkının yaşadığı trajediyi ve zorlukları konu almakta olup, bu temayı işlerken tarihi ve kültürel bir bağlam sunmaktadır.



Görsel 74. Robert Motherwell, Pancho Villa, Dead and Alive, 1943, Tahta üzerine guaj, yağ ve mürekkep, kolaj tekniği. Erişim tarihi: 26.03.2025, <https://124.im/ZgJ2w>

Robert Motherwell'in *Pancho Villa* adlı eseri, (Görsel 74) sanatçının İspanyol İç Savaşı ve Latin Amerika'nın tarihine duyduğu derin ilgiyi yansıtan bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Bu eser, Motherwell'in sanatsal pratiğini inceleyenler için tarihsel ve kültürel bir bağlam sunmakta, aynı zamanda Pancho Villa'nın devrimci kimliğini, cesaretini ve tarihsel önemini soyut biçimlerle ifade etmektedir. Sanatçı, Villa'nın halk kahramanı olarak üstlendiği rolü ve Meksika'daki toplumsal değişimle olan bağlarını resimlerinde vurgulamıştır. Ayrıca, Pancho Villa'nın hayatını konu alan *Pancho Villa* adlı bir film, 1972 yılında Eugenio Martin tarafından yönetilmiş ve bu yapımda Villa'nın devrimci mücadelesi sinemaya aktarılmıştır.

Sonuç olarak, Tarkovski'nin film resimlemelerinin gelişim sürecinde etkili olan sanatçılar ve düşünürler arasında, başta Andrey Tarkovski olmak üzere; Augustinus, Aristoteles, Marcel Proust, Henri Bergson ve Carl Gustav Jung sayılabilir. Augustinus'un "Hafızanın geniş sarayları" metaforu, Aristoteles'in "Hafızanın konusu geçmiştir" ifadesi, Proust'un "Anıların dev binasını canlandırmak" sözü, Bergson'un "Yaşamak, yaşlanmak demektir" görüşü ve Carl Gustav Jung'un "Aktif imgeleme" metodu, bu bölümün temel kavramlarını oluşturan anahtar ifadeler arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra, duyguları imgeler aracılığıyla ifade eden sanatçılar da bu süreçte önemli bir rol oynamışlardır. Jannis Kounellis, Marina Abramovic, Francis Bacon, Sarkis, Zabunyan, Peter Doig, Cebail Ötgün, Cornelia Parker, Yael Bartana, Atilla İlkyaz ve Robert Motherwell bölüme katkı sağlayan sanatçılardan bazılarıdır.

3.1.1. Ev İmgesi

Öznel hesaplaşmaların yaşandığı mekan olarak ev; en iyi tanık, bir hafıza alanı, benlik mekanı, korunaklı bir yer, öznel bir yaşam alanı olan evdir; her odasına anlar ve anıların yerleştirildiği yer (Mulla, 2019, s. 13) olarak tanımlanabilir. Tarkovski, insanın yıllar boyunca görmediği evini hayal etmesi ile bu evle karşılaştığında yaşadığı deneyim arasında büyük bir fark olduğunu ifade eder. Dolayısıyla, bu bölümde Tarkovski filmlerinin en belirgin ögesi olan ev imgesi üzerine bir dizi resimlemeler gerçekleştirilmiştir. Söz konusu seri, Tarkovski'nin film karelerinden ilham alarak şekillenmiş ve geleneksel değerlerimle bütünleşmiştir. Çocukluk döneminde mühürlenmiş anıların yeniden üretilmesi, bu anıların kurgusal bağlamda incelenmesi hem Tarkovski'yi hem de Günay'ı iyileştiren bir süreç olarak değerlendirilebilir.



Görsel 75. Andrey Tarkovski, Kurban, 1985, Film karesi.



Görsel 76. Günay Bakırcılar, Jalovjene köyündeki dedemin evi. 2023. Kişisel Arşiv.

Ruşçada *ev* (dom) ve *ocak* (kamin) kelimeleri erirken, *vatan* (strana) ve *toprak* (pochva) kelimeleri dışıldır. Bu bilgi ışığında film sahnelerin dramatik etkisi daha da güçlenmektedir (Kurtyılmaz, 2023, s. 217). Tarkovski'nin film karelerinden spiritüel bir biçimde yararlanırken, aynı zamanda aile fotoğraflarını da resimleme sürecime dahil ederek zihnimde kurgusal bağlamda şekillenen imgeler ortaya çıkmıştır. Bu imgelerden biri, Tarkovski'nin filmlerinde sıkça işlediği ev imgesidir. Gözlerimi kapatıp belleğimde odadan odaya geçerken, kendimi sıklıkla ya babaannemin yanında ya da dedemin köyündeki evinde buluyordum; zamanla bu ev imgeleri rüyalarım da dahil olmaya başladı.



Görsel 77. Tarkovski'nin Rusya'daki evinde çalışma ortamı.



Görsel 78. Günay'ın Eskişehir'deki evinde çalışma ortamı.

Tüm imgeler insan yapısıdır der Berger ve ekler; “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm

olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz (Berger, 1986, s. 9-10). Bu bağlamda, Tarkovski'nin çalışma ortamının fotoğrafı (Görsel 77) ile kendi çalışma ortamım (Görsel 78) karşılaştırılmış ve sonuç olarak, farklı zaman dilimlerinde yaşamış iki birey olan Tarkovski ve benim çalışma ortamlarımız arasında belirgin bir benzerlik olduğu gözlemlenmiştir. Tezin gelişim süreci, masanın üzerinde yer alan Zdravets çiçeği, kitaplar ve sorgulamalarla şekillenmiş ve bu öğeler, yaratım sürecimin temel bileşenleri haline gelmiştir. Dolayısıyla, sanatçının görme biçimi ve kurgulama sürecindeki mekanın önemi, bu çalışmada vurgulanan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 79. Ilya Kabakov, *The Toilet*, 1992, Enstalasyon, Documenta Show in Kassel, Kassel, Almanya. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://124.im/AcYQ>

Sanatçı Ilya Kabakov, karşı belleğinin aktarımları olan *yansıtma*, *geçmişe dönme* gibi çeşitli psikanalitik kavramlarını irdeleyen enstalasyonları ile bilinmektedir. Sanatçı, gündelik hayattan çeşitli nesneleri simgeleştirerek, izleyicinin kendi ruhsal deneyimlerine çağrışım kanalları açmaktadır. Sanatçının, *The Toilet* isimli enstalasyonunda (Görsel 79) eski Sovyetler Birliği'ndeki deneyimlerini kurgusal biyografilerle birleştirdiği ve kendi etnografya müzesini oluşturarak sosyalist sistemdeki yaşantıyı bugüne taşıdığı söylenebilir. Tarihin bu şekilde yeniden canlandırılması, toplumsal bellek yitimine karşı geçmişi koruma çabası olarak değerlendirilebilir (Kılınçarslan, 2007, s. 52).



