



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

TARKOVSKİ SİNEMASI'NDA YÖNETMENİN MUCİZESİ OLARAK SANATSAL GERÇEKLİK FENOMENİ

MUAZ GÜNEŞ

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, TEMMUZ, 2017



Muaz Güneş

Yüksek Lisans Tezi

2017

TARKOVSKİ SİNEMASI'NDA YÖNETMENİN MUCİZESİ OLARAK SANATSAL GERÇEKLİK FENOMENİ

MUAZ GÜNEŞ

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Film ve Drama Anabilim Dalı, Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, TEMMUZ, 2017

KABUL VE ONAY

MUAZ GÜNEŞ tarafından hazırlanan TARKOVSKİ SİNEMASI'NDA YÖNETMENİN MUCİZESİ OLARAK SANATSAL GERÇEKLİK FENOMENİ başlıklı bu çalışma 27.07.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Çetin Sarıkartal (Başkan-Danışman) (Kadir Has Üniversitesi)



Yrd.Doç.Dr Zeynep Günsür Yüceil (Üye)

(Kadir Has Üniversitesi)



Yrd.Doç.Dr. Canan Balan

(Üye)

(İstanbul Şehir Üniversitesi)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu doğrularım.

İmza:

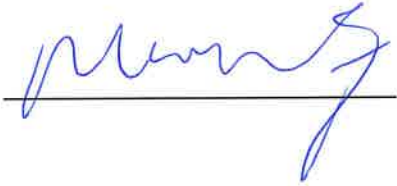
Prof. Dr. Sinem AKGÜL AĞIKMEŞE
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONAY TARİHİ:

28/7/2017

Ben, MUAZ GÜNEŞ,

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

A handwritten signature in blue ink, written over a horizontal line. The signature is stylized and appears to be 'MUAZ GÜNEŞ'.

ÖZET

GÜNEŞ, MUAZ. *ANDREY TARKOVSKİ SİNEMASI'NDA YÖNETMENİN MUCİZESİ OLARAK SANATSAL GERÇEKLIK FENOMENİ*. YÜKSEK LİSANS TEZİ, İSTANBUL, 2017.

Bu tez, Tarkovski sineması içinde üstünde çok durulmamış olan yönetmenin kendi mucizesi olarak yarattığı sanatsal gerçeklik kavramının önemini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda ilkin, sanatsal gerçeklik olarak isimlendirdiğimiz fenomeni anlamak adına yönetmenin sanat anlayışı üzerinde duruldu. Daha sonra, onunla özdeşleşmiş olan Mühürlenmiş Zaman mefhumunu açıklamaya çalışırken aynı zamanda sinematografisinin de konumuzla olan bağlantısı açıklandı. Yönetmenin film yapma tarzının zaman içinde değişmiş olduğunu saptadıktan sonra sineması iki bölüme ayrılarak ele alındı. Sonuç olarak, yönetmenin ilk filmlerinde sembollerle çalıştığı ve bu yöntemin onu son filmlerinde zahiri gerçeklik yerine kendi sanatsal gerçekliği ile sinema yapmaya götürdüğü tespitinde bulunuldu.

Anahtar Sözcükler: Tarkovski, sanatsal gerçeklik, mühürlenmiş zaman, yönetmenin mucizesi, sembol.

ABSTRACT

GUNES, MUAZ. *THE PHENOMENON OF ARTISTIC REALITY AS DIRECTOR 'S MIRACLE IN THE CINEMA OF ANDREY TARKOVSKY*. POSTGRADUATE THESIS, ISTANBUL, 2017.

This dissertation aims to reveal the importance of the term of artistic reality created as director's own miracle which is not considered too much in Cinema of Tarkovsky. In this scope, at the beginning, it dwelled upon director's sense of art to understand the phenomenon that we called as artistic reality. Afterward, while the concept of Sculpting In Time which is being identified with him was being tried to explain, the connection of his cinematography with our subject was explained at the same time. After I found that the director's style of filming had changed in time, the cinema was divided into two divisions. Consequently, it was determined that the director worked with symbols in his initial films and this method took him to use his own artistic reality than using virtual reality in his last films.

Keywords: Tarkovsky, artistic reality, sculpting in time, the miracle of director, symbol.

Önsöz

Türkiye’de ki akademik çevre içerisinde çokça bilinmesine rağmen Tarkovski üzerine yazılmış tez sayısının az olması, yönetmen hakkında yapılmış çok yanlış yorumlarla karşı karşıya kalmam beni bu tez çalışmasını yapma noktasına getirdi. Bunların yanında bir başka önemli sebep de, sinema için kendisini kurban etmiş bir yönetmene karşı, kendimi borçlu hissetmiş olabilirim. Tezi yazmak için araştırma yapmaya başladığım zaman çeşitli kaynaklarda yazılan şeylerin genelde birbirini tekrar eden konulardan ibaret olduğunu gördüm. ‘‘Felsefe, zaman, su, rüya, hayal, uzun plan...’’ gibi kavramlar ilk göze çarpanlardı. Bütün bunları göz önünde bulundurarak, sinemayı diğer sanat dallarından bağımsız bir biçimde düşünmeyi başaran Tarkovski’nin sanat anlayışıyla paralel yürüyüp film sanatını nasıl icra ettiğini açıklamaya çalıştık. Daha sonrasında ise, sanatsal gerçeklik olarak tespit ettiğimiz nosyon üzerinden yönetmenin sinemasında gerçekleştirmiş olduğu mucizelere odaklandık. Öyle inanıyorum ki, Tarkovski sinemasını meydana getiren asıl temel sembol, felsefe, zaman veya rüya değil; sinemasında yaratmaya çalıştığı bu mucizelerdir.

Tezimi yazmaya başladığım günden beri kıymetli desteklerini esirgemeyen anne ve babama; çok değerli emeklerinden dolayı tez danışmanım Prof. Dr. Çetin Sarıkartal’a teşekkür ediyorum.

İçindekiler

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
1 GİRİŞ	1
2 YÖNETMENİN SANATI	5
2.1 Mühürlenmiş Zaman ya da Zaman Heykeltıraşlığı.....	6
2.2 Tarkovski ve Sanat	9
2.3 Yönetmen Sinemasının Temel Unsurları.....	14
3 SİMGE VE SEMBOL DÖNEMİ	18
3.1 Simge, Sembol ve Diğer Kavramlar Hakkında	18
3.2.1 İvan'ın Çocukluğu.....	23
3.2.2 Andrey Rublev.....	26
3.2.3 Ayna.....	30
4 YÖNETMENİN MUCİZESİ OLARAK SANATSAL	34
4.1 Sanatsal Gerçeklik.....	34
4.2.1 Solaris.....	47
4.2.2 Stalker.....	52
4.2.3 Nostalghia.....	61
4.2.4 Kurban.....	65
5 SONUÇ	71
KAYNAKLAR	80



“Gerçekçinin imanı mucizeden doğmaz; iman, mucizeleri doğurur. Böyle kimse bir kere iman edince artık kendi gerçekliğinin zorunluluğu olarak mucize olanağını da kabul etmek zorundadır” (Dostoyevski 2016: 27).

1 GİRİŞ

Andrey Tarkovski'nin sineması hakkında yazmaya karar verdikten sonra, onun hakkında daha önceden yazılmış olan Türkçe kaynaklara ulaşmaya çalıştım ve bütün filmlerini izledim. Tarkovski sinemasında en çok ilgimi çeken şey, yönetmenin son filmlerinde; görünen gerçeklik yerine kendi öznel gerçekliğini kullanması noktası oldu. Örneğin, *Nostalghia* (1983) filmindeki *Domenico* karakteri, *Santa Katerina* adlı havuzu kutsal olarak görür ve eğer bir mumla havuzu geçmeyi başarır da dünyanın kurtulacağına inanır.

Ele alacağımız ana konu, yukarıda örnek olarak verdiğimiz Tarkovski'nin son filmlerindeki başka bir gerçekliğin yaratıldığı ayrıntıları kapsamaktadır. Peki Tarkovski'nin sinemasında kullanmış olduğu bu gerçekliği biz nasıl adlandırabiliriz? Tarkovski, “*Mühürlenmiş Zaman*” (2008) adlı kendi yazmış olduğu kitapta, sanatçının yarattığı gerçeğin aslında sadece kendi dünyasına ait bir gerçek olduğunu; sinemanın da duygusal bir gerçek olduğu için izleyicilerin onu “İkincil bir Gerçek” olarak kabul ettiğini söyler (2008). Thorsten Botz - Bornstein, “*Filmler ve Rüyalar*” (2009) adlı kitabının *Estetik ve Gizemcilik: Plotinos, Tarkovski ve Zarafet Meselesi* adlı bölümünde Andre Bazin ve Siegfried Kracauer'in geliştirmiş olduğu, “Rüyamsı Gerçeklik” kuramının Tarkovski sinemasındaki bu gerçeklikle örtüştüğünü savunur. Slavoj Zizek ise, “*İçsel Uzamdan Gelen Şey - Tarkovski*” (2014) adlı eserinde, Tarkovski sineması içindeki bu başka gerçeklik için Lacan'dan referans aldığı “İmkansız Gerçek Şey” nosyonunu kullanır. Bunların yanında, Tarkovski sineması uzmanı olan İranlı Profesör Babek Ahmedi de, bizzat Tarkovski söylemini tekrar ederek “İkincil Gerçeklik” kavramını kullanmaktadır. Sanat, sanatçıya yeteneğini kullanabilmesi için özgürlük alanı sunabildiği gibi ona gözlerin ve mantığın ötesinde bir gerçeklik de sunamaz mı?

Bence sunabilir ve bu yüzden ben bu Tarkovskiye gerçekliğe ‘‘Sanatsal Gerçeklik¹’’ diyorum. Yani var olan gerçekliğe karşı sanatçının yaratmış olduğu kendi öznel gerçekliği.

Yukarıda vermiş olduğumuz örneği tekrar düşünelim. Tarkovski, *Nostalghia* filminde yaratmış olduğu sanatsal gerçeklik içinde *Domenico* karakterinin bir mucizeyi gerçekleştirmesini istemiyor mu? Eğer kahramanın elindeki mum, hiç sönmeyen havuzun bir ucundan öbür ucuna giderse insanlık kurtulabilecektir. Sean Martin, bu eylemin gerçekleştiği sahne hakkında ünlü yönetmen KieElowski’nin söylediğini şu şekilde aktarır: ‘‘Krzysztof KieElowski’nin bir ‘mucize’ olarak tanımladığı sahne işte budur, zira Gorçakov² (Andrey) havuzun diğer ucuna vardığı zaman taşıdığı mum artık yalnızca bir mum değildir’’ (Martin 2013: 196). Konuyu daha anlaşılır kılmak adına Tarkovski sinemasındaki başka örneklere başvuralım. *Stalker* (1979) filminin başında şu yazı görülür: ‘‘Bir çeşit meteor ya da uzaylı ziyareti neticesinde bir mucize meydana geldi: Bölge. Oraya birlikler gönderildi. Geri dönmediler. Çevresi dikenli teller ve polis kordonuyla kuşatıldı’’ (Stalker 1979). Zizek, *Stalker* filmindeki gizemli mıtık olan Bölge için şöyle bir tanımda bulunur: ‘‘Bizim için Mucize olan, kavrayamayacağımız olağanüstü bir evren ile karşılaşmamız, Yabancılar için sadece gündelik kalıntılardır’’ (2014: 76). Başka bir yazar da *Stalker*’ın son sahnesini şu şekilde yorumlar: ‘‘Film *Stalker*’ın mutant çocuğunun telekinetik yeteneğini kullanarak masanın üzerindeki nesnelere zihin gücüyle hareket ettirmesiyle son bulur. Eduard Artemyev’in filmin tinsel dokusunu yoğunlaştıran müziği sona ermiş ve Beethoven’in 9. Senfonisi çalmaya başlamıştır. Mucize sergileyen en son sahnede acaba niye bu müzik kullanıldı?’’ (Yemni 2016). Ahmedî, Tarkovski’nin son filmlerinde görülen ve sanatsal gerçeklik içinde gerçekleşen eylemlerin tanımını, ‘‘Kurtarmayan Mucize’’ olarak yapar (2016). Bu söylenenlerden yola çıkarak, sanatsal gerçekliği Yönetmenin Mucizesi gibi görmeye başladım ve bu tezin başlığı olarak kullanmayı uygun gördüm.

¹ Dördüncü bölümün giriş kısmında, kullanmış olduğum sanatsal gerçeklik kavramına dayanak olacak başka alıntılar da, kanıt olarak gösterdim.

² İnsanlar, *Domenico*’nun bu eylemi gerçekleştirmesine engel oldukları için *Domenico* bu görevi filmdeki bir başka karakter olan Gorçakov’a verir.

O halde, başka bir önemli soru daha soralım. Tarkovski'yi, sinemasında böyle bir gerçekliği yaratma noktasına getiren nedir? O ilk filmlerinde simge ve sembollerle çalışmıştır. Ve bu çalışma yöntemi, onu son filmlerinde yaratmış olduğu sanatsal gerçekliğe taşımış gibi görünmektedir. Çünkü, Tarkovski'nin sembollerle çalışmasının nedeni, bir sanat eserinde fikirlerin derinlere gömülmesiyle ilgiliydi³. Yönetmeni geliştiren ve sanatsal gerçekliğe ulaştıran şey bu yöntem olabilir mi?

Şimdi de, bu tezde var olan bölümler ve bu bölümlerin amaçları hakkında kısaca bilgi vermek istiyorum. Bu tezin ikinci bölümünde, Tarkovski'nin sanat anlayışı ve sinemasındaki temel unsurlara kısaca değindim. Buradaki amacım, Tarkovski'nin olgunluk döneminde yazmış olduğu *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabına odaklanmaktı. Çünkü Tarkovski bu kitapta, ilk filmlerinden son filmlerine kadar yaşamış olduğu deneyimlerini aktarmakta ve sinema sanatına dair bakış açısını dile getirmekteydi. Bu bilgiler sayesinde, onun sanatsal gerçekliğe nasıl ulaştığını araştırmaya ve anlamaya çalıştım.

Tarkovski sinemasını ikiye ayırmak zorunda kaldım. Bunun nedeni de, ilk filmlerinde simge ve sembollerle çalışan Tarkovski'nin daha sonra bu çalışma yönteminden vazgeçmesidir. Fakat sinemasını kronolojik bir yapıda ele alamadım. Çünkü Tarkovski, ilk kez *Solaris* (1972) filminde sanatsal gerçekliği kullanmak istemiş fakat kendisini başarısız gördüğü için *Ayna* (1975) filmi ile eski çalışma yöntemi olan sembollere geri dönmüştür. Bunu göz önünde bulundurarak tezin üçüncü bölümünde, *İvan'ın Çocukluğu* (1962) *Andrey Rublev* (1966) ve *Ayna* (1975) adlı filmleri ele aldım. Bu filmlerdeki sembollere odaklandım. Çünkü bu semboller, Tarkovski'nin sanatsal gerçekliğe ulaşmasını sağlayan bir geçiş süreci gibi görünmektedir.

Tezin dördüncü bölümünde ise, çalışmamızın asıl odak noktasını meydana getiren soruya yoğunlaştım. Tarkovski'nin son filmlerinde, yönetmenin mucizesi gibi yaratmış olduğu sanatsal gerçeklik fenomenini incelemeye çalıştım. Buna bağlı olarak bu bölümde, *Solaris* (1972), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) ve *Kurban* (1986) filmleri üzerinde durdum.

³ İleriki bölümlerde değineceğimiz gibi Tarkovski, "sanat eserinde fikirlerin derinlere gömülmesi" konusunda Friedrich Engels'in düşüncesinden etkilenmiştir.

Sonuç olarak bu tezi, Tarkovski hakkında yazılmış olan Türkçe kaynaklara ulaşmaya çalışarak yazdım. Amacım, Tarkovski sinemasını bütün yönleriyle inceleyip açıklamak değildir. Daha ziyade, Türkiye’de film üreten genç bir yönetmen ve araştırmacı olarak, beni Tarkovski sinemasından ilham alacak denli etkileyen, ancak üzerinde çok durulmamış olan bu konunun önemine değinmek ve ona dikkat çekmektir. Böylelikle, hem kendi sinema anlayışımı oluşturmakta Tarkovski’nin etkisini anlamış olmayı hem de meslektaşlarıma yeni bir bakış açısı sunmayı umuyorum.



2 YÖNETMENİN SANATI

Mühürlenmiş Zaman kavramı Tarkovski ile özdeşleşmiş olduğundan dolayı yönetmenin sanatı hakkında yazmak isteyenlerin çoğu bu kavrama başvurmaktadır. Biz bu mefhumu açıklamaya başlamadan önce Tarkovski'nin bu nosyonu nasıl elde ettiğine bakmaya çalışacağız.

Tarkovski *İvan'ın Çocukluğu* (1962) filminden önce kendisine yönetmen diyemediğini ve bu filmi bir kader filmi olarak gördüğünü anlatır. Yani film bittikten sonra Tarkovski kendisine ya yönetmen diyecek veya diyemeyecektir. Nihayetinde demiş ve şu açıklamada bulunmuştur: "İnsan kapkaranlık bir odada nefes almaya bile çekinen öteki insanın varlığını nasıl hissederse ben de sinemayı öyle hissetmişim" (Tarkovski 2008: 81). Sinemaya oldukça yakınlaştığını hisseden ve bu filmle de başarısını kanıtlamış gibi görünen Tarkovski, şimdi de sinemayı kavramanın peşindeydi. Çünkü, yapmak ve kavramak arasında oldukça fark vardı. Tarkovski de sonunda o cümleyi kurar: "Ve işte tam bu noktada bende, sabitleştirilmiş, mühürlenmiş zaman düşüncesi şekillenmeye başladı" (2008: 81). Öyle görünüyor ki Tarkovski, gerçek ile zihinsel tasarısını buluşturmaya çalışmaktadır. Yani kafasını işgal eden yabancı unsurları kararlı bir şekilde temizlemek istiyor ve en önemlisi de, buna kendisinin karar verebileceğini anlıyordu. Bunun yanında, onun, anılarının peşinde olan bir yönetmen olduğunu da söyleyebiliriz. Yani, daha doğrusu, yok olmayan zamanın... Örneğin, filmlerinde görünen bir kamera hareketi vardır. Kadraj önünde oyuncu görünür ve kamera sağa veya sola *pan* yapar. Planda kesme yapılmamasına rağmen çerçeve yine aynı oyuncunun üzerine gelir. Şüphesiz ki burada Tarkovski zamanı vurgulamak ister. Ama nasıl bir zaman? Zamanın durmadan aktığı ve onu bütünüyle kayıt altına almanın mümkün olmadığını mı? Fakat insana, zamandan geriye kalan tek şey belli başlı görüntüler olur, yani anılar. Tarkovski'nin sinema anlayışı da bu yöndedir. O halde Mühürlenmiş Zaman'ın, anılarda hapsedilmiş olan Şey olduğunu söyleyebilir miyiz? Bu yönüyle bakıldığında, Andrey Tarkovski'yi zaman heykeltıraşlığı yapan bir yönetmen gibi de görebilir miyiz?

2.1 MÜHÜRLENMİŞ ZAMAN ya da ZAMAN HEYKELTIRAŞLIĞI

Tarkovski için zaman, insanların kendilerini manevi olarak geliştirebilmeleri için elzemdir. O, zamanı ve anıları madalyonun iki yüzüne benzetir. Çünkü ona göre, anılarını kaybetmiş insan zamanın dışına düşmüş insandır ve aslında insan, bir ahlaki varlık olduğu için anılara sahiptir. ‘‘Anılar bizi saldırılara açık, acı çekmeye hazır kılar’’ (Tarkovski 2008: 44).

Tarkovski'nin kullanmış olduğu ‘‘maneviyat’’ kelimesini baz alarak tartışmamıza devam edelim. Bir insan ömrü, insanın kendisini ahlaksal bir varlık olarak algılaması için yeterli midir? Ya da insan gerçekten ahlaksal bir varlık mıdır? Tarkovski, tayin edilmiş bu zaman dilimi içinde insanın sorumlu tutulduğuna inanır. Peki ama hangi zaman? Bir yönetmen olarak, onun sinemasında geçmiş zamana yağdırılan övgüyü rahatlıkla görebiliyorum. Sanırım bunun nedeni, yönetmenin geçmiş zamanı daha gerçek bulmuş olmasıdır. Çünkü Tarkovski, Alman romantiklerinden oldukça etkilenmiş ve onun sinemasında da bu yüzden anılar her zaman önemli yer tutmuştur. Bu noktadan hareketle denilebilir ki, Tarkovski zamanı anılarla gerçekliğine kavuşturmak ister. Çünkü onun amacı zamanı zapt etmek ve olayı meydana getiren şeyin sebebine ulaşmaktır.

Tarkovski'yi Tarkovski yapan kendine has olarak yarattığı görüntüleri değil midir? ‘‘Ancak olayları kendi açısından sunabilmeyi, yani bir tür filozof olmayı başardığında yönetmen gerçek bir sanatçı, sinematografi de film sanatı sayılır’’ (Tarkovski 2008: 47). Fakat bunun, yönetmenin filozof olduğu anlamına gelmemesi gerektiğinin de altını çizer.⁴ Evet, ben de bir yönetmene filozof denilmesine karşıyım ama bunun yanında asıl konumuz, ‘yönetmenin olayları nasıl kendi bakış açısından’ sunacağı meselesidir. Hatırlatmak gerekirse, tezimizin asıl konusu da budur. Yönetmen, eğer kendi bakış açısını sanatına yansıtıyorsa bu onun kendi gerçekliğini de ortaya koyduğunu gösterir. Ve paragrafın girişinde Tarkovski'den yaptığımız alıntıdan anladığımız kadarıyla filmde

⁴ Tarkovski'ye sürekli filozof yönetmen diyenlerin belki de ona haksızlık etmiş olduğunu söyleyebilir miyiz?

yaratılan bu başka gerçeklik/sanatsal gerçeklik sinematografi/filmsel görüntü ile yapılır. Buna, yönetmenin kafasındaki imgenin görselleştirilmiş hali diyebilir miyiz? Tartışmamızı bu bölümde daha fazla derinleştirmeden öncelikle Tarkovski için sinemanın ne demek olduğuna değinmeye çalışalım.

Tarkovski, sadece sinemanın doğuşu için değil aynı zamanda yeni bir estetik biçim olarak da Lumiere kardeşlerin *Tren Geliyor* (1895) filmini örnek verir. Çünkü ona göre insan, sanat tarihinde ilk kez zamanı zapt ediyor ve isteği ölçüsünde zamana geri dönebiliyordu. Bunun yanında, Tarkovski, sinemanın kısa süre içinde sanattan koparıldığına ve günümüze kadar bu yanlıştın devam ettiğine dikkatimizi çeker. Nedeni ise sadece görselleştirmek ve zamanın gerçekliğini selüloit bir şeritte dondurma imkanının sanata uygulanırlığını görmezden gelmektir. Peki, nedir bu dondurulan dediğimiz şey? Gerçek zaman akımı içinde kayıt altına alınabilen şeydir o. Tarkovski, bu nedenden dolayı da insanların sanıldığıının aksine eğlence için değil yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman yüzünden ve tabii ki olgusal deneyimi zenginleştirdiği için sinemaya gittiklerini belirtir. Ben bir yönetmen olarak, bu düşüncenin bütün bir sinema seyircisi için kullanılmasını oldukça tehlikeli buluyorum. Mesela insanlar eğlenerek de deneyimlerini geliştiremez mi? Örneğin Tarkovski'nin Charlie Chaplin sinemasını çok sevdiği bilinir. Chaplin'in yaptığı şey insanları eğlendirmiyordu mu?

Yönetmen sineması denilen şey hakkında Tarkovski heykeltıraşlık mesleğinden örnek vererek açıklama yapar. Sanatçının, önünde bulunan koca bir mermer yığınından kafasında tasarladığı şey için gereksiz olan her şeyi sökmesini öğütler. Sanırım bunu öğütlemesinin nedeni de, geçmiş zaman kalıntıları içinde bir inci gibi duran anıya ulaşma isteğidir. Fakat Tarkovski sinemayı bir sentez olarak görmez. Çünkü o, gerçek zamanlı olarak kayıt altına alınmış görüntüleri birleştirmenin, sinemaya daha yakın olacağına inanan bir yönetmendir. Şiirsel sinema ile sürekli ilişkilendirilen Tarkovski bu konu hakkında da bir kaç şey söylüyor. (Öncelikle bu janrın, nesnel gerçeklik yerine öznesel bütünlüğün baz alındığı sinema türü olarak görüldüğünü belirtelim.) Tarkovski bu tarz bir sinema sayesinde simgeler ve alegoriler türetmeye başlamanın sinema için çok tehlikeli olacağına dikkatimizi çeker. Çünkü ona göre resimsel olacak bir üslup,

filmin doğasına da uzak olacaktır. Fakat ileriki bölümlerde de değineceğimiz gibi Tarkovski ilk filmlerinde çeşitli semboller ve mecazlar kullanmıştır. Yani sinemada simgelere karşı olması olgunluk döneminin düşüncesidir.

Tarkovski, bir rüya sahnesinin gerçek hayatın doğallığı içinde çekilmesini ve kahramanın gördüğü rüya ve bu rüyaya sebep olan şeylerin de seyirciye bildirilmesini ister. Dahası onun için, rüyanın metafizik ve gerçeküstü bir yönünün olması sinemanın net görüntülerinden vazgeçilmesini gerektirmez. Ona göre rüyanın etkisi gerçeklikle ilişkisi ölçüsünde vardır ve insanı dehşete düşüren şey de şüphesiz net olarak hatırladığı bu rüyalardır. Tarkovski sinemasında oldukça önemli bir yer kaplayan rüyanın, yönetmen için ne anlama geldiğini tartışmaya devam edelim ve bu kez de onun günlüklerine başvuralım: “Artık ölümden sonra bir HİÇ, bir BÜYÜK BOŞLUK olduğundan hiç emin değilim, ya da bazı akıllı insanların dediği gibi rüyasız bir uyku. Hiç kimse böyle rüyasız bir uykuya dalamaz: Eğer dalıyorsa (ki bunu hatırlar) ve sonra uyanıyorsa (bunu da hatırlar) ve bunların arasında ne olduğunu hatırlamıyorsa, mutlaka bir şey olmuştur; o hatırlamıyordur” (Tarkovski 2011: 13). Tarkovski, sinemanın gücünü simgesellikten değil; tekrarlanamayan ve değişmeyen gerçekliğe sahip yapısından aldığını düşünür; olgusal gerçekliğe örnek olarak da *Yedi Samuray* (1954) filminde ayakları çamura batmış samuray savaşçısının ölüp yere düştükten sonra yağın yağmurun çamurlanmış ayaklarını silmesini örnek gösterir. Tarkovski'nin vermiş olduğu bu örneğin çok güçlü olduğuna inanıyorum çünkü bu sahne üzerine düşünüldüğü vakit, değişmeyen gerçekliğin sinemada nasıl somutlaştığı açıkça görülebilir.

Tarkovski daha sonra mizansen konusuna geçiyor ve özellikle olaylara anlam bildirisi yüklemenin yanlışlığına değiniyor. Nasıl yani? Örneğin, ayrıldıklarını bildiğimiz çiftin arasına dikenli tel koymak zorlama bir biçimselliğin sıradanlığına dönüşür. Yönetmenimiz, iyi bir mizansen örneği olarak *Budala* romanında Mişkin ile Rogojin'in büyük bir odanın içinde birbirlerine dizlerini değdirecek biçimde oturmasını örnek veriyor ve açıklıyor: “Demek ki yönetmen, bir mizansen kurmak istediğinde kahramanların ruhsal konumundan, bir anın kendi iç dinamiğinden yola çıkmalı ve bütün bunları eşsiz, ama aynı zamanda dolaysız yoldan gözlemlenmiş bir olgunun ve bu

olgunun tekrarlanamaz olayının gerçekliği içine yerleştirebilmelidir’’ (Tarkovski 2008: 59-60).

Tarkovski'nin filme çektiği bazı senaryolar edebi uyarlamaydı fakat o, hiçbir zaman senaryonun orijinaline sadık kalmazdı. Sanırım onun senaryoya sadık kalmamasının en önemli nedeni mekan faktörüdür. Çünkü Tarkovski çekim yaptığı mekana teslim olan bir yönetmendi. Senaryo yerine mekana sadık kalması onun sinemasına katkı mı sağlamıştır yoksa zarar mı vermiştir? Bu soruya cevap vermek zor fakat anlaşılana o ki Tarkovski, sinemadaki mekan ile edebiyattaki mekan tasavvurunun arasında bir farklılığın olduğuna inanmaktaydı. Bunun yanında Tarkovski, yapmak istediği bir filmin projesinde sürekli değişiklikler yapan bir yönetmendi. Yapım öncesinden ve çekimin başlangıcından son anına kadar bile filme yeni şeyler eklemekten geri durmazdı. Bu yönetmenin kafasındaki tasarımın yüzde yüz gerçekleşmesinin imkansızlığı gibi görünse de aslında bunu tasarımın gelişmesi olarak da okuyabilir miyiz? Neden olmasın! Çünkü tasarımın var olan gerçeklikle beraber hayata geçirilmesi gerektiğine inanan Tarkovski için asıl önemli olan şey filmin ana temelini ne olduğunun unutulmamasıdır.

2.2 TARKOVSKİ ve SANAT

Asıl konumuza geçmeden önce Tarkovski'nin sanatla ilgili düşüncelerine bakmakta fayda olacağına inanıyorum. Çünkü bu sayede hem yönetmenin nasıl film yaptığını anlayacak hem de sinemasında yaratmış olduğu dünyayı daha iyi kavrayacağız. Tarkovski'nin sanata bakış açısı ne? Sinemayı neden seçti? Nasıl film yapar? Amacı nedir? Bu türden sorularla Tarkovski'yi tanımaya çalışalım.

Her şeyden önce, Tarkovski için sanat artık gizemini yitirmiş gibidir. Sanırım onu bu düşünceye sevk eden şey de sanatın artık ün ve para ile ilişkilendirilmesi olayıdır. Çünkü onun hayalindeki sanatçılar Kafka gibidir, yani eserlerinin yakılmasını istemiştir. Ya da Andrey Rublev gibidir, yani sanat yapmanın kulluk etmek olduğuna inanmışlardır.

İçinde buldukları ortam nedeniyle ‘‘çalışma’’ imkanını bulamamaktan yakınan Şu ressam, Şair ve yazarlara da aynı Şekilde acıyorum doğrusu. Tabii onlarınki çalışmak değil, çalışmaktan söz edip para kazanmak. Bir insanın yaşamak için çok fazla Şeye gereksinimi yok. Önemli ve güzel olan, çalışırken özgür olmak. Tabii çalışmanı yayınlatman ya da sergilemen de önemli, fakat eğer sen hiç kimsenin iznini almadan çalışabilecek durumda değilsen bunun pek önemi yok (Tarkovski 2011: 10).

Tarkovski, idealindeki sanatçı tipi olarak neden Kafka’yı örnek gösterir? Kafka eserlerinin yakılmasını istemiştir fakat literatüre kendi bakış açısıyla anılacak olan bir kavram da eklemiŐtir: Kafkaesk. Kafka’nın sanat dünyasındaki bu başarısı yazmış olduğu eserlerinde kendi öznel gerçekliğinden yararlanması değil midir? Bizim de bu tezde peşinde olduğumuz Şey buna benzemiyor mu? Denilebilir ki Tarkovski, sinemasında kendi gerçekliğini yaratma noktasında Kafka gibi sanatçılardan ilham almış olabilir.

Tarkovski her Şeyden önce sanatın niçin var olduğunu, ona kimin ihtiyaç duyduğunu cevaplamaya çalışan bir yönetmendir. Aslında onu, tüketim kültürüne direnen yönetmenler sınıfına rahatlıkla koyabiliriz. Çünkü o sanatın asıl amacını Şöyle görür: ‘‘Ne olursa olsun, yalnızca bir meta olarak ‘tüketilmek’ istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç Şüphesiz kendisine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluŐ sebebini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir’’ (Tarkovski 2008: 27). Bu açıklamayı yaptıktan sonra Tarkovski, kendi açısından sanatın en önemli iŐlevinin katarsis olduğunu vurguluyor. Tarkovski sinemasının özü ve amacını yönetmenin yaratmak istediği katartik etkide görüyorum. Peki, yönetmen bunu nasıl başarıyor? Tarkovski, sanatçının gerçeğe kulaklarını tıkamaması gerektiğini; aksi olduğu zaman onun dođuŐtan kör bir ressamdan farksız olacağını söyler. Ruhları sakat bırakan tüketim çağının pençelerinden kurtulma yolunu bu Şekilde çizer. Tarkovski, bir sanatçının eseri için fikir aramaması gerektiğini çünkü bu sürecin bir tohum atma veya doğum sürecine benzediğini söyler. Yönetmenimiz, gerçeğin din için umutta; felsefe için insan eylem ve varlığının anlamının sınırlarını belirlemekte yattığına; sanatın asıl amacının ise insanı düşündürmek veya düşüncüyü iletmek olmadığına ama onu ölüme hazırlamak yani iç dünyasının en gizli köŐesine

dokunmak olduğuna inanır. Ancak bu şekilde bir başyapıtı izleyen kişinin aynı zamanda o eserin sanatçısına ilham veren sesi de içsel olarak duymaya başlayabileceği iddiasında bulunur. Ona göre katarsis denilen şey budur ve arınma bu şekilde oluşur.