Görsel 80. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Tarkovski, dünya mükemmel olmadığı için aklın sınırları olduğu için sanat vardır der bu açıdan sanat inancı, maneviyatı ve sevgiyi imgeler vasıtasıyla aktarma aracı olduğunu savunur (Tarkovski, 2008, s. 7). *Tarkovski'ye Sevgilerimle* adlı kurgusal düzenleme, (Görsel 80) Tarkovski'nin filmlerinde yer alan ev imgesinden ilham alınarak, kişisel aile fotoğraflarının bir araya getirilmesi ve yeniden kurgulanması sonucunda ortaya çıkmıştır. Evin çatısını, köyde yaşamış olan kadınlar inşa etmektedir. Çatıdan göğe doğru yükselen ritmik parçalar, rüzgarın etkisiyle parçalanan anıları sembolize ederek evin devamı olarak betimlenmiştir. Tarkovski, kendi ailesine ait fotoğrafları filmlerinde kullanırken, bu yaklaşım benim de resimleme sürecimde ilham aldığım aile fotoğraflarının kullanımıyla benzer bir paralellik göstermektedir.



Görsel 81. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikasi* adlı kitabında “aslen zamanla ilişkili bir kavram olarak düşünülen belleğin mekândan bağımsız anlaşılamayacağını” ifade eder. Bachelard’a göre; “soyut zamandan farklı olarak, yaşanan zaman muhakkak mekanla, yerle ilişkili olarak anlam kazanmaktadır. Zamana yaşanmışlık niteliğini kazandıran mekâna ait özelliklerin bellekte bıraktığı izlerdir” (Sözen, 2008, s. 104). Rus mitolojisinde ev, ana rahmi imgesiyle ilişkilendirilir ve ana rahmi, güvenli ve kutsanmış bir mekan olarak kabul edilir. Tarkovski’nin filmlerinde, anne-çocuk ilişkisini betimlemeden önce sıklıkla köklerle kaplı bir toprak yüzeyi gösterilir; bu köklenme, anne ile kök arasındaki derin bağa işaret eder. *Tarkovski'ye Sevgilerimle* isimli kurgusal düzenlemede, (Görsel 81) toprağın altındaki ev imgesi, Makedonya’daki evi temsil etmektedir. Tarkovski’nin kök-anne ilişkisi, kendi pratiğinde babaanne-kök ilişkisiyle örtüşmektedir. Ağaç imgesi, kökleri aracılığıyla yer altından gücünü alarak göksel bir arayışa dair bir temsil olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Tarkovski’nin filmlerindeki ev, kök ve ağaç imgeleri, kurgusal düzenlemede bir araya getirilmiştir.



Görsel 82. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kağıt üzerine, tül, aydınlar kağıt, fotoğraf. 50x50 cm.

Tarkovski filmlerindeki tüm iç mekanlar birbirine benzer tek bir ev üzerinden modellenen iç mekanlardır. Tarkovski'nin eşi Larissa Tarkovsky, *Directed by Andrei Tarkovsky* adlı belgeselinde ev kavramını şu şekilde ifade ediyor: “Ev Tarkovski için çok önemliydi. Sizin de görebileceğiniz gibi filmlerinin her birine evimizi sokmuştur. İç mekanlar, evimizin ruhunu hissettirecek biçimde tasarlanmıştır; sadece görüntü olarak değil”⁵. Tarkovski'nin *Ayna* film karesinden ilham alarak oluşturulan *Tarkovski'ye Sevgilerimle* isimli çalışmada, (Görsel 82) kağıt üzerine fotoğraf, tül ve aydınlar kağıdı kullanılmıştır. Görselde yer alan ev imgesi, kişisel arşivimde bulunan fotoğraflardan derlenmiştir. *Ayna* filminde evin önünde sıklıkla kadın karakterinin yer alması, Tarkovski için annesini simgelerken; *Tarkovski'ye Sevgilerimle* adlı çalışmada ise köydeki kadınları temsil etmektedir. Bu bağlamda, evin temeli olarak görülen kadının gücü aktarılacak istenmiştir.

⁵ *Directed by Andrei Tarkovsky*. <https://mubi.com/en/tr/films/directed-by-andrei-tarkovsky>



Görsel 83. Michael Landy, Semi – Detached House, 2003, Enstalasyon.
Tate Britain, Londra. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://l24.im/jKz8i>

Ev imgesini eserlerinde çocukluk anılarıyla birleştiren sanatçılardan biri olan Michael Landy, *Semi-Detached House* adlı çalışmasında, (Görsel 83) çocukluk döneminde yaşadığı evin bir benzerini galerinin içinde inşa etmiştir. Mimari bir kavram olarak birbirine tek taraftan bağlı iki evden biri anlamına gelen işin adı, projenin ana karakterini de belirlemektedir. Evlerden birinin duvarında sanatçının ebeveynlerine ait 1960’lardan kalma ev dekorasyon dergilerinden kesilmiş görüntüler yansıtılmıştır. Geçmişin el üretimi ile sanayi üretimi nesnelerinin görüntüleri bir koridorun iki ucunda karşı karşıya gelmiştir (Kılınçarslan, 2007, s. 56).



Görsel 84. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

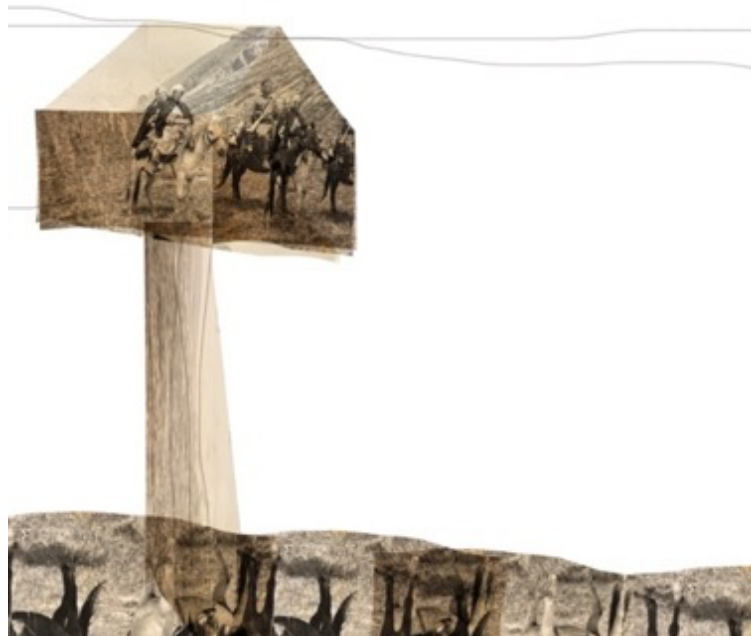
Andrey Tarkovski, *Nostalghia* adlı filminde su ve yağmur temalarına oldukça sık yer vermiştir. Film sahnelerinde yağmur, yaşamın sembolüne dönüşü temsil etmektedir. *Tarkovski'ye Sevgilerimle* adlı düzenlemede, (Görsel 84) evin bacasına benzeyen ve göğe doğru yükselen parçalanma, yağmuru simgelemektedir. Göğe yükselen ev imgesi, sahnenin dramatikliğini yansıtmak amacı taşımaktadır. Ayrıca, *Nostalghia* film karesinde görülen köpek ve at imgeleri, Tarkovski'nin filmlerinde oldukça sık rastlanılan bir motiftir. Tarkovski için atlar, hayatın simgesi olarak önemli bir yer tutmaktadır. Yönetmenin, atların hafızamıza tanıdık ve gerçek imgeler olarak tanımlaması, Rus kültüründeki atın anlamını vurgulamaktadır.