Tarkovski sinemasındaki karakterler idealisttir ve idealarındaki ile gerçek dünya bir çatışma halindedir. Bu yüzden de onun sinemasının temelleri uyumsuz karakterlere dayanır. Tarkovski, sanat ve bilimi bir tür dünyaya sahip olma biçimlerine; insanın mutlak hakikate giden yol üzerindeki bilgi edinme biçimlerine benzetir. Başka bir yazar bu konu hakkında Tarkovski'den şöyle alıntı yapar: “Sadece sanat, mutlak olana ulaşabilir ve onu tanımlayabilir” (Ahmedi 2016: 205). Bununla birlikte, Tarkovski yaratıcılığın, bilimin yaptığı gibi keşifle değil sanatın var etme özelliği ile ilgili olduğunu söyler. Ona göre sanat, bu yüzden birikimli olarak değil ama her seferinde eşsiz bir şekilde kendini bir vahiy olarak sunar ve sanatçı sezgisel olarak yakaladığı dünya yasalarına kendisine göre biçim verir. Çünkü bu sayede, görüneni kullanarak hissettiklerimizin görünmez duygusuna (2008) sahip olunabilir.

Bu açıklamamızdan yola çıkarak, tezimizin asıl konusu hakkında biraz daha bilgi vermeye başlayabiliriz. Tarkovski, sanatın, sanatçıdan bir eğitim değil manevi tecrübe beklediğine bu yüzden de sanatın insanda bilimsel normlar gibi kabul edilmeyi istemenin aksine; verilmek istenen manevi deneyime boyun eğmeyi istediğini belirtir. Aslında Tarkovski, sanatçıyı manevi bir işçilik yapan ustaya benzetir: “Sanat her şeyden önce insanın ruhuna seslenir ve insanın manevi yapısını şekillendirir” (Tarkovski 2008: 31). Tarkovski için sanatçı bir çocuktur ve tam da bu yüzden dünyayı tanımlamaz, dünyanın bizzat sahibidir. Tarkovski'nin en son yaptığı filmlerde, sanatsal gerçekliğin görülmesi yönetmenin böyle bir inanca sahip olmasından dolayı değil midir? Çünkü hem Stalker hem de Domenico basitçe gerçeğin farkına varmamış daha doğrusu onu aşmış birer çocuk gibi kendilerinin inandığı oyunlar kurmuşlardır.

Peki asıl derdimiz olan yönetmenin mucizesi olarak yarattığı sanatsal gerçeklik kavramını kısaca nasıl açıklayabiliriz? Tarkovski bir yönetmen olarak dünyayı kendi algıladığı şekliyle seyirciye göstermek istemektedir. O gerçek dünyadan yola çıkar fakat nesnelere kendi zihninin süzgecinden geçirir. Görünen gerçekliğe bir şekil vermeye;

daha doğrusu kendi deyimiyle onu yeniden yaratmaya çalışır. Örneğin, yukarıda sözünü ettiğimiz Tarkovski sinemasının kahramanlarından olan Stalker, zihinsel tasarısına bağlı olarak kendince bir felsefe geliştirmiştir: Bölge olarak bilinen girilmesi yasak olan mekanda bir Oda vardır ve bu Oda'ya ulaşmayı başaran kişinin dilekleri de gerçekleşir. Tarkovski, ilk bakışta inanılmaz görünen bu durumu, adeta mucizevi bir şekilde izleyiciye kabul ettirir. Dördüncü bölümde bu konu ayrıntılı olarak açıklanacağından dolayı şimdilik biraz daha Tarkovski'nin sanat anlayışı üzerinde durmaya çalışacağız.

Tarkovski'nin geleneksel dramaturjinin sebep - sonuç ilişkisi düzeyinde görüntüleri birbirine bağlayan bir sinema anlayışından çok şiirsel mantığın bağlantıları ile çalıştığını söyleyebiliriz. Ve aslında dikkat edilirse Tarkovski'nin montaj ilkesi de bu yöndedir. Çünkü ona göre, hayatın asıl karmaşıklığı bu şekilde daha iyi gösterilebilir. “Kanımca, şiirsel mantık, hem düşünceyi geliştirmenin yasalarına hem de genel olarak hayatın yasalarına klasik dramaturjinin mantığından çok daha yakındır. Ne var ki klasik drama, yıllardır dramatik çatışmaları ifade edebilmenin yegane örneği olarak ele alınagelmıştır” (Tarkovski 2008: 6). Tarkovski, şiirsel bir montaj ilkesinden yanadır ve bunun duyguları harekete geçirdiğini iddia eder. Çünkü bu sayede seyirci, yazarın ulaşmış olduğu sonuç veya emirler ile karşı karşıya gelmez. Sanırım onun yapmak istediği şey, akıl ve duygu süreçlerinde olanları birbirine temas ettirerek seyirciye kendi görüşlerini üretme imkanı sağlamaktır. Çünkü sonucun tepsi içinde seyirciye verilmesi aslında onun elini kolunu bağlamak ve hatta kulaklarını tıkamaktan başka bir şey olmayacaktır. Tarkovski, belki de bundan ötürü şiirsel sinemadan yana olduğunu belirtiyor: “Şiir benim açımdan bir dünya görüşü, hakikatle olan ilişkimin özel bir biçimidir. Bu açıdan bakıldığında, şiir, insanlara bütün hayatı boyunca eşlik eden bir felsefedir” (Tarkovski 2008: 7). Sanatçı, şiirsel bir bakış açısıyla sıradan görme biçiminden kurtulabilir mi? Tarkovski kurtulabileceğine inanır ve örnek olarak da, Aleksandr Grin, Van Gogh, Pasternak ve Mizoguçi gibi sanatçıları gösterir. “Yaratıcının öznel izlenimleriyle gerçeğin nesnel canlandırılışı arasındaki organik bağın ötesinde başka hiçbir inandırıcılığa ve içsel doğruluğa, evet, hatta yüzeysel bir benzerliğe bile ulaşılamaz” (Tarkovski 2008: 8). Burada sanatçının kendi öznel gerçekliği olan sanatsal gerçekliğe nasıl ulaşabileceği cevabını almış oluyor muyuz? O halde tartışmamıza devam edelim.

Tarkovski, ilginç bir şekilde, gerçek hayatın olduğu gibi sanata aktarıldığı zaman çok samimiyetsiz ve yapmacık kaçacağını söyler. Ona göre bunun nedeni, mutlak doğa taraftarlarının hayallerini aşan bir şiirsellik örgütlenmesidir. “Eninde sonunda sinemada insanları sarsan, olayın gerçeğe uygunluğu ve dakikliğidir (Aslanyürek 2012: 21). Tarkovski gerçekliğe karşı değildir; ancak gerçekliğin olduğu gibi sanata aktarıldığı zaman bir göz boyamaya dönüşeceğine ve tam da bu yüzden içsellikten uzak kalacağına inanır. Buna istinaden kendi özgün gerçekliğini samimi bir şekilde seyirciye aktaran bir sinemanın peşindedir Tarkovski. Yani kendi sanatsal gerçekliğini kurmanın, kendi imgesini yaratmanın peşinde... Elbette bu kişisel bakış açısının, keyfilikle karıştırılmaması yönetmenimizin ilk dileğidir! “Başyapıtlar etik ideallerini ifade etme çabasından doğarlar” (Tarkovski 2008: 15). Yönetmenimiz, sanatçının hayal gücünü ve çabasını da buraya bağlar. Tarkovski hayatı sevdiği için onu değiştirmek isteyen, yani onu yaşanılabilir kılmak isteyen bir yönetmendir. Ve bana göre, sinemasında kurmuş olduğu sanatsal gerçekliğin nedeni de buna dayanmaktadır. Gerçekliği, kendi bakış açısının eleğinden geçirmeye çalışır. Dünyayı algılayış -ki bu Tarkovski için ideal olan dünyaya ulaşmaktır- biçimini seyircisine samimi bir şekilde sunar. Ona göre, ancak ve ancak yönetmenin hayal gücü filmi nihai bir bütünselliğe kavuşturabilir ve yine yönetmenin kendine özgü, öznel izleme süzgecinden geçenler, sanatsal malzemeyi meydana getirir.

2.3 YÖNETMEN SİNEMASININ TEMEL UNSURLARI

Tarkovski için sanatsal görüntü, sonsuza ulaşmaya çalışan ve mutlak olana doğru giden görüntüdür. O, düşüncesini söz ile ifade etmek yerine sanatsal görüntü ile gösterir ve onu bu şekilde etkili kılmaya çalışır. Denilebilir ki onun sinemasında anılar ile hayat birbirinden ayırt edilemez. “Oklidvari bir mekanla sınırlı olan bilincimizle hakikat arasındaki karşılıklı ilişkiyi tanımlayan bir tür denklemdir... Görüntü; işte bizim kör gözlerimizle bakmamıza izin verilen hakikatten bir izlenim” (Tarkovski 2008: 91). Tarkovski'nin, görüneni kullanarak hissettiklerimizin görünmez duygusuna ulaşılması üzerine yaptığı tartışmayı hatırlayalım ve şimdiki alıntıyla karşılaştıralım. Tarkovski, sinematografinin gücüyle görüntüyü karşımıza çıkarıp onun ardında gizlenmiş olan şeyi,

yani hakikati göstermek istemiyor mu? Ve bunu sanatsal gerçeklik yoluyla gerçekleştiriyor mu? Örneğin, *Stalker* filminde yasaklı mıntıka olarak Bölge'yi hatırlayalım ve Bölge'nin içindeki Oda'nın da dilekleri gerçekleştirdiğini. Filmde izlemiş olduğumuz görüntü/imağ, soyut olan umudun varlığına tekabül etmiyor mu? Tarkovski, Oda hakkında şöyle bir açıklamada bulunur: "İz Sürücü, (*Stalker*) böyle bir yerin korunması gerektiğini söyler. İnsanların gelip hala ümit edebileceği bir yerin..." (Tassone 2009: 69).

Tarkovski sinemasında önemli bir yer kaplayan zaman, ritim ve kurgu konusunu ele almaya çalışalım. Tarkovski sinemasına bakıldığında zaman merkezde zaman akışının olduğu görülebilir ve oyuncunun, müziğin ve kurgunun ikincil bir öneme sahip oldukları düşünülebilir. Aslında Tarkovski, bunlar yokken de bir filmin olabileceği iddiasında bulunur. Bunun için Lumiere kardeşlerin *Tren Geliyor* filmini örnek gösterir. Sanırım Tarkovski, bu filmde kurgunun olmamasına rağmen zaman akışının sebep olduğu bir ritmin varlığını bize göstermek istemektedir. Çünkü onun sinemasına bakıldığında, kurgunun sadece planların ritimlerini düzenleyen bir işleve sahip olduğunu görürüz. Bunun yanında Tarkovski, açık çekilmemiş olan sahnelerde mantık düzleminde bir kurgunun zorlama olacağını düşünür; bunun yerine sahneler ve planların ortak ilkesini arama önerisini sunar. Tarkovski'nin bu fikri çok açık bir şekilde *Ayna* filminde görülür. Çünkü, *Ayna* filmini kurtaran tek şey görüntülerin içindeki ana düşüncenin bulunmasıydı. "Filmin ritmini, kurgulanmış planların uzunluğu değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilim belirler" (Tarkovski 2008: 105). Aslında Tarkovski'nin uzun planlarına bakılarak nasıl bir kurgu ilkesine sahip olduğu anlaşılabilir. Onun filmlerindeki sahneler bir zaman basıncıyla doludur ve ritmin de bunlara bağlı olduğu görülmektedir. Sonuç olarak Tarkovski'nin kurgu sinemasına karşı olduğunu söyleyebiliriz. Ve sanırım bunun nedeni kurgu temelli bir sinemanın filmin genişlemesine yani seyircinin deneyimleri ile ilişki kurmasına olanak tanınamasından dolayıdır.

Şimdi de Tarkovski'nin bir filmi nasıl tasarladığını incelemeye çalışalım. Tarkovski, bir yönetmenin filmi yaparken sürecin başından sonuna kadar büyük sorunlarla karşılaşacağını bildiriyor. Bu da doğal olarak yönetmene filminin amacını unutturabilir.

Tarkovski'nin kendisi için koyduğu en önemli ilke filmin çocuksuluğunu korumaya çalışmaktır. Yönetmen, bir filmi yapmak için sayısız insanla beraber çalışır ve bunlar aynı zamanda birer engele de dönüşebilir. Tarkovski, belki de oyuncu ile rol kavrayışı noktasında anlaşılamayan bir yönetmen deneyimine sahip olduğu için bunu, filmin tasarım dengesinin bozulması olarak görmektedir. Senaryo ise onun için hiçbir zaman edebi değer taşıyan bir unsur değildir: "Bir senaryoda, edebiyat ya da düz yazı olma iddiasını taşıyan en ufak bir nokta bile, filmin oluşturulma süreci içinde kararlı ve tutarlı biçimde ayıklanmalı ve yeniden inşa edilmelidir. Edebiyat, sinema sanatı içinde erimelidir. Kısacası, film tamamlandıktan sonra ortada edebiyat diye bir şey kalmamalıdır" (Tarkovski 2008: 122).

Eskiden senaryo üzerinde çalışırken çekeceği filmin görüntülerini en ince ayrıntısına kadar düşünen Tarkovski, sanırım daha sonraları doğaçlama çalışabilmek için bundan vazgeçer. Hayatın, ona kendi hayal gücünün verebileceğinden daha fazlasını verdiğinden dolayı mı bu yolu seçiyor? Bunu kestirmek zor fakat Tarkovski bunun en çok da mizansen ve atmosfer yaratımı konusunda kendisine yardımcı olduğunu belirtir. En zorlandığı filmi olan Ayna'da onun kafasını karıştıran şey filmi hem belgesel hem de kurmaca birleşimi yapmaktı. Fakat bunun farklı sonuçlar doğuracağını, mesela daha çok spekülative bir biçim doğuracağını öngörüyordu. Aslında kurmaca ve belgesel malzemesinin birlikte kurgulanması imkansız demek değildir fakat onun için öznel zaman ile gerçek belgesel zamanın çatışması oldukça tek düze bir çatışmadır.

Tarkovski'nin sinematografi ya da filmsel görüntünün oluşturulması hakkındaki görüşlerine bakmaya çalışalım. Onun için sanat yönetmenleri ve kameramanlarla olan ilişkisi oldukça önemliydi. Onlarla duygusal ve düşünsel olarak anlaşmaya çalışır ve filmin oluşturulması sürecinde onları eşit katkı veren kişiler olarak görürdü. Kameramanı kendi yoluna çekebilmek için ilkin, yönetmenin tasarımını dahi gizleyebileceğini düşünmüştür. Çünkü önceki filmlerinde çalışan kameraman Vadim Yusov, Ayna'nın senaryosunu okuduktan sonra bu filmde çalışamayacağını söylemiştir. Nedeni ise filmin çok otobiyografik olması ve bunun etik olamayacağı görüşüdür. Fakat film bittikten sonra da Yusov Tarkovski'ye, bu filmin en iyi filmi olduğunu söylemekten kendisini alamaz. Tarkovski, yönetmenin bir diplomat gibi olması

gerektiğini savunur fakat kendisi bunu hiç yapamamıştır yani arkadaşlarından hiçbir şeyi gizleyememiştir. Ayna'nın ekibi ile çekim süresince hep bir arada durmuş, oldukça samimi olmuştur. Bunun nedeni, Tarkovski'nin ekip arkadaşlarıyla ortak bir ruh hali yaratmak istemiş olması olabilir: "Seyirci, dekorları canlandıran şeyin insan ruhu olduğundan bir an için olsun tereddüt etmemeli" (Tarkovski 2008: 126).

Tarkovski'nin bir filmi meydana getiren temel unsurlar hakkındaki son uyarılarına bakıp bu bölümü bitirmeye çalışalım. Renk konusunda da uyarıyor Tarkovski. Ona göre renk tarafsız bir şekilde verilmeli ve seyirciyi etkilemesi engellenmeli. Ve sinema oyuncusu... Tarkovski bir yönetmen olarak oyuncusunun bütün sorumluluğunu yüklenir. Oyuncunun, yönetmenin kafasındaki tasarımın hepsini bilmesinin zararlı olabileceğini düşünür. Tarkovski, rolü oyuncunun değil yönetmenin şekillendirdiğine, bunun aksi olduğu zaman rahat ve doğal olması beklenen oyuncunun, bunu kendi elleri ile yok ettiğine inanan bir yönetmendir. "Bir yönetmen, oyuncusunu istenen duruma sokarken araya yanlış notanın sızmasına çok dikkat etmek zorundadır. Sinema oyuncusu çok çeşitli yollarla gerekli olan ruh haline sokulabilir" (Tarkovski 2008: 127).