Yaşanılan zaman insanda izler bırakmakta, çeşitli deneyimler edinmesini sağlamaktadır, sinema doğrudan bu deneyimleri izleyiciye aktarmaktadır. Ulus Baker'in belirttiği gibi, görüntülerle şekillenen görsel düşünce, kanaatlerin ve kalıplaşmış yargıların zayıflatıldığı alan olarak, görselliği deneyim sürecine taşıyarak hem süreci hem de yapıtı bir mücadele biçimine dönüştürebilir (Susam, 2015 s. 19).



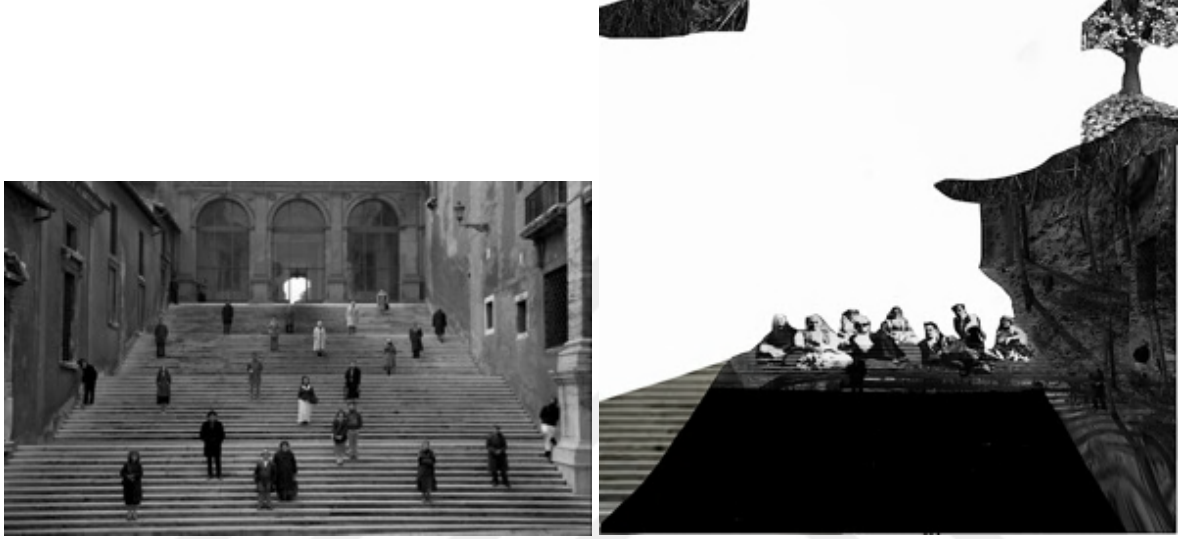
Görsel 85. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Kurgusal düzenleme bağlamında Tarkovski resimlemeleri bir nevi Baker'in bahsettiği mücadele biçimine dönüşmüştür. *Tarkovski'ye Sevgilerimle* adlı çalışmada, (Görsel 85) Tarkovski filmlerinde aile ve doğa arasındaki etkileşim, karakterlerin toprak altındaki evlerle sembolize edilmiştir. Tarkovski, memleketine olan özlemini filmlerinde derinlemesine işlerken, ben de kendi çalışmalarında hem Tarkovski'ye duyduğum saygıyı hem de kökenlerime olan bağlılığımı eserlerime entegre ederek bu özlemi derinleştirip biçimlendiriyorum.



Görsel 86. Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Tarkovski için toprağın önemi oldukça büyüktür. Filmlerinde, toprağı ve doğayı annesiyle ilişkilendirerek, bunun bir üslup meselesi değil, gerçeğin kendisi olduğunu belirtmiştir. Toprakta çıkan veya toprağa bağlı olarak gelişen her şeyin serpilme süreci, *Tarkovski'ye Sevgilerimle* isimli çalışmada, (Görsel 86) toprak ve gökyüzündeki ev imgesiyle örtüşmektedir. Göğe doğru yükselen ev imgesi, toprağın ve anıların gücüyle havada asılı kalmış gibi görünmektedir. Evin içini ve dışını tek boyutta yansıtan fotoğraf ise, kişisel arşivden yararlanılarak çekilmiş bir aile fotoğrafına dayanmaktadır.



Görsel 87. Andrey Tarkovski, *Nostalghia*, 1983, Film karesi. Erişim tarihi: 27.02.2025, <https://l24.im/q6JpoFe>
Görsel 88. Günay Bakırcılar, *Tarkovski'ye Sevgilerimle*, 2024, Kurgusal düzenleme.

Tarkovski'nin *Nostalghia* filminden (Görsel 87) bir kesit görülmektedir. İtalya'da çekilen *Nostalghia* filmi Tarkovski'nin sürgündeyken çektiği film olarak bilinmektedir. Mekan olarak, Compidoglio meydanını kullanan yönetmen, karakterleri Michelangelo merdivenleri olarak bilinen alanda seyrek biçimde kurgulamıştır. Film karesine bağlı olarak; Michelangelo merdivenlerine dedem ve babaannemin yer aldığı fotoğrafı (Görsel 88) yerleştirmeyi tercih ettim. Böylece, Michelangelo merdivenleri üzerinden ailemi ruhsal bir yolculuğa çıkarma amacı taşıyan bir anlatı olarak değerlendirilebilir.

3.1.2. Hayvan (Köpek, At ve Horoz) İmgeleri

Tarkovski'nin eserlerinde hayvanların rolü, doğanın kendisinin rolüne oldukça benzerdir. En sık ortaya çıkan hayvanlar atlar ve köpeklerdir. At imgesi, *Andrei Rublev* filminde ulaşım aracı olarak kullanılmasının yanı sıra doğal rahatlığın, ego ve zeka mücadeleleri olmayan bir hayatın simgesi olarak tanımlanmıştır. *Nostalghia* filminde ise at imgesi; doğa kavramı, ev ve ait hissedilen yer (atın kır evinin yakınlarında birkaç kez gözükmesi) fikirlerinin birleşmesine sebep olmuştur. Paradoksal olarak atlar, aynı zamanda ölüm getirici ve kıyametin habercileri olarak görülebilir. Atın yanı sıra köpekler de Tarkovski'nin filmlerinde sık sık karşımıza çıkar. Tarkovski her ne kadar

Stalker filmindeki köpeğin “sadece bir köpek” olduğunu iddia etse de köpek aynı zamanda rüyalar alemi ve uyanıklık arasında bir arabulucu olarak rol oynar; ilk olarak bir rüyada gözükür ancak daha sonra uyanılan gerçeklikte de mevcuttur. Ayrıca, *Stalker* filminde (Görsel 89) mekan olarak adı geçen bölge ve onun dışındaki dünya arasında da bir arabulucudur (Martin, 2013, s. 46).



Görsel 89. Andrey Tarkovski, *Stalker*, 1979, Film karesi. Erişim tarihi: 27.02.2025, <https://124.im/Tq8eEW>

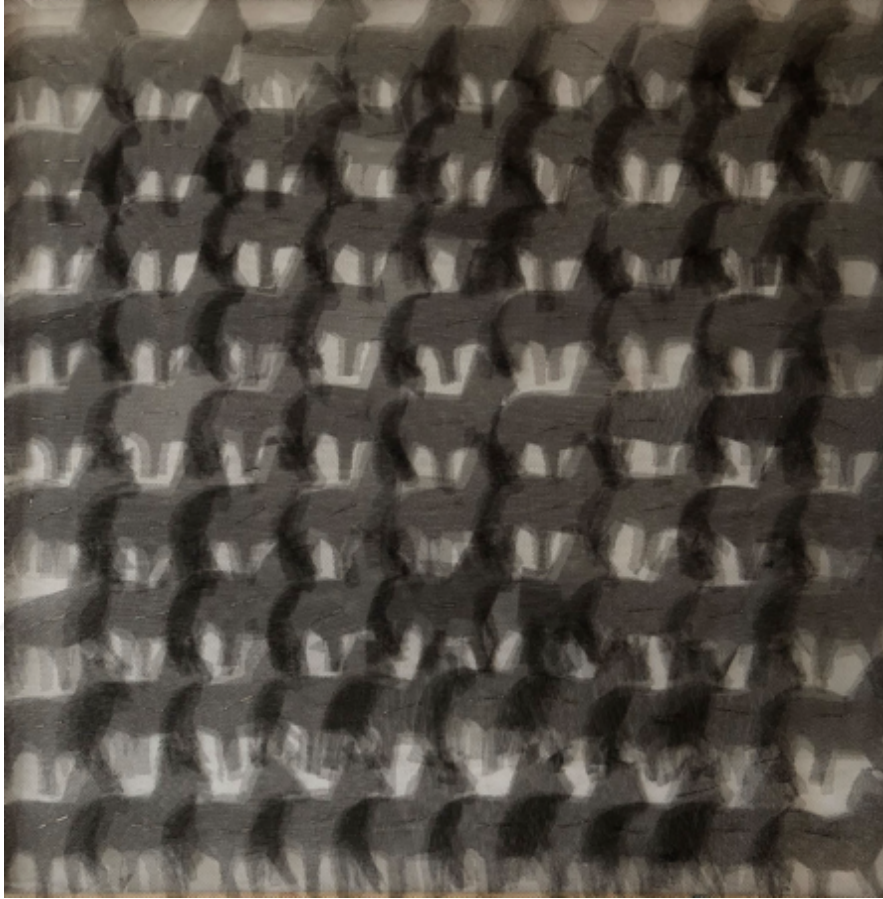


Görsel 90. Günay Bakırcılar, *Tarkovski'ye Sevgilerimle*, 2024, Kurgusal düzenleme.



Görsel 91. Günay Bakırcılar. *Tarkovski'ye Sevgilerimle*, Aydınger kağıt üzeri aydınger. 40x40 cm. 2023.

Film karesinde hayvanların konumu ve önemi Tarkovski için doğanın kendisi olması kadar benzer görünmektedir. Filmlerinde bir nevi imge olarak kullanılan hayvanlar sahneyi bazen dramatik bazen de şiirsel hale dönüştürmüştür. *Stalker* film karesinden etkilenerek kurgulanan köpek imgesi (Görsel 91) baskın bir şekilde farklı tekniklerde işlenmiştir. Birbirini takip eden köpek figürleri aydınlar kağıt ile biçimlendirilmiştir. Köpek imgesinin film sahnelerinde verdiği şiirsellik ve naiflik, malzemenin kullanımı, geçirgenliği ve ritmi ile örtüştüğü düşünülmektedir.



Görsel 92. Günay Bakırcılar. Tarkovski'ye Sevgilerimle, Tül üzeri tül. 100x100 cm. 2023.

Tarkovski'ye Sevgilerimle adlı çalışmada, (Görsel 92) köpek figürü tekrar karşımıza çıkmaktadır fakat bu sefer malzeme olarak tül üzerine tül olarak köpek imgesi görülmektedir. Birbirini takip eden köpek figürü tülün geçirgenlik ve hassas bir malzeme olması nedeniyle uzaktan bakıldığında figürün kaybolmasına ve böylece çalışmanın anlamının izleyiciye göre biçimin değişmesine neden olmaktadır.



Görsel 93. Andrey Tarkovski, *Nostalghia*, 1983, Film karesi. Erişim tarihi: 27.02.2025, <https://l24.im/q6JpoFe>

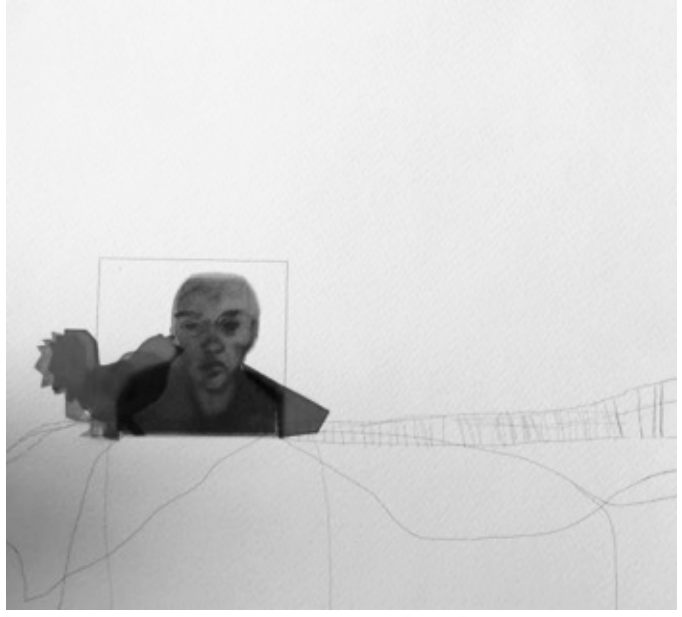


Görsel 94. Günay Bakırcılar, *Tarkovski'ye Sevgilerimle*, 2024, Kurgusal düzenleme.