Tarkovski, müziğin şiirsel bir nakarat olarak kullanılmasına karşıdır. Çünkü o, bunun sayesinde yeni adım atılmış olan şiirsel dünyanın ilk durumunun içimizde yeniden bir uyandırmayı sağlayabileceğine inanır. Yönetmenimiz, böylece müziği sadece görüntüyü güçlendirecek bir etkene dönüştürmekle kalmaz aynı zamanda ona yeni bir nitelik de kazandırır. Tarkovski, müziğin asıl amacını seyircinin daha önce yaşadığı duyguların aniden yanı başında belirmesinde görür. Dahası, müzik sayesinde seyircinin görsel algılama düzeyine de yeni bir boyut kazandırmaya çalışır. Ve aslında, filmleri dikkatle izlendiği vakit bunun Tarkovski sinemasında çok önemli bir faktör olduğu hissedilecektir. Bana göre Tarkovski sinemasında müzik sanatsal gerçekliğe hizmet eden önemli bir etken konumundadır. Özellikle de Stalker filminde... Örneğin, filmdeki üç kahraman küçük bir vagonun üzerinde yasak olan Bölge'ye yolculuk yaptıkları esnada fonda duyulan müzik, tren raylarından çıkan sese benzeştirilerek yapılmıştır. Tarkovski, burada Uzak Doğu müziğini elektronik bir formda kullanır. Tarkovski'ye göre bu müzik türü dikkati dağıtmak yerine onu aynı noktada toplar (2009). Tarkovski'nin bu müziği adeta bir meditasyon işleviyle kullandığı ve seyircisini bu

şekilde kendi sanatsal gerçekliğine çekmek istediğı düşünülebilir. Nitekim Tarkovski'nin, hakikatin özerk bir biçimde ifade edilmesi için söylemiş olduğı cümleleri bu düşüncemizi desteklemektedir,

“Sanırım ana tema Uzak Doğı müziğı olacak, ilkenin betimle-meden çok yoğunlaşma olduğı bir tür Zen müziğı. Ana müzikal temanın bir yandan bütün duygulardan, bir yandan da bütün düşüncelerden, programlanmış niyetlerden arınmış olması gerekiyor. Etrafımızdaki dünyanın hakikatini özerk bir biçimde ifade etmeli. Kendine kapalı olmalı” (Guerra 2009: 63-64).



3 SİMGE VE SEMBOL DÖNEMİ

3.1 SİMGE, SEMBOL ve DİĞER KAVRAMLAR HAKKINDA

Tarkovski sineması üzerinde en çok yapılan tartışmalardan bir tanesi de şüphesiz ‘simge, sembol’ veya ‘mecaz, metafor’ tartışmasıdır. Çünkü sineması içinde görsel bir etkileycilikle kendisini gösteren ateş, çamur, at ve yağmur gibi öğeler başka anlamlar çağrıştırmaya oldukça müsaittir.

Tarkovski'nin *Ayna* (1975) filminden sonra sembol kavramına karşı olması ve sineması üzerine yapılan sembol tartışmasının, özellikle ilk filmleri olan *İvan'ın Çocukluğu* (1962) *Andrey Rublev* (1966) ve *Ayna* (1975) adlı filmleri üzerinde yoğunlaşması; bizim bu dönemi Simge ve Sembol dönemi olarak ele almamıza imkan verdi. Bunun yanında Sean Martin, Tarkovski'nin son filmleri için şu tespitte bulunmuştur: "Esas itibarıyla, *Stalker* ve ardından gelen iki film birbirleriyle yakından bağlantılıdır, öyle ki üçünün Tarkovski'nin ana temasının dünyanın yaşadığı bir felaket ve yaklaşan kıyametin önlenmesi arzusu olduğu bir *triptych* oluşturdukları söylenebilir" (Martin 2013: 168-169). Martin, Tarkovski'nin son filmlerini ilk filmlerinden ayıran temel özelliğe dikkatimizi çekiyor. Ben de, Martin'in yaptığı bu ayrımı önemli buldum ve Tarkovski'nin ilk filmleriyle son filmlerini farklı dönemler altında incelemeye tabi tuttum. Tabii ki asıl konumuz olmadığı için, Tarkovski'nin ilk filmlerindeki kavramları yorumlama tartışması içine girmeyeceğim. Fakat bu konu hakkında, Tarkovski'nin fikirlerine kısaca değinmekte de yarar görüyorum. Çünkü Tarkovski sinemasındaki bu dönem, yönetmenin son filmlerinde olan sanatsal gerçeklik dönemine bir geçiş gibi görünmektedir. Ben bu noktadan hareketle, ilk filmlerindeki semboller ile son filmlerindeki sanatsal gerçeklik arasındaki bağı tartışmaya çalışacağım.

Tarkovski'nin ilk filmlerindeki sembollerin, onun son filmlerindeki sanatsal gerçeklik ile bir bağı olduğu iddiasını nasıl savunabiliriz? Öncelikle, Tarkovski'nin söylemiş olduğu şu sözleri dikkatle incelemeye çalışalım: "Gerçek filozofların her zaman şair olduğu, şairlerin de filozof olduğu şeklinde bir izlenimim var. Benim imgelere ihtiyacım

vardı, duygularda damıtılmış sembollere, ama bu imgelerin bir entelektüel içerikten yoksun olduğu anlamına gelmiyor. Herhangi bir imge, ne kadar çarpıcı olursa olsun -ki çarpıcı olması gerekir- çok özel, önemli bir içeriğe sahiptir.” (Tassone 2009: 74). Tarkovski, son filmlerinden olan *Stalker* hakkında konuşurken bu sözleri söylüyor. Duygularda damıtılmış semboller derken, imgenin⁵ sembol değil ama onun özünden gelen bir şey mi olduğunu ima etmek istiyordu? Bunu cevaplamak zor fakat Tarkovski'nin söylemiş olduğu bu sözlerden hareketle onun imgelem ya da sanatsal gerçekliği yaratırken sembollerin içindeki güçten yararlandığını söyleyebiliriz. Bu konu hakkında Sean Martin şunu söylemektedir: “Tarkovski, filmlerinin sembolik değerlere sahip olmadığına inanırken samimiydi, ancak bir parça gizli niyet de taşımaktaydı, hatta bunun tam zıttı açıklamalarda bulunduğu bile oldu. Bölge, sadece bir bölge olmanın yanı sıra, yaşamın imtihan ve çilelerini de sembolize eder, diye kabul eder, Offret'teki⁶ ağacın sulanması ise onun için inancın bir sembolüdür” (2013: 39). Martin, Tarkovski'nin son filmleri için bu açıklamada bulunur ve aslında bu filmlerde bile sembollerin etkisine rastlanabileceğini söyler. Ben bunu baz alarak, Tarkovski'nin son filmlerinde sembol kavramını bütünüyle reddetmemenin yanında; sembolün olduğu konusunda da ısrar etmemeyi tercih ediyorum. Bunun yerine, sembol ve sanatsal gerçekliğin aralarındaki bağlantıyı incelemeyi bu tez için daha uygun buluyorum.

Yukarıda yapmış olduğum açıklamalardan sonra, şimdi de Tarkovski'nin bu konu hakkında çeşitli zamanlarda söylemiş olduğu sözlerine bakalım ve bu bölüm için bir sonuca varmaya çalışalım. Tarkovski'nin ilk filmlerinde semboller daha sonraki filmlerinde ise çeşitli metaforlar olduğunu ileri sürebiliriz. Çünkü kendisi de ilk filmleri hakkında vermiş olduğu röportajlarda sembol ve simge kelimelerini kullanmıştır. Örneğin Rublev filmi hakkında vermiş olduğu bir söyleşide şunları söylemektedir: “Bunlara şunu da eklemek istiyorum: Film yağmur altındaki atların görüntüsüyle bitiyor. Bu görüntüyle hayatın sembolüne geri dönmek istedik, bence atlar hayatı simgeler. Bu benim içimde-ki öznel görüş olabilir, ama gerçek şu ki, bir at gördüğümde,

⁵ Yard. Doç. Dr. Suat Işıldak, “*Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem*” adlı makalesinde, TDK referansı vererek imge için şu tanımda bulunmaktadır: “Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası” (2008: 65). Birçok imge tanımıyla karşı karşıya geldim ve bu tanımı kullanmaya karar verdim. Çünkü buradaki imge tanımı, sanatsal gerçeklikle yakın anlamlı durmaktadır. İleriki bölümlerde de, bu anlamdan yararlanmaya devam edeceğim.

⁶ Tarkovski'nin son filmi olan *Kurban*'in İsveç dilindeki adı.

ha-yat karşında duruyormuş gibi gelir” (Ciment ve Schnitzer 2009: 30). Yine aynı söyleşide Rublev filminde “*Uçan Adam*” sahnesi için şunu söyler: “Bu bizim için, yaratmanın, insanın bütün varlığını sunmasını gerektirmesi anlamında, cesaret etmenin sembolüydü” (Ciment ve Schnitzer 2009: 32). Ve simge kelimesini bizzat kullanır: “Doğrusunu söylemek gerekirse, at film boyunca hayatın tanığı ve simgesi” (Ciment ve Schnitzer 2009: 30-31). Tarkovski, atın hayatı simgelediğini; sonrada aslında bunun kendi öznel görüşü olduğunu söylüyor. O halde şunu söyleyebilir miyiz? Yönetmen, kendi sahip olduğu bakış açısıyla bir nesneyi veya varlığı gösterdiği zaman bunu simgeleştirebilir. Hem de daha önce yaratılmış olanlara başvurmadan. Böylece denilebilir ki, Tarkovski’nin ilk filmlerindeki simgeler ile daha sonraki filmlerinde olan sanatsal gerçekliğin kaynağı yönetmenin kendi bakış açısı veya özneliği noktasıdır. Peki o zaman farklılık nedir? Şöyle bir örnek vererek aradaki farkı açıklamaya çalışalım: Rublev filminde hayatın simgesi olarak gösterilmek istenilen at sadece bir attır. Atlar, filmdeki bir çok sahnede karşımıza çıkar, Tarkovski onları oldukça estetik bir atmosferde gösterir ve dahası, savaşın şiddeti onlar üzerinden gösterilir. Tarkovski bu görsel etkileycilik içinde gösterdiği atları kendi yorumuyla simgeleştirir. Fakat başka bir özellikleri yoktur. Şimdi de Nostalghia filmi düşünelim. Bu filmde, otel bahçesindeki havuz sadece bir havuz değildir. Çünkü filmin kahramanı *Domenico*, bu havuzu elinde mum ile geçerse kıyametin kopmayacağına inanmış ve seyirciyi de buna inandırmaya çalışmıştır. Öyle görünüyor ki bu filmdeki havuz, yaratılmış olan imgelem sayesinde havuzdan başka bir şeye dönüşmüştür. Thorsten Botz - Bornstein, giriş bölümünde sözünü ettiğim kitabının, *İmaj ve Alegori: Tarkovski ve Benjamin* adlı bölümünde bu konu hakkında şu örneği vermektedir: “Şklovski, hiç umulmadık ve yadırgatıcı bir bağlamda bir taş gördüğümüzde, taşın daha bile çok ‘taş’ olarak deneyimlenebileceğini iddia etmiştir” (Bornstein 2009: 153). Bornstein bu örneği verdikten sonra, Tarkovski’nin aslında bu mirası Rus Biçimcilerden devraldığını ama onu kendince geliştirdiği iddiasında bulunur.

İlk filmleri hakkında sembol ve simge kelimelerini kullanmaktan kaçınmayan Tarkovski sonraki zamanlarda bundan şiddetle kaçınmıştır. “Daha önce sözünü ettiğimiz gibi semboller ve alegoriler (kinayeler) sinemanın doğasıyla veya özüyle taban tabana çelişen hiyerogliflerden başka bir şey değildir (Aslanyürek 2012: 119). Tarkovski,

sembol kelimesini Andrey Rublev'in çekimlerini bitirdiği zamanların başında kullanmaya başlamış ve bu kavrama karşı çıkışı da Ayna filminden sonra olmuştur. Bu noktadan hareketle denilebilir ki, Tarkovski'nin sanat anlayışında bir değişim yaşanmıştır. O halde tartışmaya devam edelim. Nostalghia filmi sonrasında kendisiyle röportaj yapan İrena Brezna, ona sembollerle çalıştığı iddiasında bulunduğu vakit sembol konusunda daha da ileri giderek şöyle karşılık vermiştir,

Sembolizm zor bir konu. Ben sembolizm düşmanıyım. Sembolizm benim gözümde çok dar bir kavrayış, çünkü sembollerin deşifre edilmesi gerekiyor. Oysa sanatsal bir imge/görüntü deşifre edilemez. İçinde yaşadığımız dünyanın bir eş değeridir. Solaris'de-ki yağmur bir sembol değil, yalnızca kahraman için bir noktada önemi artan bir yağmur. Bir şeyi sembolize etmiyor. Bir şey açıklıyor. O yağmur sanatsal bir görüntü. Sembol kavramı benim için çok kafa karıştırıcı (Brezna 2009: 153-154).

Tarkovski ilk başlarda kullanmış olduğu sembol kavramından vazgeçmiş görünüyor. Hatta sinemada böyle bir şeyin olmadığını iddia etme noktasına bile gelir ve şöyle bir açıklamada bulunur: "Sinema dilinin püf noktası, sinemada dilin, kavramların ve sembolün olmamasında yatmaktadır" (Aslanyürek 2012: 67). Bana göre Tarkovski'deki bu değişim, yönetmenin zaman içinde kendisini geliştirdiğinin göstergesidir. Çünkü Tarkovski artık şöyle düşünmektedir: "Sembollerin deşifre edilmesi gerekiyor. Oysa sanatsal bir imge/görüntü deşifre edilemez" (Brezna 2009: 153-154). Tarkovski'ye göre, sembolik anlatıma sahip bir filmi izleyen seyirci kendisini bir yarış içinde hisseder ve sonunda bu kilitleri açmayı başarır. Oysa sadece yönetmenin kendisine ait olan bir imge veya sanatsal gerçeklik, seyircinin açmaya çalışacağı bir kilidin aksine; duygularının farkına varmasına yardımcı olacaktır. "Tarkovski görüntüler ve semboller arasında bir ayrıma gitti ve filmlerinin yalnızca bunların ilkinden oluştuğunu düşündü. İnsanlar bir kez bir sembolü anladığını veya açıkladığını düşünürse, bu sembolle aktif bir ilişkiye sahip olmayı bırakır, böylece sembol fiilen ölür. Onu sembolizm kavramıyla ilgili rahatsız eden şeyin bu olduğu anlaşılıyor" (Martin 2013: 39).

Tarkovski özellikle Stalker filminden sonra simge, sembol veya metafor kullanımına karşı olduğunu belirtir. Bunun bir çok nedeni olabilir. Çünkü, sineması hakkında bu tür yorumlarda bulunanların genel olarak iki amacı vardı. Onu Sovyet muhalifi olarak

gösterip bu tarz metaforlarla bir şeyler ima ettiğini göstermek; bir de onu anlaşılacak istenmeyen elit yönetmen sınıfına koymak. Bence Tarkovski ideal olanın peşindeydi ve bu yüzden kendisini sürekli geliştiren bir yönetmendi. Tarkovski, son filmlerinde bir görüntünün hayat gerçekliğini barındırması ve aynı zamanda bunun benzersiz ve tekrarlanamaz olmasını istiyordu. Görüntünün/imağın, benzersiz ve tekrarlanamaz oluşu yönetmenin kendi öznel gerçekliğine ait bir şey değil midir? Bornstein, Tarkovski'nin zaman içinde değişen sanat anlayışı hakkında şunları söylemektedir: "Tarkovski zamanı ve uzamı mutlak bir yadırgatma uyuşturucusuna dönüştürerek sinemasal metaforculuğu ve simgeciliği alt eder" (Bornstein 2009: 159). Bornstein, Tarkovski'nin sinemada zaman ve uzamı bir yadırgatma aracı olarak kullanmasını; var olan gerçekliğe karşı şüphe duyulması amacıyla yapıldığını belirtir. O halde, eğer zaman ve uzam bize yadırgatıcı olarak gelmeye başlarsa bu bize aynı zamanda benzersiz bir imaj ve gerçekliğin kapılarının açılması anlamına mı gelir?

Simge, mecaz ve semboller konusunda farklı zamanlarda söylemiş olduğu şeyleri göz önünde bulundurduğumuz zaman Tarkovski tutarsız gibi görülebilir fakat onun şunu da söylediğini unutmamalıyız: "Sanatçı her zaman kendine sonradan çiğneyeceği ilkeler koyar" (Tarkovski 2008: 190). Sean Martin, Tarkovski'nin düşüncelerine benzer bir şeyi oldukça güzel bir yorumla dile getirir: "Bazı şeyler sembolik olabilir, olmaya da bilir; bir manaya geliyor olabilir, fakat kolaylıkla başka anlamları da olabilir. Nihai olarak, filme karşı duyulan kişisel tepki, filmi açıklamaya yönelik herhangi bir girişimden daha kıymetlidir" (2013: 40). Tarkovski, sanat eserinin ortaya çıktıktan sonra artık sanatçıya değil halka ait olduğunu söyler. Bu konuda oldukça haklıdır. Çünkü herkes kendi sahip olduğu kişisel deneyimi kadar bir eseri algılayabilir. Bu yüzden bir kısır döngü içinde gerçekleşecek bu simge, sembol; alegori veya metafor gibi tartışmaları burada bitiriyoruz.⁷

⁷ Sembol ve simge dönemini anlattıktan sonra bile diğer filmleri için zaman zaman kullanacağımız sembol veya simge gibi unsurlar, filmin temel kurucu unsurları olarak kullanılmamıştır.

3.2.1 İvan'ın Çocukluğu

İvan'ın Çocukluğu, Andrei Tarkovski'nin ilk uzun metraj filmi olma özelliğini taşıyor. Filmin konusu da, savaşta ailesini kaybetmiş bir çocuk olan İvan'ın asker olmak için çalışması ve kendisini feda etmesini içerir. Ben tez konumla ilgili olarak bu filmdeki sembol/simgelyi ele almaya çalışacağım.