Tarkovski havaya yükselme sahnelerine filmlerinde yer vermesini “Çünkü basitçe, bu sahneler müthiş bir güce sahiptir. Bu şekilde, daha filmsel, daha fotojenik şeyler yaratbiliyor” şeklinde açıklamıştır. Bütün desteğimizi yitirdiğimizde hepimiz havada yüzüyormuş duygusuna kapılırız. Aynı zamanda havada yükselme veya uçma sahneleri, kaybedilmiş mutluluğun sembolü olarak ifade edilebilir. *Nostalghia* film sahnesinde (Görsel 93) hamile Maria, otel odasındaki yatağında havada asılı kalmış gibi görünmektedir. Film karesinden etkilenerek Maria yerine kendi bedenimi kullanmayı tercih ettim. Yatak ise, kişisel arşivimdeki fotoğraflardan ilham alarak samandan bir yatak biçiminde oluşturulmuştur. Ayakucuna eklenen horoz imgesi, (Görsel 94) bulunduğu mekanı tüm kötülüklerden koruyan bir sembol olarak yerleştirilmiştir. Bu öge hem görselin anlamını güçlendirmiş hem de mekâna ait ruhsal koruma fonksiyonunu simgelemiştir.



Görsel 95. Andrei Tarkovski, *Ayna*, 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://124.im/5L4dX>



Görsel 96. Günay Bakırcılar, *Tarkovski'ye Sevgilerimle*, 2024, Kurgusal düzenleme.

Erkeklik imgesi olarak simgelenen horoz, *Ayna* filminde (Görsel 95) horoz kesme sahnesiyle belirginleşir. Tarkovski, bu sahnede hayatta tutunmaya, ayakta kalmaya çalışan güçlü bir kadını işlemiştir. Horozu kestikten sonra anne Maria'nın yüzünün aldığı biçim tam anlamıyla soğuk kanlı bir katilinkini andırır ve bu sembolik sahne Maria'nın yüzünü erkeğini evden kaçıran “canavar-anne” imgesine dönüştürmüştür (Kutay, 2004, s. 344). *Tarkovski'ye Sevgilerimle* adlı düzenlemede, (Görsel 96) Tarkovski'nin film sahnesindeki horoz imgesi ve otoportre kolaj tekniği ile bir araya getirilmiştir. Mekan olarak boşluğun tercih edilmesinin nedeni; horoz ve otoportreye odaklanıp ikisi arasındaki çekimi hissetmeyi sağlamaktır. Tarkovski'nin horoz ve kadının yer aldığı sahnesine karşılık, *Tarkovski'ye Sevgilerimle* adlı düzenlemede, horozu öldüren bir kadın figürü yerine, horoz ile iç içe geçmiş bir kadın imgesi yer almaktadır

SONUÇ

Kurgusal Zaman Bağlamında Andrey Tarkovski Film Resimlemeleri adlı çalışma, sanatta yeterlik eğitim sürecinde zihinsel olarak şekillenen ve Tarkovski sinemasına olan hayranlığımla biçimlenen bir araştırmanın ürünüdür. Tarkovski filmlerine bir izleyici olarak duyduğum hayranlık, sanatçı kimliğimle birleşerek her sahnenin bir resim gibi yorumlanabileceği düşüncesine evrilmiştir. Bu düşünce, yalnızca sanatsal bir araştırma olarak kalmamış, aynı zamanda kişisel belleğimdeki imgelerle yüzleşme ve geçmişin izlerini yeniden keşfetme sürecine dönüşmüştür. Bu bağlamda Tarkovski sineması, kişisel ve sanatsal yolculuğumda bir araç ve ilham kaynağı olmuştur. Tarkovski'nin sinema dili ve Günay'ın sanatsal yaklaşımı, etkileşim sayesinde birbirini tamamlamış hem estetik hem de duygusal bir iyileşme sürecini tetiklemiştir.

Sonuç olarak, bu tez çalışması Andrey Tarkovski'nin sinematografik estetiğine bir saygı duruşu niteliğindedir. Çalışmanın süreç ve sonucu hem sanatçının resimsel dilini zenginleştirmiş hem de sanatçı kişiliğine entelektüel anlamda katkıda bulunmuştur. Tarkovski filmleri, sanatçı için bir nevi geçmişe yolculuğa dönüşmüş ve sanatın iyileştirici gücü bağlamında, mühürlenmiş anıları yeniden üretmek ve kurgusal bağlamda incelemek Tarkovski ve Günay'ı iyileştirmiştir.

KAYNAKÇA

1957 – 58, Makedonya’nın Jelovjane köyünden Türkiye’ye geliş. Kişisel arşiv.

Akay, Ali. (1996). *Bellek Üzerine. Kıvrımlar İçinde*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Akira Kurosawa, *Düşler/Dreams*, 1990, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/dreams-1990>

Aktulum, Kubilay. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Albrecht Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı*, 1497-98, Ahşap baskı gravür. Karlsruhe Staatliche Kunsthalle Müzesi. Almanya. Erişim: 27.02.2025, <https://artsandculture.google.com/entity/albrecht-d%C3%BCrer/m0z6n?hl=tr>

Alejandro Gonzalez Inarritu, *Diriliş*, 2016, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-revenant-2015>

Alfred Hitchcock, *Sapık/Pysco*, 1960, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/psycho>

Andrei Rublev, *Teslis*, 11425-77, Fresk. Tretyakov Galerisi. Moskova. Erişim: 27.02.2025, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg/1028px-Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg>

Andrew Wyetch, *Arabalar*, 1943, Panel üzerine yağlı boya, 56x122 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri. Erişim: 27.02.2025, <https://www.etsy.com/listing/1121797074/canvas-or-print-public-sale-1943-by>

Andrew, J. Dudley. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Z. Atam, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Andrey Tarkovski, 1966, Andrey Rublev, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/andrei-rublev>

Andrey Tarkovski, 1975, *Ayna*, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-mirror>

Andrey Tarkovski, 1979, Stalker, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/stalker>

Andrey Tarkovski, 1985, Kurban, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-sacrifice>

Andrey Tarkovski, *Andrei Rublev*, 1966, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=je75FDjcUP4>

Andrey Tarkovski, Ayna, 1975, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-mirror>

Andrey Tarkovski, Ayna, 1975, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-mirror>

Andrey Tarkovski, Ayna, 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-mirror>

Andrey Tarkovski, Ayna, 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-mirror>

Andrey Tarkovski, *Ivan'ın Çocukluğu*, 1962, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/ivans-childhood>

Andrey Tarkovski, Kurban, 1985, Film karesi.