Tarkovski ilk filmi olan İvan'ın Çocukluğu'nda savaş karşıtlığını bir çocuk simgesi üzerinden anlatır: "Savaşa karşı duyduğum bütün nefreti aktarmak istiyordum. Çocukluk temasını seçtim. Çünkü çocukluk savaşla en fazla çelişen haldir" (Bureau 2009: 2). Yönetmen, çocuk simgesini savaşa zıt olacak bir yapıda kurar ve böyle bir yola başvurarak, savaşı bir çocuğun görme biçimi üzerinden şekillendirir. Dahası, kendisini bir çocuk yerine koyar: "Geçmiş, bugüne ait bir bakış açısından yargılıyorum. İçinde yer almış olsaydım, neler yaşamış olabileceğimi gösteriyorum" (Bachmann 2009: 8). Tarkovski savaş sorununu, kendi kuşağının çözmesi gereken bir sorun olarak görmekte ve bu konuyu yeni formlar aracılığıyla ifade etmek istemektedir. Bu yeni formlar da şüphesiz yeni semboller olacaktır. Çünkü ikinci filmi olan Andrey Rublev'de bu oldukça güçlü bir şekilde uygulanacaktır.

Filmin giriş sahnesi, üzerinde durduğumuz sembol konusu hakkında oldukça zengindir.

"Guguk kuşu sesleri eşliğinde açılan filmde, İvan dallarını örümcek ağları sarmış olan bir ağacın arkasında tedirgin bir ifadeyle etrafına bakar. Bu açılış sade ve etkili bir şekilde oluşturulmuş olan rüya sekansının ilk birkaç saniyelik kısmıdır. İvan'ın kapana kısıldığını, kendi yaşamını sembolize eden henüz olgunlaşmamış olan ağacın dallarındaki örümcek ağından anlarız. Ve guguk kuşunun çıkardığı seslerle de bu anlatım daha da güçlenir. Bilindiği üzere guguk kuşları yumurtalarını başka kuşların yuvalarına bırakıp giderler. Böylece doğan guguk kuşları farklı bir kuş cinsiyle, ait olmadığı bir ortamda yetişmiş olur. Bu da İvan'ın yaşama adım attığı atmosferi anımsatır bizlere. Savaşın ve deliliğin zamanlarındaki bir çocuğun düştüğü içinden çıkılması güç durumu, Tarkovky filmin henüz başındaki bu planla açık bir şekilde ifade eder" (Uysal 2016).

Tarkovski sineması üzerine tez yazmış başka bir yazar, ağaç hakkında şunu söylemektedir: ‘‘Guguk kuşunun yaz sesi, yağmurun sert yağışı, beyaz kumsal üzerinde elma yiyen uzun boyunlu atlar, kız çocuğu, ve tehlike sembolü olan kara bir ağaç; sanki yönetmenin hayali değil, çekim öncesi hatta senaryo öncesi var olan şeylerdir’’ (Yergebekov 2003). İvan’ın hayatını, olgunlaşmamış bir ağaç/karaağaç ve o ağacın dallarını saran örümcek ağları sembolize edebilir mi? Bence edebilir, çünkü Tarkovski’nin sonraki filmlerinde bu sembole rastlanır ve hatta bu sembol metafor düzeyine bile çıkartılır. Özellikle de son filmi Kurban’da... Kurban filminde ayrıntılı olarak tartışacağımız ‘‘Hayat Ağacı’’ metaforu Kurban filmindeki sanatsal gerçekliğe ilham kaynağı olmuş gibidir. O halde, Tarkovski’nin ilk filminde ki bu sembolün onun son filmiyle bir bağlantısı olabilir mi? Tartışmamıza devam edelim.

İvan, Vladimir Bogomolov’un öyküsünden uyarlanmıştır. Biz de o zaman öncelikli olarak bu öykünün Tarkovski’yi neden cezbediği üzerinde duralım. Tarkovski bu öykünün önemini birkaç nedene bağlar. Birincisi, Tarkovski, İvan’ı özgün olmasından dolayı önemser. Ama daha da önemlisi, İvan’ın öyküsünde kahramana zafer madalyaları takılmaz. Çünkü kahramanımız kendisini feda eden bir karakterdir. Böylece denilebilir ki bu filmdeki karakter, savaşın kurbanı olan bir sembole dönüşmüştür. ‘‘Kendini çocuk yaştaki gözü karalığıyla feda ediyor da denebilir’’ (Erdönmez 2014: 36). Tarkovski’nin ilk filminde feda etmenin sembolü olan İvan’ın izine Tarkovski’nin son filmlerinde de rastlayamaz mıyız? Bence rastlayabiliriz. Örneğin, Stalker, insanları mutlu etmek için aklından feragat ediyor ve uydurma şeylerle başka bir gerçeklik yaratıp insanlara umut aşılama çalışıyor. Nostalghia filminde Domenico, kendisini yaktıktan sonra insanların birleşeceğine inanmaktadır ve bu eylemini de korkmadan gerçekleştirir. Kurban filminde Alexander, evini yakarsa nükleer savaşın olmayacağına inanır ve bu şekilde evini feda eder. Tarkovski’nin ilk filmindeki feda etmenin sembolü, onun son filmlerinde sanatsal gerçeklik içinde yapılan feda eylemlerine benzemiyor mu?

Tarkovski, İvan filminde yönetmenin kendisini nasıl yansıttığı konusunun çok fazla önemli olduğuna inanır. ‘‘Birinci rüya örneğin, başından sonuna kadar, yani, ‘Anne, bak bir guguk kuşu,’ sözlerinin söylendiği yere kadar benim bir çocukluk anımdır’’ (Tarkovski 2008: 17). Tarkovski, yönetmen olarak kendi kişiselliğini filmine aktardığı

için semboller yaratmıyor mu? ‘‘İvan’ın sürekli rüya görmesinin sebebi ise savaşın atmosferinden bir anlık da olsa sıyrılmaktır. Fakat ilk rüyada olduğu gibi bu rüyanın da sonu annenin ölümüyle biter. Ana rahmini sembolize eden ve anne bedenine dönüşün bir göstergesi olan kuyu ile İvan, annesiyle olan bağının kopuşunu uyanarak yani gerçeğe dönerek bir kez daha yaşar’’ (Uysal 2016). Tarkovski, kendi öznelliğinden yararlandığı için rüya sahnelerinde, gerçekdışılığın vermiş olduğu sahtecilikten uzaklaşmış ve bizzat hayatın içinden görüntüye giren bir atmosfer yaratmıştır. Fakat bizim için önemli olan şey Tarkovski’nin ilk filminde kendi kişiliğini filme yansıtarak semboller yaratması ve son filmlerinde de kendi öznelliğinden yararlanarak sanatsal bir gerçeklik yaratmasıdır. İşte bundan dolayı ben Tarkovski’nin ilk filmlerindeki semboller ile son filmlerindeki sanatsal gerçeklik arasında bir bağın olabileceğini düşünüyorum.

Sonuç olarak, bu filmdeki sembollerin sanatsal gerçeklikle nasıl bir bağlantısı olabilir? Şöyle düşünebilir miyiz? İvan diye biri aslında gerçekte yaşamamıştır ve yukarıdaki tartışmamızdan anladığımız kadarıyla da, gerçekte yaşamayan bu karakter savaşın korkunç yüzünü göstermek adına bir sembol olarak yaratılmıştır. Tarkovski, savaşı yaşamış bir asker değildi ve bu yüzden de, bu filmi çekerken gerçek savaş sahnelerini göstermek istememişti. Peki o zaman ne yapıyor Tarkovski? Savaşı kendi inandığı gerçeklik üzerinden göstermiyor mu? Öyle göstermiştir fakat gerçeklikle de doğrudan bağ kurmuştur, yani savaşın gerçekliğini kendi sanatsal gerçekliğiyle anlatmamıştır. Bu yüzden de sembollere ihtiyaç duyduğunu ve onları kullandığını düşünmekteyim. Mesela İvan karakteri, Domenico gibi bize başka bir gerçeklik sunmaz. Fakat bu savaş karşıtı olarak yapılmış ve yukarıda tartışmış olduğum İvan filmindeki semboller, sanki Tarkovski’nin daha sonra yapacağı ve içinde sanatsal gerçekliğin olacağı filmler için bir işaret gibi durmaktadır.

3.2.2 Andrey Rublev

Filmi kısaca şöyle özetleyebiliriz; Tatar istilası altındaki Orta Çağ Rusya’sının içler acısı hali epizotlar halinde görünür. Savaşın korkunç ve vahşi ortamında yaşamaya çalışan insanlar, sahip oldukları değerleri de artık yitirmişlerdir. Tüm bu olanların içinde

Andrey Rublev karakteri; ahlakın, umudun ve inancın sembolü olarak mücadele etmeye devam eder.

Andrey Rublev'in hayatı ile ilgili belgeler çok azdır fakat belge eksikliği, Rublev filminin biyografik bir film olmayışının sebebi değildir. Çünkü Tarkovski'nin niyeti başkadır. O, Rublev'i mazideki bir ideal olarak göstermek isterken, gelecek için de bir sembole dönüştürmüştür. "Rublev karakteri bizi çekti, hakkında kesin olarak bilinen o kadar az şey var ki. Bu da şu anlama geliyor; karakteri yaratma sürecinde Andrey'in kişiliğini kurarken, hakkındaki bir biyografiye ya da yerleşik ön yargılara dayanmaksızın mutlak bir özgürlük içinde hareket ettik" (Mahaffy 2009: 15). Bu özgürlük Rublev karakterini, içinde yaşadığı dönemin ulaşılmaz ahlakını sembolize etmek için kullanılmış olabilir mi? Tarkovski Rublev'i kısaca şöyle tarif eder: "Bu ideal karakterin hikayesi..." (Ciment ve Schnitzer 2009: 26). Rublev karakterinin aslında neyi sembolize ettiği filmin sonunda açıkça anlaşılmaktadır. Rublev aynı zamanda, sanatın öğrenilemeyeceğinin de sembolüdür. Bu konu hakkında Tarkovski'ye şöyle bir soru sorulur: "Bana öyle geliyor ki, sanatta bir üstat olmadığını, sanatın öğretilmeyeceğini de söylemek istemişsiniz. Sanki, filmin sonunda açıkça hissediliyor bu." Tarkovski buna şu cevabı vermiştir: "Fil-me ilişkin, sanatın öğretilmeyeceği şeklindeki yorumunuz yalnızca bir sembol" (Ciment ve Schnitzer 2009: 28).

Andrey Rublev filmine getirilen eleştirilerden bir tanesi film karakterlerinden biri olan Yunan Theophanes'in Rublev döneminde yaşamadığıdır. Bu tarihsel noktadan yapılmış olan eleştirinin kesinliği olmamakla beraber bizim asıl ilgilenmemiz gereken şey Theophanes'in neden bu filmde hayat bulduğudur. Şüphesiz Theophanes de bu filmde bir sembolün göstergesi durumunda; Rublev karakterinin iyice berraklaşmasına imkan verecek diyalektik bir yapının içindedir.

"Kavrayışımızı ortaya koyabilmemiz açısından filmde vazgeçilmez önemde olan Yunan Theophanes gibi bir sanatçı, dünyayı yansıtır. Eserleri, etrafındaki dünyanın aynadaki yansımasıdır. İlk tepkisi dünyanın çok kötü bir biçimde yaratıldığını, insanın hain ve zalim olduğunu; sırf değersiz yoldan çıkmış ve suçlu olduğu için ölümden sonra bile cezalandırmayı hak ettiğini düşünmektedir" (Ciment ve Schnitzer 2009: 26).

Theophanes bir sanatçı olduğu için, Gorki'nin sert ve acımasız (2005) olarak gördüğü gerçekle tanışmış; bunu sürekli haykırmişti. Rublev ise, farkında olmasına rağmen bunu aşmayı başarabilmiştir. İnsanın sadece kötülük yapan tarafına değil aynı zamanda iyilik yapan yönüne de bakabilme başarısıydı bu... Tarkovski, Rublevi bir deha olarak karşımıza çıkarır ve şunu söyler: "Gerçeklikle kendi çatışması üzerinden, doğrudan değil, imalı bir tarzda bağ kurar, bunu dolaylı yolla ifade eder, dehası da burada yatar" (Ciment ve Schnitzer 2009: 27). Rublev, zaten kötü olan dünyanın yine kötülük yaparak değil sevgi ile aşılabileceğinin, düzelebileceğinin sembolüdür. Çünkü Theophanes'in zıttıdır. Theophanes'in tepkisi dünyanın kötü bir yer olmasından dolayı vermiş olduğu reaksiyonlardır ve eserlerini bu doğrultuda yapmıştır. Rublev'in sergilemiş olduğu duruş ise çok başkadır. "Bu alemi büyük bir acıyla görüp algılamasına rağmen Rublev, Theophanes gibi tepki vermekten kaçınmıştır. Daha ileriye gitmiştir. Rublev kendi hayatını, etrafındaki hayatı ifade etmez. Zamanının insanları arasında bir umut kırıntısı, sevgi kırıntısı, inanç kırıntısı arar. (Ciment ve Schnitzer 2009: 27). Rublev gerçeklikle doğrudan bağ kurmaz çünkü bunu yaptığı takdirde Theophanes gibi olur. Rublev karakteri, yaşadığı dönemin 'umut, birliktelik, sevgi ve kardeşlik' kavramlarını göstermek adına yaratılmış bir karakter olarak görülebilir. O dönemin oldukça çetin ve meşakkatli oluşu karşısında Tarkovski, Rublev gibi bir hakikat yaratarak geçmişin yok edilmiş vicdanını adeta yeniden yaratmak istemiş olabilir. Daha doğrusu Rublev, birleşemeyen ana yurdu⁸ birleştirme umuduyla yaratılmış bir sembol olarak anlaşılabilir. Tarkovski, Rublev karakterini kısaca şöyle özetler; "İnanç kuşanmış bir birey, kişisel bir kader duygusuna sahip bir birey, hiç kırılmamış bir insan ruhunun felaket anlamına geldiğini düşünen bir birey hakkındaydı" (Abramov 2009: 39).

Rublev karakteri üzerinde yaptığımız bu tartışmanın, tezimizin asıl konusu hakkında bize sağladığı fayda nedir? Öncelikle sembol üzerinden karakterlerini yaratan Tarkovski'nin daha sonra onları imge üzerinden yarattığını söyleyebilir miyiz? Mesela, Rublev ile Kurban filmindeki Alexander'ı karşılaştıralım. Tarkovski'nin son filmindeki Alexander da tıpkı Rublev gibi içinde yaşadığı çağın "kötü gidişatından" ve "yozlaşmasından" oldukça rahatsızdır. İç gerilimi bunun üzerine kuruludur. Fakat Rublev karakteri içinde yaşadığı çevreyi değiştirmek adına her hangi bir eylemde

⁸ Rusya.

bulunmaz. O, sadece kendisini çevresindekilere benzemekten korumakta ve ahlakın sembolü olarak meydanda durmaktadır. Zaten bu yüzden de bir azizdir. Bunun yanında Alexander karakteri ise, bu rahatsız olduğu dünyanın gidişatına karşı bir eylem gerçekleştirir. Evini yakar. Çünkü, evini yakarsa insanları gelecekte bekleyen nükleer savaştan kurtaracağına inanır. Tarkovski, Rublev karakteri için ayrıca şunları söylemiştir: “Bilincine varılan korkunç ve ‘alçak’ gerçeği daha yüksek bir düşünsel eylem adına aşmak” (Tarkovski 2008: 151). Tarkovski, Rublev filmindeki sanatın misyonunu bu şekilde vurgular. Rublev karakteri, ideal olan ahlak uğruna gerçeklikle doğrudan bağ kurmaz. Rublev’e karakterine bu başarıyı sağlayan şey ona bir sembol olarak bakmamızdan dolayı değil midir? Buna benzer olarak, Tarkovski’nin son filmindeki kahramanlar da gerçeklikle doğrudan bağ kurmazlar. Bunu yaptıklarından dolayı da kendi dünyalarını, kendi sanatsal gerçekliklerini yaratmışlardır. Örneğin, Stalker Bölge diye bir yerde dilekleri gerçekleştiren bir Oda’nın mucizesine bizi inandırmaya çalıştırırken; Domenico, bir havuzun içinde elinde mumla kıyametin durdurulabileceğine bizi inandırmak ister.

Tarkovski, Andrey Rublev’i öyle düşünmüştür ki filmin içindeki renklere bile sembolik anlamlar yüklemeyi başarmıştır. Örneğin, filmin tamamı siyah - beyaz olmasına rağmen, filmin sonunda ikonaların gösterildiği bölüm renklidir.

“Bana göre, hayat sinemaya siyah-beyaz görüntülerle aktarılır. Bizim de bir yanda sanat ve resim, diğer yanda hayat arasındaki ilişkiyi göstermemiz gerekmektedir zaten. Siyah-beyaz filmin renkli bir sonla bağlanması, bize göre, Rublev’in sanatıyla hayatı arasındaki ilişkiyi ifade ediyordu. Kalın fırça darbeleriyle şöyle özetlenebilir: Bir yanda gündelik, gerçekçi, akılcı hayat, diğer yanda bu hayatın sanatsal ifadesinin toplamı” (Ciment ve Schnitzer 2009: 29).

Tarkovski, siyah - beyazın hayatı anlatmak için daha etkili bir yol olduğuna ve daha inandırıcı olduğuna inanır. Aslında böylece, filminin sonunu neden renkli çekeceğini ve bunun neyin sembolü olduğunu da şu şekilde açıklar: “Renkli çekmeyi planladığımız son bölümse Rublev’in ikonalarına ayrılacak. Aslında ikonaları ayrıntılı biçimde, bir belgeselde nasıl sergileneceklerse öyle göstereceğiz. İkonaların her birinin perdede belirmesine, filmde Rublev’in hayatının o dönemini gösteren bölümde çalınan, o ikonayı yapma fikrinin geliştiği dönemi simgeleyen müzik eşlik edecek” (Bachmann

2009: 11). Tarkovski, sıradan bir filmde görülen ve bir şey anlaşılmayan ya da filmin sonunda verilip sadece sıkıcı slaytlardan başka bir şey ifade etmeyen resimlerin hiçbir işe yaramayacağını farkındaydı. Oysa Andrey Rublev filminin sonuna koyulan ikonalarının görüntüsünü izlediğimizde biraz önce seyrettiğimiz filmdeki sahneler aklımıza gelir. Bu sayede seyirci, ikonaların yapıldığı dönemi zaten öğrenmiş olduğundan yalnızca Rublev sanatını anlamakla kalmayacak aynı zamanda sevmeye de başlayabilecektir.

Peki bu filmdeki renk konusunda yaptığımız tartışmanın bize nasıl bir faydası olabilir? Tarkovski'nin son filmlerinden olan Stalker'ı düşündüğümüz zaman filmin ilk otuz yedi dakikası renkli değildir ve film ancak bu süreden sonra renkli olmaya başlar. Her şeyden önce, Tarkovski'nin bunu bilinçli bir şekilde yaptığını belirtelim. Peki ama neden? Stalker'daki kahramanlar gizemli ve yasak olan Bölge'ye varır varmaz film renkli olmaya başlar aslında. Filmde, Bölge'nin de uydurma olduğunu hatırlarsak; Bölge, Stalker adlı karakterin uydurması olduğu için mi film renkli oluyor? Tarkovski için hayatın siyah - beyaz olarak sinemaya aktarıldığını belirtmiştik, Bölge denilen yer aslında gerçekte var olmadığı için mi renkli gösteriliyor? Yukarıda, Tarkovski'den yapmış olduğumuz alıntıya bakalım hemen: "Bir yanda gündelik, gerçekçi, akılcı hayat, diğer yanda bu hayatın sanatsal ifadesinin toplamı." Demek ki Tarkovski'ye göre, Bölge'de renkli olarak çekilen sahneler sanatsal bir temsilin veya gerçekliğin ifadesidir. Bundan hareketle şu kaniya varabilir miyiz? Rublev'in ikonaları, kendi ideal dünyasını sembolize ettiği için; Stalker'ın zihnindeki Bölge de onun zihninin uydurduğu bir sanatsal gerçeklik olduğu için mi Tarkovski onları renkli gösteriyor? Eğer bu soruya cevabımız evetse, Tarkovski'nin sembollerinin onu sanatsal gerçekliği yaratma noktasına taşıdığını söyleyebiliriz.

3.2.3 Ayna

Ayna, Tarkovski'nin kendi hayatından yola çıkarak yaptığı oldukça şahsi bir film. Meslek arkadaşlarının bile onu kişisel bir film yapmakla suçladığını söyleyen Tarkovski asıl amacını şöyle anlatıyor:

“Film, canımdan çok sevdiğim ve çok iyi tanıdığım insanların hayatlarını yeniden canlandırma amacını taşıyordu. Kendisi için değerli olan insanların hakkını ödeyemeyeceğini, kendisine gösterilen sevgiyi, verilen onca şeyi hiçbir zaman gereğince karşılayamayacağını düşünen bir insanın çektiği acıları anlatmak istiyordum. Bu insan onları yeterince sevmediğine inanıyor ve bu, onun için gerçekten acı veren, katlanılması zor bir düşünce” (Tarkovski 2008: 121).

Peki Tarkovski bir yönetmen olarak neden bunu yapıyor? Ayna’ya yönetmenin bakış açısıyla bakıldığı zaman bu film, yönetmenin bir tür kendisine bedel ödediği ve sevdiklerine karşı işlemiş olduğu günahlardan kurtulmak için itiraflarda bulunduğu bir eserdir. Nietzsche, insanın işlemiş olduğu suçtan kurtulmak için itiraf ettiğini söyler (2016). Tarkovski de bu günahlardan kurtulmak için mi Ayna filmi yapmıştı? Buna kesin olarak cevap vermek zor fakat özellikle 19. Yüzyıl Rus aydınlarının sanatında itirafın yeri oldukça önemlidir ve Dostoyevski’nin eserleri de buna kanıt olarak gösterilebilir. Zaten Tarkovski de, bu gelenekten geldiğini birçok kere tekrarlamıştır. Tarkovski’nin bu yönünü vurgulamamın nedeni; onun film yaparken kendi kişiliğinden yararlandığını ortaya koymak ve aslında onun filmlerinde görünen sembollerin de bu çalışma yönteminden dolayı olduğunu göstermektir. Evet, Tarkovski’nin sineması oldukça ben merkezlidir ve hatta o, bu yöntemin kendi amentüsü olduğunu bile söylemektedir (2009). Tarkovski’nin sinemasındaki nesnelere sembole dönüşmesi ve zor anlaşılması onun sanat eserindeki kişisel tavrından dolayı değil midir? “Engels harika bir fikir ortaya atmıştı; bir sanat eserinin düzeyi, ifade ettiği fikir ne kadar derinlere gömülmüşse, ne kadar iyi saklanmışsa o kadar iyidir” (Ciment ve Schnitzer 2009: 22). Tarkovski’nin savunmuş olduğu bu düşünce aslında onun kişisel sanat yapan bir yönetmen olduğunu da göstermiyor mu?

Tarkovski sinemasında ana karakterin kadın olduğu tek film Ayna’dır. Bundan dolayı biz de, filmdeki kadın karakterin neyin sembolü veya simgesi olduğu üzerinde durmaya çalışalım. Tarkovski Ayna isminin bir tesadüf olmadığını bize bildirir. Çünkü bu filmdeki ana karakter iki kişiyi canlandırır: hem anlatan kişinin annesini hem de karısını. Tarkovski için eş aynı zamanda anne simgesi olarak da görülebilir mi? Bunun yanında doğa, Tarkovski için bir semboldür. Mesela, babası savaşırken annesiyle beraber köye gittiği için doğayı annesine benzetir. “Babam savaşta çarpışırken, annem bizi her bahar köye götürürdü. Bunu görev bellemişti, o zamandan beri de doğayı annemle ilişkilendiririm” (Devarrieux 2009: 54). Belki bu nedenden dolayı anne

karakteri de, Ayna filminde doğayı simgeleyen şey olmuştur. ‘‘Kadının kendisi için hayatın sembolü olduğunu ve en merhametli, en güzel mit olduğunu, böyle de kalmasını istediğini söyledi...’’ (Yergebekov 2003). Yergebekov, Ebbo Demant’ın Tarkovski ile konuşmasını bu şekilde aktarıyor. Bu filmdeki kadın sembolü, tezin asıl konusu olan sanatsal gerçeklikle nasıl bir ilişkiye sahiptir? Solaris filmini hatırlamaya çalışalım. Uzayda yeni keşfedilmiş olan gezegenin içindeki Solaris okyanusu, uzay gemisindeki insanların fantazmatik travmalarının soyut imajını cisimlendirerek onlara musallat eder. Peki bu filmdeki okyanusun kadınla nasıl bir ilişkisi olabilir? Ahmedi, filmin kahramanı Kris’in yolculuğunu şu şekilde anlatır: ‘‘Chris gökyüzü mağaralarını kullanmaktadır. Okyanus ve mağara, Jung’un derin psikolojisinde anne olgusunun başat sembollerindendir’’ (Ahmedi 2016: 112). Zizek, Solaris filmi için yapılan Jungcu yoruma karşı çıkar fakat Tarkovski’nin bu yorumu desteklediğini de belirtir: ‘‘Tarkovski ile ilgili problem kendisinin basbayağı Jungcu yorumu desteklemesidir, buna göre dışsal yolculuk kişinin psişesinin derinliklerine doğru çıkılan içsel yolculuğun bir yansıması ve/veya dışsallaşmasıdır’’ (2014: 62-63). Anne hakkındaki bu açıklamadan sonra hemen düşünmemiz gereken şey, gezegendeki uzay gemisine giden filmin kahramanı Kris’e musallat olan kadın hayalettir. Bu kadın, aslında Kris’in on sene önce intihar etmiş olan karısıdır ve okyanus Kris’in kafasındaki travmatik kişiyi cisimleştirerek ona göndermiştir. Bu bölümde üzerinde tartıştığımız film olan Ayna’da da, tek kadın hem filmin kahramanının annesi rolünü hem de karısı rolünü oynamaktadır. Solaris’teki okyanus annenin temsili ise ve Kris’in karısını, okyanus ona gönderiyorsa Ayna’daki anne - eş durumuyla karşılaşmıyor muyuz? Tarkovski’nin anne ve eş kavramlarına bakış açısı; ona Solaris’teki sanatsal gerçekliği ve Ayna’daki anne - eş sembolünü yaratmasına olanak vermiyor mu?

Şimdi, Ayna filmindeki bir başka sembolü ele almaya çalışalım. Kafasına kuş konan çocuk sahnesini hatırlayalım. Tarkovski ilginç bir açıklamada bulunur: ‘‘Kuşlar kötü bir varlığa yaklaşmazlar. Filmde çocuk bir yaramazlık yapıyor, izleyiciye onun bir tür suçlu, ümitsiz bir vaka olmadığını göstermek için, gerçek doğasına dair bir ipucu olsun diye onu bir kuşla birlikte gösterdim’’ (Strick 2009: 89). Yönetmenin diğer filmlerine de bakıldığında; denebilir ki çocuk, Tarkovski sinemasında masumiyeti simgeler. Tarkovski’nin son filmlerinden olan Stalker filmindeki o sahneyi hatırladığımız zaman da, aklımıza çocuk simgesinin ifade ettiği anlam gelebilir. Stalker filmindeki üç

kahraman, (Stalker, Yazar ve Profesör) yasak olan Bölge'deki arzuları gerçekleştiren Oda'nın yanına geldikleri vakit Stalker, Yazar'a olduğu yerde kalmasını söyler fakat Yazar buna kulak asmaz. Bunun üzerine Bölge, Yazar'ı uyaran bir işaret gönderir. Stalker, aslında Bölge'nin Yazar'ı çok kötü cezalandırması gerektiğini fakat masum biri olduğundan ötürü bunu yapmadığını söyler. Bu iki sahneyi karşılaştırarak Tarkovski'nin ilk dönem filmlerinden olan Ayna'daki masumiyetin simgesi ile Stalker filmindeki masumiyetin sanatsal gerçeklikle beraber verilmesi arasında bir bağ kurulabilir mi? Bence kurulabilir ve bundan dolayı da, Tarkovski'yi sanatsal gerçekliğe taşıyan asıl şeyin sembol olduğunu düşünülebilir.



4 YÖNETMENİN MUCİZESİ OLARAK SANATSAL GERÇEKLİK FENOMENİ

4.1 SANATSAL GERÇEKLİK

Bu bölümde, tezimin asıl odak noktasını oluşturan Sanatsal Gerçeklik olarak adlandırdığım kavramın ne olduğunu açıklamaya çalışacağım. Tarkovski sineması üzerine tez yazmaya karar verdikten sonra araştırma sorusu olarak aklıma birçok konu gelmekteydi. Bundan dolayı, filmlerini yine seyretme ihtiyacı duydum ve ilginç bir ayrıntıyı fark ettim. Daha önce bu filmleri izlemiş olmama rağmen ve bu ayrıntıyı da bilmeme rağmen onu aslında kavrayamadığımı anlamıştım. Sözünü ettiğim ayrıntılar, *Solaris* (1972), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) ve *Kurban* (1986) adlı filmlerde geçmektedir. Bunlardan birkaç örnek vermek gerekirse, *Solaris* filminde, yeni bir gezegen keşfedilmiştir ve oradaki Okyanus'un çeşitli güçleri olduğu anlaşılmıştır. *Stalker*'da Bölge denilen yasaklı bir mınıtkada arzuları gerçekleştiren bir Oda'nın olduğu söylenmektedir. *Nostalghia*'da, kıyameti bir mumun durdurabileceğine inanılmaktadır. Ve *Kurban*'da da, belirsiz bir zamanda başlamış olan nükleer savaşın cinsel bir birliktelik ile durdurulabileceğine inanılmaktadır.

Tarkovski sinemasında, yukarıda sözünü ettiğimiz filmlerde geçen olaylar/ayrıntılar, Tarkovski'nin sinemada gerçeği anlatmak yerine kendi özerk gerçeğini gösterdiği sahnelerdir. Ve bu bölümde, bu olayları/ayrıntılarını tartışmaya çalışacağım. Tarkovski var olan gerçekliğe karşı sanatçının öznel gerçekliğini çıkarmakta ve dünyaya bakış açısını zihinsel tasarısında var olan imgelem gücüyle yoğurmaktadır. Ve sanırım bu yöntemle de, sinemada yönetmenin kendi hakikatlerini yaratabileceğini bize göstermektedir. Giriş bölümünde bu ayrıntıların, ‘‘İkincil Gerçeklik, Rüyamsı Gerçeklik ve İmkansız Gerçek Şey’’ olarak tanımlanmış olduğunu; benim ise buna Sanatsal Gerçeklik demeyi tercih ettiğimi söylemiştim. Buna ek olarak, Tarkovski'nin bu konu hakkında farklı zamanlarda söylemiş olduğu sözlerinden ve Babek Ahmedi'nin Tarkovski sineması hakkında söylemiş olduklarından yola çıkarak da, sanatsal gerçeklik

kavramını kullanmış olduğumu belirtmem gerekiyor. Tarkovski bu konu hakkında şunları söylemiştir: “Film sırasında bir anlam aramaya başlarsanız, olup biten her şeyi kaçırsınız. İdeal seyirci bir filmi, içinden geçtiği kırları seyreden bir yolcu gibi seyrederek; çünkü sanatsal bir imge zihin dışı bir iletişimle etki uyandırır” (Christie 2009: 84). “Başlangıçta filmin kahramanı, hayatın korkunç gerçekliğiyle sanatsal yaratıcılığının uyumlu ideali arasında uzlaşmaz bir çelişki bulunduğunu sanır...” (Tarkovski 2008: 151). Ahmedi ise şunu söylemiştir: “Tarkovski’nin üzerinde durduğu en önemli konulardan biri de gözle görünür gerçek ile onun sanatsal anlatımı arasındaki ilişkiydi” (2016: 21). Tarkovski’nin gerçekliği aşmak için kullanmış olduğu, “sanatsal imge” ve “sanatsal yaratıcılık”; Ahmedi’nin de buna referansta bulunarak, “gözle görünür gerçek ile sanatsal anlatım” arasındaki farklılığa değinen ifadesi, sanatsal gerçeklik kavramını kullanmam adına bana hem ilham verdi hem de dayanak noktası oldu. Bunun yanında, sanatsal gerçeklik kavramını, özellikle belirttiğim kelimelerin eş değeri olarak kullandığımı da ifade etmek istiyorum.

Sanatsal gerçekliğin, belirli bir amaç doğrultusunda yaratıldığını; yönetmenin de, aslında bir mucizenin gerçekleşmesini dilediğini ve bu yüzden de tezimin başlığının neden “*Yönetmenin Mucizesi Olarak Sanatsal Gerçeklik Fenomeni*” olduğunu açıklamıştım. Mucize kelimesi, farklı anlamlara çekilmeye müsait olduğu için onu hangi sözcük anlamıyla kullandığımı açıklamam gerekiyor. Türk Dil Kurumu’nda mucize kelimesinin dört farklı anlamıyla karşılaşmaktayız: “1. Peygamberlerin kendilerine inanmayan insanlara peygamberliklerini ispat etmek amacıyla Allah’ın iznine bağlı olarak gösterdikleri olağanüstü olaylar, haller, tansık. 2. İnsanları hayran bırakan, tabiatüstü sayılan olay. 3. İnsan aklının alamayacağı olay. 4. Olağanüstü, şaşırtıcı” (Türk Dil Kurumu). Arapça kökenli olan mucize kelimesi, ilk anlamda isim olarak kullanılmış; dördüncü anlamında da sıfat olarak kullanılmıştır. Benim bu tezde kullandığım mucize kelimesinin anlamı, dördüncü anlamda verilen sıfat haliyledir.