Andrey Tarkovski, *Kurban*, 1986, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/the-sacrifice>

Andrey Tarkovski, Nostalghia, 1983, Film karesi. Erişim tarihi: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/nostalghia>

Andrey Tarkovski, Nostalghia, 1983, Film karesi. Erişim tarihi: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/nostalghia>

Andrey Tarkovski, *Nostalghia*, 1983, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/nostalghia>

Andrey Tarkovski, Solaris, 1972, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/solaris>

Andrey Tarkovski, *Stalker*, 1979, Film karesi. Erişim tarihi: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/stalker>

Andrey Tarkovski, *Stalker*, 1979, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/stalker>

Andrey Tarkovski, *Stalker*, 1979, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/stalker>

Andrey Tarkovski'nin 1974 ve 1979 yıllarında günlüğüne çizdiği eskizler. Gianvito, John. (2007). *Şiirsel Sinema* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.

Andrey Tarkovski'nin 1974 ve 1979 yıllarında günlüğüne çizdiği eskizler. Gianvito, John. (2007). *Şiirsel Sinema* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.

Andrey Tarkovski'nin *Stalker* filmi üzerine projelerini yazıp çizdiği günlüğü, 1974-1979. Gianvito, John. (2007). *Şiirsel Sinema* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.

Andrey Tarkovsky A Cinema Prayer-Andrey Tarkovski: Bir İbadet Olarak Sinema. Erişim: 09.09.2024. <https://mubi.com/tr/tr/films/andrei-tarkovsky-a-cinema-prayer>

Atilla İlkyaz, Ağlayan Çayır, 2020, Duvar üzerine karışık teknik. Atilla İlkyaz Sergi Kataloğu.

Baker, Ulus. (2017). *Beyin Ekran*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Batur, Enis. (2007). *Enis Batur'dan Sinema Yazıları*. İstanbul: Es yayınları.

Berger, John. (1986). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bergman, Ingmar. (2007). *Büyülü Fener* (G. Taşkın, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.

Bergson, Henri. (2007). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Bill Viola, Selamlaşma, 1995, Sesli video yerleştirmesinden bir kare, 10' Erişim: 27.02.2025, <https://depont.nl/en/collection/artist/bill-viola/the-greeting/info>

Bonitzer, Pascal. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (İ. Yaşar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bornstein, Botz. (2017). *Filmler ve Rüyalarda* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Brakhage, Stan. (1983). *In Rolling Stock, 1980-1990. Telluride Gold: Brakhage Meets Tarkovsky*, Canadian: Wilfrid Laurier University Press.

Casper David Friedrich, *Eldena*, 1824-25, Tuval üzerine yağlı boya. National Gallery. London. Erişim: 27.02.2025, <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/eldena>

Cebrail Ötgün, 2004, *Düşler: Kargalar*. Tuval üzeri yağlı boya, saman, talaş. 140x200 cm. Koca. Cezmi. (2004). *Kurosawa'nın Düşler'inden Cebrail Ötgün'ün Düşler'ine*. Cebrail Ötgün Sergi Kataloğu, Mersin-Ankara.

Claude Monet, *La Barque/Tekne*, 1887, Tuval üzerine yağlı boya, 146x133 cm. Marmottan Monet Müzesi. Fransa. Erişim: 27.02.2025, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monet-Barque-Marmottan.jpg>

Cornelia Parker, *PsychoBarn/Geçiş Nesnesi*, 2016, Mekana özgü yerleştirme. New York. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://www.dezeen.com/2016/04/18/cornelia-parker-installation-hitchcock-psychobarn-metropolitan-museum-art-rooftop-new-york/>

Cündioğlu, Dücan. (2021). *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Kapı yayınları.

Deleuze, Gilles. (2009). *İki Delilik Rejimi* (M. Ender Keskin, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Deleuze, Gilles. (2021). *Felsefe nedir ?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Diego Velazquez, *Breda'nın Teslim Oluşu/The Surrender of Breda*, 1635, Tuval üzerine yağlı boya, 307x367 cm. Museo del Prado, Madrid, İspanya. Erişim: 27.02.2025, https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Velazquez-The_Surrender_of_Breda.jpg

Directed by Andrei Tarkovsky. Erişim: 09.09.2024. <https://mubi.com/en/tr/films/directed-by-andrei-tarkovsky>

Edvard Hopper, *Gas/Gaz*, 1940, Tuval üzerine yağlı boya. Museum of Modern Art, New York. Erişim: 27.02.2025, <https://www.moma.org/collection/works/80000>

Edward Hopper, *Demir Yolu Kenarındaki Ev/House by the Railroad*, 1925, Tuval üzerine yağlıboya. Modern Sanat Müzesi, New York. Erişim: 27.02.2025, <https://www.moma.org/collection/works/78330>

Ersümer, Ayşen Oluk. (2015). *Sinema Neyi Anlatır ?* İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Ertürk, İsmail. (1987). *Andrey Tarkovski – Sinemada Bir Mistik, ...Ve Sinema*. İstanbul: Hile Yayıncılık.

Francis Bacon, Potemkin Zırhlısından Hemşire İçin Çalışma, 1957, Tuval üzerine yağlı boya, 198×142 cm. Erişim: 26.02.2025, <https://www.artsy.net/artwork/francis-bacon-study-for-the-nurse-from-the-battleship-potemkin>

Francisco Goya, Çıplak Maja/Le maja nue, 1799, 97x190 cm. Prado Müzesi, Madrid. Erişim: 27.02.2025, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1plak_Maya

Georges de La Tour, Aynadaki Marie Madeleine/ Marie Madeleine au miroir, 1635-40, Tuval üzerine yağlı boya, 113x92,7 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington. Erişim: 27.02.2025, https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Madeleine_au_miroir

Gianvito, John. (2007). *Şiirsel Sinema* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.

Guerra, Tony. (1979). *Stalker: Mutluluk Kaçakçısı Şiirsel Sinema* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Günay Bakırcılar, Jalovjene köyünde eve giden yol. 2023, Kişisel Arşiv.

Günay Bakırcılar, Jalovjene köyündeki dedemin evi. 2023. Kişisel Arşiv.

Günay Bakırcılar, Saç Örme Ritüeli, 2023, video.

Günay Bakırcılar, Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? 2023-2024 yılları arasında günlüğüne çizdiği eskizler, Kişisel arşiv.

Günay Bakırcılar, Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? adlı günlük. Kişisel Arşiv.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2023, Kağıt üzerine bez, mum. 35*50 cm.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kağıt üzerine, tül, aydınlatıcı kağıt, fotoğraf. 50x50 cm.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Günay Bakırcılar, Tarkovski'ye Sevgilerimle, 2024, Kurgusal düzenleme.

Günay Bakırcılar, Zdravets çiçeği ekimi sırasında çekilen bir fotoğraf, 2023, Kişisel arşiv.

Günay Bakırcılar, Zdravets Ritüeli, 2023, Video.

Günay Bakırcılar, Zdravets, 2023, Kağıt üzeri Zdravets çiçeği baskısı. 25*25 cm.