Şimdi sormamız gereken soru ise, Tarkovski’nin filmlerinde neden sanatsal gerçeklik yoluyla mucizeler yaratmaya çalıştığıdır. Anladığım kadarıyla Tarkovski, maneviyatın veya inancın gerçeklik karşısında yara aldığına; bu yüzden de insanın var olan gerçekliği aşarak inancını koruyabileceğine inanan bir yönetmendir. Tarkovski, bu konu

hakkında şöyle bir açıklamada bulunmuştur: ‘‘Bilincine varılan korkunç ve alçak gerçeği daha yüksek bir düşünsel eylem adına aşmak; özü itibarıyla oldukça dinsel bir anlam taşıyan, ulvi fikri yükümlülüğün kutsanmış bilincine varmak demek olan sanatın gerçek misyonu işte budur’’ (Tarkovski 2008: 151). Başka bir yerde ise şunu söylemiştir: ‘‘Sanat yaratma yetisidir, Yaratan’ın eyleminin yansıması, aynadaki görüntüsüdür. Biz sanatçılar yalnızca bu eylemi tekrarlıyor, taklit ediyoruz. Sanat, Yaratan’a benzediğimiz o kıymetli anlardan birisidir’’ (Cosse 2009: 212-213). Tarkovski, bu misyonla hareket ettiği için filmlerinde bir mucizenin gerçekleşmesini dilemiyor mu? Bu konuyu, aşağıda yapacağımız tartışmanın içinde gerekli olan açıklamaları yaptıktan sonra daha ayrıntılı bir şekilde tartışmaya devam edeceğiz.

Babek Ahmedi, üzerinde tartıştığımız sanatsal gerçeklik konusunun kökenine gitmekte ve aslında kişisel olarak da ilişki içinde olduğumuz bu gerçeklik konusunu ayrıntılı bir biçimde tartışmaktadır.

Tarkovski’nin üzerinde durduğu en önemli konulardan biri de gözle görünür gerçek ile onun sanatsal anlatımı arasındaki ilişkiydi. Bu, sanat felsefesinde çok eskilere dayanan köklü bir konudur. Batı kültüründeki bu sorunun kökeni Eflatun ve Aristoteles’e kadar uzanır. Tarkovski bu konuya yeni bir açıdan yaklaşmıştır. Rönesans’la birlikte ortaya çıkan ama daha sonraki yüzyıllarda sanat söylemlerinde unutulmuş bu konuyu yeni bir sanat olan sinemanın yardımıyla yeniden gündeme taşımıştır. Leonardo Da Vinci resmin, ‘‘akılsal bir iş’’ (cosa mentale) olduğuna inanan bir ressamdı. Onun bu Neoplatoncu söylemi, aslında Rönesans dönemi sanat anlayışına ait paradigmanın bir kez daha dillendirilmesi idi. Zihnimiz dışında, gözle görülemeyen, maddi olarak var olmayan bir takım gerçekler söz konusudur. Bu gerçekler bilincimiz üzerinde etki bırakır, hayata dair tarz ve eylemlerimizde de yer yer söz sahibi olur. Dolayısıyla onları gerçek dışı olarak niteleyemeyiz. Bunlar aslında zihin ve düşüncemizin yarattığı gerçekler olup yaşadığımız çevrenin sınırlarında sürekli varlıklarını hissettirirler. Eylemlerimize hatta zaman zaman kaderimize bile etki ederler. Sanrılara kapılıp hayali düşmanları olduğu için intihar eden birisi, halüsinasyonlar sonucu gördüğü o düşmanları açık birer gerçek sanır; hem de hayatına son verebilecek kadar gerçek... Gece yarısı gördüğü karartılardan ötürü kan ter içinde titreyerek uykudan uyanan bir çocuk için o karartılar, yatağından da, odasının masa ve perdesinden de daha gerçektir. Tarkovski için sinema, yazarın koşulsuz bir gerçeği yaratırken kendini bulabileceği bir sanattır. Yarattığı gerçek, kelimenin tam anlamıyla sadece kendi dünyasına ait bir gerçektir. Film de duygusal bir gerçektir, o yüzden izleyiciler onu ikincil gerçek olarak kabul ederler diye yazdığında - her ne kadar yeni bir sanata

dair yazmış olsa da- aslında büyük dahi Leonardo da Vinci'nin söylediğine dönüyordu. Zira o da sanat estetiğinin gerçek bir düşünsel gayret olduğuna inanıyordu (2016: 21-22).

Ahmedi, da Vinci'nin Neoplatoncu bir söyleme sahip olduğunu ve Tarkovski'nin sanat anlayışının da bundan farklı olmadığı iddiasında bulunur. Ahmedi, bu konuda haklı olabilir çünkü Thorsten Botz - Bornstein de, Tarkovski'yi Neoplatoncu olarak bilinen Plotinos'a yakın bulmuş ve şunları söylemiştir: ‘Plotinos'ta da, Tarkovski'de de bulanık imajlar ve anlaşılmaz fikirler üreten bir gizemcilik düzlemine ulaşmak için akıl alaşağı edilmiyor. Bilakis, bizatihi akıl bilgeliğin kökeni haline geliyor’ (2009: 13). Bunun yanında Ahmedi, Tarkovski'nin bu estetik yaratıcılığı benimsemesini Aristoteles'in *mimesis* tanımlamasına teslim olması ile bağdaştırır ve Tarkovski'nin, onu çok etkilemiş olan Alman şiirsel romantiklerinden beslendiğini de savunur. Peki Tarkovski bir yönetmen olarak neden böyle bir yola başvuruyordu? Taklit edilen şey olduğu gibi kopya edil(e)mez mi? Tarkovski bu yüzden mi kendi ideal dünyasını seyirciye ulaştırma çabası içinde olmuştur? Ahmedi'nin, Tarkovski gerçekliği üzerine yaptığı tespitlerinden yola çıkarak tartışmamıza devam edelim. Ahmedi, Tarkovski'nin gerçekliğinin realizm veya natüralizmin egemenliğinde olmadığını belirtir. Çünkü sanatçının özgürlüğünün ancak ve ancak gerçekliğe yeni bir biçim vermesiyle ortaya çıktığına; sanatçının ancak bu şekilde dış dünyanın esiri olmadığına vurgu yapar. Tarkovski gerçekliğini, nesnenin karşısına ayna koyup onu yansıtmak yerine yeni bir gerçekliğin inşası olarak görür.

Tarkovski, ikincil gerçek ile gerçeğin yansıması olan gerçeklik söylemi arasındaki mesafeyi savunan ilk kişi olarak sinemada yeni bir çığır açtı. O bize Lumiere Kardeşler'in *La Ciotat* İstasyonu'na ağır ağır yaklaşan treni her ne kadar sinemanın yarattığı bir varlıksa ve salonun darlığı ortadaysa da, seyircileri korkutarak karanlık salondan kaçırabileceğini hatırlatıyordu. Seyirciler gözle görünen bir gerçekten (ayni) değil, zihinlerinde yarattıkları bir gerçekten korkmuşlardı (Ahmedi 2016: 24-25).

Ve Ahmedi, Tarkovski'ye başvurarak sinemanın doğuşunu bize hatırlatıyor. Bunun yanında Tarkovski'nin normlarla belirlenmiş akılsal ve zamansal bir düzende hareket etmediğini de hatırlatır. O sanat eserini bir diğerini ya da öncekini reddetmek için çabalayan gerçeklik ve hayatın savaşı olarak görür. Sinemanın hedefinin dış gerçekliği kaydetmek olmadığına, onun önceden yaratılmış olan bir bütün gerçeğe rağmen yeni bir

gerçeklik yarattığına inanır. Bu durum için Tarkovski'nin bütün filmlerinde var olan irrasyonel unsurların ifşasını gösterir. Burada, Ahmedi'nin çok önemli tespitlerde bulunduğu inanıyorum. Gerçekten de, sanatsal gerçeklik için en önemli nokta; mantık ve zaman düzleminde hareket edilmemesidir. Çünkü, sanat eseri bu sayede kendi gerçekliğini yaratabilir ve seyirciye de farklı bir deneyim sunabilir. Bu konu hakkında Dücan Cündioğlu şunu söylemektedir: “Sanatı gerçeklik var etmez, hatta zenginleştirmez bile, aksine gerçekliği var eden sanatın kendisidir, sanatın, yani imgelemin kendisi...” (Cündioğlu 2017).

Şimdi de Bornstein'in, Tarkovski sinemasındaki gerçeklik hakkındaki yapmış olduğu tespitlerinden yola çıkarak tartışmamıza devam edelim. Bornstein, Tarkovski'nin sahip olduğu bu estetik yaratıcılığın Plotinos'un fikirleri ile uyuşmasının yanında başka bir kuram ile de örtüştüğünü savunur,

“Son olarak, Plotinos'un fikirleri sadece Tarkovski'nin estetiği ile örtüşmez, Andre Bazin ve Siegfried Kracauer'in geliştirmiş olduğu, 'rüyamsı gerçeklik' adı verilen bir sinema kuramıyla da örtüşür... Kracauer'in önerdiği şey, daha ziyade ‘gerçekliğin’ bir 'kamera gerçekliği' biçiminde doğrudan sinemaya dahil olabildiğini savunan bir 'gizemcilik'tir. Almanca 'Kamerarealitat' terimi, Kracauer'in esinlendiği yarı-Plotinosçu birleşmeyi çok iyi ifade eder: Göz ile görmenin nesnesi bir bütün olur ve gerçeklik ile kamera da bir kamera gerçekliğinde birleşir... Kamera gerçekliği ile karşılaştığımız anda, dünya mutlak olarak görünmeye başlar. Bu halde, rüya ile gerçeklik arasındaki ayrım bile görece hale gelir. Ama bu, gerçekliğin 'bir rüyada olduğu gibi zayıfladığı' anlamına gelmez. Aksine bir rüya olarak gerçeklikten çok daha gerçek gibi görünür” (Bornstein 2009:144-145).

Bornstein, kameranın kaydetmiş olduğu gerçekliğin müdahale edilerek kayıt edilen, (veya yeniden yaratılan) bir gerçeklik olduğu için aslında bir rüya gibi bizlere görüneceğini ama asıl o zaman da dünyanın mutlak gerçeğini göreceğimizi vurgulamak ister. Aslında bu çıkarımdan hareket ederek, Ahmedi'nin yukarıda savunmuş olduğu, “sinemanın hedefinin dış gerçekliği kaydetmek olmadığı, onun önceden yaratılmış olan bir bütün gerçeğe rağmen yeni bir gerçeklik yarattığı” savına da ulaşmış oluruz. Böyle bir gerçeklik bize “yabancı” ve “sahte” gelebilir fakat Tarkovski, bazen gerçekliği ifade etmenin en iyi yolunun gerçekdışılıktan geçtiğini ifade eder (2009). Böylece denilebilir ki, hem Ahmedi hem de Bornstein, Tarkovski sinemasındaki gerçeklik

hakkında aynı noktada buluşmaktadır. Peki bu çıkarım sonucunda yeni bir gerçekliğin kamera sayesinde yaratılabildiğini ve bunun sanatsal bir gerçeklik olduğunu söyleyebilir miyiz? Bornstein'in bu konu hakkındaki düşüncelerine bakmaya devam edelim. Bornstein, rüyamsı gerçekçiliğin merkezinde Plotinos'un "zerafet"⁹ olarak adlandırdığı estetiğin bulunduğunu saptar. Dahası, rüyamsı gerçekçiliğin ne empati ne de soyut analiz ile kavranabilen bir imaj niteliği arayışında olduğunu savunur. "Kraucer, kişinin bir şeyi bir rüyada görüneceği haliyle tahayyül ederek o şeye dahil olması anlamında Almanca 'bir şeyin hayalini kurmak' ifadesini kullanır. Bir taraftan da rüya olmayan bu rüya, gerçekçiliği onu temsil ederek değil, onunla birleşerek yakalar" (Bornstein 2009: 145). Burada dikkat edilmesi gereken şey, kişinin ne rüya görmesi ne de hayal etmesidir. Kişi, bir şeyin rüyada ona nasıl görünmesi gerektiğini hayalini kurmaktadır. Rüya, sahibine bilinç dışı bir şekilde görünür fakat Kraucer'in rüyamsı gerçeklik için savunduğu şey; kişinin rüyasını nasıl göreceğini hayal etmesi ve bunun sonucunda da ona dahil olmasıdır. Böylece bu, bir temsilden öte gerçekten daha çok gerçek olabilecektir. Çünkü bizzat gerçekliğin içinde kurulmaya çalışılan bir gerçekliktir. Kişinin rüyada görmek istediği şeyin hayalini kurması, kişiye rüyamsı bir gerçeklik sunuyorsa; Tarkovski'nin filmlerinde, mucizelerin rüyamsı gerçeklik içinde gerçekleşmesi imkanını da sunamaz mı? Sanatsal gerçekliği farklı yönlerden ele almaya devam edelim.

Ahmedi, Tarkovski sinemasındaki gerçekliğin bir başka yönüne dikkatimizi çeker. Örneğin, onun sinemasındaki görünen gerçeklik ile yaratılmış olan gerçeklik arasındaki geçişin oldukça yumuşak olduğu tespitinde bulunur. Sanırım bunu bir nevi kurgu sanatındaki *cross fade* geçişine de benzetebiliriz. Bu geçişin kolaylığı var olan gerçekliğe karşı şüphe etmemizi sağlayabilir mi?

⁹ Bornstein, Zarafet'in tanımını Fransız filozof Pierre Hadot'un şu açıklamasıyla aktarmıştır: "Rönesans düşünürlerini derinden etkilemiş bir nitelik olan ve Schiller tarafından 'ruh güzelliği' şeklinde ifade edilen Plotinos'un zarafet kavramı, maddeciliğe olduğu kadar her türlü empati kuramına da kökten karşıttır. Namevcut bir mevcudiyettir; bugün hala muhafaza ettiğimiz 'üslup' kavramıyla hiçbir bağlantısı olmayan, askıya alınmış bir biçimdir. Tanrı'nın ışığının parıltısıdır ve doğrudan doğruya Bir olandan anlık bir 'parıltı' şeklinde yayılır. Zarafet biçimde gerçekleşecek olan bir özdür; 'dışsal' estetik biçim ile doğrudan bir ilişkisi yoktur çünkü dış sadece göstergeleri gösterir. Simetrisinin kendisinden ziyade simetriyi aydınlatan şeydir. Böylelikle doğrudan, bu somut sadeliğe veya tüm maddi şeylere güzellik bahşeden ve 'Ruh'un gözü ile görenler' tarafından ilk bakışta algılanan bu basit mevcudiyete bağlanır" (2009: 145).

Örneğin Stalker'ın yasak bölgeye olan yolculuğu... Acaba bu yolculuk başta yasak bölgeye, oradan da gündelik hayata geri dönüş yolculuğu mudur? Yoksa tamamen İz Sürücü'nün zihninde, hayal ve arzularının dünyasında yaptığı bir yolculuk mudur? Solaris'te Hari'yi okyanusun gizemli gücü mü yarattı? Gözle görülen bir varlık değil midir Hari?... Nostalgia'da dünyayı küçük bir mum mu kurtarıyor? Yoksa sadece Domenico ve Gorchakov'un düşüncelerinde mi böylesi bir mucizeye şahit oluyoruz? (Ahmedi 2016: 32).

Ahmedi, sanatçının, gerçek dünyadan yola çıkarak bir sanat eseri meydana getirdiğini söyler. Fakat sanatçının bu eserini olması gereken ama henüz olmayan bir söylem gibi üretmesi gerektiğini de vurgular. Çünkü ona göre ancak bu sayede seyirci, o sanat eserinde dünyanın zati (özgü) gerçekliğini bulmaya çalışır. Ahmedi, bu çıkarım sonrasında Tarkovski'yi romantiklerin sanat anlayışına yakın bulur ve bu özgül gerçekliğin, sanatçının dünyada gördüğü fenomenle uyuşmadığını da belirtir.