Günay Bakırcılar. Tarkovski'ye Sevgilerimle, Aydınlar kağıt üzeri aydınlar. 40x40 cm. 2023.

Günay Bakırcılar. Tarkovski'ye Sevgilerimle, Tül üzeri tül. 100x100 cm. 2023.

Günay Bakırcılar. Zdravets Ritüeli, 2023, Fotoğraf.

Günay Bakırcılar'ın 2023-2024 yıllarında Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? günlüğüne çizdiği eskizler. Kişisel arşiv.

Günay Bakırcılar'ın 2023-2024 yıllarında Tarkovski Resimlerimi Görse Ne Derdi ? günlüğüne çizdiği eskizler. Kişisel arşiv.

Günay'ın Eskişehir'deki evinde çalışma ortamı.

Hauser, Arnold (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Y. Gölönü, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

Henri Matisse, La Deserte Rouge/Kızıl Çöl, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 180x220 cm. Hermitage Museum, St. Petersburg. Erişim: 27.02.2025, <https://www.henrimatisse.org/the-dessert-harmony-in-red.jsp>

Hockney, David., Gayford, Martin. (2017). *Mağaradan Bilgisayar Ekranına Resmin Tarihi* (M. Haydaroglu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Huyssen, Andreas. (1999). *Alacakaranlık Anıları* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ilya Kabakov, *The Toilet*, 1992, Enstalasyon, Documenta Show in Kassel, Kassel, Almanya. Erişim tarihi: 26.02.2025, https://shoes-web.ru/pogoda/v/kabakova/kartinka_5/

İşimov, V., Shejko, R. (2009). *Yirminci Yüzyıl ve Sanatçı, Şiirsel Sinema* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Jacopo Pontormo, *Ziyaret*, 1514-16, 392x337 cm, Duvar resmi, Church of San Francesco Michele, Carmignano. Erişim: 27.02.2025, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Pontormo-visitation-after-restorationRGB.jpg>

Jalovjene köyünde dedemin evindeki çeşme dibine ekilen Zdravets çiçekleri. Kişisel arşiv.

Jan Van Eyck, *Gent Altar*, 1432, Panel üzerine yağlı boya. St Bavo's Cathedral, Ghent, Belgium. Erişim: 27.02.2025, <https://smarthistory.org/van-eyck-the-ghent-altarpiece-2/>

Jannis Kounellis, 1969, İsimsiz, Her rafta kahve olan on iki asılı raf, 23.5 cm. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld. Erişim: 26.02.2025, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/JUYYy2V>

Jean Luc Godard, *Tutku/Passion*, 1982, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/passion>

Jean Renoir, *Bir Kır Eğlencesi/Une Partie de Campagne*, 1946, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/a-day-in-the-country>

Jung, Carl Gustav. (2022). *Dışa Bakan Rüya Görür, İçe Bakan Uyanır* (Ö. Küskü, Çev.). İstanbul: Destek Yayınları.

Kılınçarslan R. Özgül. (2007). *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. İzmir.

Koca. Cezmi. (2004). *Kurosawa'nın Düşler'inden Cebrail Ötğün'ün Düşler'ine*. Cebrail Ötğün Sergi Kataloğu, Mersin-Ankara.

Kurosawa: Tarkovsky Was a Real Poet. Erişim: 09.09.2024. http://nostalghia.com/TheTopics/Kurosawa_on_AT_obit.html,

Kurtyılmaz, Deniz. (2023). *Tarkovski Kitabı Bir Auteur'ün Yaşamı, Sanatı ve Filmleri*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Kutay, Uğur. (2004). *Andrein Bakışı*. İstanbul: Es yayınları.

Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci Portresi*, 1475, Tuval üzeri yağlıboya. National Gallery of Art. Washington. Erişim: 27.02.2025, <https://artsandculture.google.com/asset/ginevra-de-benci-obverse/9QEdQ-BD4WEqPQ?hl=tr>

Leonardo da Vinci, *Magi'nin Hayranlığı*, 1481, Tuval üzerine yağlı boya. Uffizi Galerisi. Floransa. Erişim: 27.02.2025, [https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Leonardo\)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Leonardo)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg)

Marina Abramovic, 2005, Balkan Epic. Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/balkan-erotic-epic-2005>

Martin, Sean. (2013). *Andrey Tarkovski*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Metahaven. (2018). *Digital Tarkovsky*. Moscow: Steralka Basın Yayıncılık.

Michael Landy, Semi – Detached House, 2003, Enstalasyon. Tate Britain, Londra. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://www.thomasdanegallery.com/artists/43-michael-landy/works/3271/>

Michelangelo Antonioni, *Çılgılık/ Il Grido*, 1957, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/il-grido>

Michelangelo Antonioni, *Kızıl Çöl/La Deserte Rouge*, 1964, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/red-desert>

Mulla, Gözde. (2019). *Bir Tanık Olarak Mekan*. (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. Ankara.

Nuri Bilge Ceylan, 2011, Bir Zamanlar Anadolu'da, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/once-upon-a-time-in-anatolia>

Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011, Film afişi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/once-upon-a-time-in-anatolia>

Peter Doig, Canoe-Lake, 1997-98, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://canadianartjunkie.com/2011/07/31/like-a-reed-in-the-wind-art-of-the-canoe/>

Peter Greenaway, Nightwatching, 2007, Film karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/nightwatching>

Pieter Brueghel, Karda Avcılar, 1565, Tuval üzeri yağlı boya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi. Viyana. Erişim: 27.02.2025, https://tr.wikipedia.org/wiki/Karda_Avc%C4%B1lar#/media/Dosya:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._106b.jpg

Rembrandt, Gece Devriyesi, 1642, Tuval üzerine yağlı boya, 363x437 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Erişim: 27.02.2025, https://tr.wikipedia.org/wiki/Gece_Devriyesi

Rembrandt, Savurgan Oğlun Dönüşü, 1699, Tuval üzeri yağlı boya. Hermitage Museum. St.Petersburg. Erişim: 27.02.2025, https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Rembrandt_Harmensz_van_Rijn__Return_of_the_Prodigal_Son_-_Google_Art_Project.jpg

Ricoeur, Paul. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Robert Motherwell, Pancho Villa, Dead and Alive, 1943, Tahta üzerine guaj, yağ ve mürekkep, kolaj tekniği. Erişim tarihi: 26.03.2025, <https://www.moma.org/collection/works/3367>
Sarkis Zabunyan, 1989, Çaylak Sokak. Georges Pompidou Kültür Merkezi, Paris. Erişim: 26.02.2025, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2020/03/02/sarkis-caylak-sokak-yakin-plan-okumasi-arterde>

Schacter, Daniel. (2017). *Belleğin İzinde: Beyin, Zihin ve Geçmiş* (E. Özgül, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sean S.Cunnungham, 1980, 13. Cuma. Film Karesi. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/friday-the-13th>

Sergei Ayzenştayn, Potemkin Zırhlısı, 1925, Film karesi. Erişim: 26.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/battleship-potemkin>

Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky, 1938, Film Karesi. Erişim: 27.02.2025, <https://mubi.com/tr/tr/films/alexander-nevsky>

Sinema Çevirileri 1: Tarkovski / Çocukluk Anıları ve Sinema. 1:34. Erişim: 09.09.2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=O6zztROev4k>

Smith, Alexandra. (2004). *Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film Mirror*. Russian Studies in Literature, 40, s. 46-63.

Sözen, Mustafa. (2008). Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2, s. 104.

Stanley Kubrick, Barry Lyndon, 1975, Film karesi. Erişim: 27.02.2025,
<https://mubi.com/tr/tr/films/barry-lyndon>

Susam, Asuman. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema 2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek Temsil İlişkileri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tarkovski, Andrey. (1992). *Mühürlenmiş Zaman* (F. Ant, Çev.). İstanbul: Afa Yayıncılık.

Tarkovski, Andrey. (2007). *Şiirsel Sinema Andrey Tarkovski* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarkovski, Andrey. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (M. Beyhan, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarkovski'nin Rusya'daki evinde çalışma ortamı.

Tarkovsky, Andrey. (2011). *Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)*. (S. Kervanoğlu, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Van Gogh, Langois Köprüsü/Le Pont de Langlois, 1888. Wallraf Richartz Museum, Almanya. Erişim: 27.02.2025, https://en.wikipedia.org/wiki/Langlois_Bridge_at_Arles

Yael Bartana, 2017, Tashlikh, Tek kanal video ve ses kurulumu. Erişim tarihi: 26.02.2025, <https://www.mcba.ch/en/collection/tashlikh-cast-off/>

Yergebekov, Moldiyar. (2003). *Tarkovski Sineması*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı. Ankara.

Yılmaz, Ahmet Fatih. (2022). Tarkovski Sinemasında Düşünceye Dönüşen Resim: Deleuze ve Artaud'nun Görüşleri Üzerinden Yeni Bir Analiz. *Sinefilozofi Dergisi*, 4, s. 97.

Zabunyan, Elvan. (2005). *Aydınlanma, Bellek ve Sonsuz – Sarkis Külliyyatı Üzerine*. İstanbul: Norgunk Yayınları.

EKLER

EK-1: MAKALE YAYIN BELGESİ

DOI: 10.21602/sduarte.1546020

SDÜ ART-E
Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Aralık'24 Cilt: 17 Sayı: 34
ISSN 1308-2698

SİNEMA VE RESİM SANATININ KESİŞEN NOKTASI: ANDREİ TARKOVSKİ*

THE INTERSECTION POINT OF CINEMA AND PAINTING ART: ANDREY TARKOVSKY

 Günay Bakırcılar**

Öz

Bu makale, sinema sanatı ve resim sanatının kesişen noktası olarak "Andrei Tarkovski" filmleri üzerinden görsel çözümleme yapmayı amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında, Tarkovski sinemasının resim sanatı ile bağı incelenmiş, Leonardo Da Vinci, Albrecht Dürer, Andrei Rublev, Pieter Bruegel, Rembrandt, Jan Van Eyck, Casper David Friedrich gibi sanatçıların eserleriyle Tarkovski'nin film kareleri arasında eser çözümlemesi yapılmıştır. Eser çözümlemesinde "göstergebilim yöntemleri" kullanılmış, Tarkovski'nin sanatsal üretiminde beslendiği Aristoteles, Deleuze, Dostoyevski gibi düşünürlerin görüşlerine başvurulmuştur. Araştırmada "doküman analizi" yöntemi kullanılmış, konu ile ilişkili basılı ve dijital ortamlarda yer alan kaynaklar kullanılmıştır. Güncel sanatçı ve yönetmenlerin, eserlerinde Tarkovskivari motiflere rastlanılmıştır. Sanatçı ve yönetmenler arasında; Sarkis Zabunyan, Terence Malik, Alejandro Gonzalez Inarritu, Nuri Bilge Ceylan ve Murat Düzgünoğlu yer alıp film sahneleri arasında benzerlikler görsellerle desteklenmiştir. Son olarak Tarkovski'nin hayatına yer verilmiştir. Araştırmanın sonucunda; Andrei Tarkovski'nin eserlerinin, dünyasının günümüz sanat anlayışında halen var olması farklı sanatsal alanlarda yeniden üretilmesi, yorumlanması makaleye yeni bir bakış açısı getirebileceği yönündedir.

Anahtar Kelimeler: Andrei Tarkovski, Sinema Sanatı, Resim Sanatı, Sanatlararası Yaklaşım.

Abstract

This article conducts a visual analysis of Andrei Tarkovsky's films, exploring the intersection of cinema and painting. It examines Tarkovsky's cinematic connection with painting and compares his film frames to works by artists such as Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, and Rembrandt. Semiotic methods are used for this analysis, along with insights from thinkers like Aristotle, Deleuze, and Dostoyevsky, who influenced Tarkovsky. Document analysis was used, utilizing both printed and digital sources. The study identifies Tarkovsky-like motifs in the works of contemporary artists and directors, including Sarkis Zabunyan, Terence Malick, Alejandro González Iñárritu, Nuri Bilge Ceylan, and Murat Düzgünoğlu, with visual comparisons provided. The research also covers Tarkovsky's life, highlighting how his work and artistic vision continue to resonate in today's art world, suggesting that reinterpretation across various artistic fields offer new perspectives.

Keywords: Andrei Tarkovsky, Cinema Art, Pictorial Art, Interartistic Approach.

Araştırma Makalesi / Research Article

Başvuru tarihi / Received: 09 Eylül 2024- Kabul tarihi / Accepted: 25 Aralık 2024

*"Kurgusal Zaman Bağlamında Andrei Tarkovski Film Resimlemeleri" adlı devam eden sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporunda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

07/04/2025

Günay BAKIRCILAR

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

07/04/2025

Günay BAKIRCILAR

**YÜKSEK LİSANS/SANATTA YETERLİK/DOKTORA
TEZİ/SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: KURGUSAL ZAMAN BAĞLAMINDA
ANDREY TARKOVSKI FİLM RESİMLEMELERİ

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
20.01.2025	41	89.575	25.05.2025	%8	3133281450

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (07.04.2025)

İmza
Günay BAKIRCILAR

Öğrenci No.: N19248318

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	x		

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

PROF. HÜSNÜ DOKAK

**MASTER'S/PROFICIENCY IN ART/PHD
THESIS/ ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

**Title : FILM ILLUSTRATIONS OF ANDREY TARKOVSKY IN THE CONTEXT OF
FICTIONAL TIME**

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
20.01.2025	41	89.575	25.05.2025	%8	3133281450

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (07.04.2025)

Signature
Günay BAKIRCILAR

Student No.: N19248318

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	x		

SUPERVISOR APPROVAL APPROVED

PROF. Hüsnü DOKAK