Bu uyuşmazlığı tartışmaya başlamadan önce kullanmış olduğumuz Fenomenin karşıtının Numen olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Ömer Yıldırım, Kant'ın fenomen ile numen arasında yapmış olduğu ayrımı şu şekilde aktarmaktadır. “O, *fenomenal* gerçeklikle, yani bizim duyular aracılığıyla tecrübe ettiğimiz dünya ile *numenal* gerçeklik, yani duysal olmayan ve hakkında bilgi sahibi olunamayacak dünya arasında bir ayrım yapmıştır” (Yıldırım 2005). Numen'in varlığı kendisinde vardır ve o asla bilinemez. Fenomen ise bunun tersidir. Tarkovski'nin sanatsal gerçekliği, yönetmenin dünyayı algılayışı biçimi olarak bir fenomendir ve yönetmen bundan yola çıkarak, etrafımızı saran nesnelere öz gerçeklikleri için bir çıkış yolu yaratmaya çalışıyor gibidir. “Otto: Başka bir çıkış yolu var mı? Başka hiç bir seçenek yok. Hiç yok!” (Kurban 1986). Kurban filminde Otto, Alexander'a insanlığın kurtulması için hizmetçi Maria ile yatmasını söyledikten sonra Alexander ona bu bir şaka mı diye sorar. Ve Otto ona, yukarıda yazmış olduğumuz diyalogunu söyler. Fakat burada dikkat etmemiz gereken çok önemli bir husus söz konusudur. Görünen gerçek (doğa) algısı fenomendir ama Tarkovski'nin bunu sanatsal gerçekliğe dönüştürmesi hakikat, yani bir numene ulaşma istenci değil midir? Mesela Zizek, Tarkovski'nin *Solaris* filmindeki yeni keşfedilmiş olan Solaris gezegeninin bir Numen olduğunu söylemektedir (2014). Numen'in, bilinmeyen Şey olduğunu söylemiştik. Hem Zizek'in tespitinden yola çıkarak hem de filmin hikayesinden anladığımız kadarıyla Solaris gezegeni yeni

keşfedildiği için Bilinmiyor değildir. Solaris, bizzat Kant'ın asla bilinmeyen dediği şey olarak karşımızda durmaktadır. Tarkovski de, fenomen olarak ele alabildiği doğayı numene ulaşmak için kullanıyor gibidir. "Plastik Sanatlar ve Doğa Arasındaki İlişki, başlıklı denemesinde Schelling, doğayı cansız nesnelere yığını olarak gören her türlü entelektüel tutumu eleştirir... Doğayı kendine yeten bir kendilik olarak kabul eden sanatçı, onu bir 'hayat imajı' olarak temsil edecektir. Schelling için doğa tinseldir; başka bir deyişle, tinselliği görünür hale gelen maddedir. Doğa estetik temsil aracılığıyla görünür hale gelir" (Bornstein 2009: 54). Tarkovski, madde olarak görünen doğayı; kendi sanatsal estetiği sayesinde tinsel olarak görünür hale mi getirmeye çalışıyor? Mesela örnek olarak verdiğimiz Solaris filminde, "hayat imajı" olarak ele alınmış Solaris gezegeni, numenin tinselliğinin görünür hale getirme çalışması değil midir? Bornstein'in de ileride değineceği konu hakkında şimdiden şunu söyleyebilirim: Doğa, tinselliği görünür hale gelen madde ise Tarkovski'nin yaptığı bu tinselliğe ulaşmaya çalışmaktır. Bunun yanında, Tarkovski'nin, "görüneni kullanarak hissettiklerimizin görünmez duygusuna ulaşılabilir" (2008) sözünü tekrar düşünelim. Bu ifadeden hareketle Tarkovski'nin, sinema sayesinde görüneni kullanarak hissettiklerimizin görünmez görüntüsüne/imajına ulaşmaya çalıştığı da söylenebilir. Benzer şekilde Zizek de, sanatçı için gerçek dünyanın; var olan gerçeklikten çıkarılan imgelerin ürünü olduğunu savunur ve Tarkovski sinemasındaki sanatsal gerçeklik için bir Lacan terimi olan İmkansız - Gerçek Şey kavramını kullanır: "Jacques Lacan, sanatı Şey'le bağlantılı olarak tanımlar: *The Ethics of Psychoanalysis* başlıklı seminerinde sanatın daima İmkansız - Gerçek Şey'in merkezi boşluğu etrafında örgütlendiğini öne sürer" (2014: 11). Üzerinde tartıştığımız sanatsal gerçeklik fenomeni, tam olarak İmkansız Gerçek Şey'in temsil edilme biçimi değil midir? Akli gerçekliğin ürünü olan bu soyut Şey'ler madde üzerinde sanatsal bir gerçeklik sayesinde temsil ediliyorlar denilebilir. Bunun yanında Tarkovski, İmkansız Gerçeklik konusunda Castaneda'dan etkilendiğini günlüklerinde yazmış ve Castaneda'nın yaptığı gibi dünyayı kendisine ait hissetmek istediğini ve İmkansız Gerçekliğin sınırlarının zorlanması gerektiğini söylemiştir (2011).

Kantçı Transandantal İdealizm, aynı zamanda ahlaksal olabilmenin mümkün oluşu ile ilgilidir. Ahmedî de, sanatçının yarattığı gerçekliğin zihnindeki ön bilgilere dayandığını

ve bu yüzden de ikincil gerçekliğe şekil vermenin sanatçının iç dünyasına, manevi ve ahlaki hayatına birebir bağlı olduğunu savunur. Tarkovski sinemasının temelinde inanç meselesi olduğunu söylemiştik ve onun, ‘‘korkunç ve alçak’’ olarak nitelendirdiği gerçeği aşmak isteyen sözlerini de hatırlatmıştik. Tarkovski, var olan gerçekliği beğenmemektedir çünkü bu gerçekliğin gereğince hareket ettiği zaman savunmuş olduğu ahlaki değerlerden ödün verilmesini gerektirdiğini düşünür. Tarkovski, bu nedenden dolayı mı İdeal olana ulaşmaya çalışmış ve bunun için de, kendisinin inandığı bir gerçeklik yaratmaya çalışmıştır? Ki bu gerçeklik içinde mucizeler bile gerçekleşebilir... Peki o zaman, sözünü ettiğimiz Kantçı transandantal idealizmin ve Ahmedi'nin savunduğu ikincil gerçekliğin sunduğu ‘‘manevi ve ahlaki’’ imkan; Tarkovski'nin sanatsal gerçekliğinin sunduğu mucizelerin mümkün oluşu ile aynı amacı mı taşımaktadır?

Sanatçının özgül gerçekliğinin sonucu olan şeyin onun dünyada gördüğü fenomenle neden uyuşmadığına gelelim şimdi. Ahmedi, bizzat Tarkovski'nin kendisinden şu şekilde aktarmaktadır: ‘‘Tarkovski, romantiklerin çıkarımlarıyla hareket ederek bu zati gerçekliğin, gördüğüyle yetinenin gözünde dünyanın hakiki fenomeniyle bütünsel anlamda uyuşmadığını ama bir şekilde de var olduğunu ve eğer dikkat edilirse bir açıdan maddenin hakikatini gösterdiğini savunur’’ (2016: 22). Tarkovski'nin savunduğu öznel gerçeklik sanatçı için bir fenomense ve bu dünyanın hakiki fenomeniyle uyuşmuyorsa bu ikisi arasında aslında bir paradoks olduğu iddiasında bulunabilir miyiz? Tarkovski'nin söylemiş olduğundan yola çıkarak dış dünyadaki gerçekliğin de bir fenomen olduğunu ama Hakikatin/Numen'in yanılması gibi sanatçıya göründüğünü söyleyebiliriz. Bu konu hakkında Bornstein, yine Schelling'e dikkatimizi çekmektedir:

‘‘Tüm insan sanatlarının –hangisi olursa olsun, hiç fark etmez- belki de en dramatik paradoksunu temsil eden mantıksal çelişki, Schelling'in şu düşüncesinde netleşmektedir: Madde gibi somut bir şey (ki nihayetinde doğa bir maddedir), güzellik gibi kendisinde somut hiçbir özellik barındırmayan ve büsbütün soyut olan bir niteliği nasıl temsil edebilir? Bu problem öylesine geneldir ki insan bununla ilgili bir tartışmaya girmeye pek yanaşmayabilir. Platon'dan beri, bu problemi çözebilmüş bir felsefeci yoktur’’ (Bornstein 2009: 54).

Bornstein, bu problemin çözümsüzlüğünü vurgulamasının yanında; Alman romantik ressam Caspar David Friedrich'in, Schelling'ten etkilenen bir ressam olduğunu ve onun bu soruna kuramsal değil ama pratik bir çözüm önerdiğini savunur. Friedrich'in çözümü manzaradır: "Manzara bizatihi doğadır, somut olan bir şeydir; ama aynı zamanda, soyut bir sonsuzluğa uzandığı için, 'gerçeklikte' gördüğümüz şeyler gibi apaçık boyutlara sahip olması mümkün değildir" (Bornstein 2009: 54). Bornstein, Tarkovski filmleri içinde manzara aramaktansa Tarkovski filmlerini birer manzara olarak görülmesi gerektiğini savunur. Bornstein, Walter Benjamin'in, "bir görünüp bir kaybolan" imajlar olarak tarif ettiği doğanın hakikatinin Friedrich'in manzaralarında görüldüğünü anlatmak ister. Çünkü Friedrich'in manzaraları, gerçekliğin birebir kopyası değil ama ressamın doğayı gördüğü haliyle tuvale yansıtmasıdır. Yani, Bornstein'in dediği gibi Friedrich'in manzaraları doğadır ve somuttur fakat aynı zamanda soyut bir sonsuzluğa uzanır. Peki, Tarkovski'nin filmleri sanatsal gerçeklik sayesinde mi bu imajlara sahip olabiliyorlar? Bornstein, bu yüzden mi bu filmlere manzara olarak bakmamızı istemektedir? Benjamin üzerinden tartışmamıza devam edelim. Bornstein, Tarkovski'nin Benjamin gibi gündelik dünyayı olumsuzladığını ama bu olumsuzlamanın aslında gerçekdışılığa girmek için yapılmadığını söyler. Bornstein, Tarkovski'nin bu sayede gerçekliği eskisinden daha gerçekçi bir hale getirerek "uyanmamızı" istediğini belirtir. Ve ona göre bu sayede uyanıklığın dünyası da, yanılısamalardan muaf bir dünya haline gelebilecektir.

"Dünyaya dair bilgi daha ziyade gerçek dünyaya birdenbire 'uyanma' meselesidir. Ama Biçimciler için 'yadırgatıcı' imajlar teknik bir düzenleme meselesiyken, Benjamin için dünyanın kendisini bize gösterdiği 'imajlar' gerçeklik ile rüya arasında bir yerde bulunmak zorundadır. Tarkovski'nin Biçimcilerden devraldığı mirası geliştirerek özellikle Benjamin'in yadırgatıcı olana ilişkin fikirlerine yaklaştığı açıktır (Bornstein 2009: 153).

Benjamin'e göre, dünyanın kendisini/hakikatini gösterdiği imajlar gerçeklik ile rüya arasındadır. Peki gerçeklik ile rüya arası denilen o yer neresidir? Bu soruya cevap bulmak zor fakat görünen gerçekliğe yadırgatıcı olarak yaklaşabilen kişinin nesne üzerinde tefekküre dalacağını ve bu dalgınlık halinin rüya ile gerçeklik arasında bir yer olabileceğini söyleyebilir miyiz? Bu sayede yönetmen kişisi, dalgın ama uyanık haldeyken kendisine görünen bu imajları görünen gerçeklik içinde kamera ile yakalayabilir veya yaratabilir. Burada asıl önemli olan soru, bu imajların bir

yanılsamanın arkasından mı kişiye görüldüğü meselesidir. Eğer sanatçı, nesnelere dünyası bir yanılsama olarak görmeye başlarsa bu gördüğü fenomeni, peşinde olduğu hakikatin önündeki bir engel gibi mi görecektir? Sanatçı, belki de direkt olarak hakikate ulaşmanın imkansızlığından dolayı yanılsama olarak gördüğü nesnelere dünyasından yola çıkarak yeni bir fenomen yaratmaya çalışır. Ve bu fenomeni kendi öznel gerçekliğine yaklaştırdığı sürece kendisini hakikate daha da yakınlaşmış hisseder. Tarkovski'nin metafizik olaylara başvurmadan etrafındaki nesnelere kullanarak yaratmış olduğu sanatsal gerçeklik tam da yukarıda tartıştığımız sanatçının fenomeni değil midir? Bu açıdan bakıldığından Zizek'in, Tarkovski sinemasına isnat ettiği materyalist yorum da bizi aynı noktaya getirebilir mi? O halde tartışmamıza devam edelim.

Tarkovski'nin materyalist yorumunda, Sınır'ın kurucu rolünde ısrar etmek gerekir: Bu gizemli Mıntıka sıradan gerçekliğimizle aynıdır aslında; ona gizemli bir atmosfer katan Sınırın kendisidir, örneğin Mıntıka erişilmez, yasak olarak tayin edilmiştir. (Kahramanların en sonunda gizemli Oda'ya girip ilgi çekici veya özel hiçbir şeyin olmadığını fark ettiklerine hiç şaşırılmaması gerekir - İz Sürücü bu haberi Mıntıka dışındaki insanlara aktarmaması için onlara yalvarır, böylece insanlar tatminkar illüzyonlarını sürdürmüş olurlar...) Kısaca, tutucu mistifikasyon burada nedenselliğin asıl yapısını tersine çevirme faaliyetidir: Mıntıka, gündelik gerçeklik anlayışımıza 'çok fazla' gelen bazı özellikleri olduğu için yasaklanmamıştır, tam da gündelik gerçekliğe özgü bazı şeyleri sergilediği için yasaklanmıştır. Öncelikle bu gerçeğin bir kısmı gündelik gerçekliğimizden biçimsel olarak dışlanır ve bir yasak bölge ilan edilir (Zizek 2014: 78-79).

Zizek, Tarkovski'nin *Stalker* filminden söz etmektedir. *Stalker* filminde var olan Bölge'nin sıradan gerçekliğimizle aynı olduğu, yani her hangi teknolojik bir tuhaflık içinde veya doğaüstü bir durum söz konusu olmamasına rağmen gizemli durduğunu belirtir. Plotinos'a dair bir tartışma bağlamında Jean Brun'un söylemiş olduğu şeyi Bornstein, *Stalker* filmi ile ilişkilendirir ve onu şu şekilde aktarır: "Novalis'in sihirli idealizmi açısından, kozmosun indirgenmesi olan insan bedeni ile insan bedeninin dev bir projeksiyonu olan kozmos arasında hiçbir fark yoktur. Yine Novalis'e göre, kişinin hayal ettiği dünya ile içinde hayal gördüğü dünya arasında bir ayrım yapmanın hiçbir gereği yoktur" (Bornstein 2009: 146). Bornstein, bu konu hakkında Tarkovski'nin etkilenmiş olduğu Alman romantik yazar Novalis'e dikkatimizi çekmektedir. Novalis'in söylemiş olduğundan hareketle denilebilir ki, *Stalker*'daki Bölge her ne kadar görülmesi

arzu edilen bir rüya olsa da onu dış görünüş itibari ile var olan gerçeklikten ayıran temel bir farklılığı yoktur. Buna ek olarak Bornstein, zerafetin getirdiği yegane şeyin aslında basit bir Bakış yani, maddeye onu aramadan bakmak olduğunu iddia eder ve bu sayede maddi olanın manevi olarak da görünebileceği ve aslında Tarkovski’de bariz olan şeyin de bu olduğunu dile getirir. Rüyamsı gerçekçiliğin, var olan gerçeklikten daha gerçekçi olma iddiası da sanırım burada aranabilir.

Peki sıradan gerçeklikle aynı olan şey nasıl gizemli durabiliyor? Bunu sağlayan yegane durum yönetmenin dünyayı kendi algıladığı şekliyle seyirciye aktarması, yani ele aldığı nesnelere dünyasını yeniden işlemesi değil midir? Bu konu hakkında Bornstein, bizzat Tarkovski’nin söylemiş olduğu şeyi bize hatırlatır: “Tarkovski, Leonardo da Vinci’nin ve Bach’ın ‘dünyayı sanki ilk kez her türlü deneyimin yükünden kurtulmuşçasına gördüklerini, ellerinden gelen azami titizlikle onu yeniden üretmeye çalıştıklarını ve bakışlarının yabancılarınkıyla kıyaslanamayacağını’ savunur” (Bornstein 2009: 160). Tarkovski’nin söylemiş olduğu düşünceden hareketle ve Zizek’in yukarıda örnek olarak verdiği *Stalker* filmi üzerinden tartışmamıza devam edelim. *Stalker* filminde gizemli olarak görülen Bölge’nin sıradan bir bölgeden farkı ne olabilir? Tarkovski şunu söylemektedir: “Bölge, sadece bir bölge işte” (Tarkovski 2008: 177). Evet, dış görüntüsü itibariyle hiç farkı yoktur. Dünyadaki her hangi bir yerde görülebilecek nesnelere burada da vardır. Ağaçlar, yollar, nehirler, binalar, çeşitli bitkiler vb. Fakat asıl farklılık, yönetmenin bu görünen gerçeklik içindeki nesnelere yüklemiş olduğu anlamlarda yatmaktadır. Örneğin, *Stalker* filmindeki Bölge’de, yürüdüğünüz yolda bir daha geri dönme şansınız yoktur. Çünkü Bölge’nin sizi cezalandıracağı söylenmektedir. Bornstein, Tarkovski’nin var olan gerçekliğe yadırgatıcı bir biçimde yaklaştığını iddia etmekte ve şunları söylemektedir: “Rüyamsı yadırgatıcılık, totolojik bir biçimde kendisinden başka hiçbir şeye dayanmadığı için mutlaklıdır. (Daha önce dikkat çektiğimiz üzere, nasıl filmlerindeki ‘başka herhangi bir şey bir şeyi simgelemiyorsa’, *Stalker*’daki ‘mıntıka’ da bir şeyi simgelemez” (Bornstein 2009: 159). Bu açıklama sonrasında Bornstein, Tarkovski’nin Bölge/Mıntıka hakkındaki sözüne başvurur ve o da onun sadece bir bölge olduğunu savunur.

Tüm bu açıklamalardan sonra, Tarkovski'nin sinemasında olan şeyin; sanatçının ideal gerçeklik tasavvuru ile var olan gerçekliğin savaşı olduğunu söyleyebilir miyiz? “Sanatçı mutlak hakikate galip gelmek için uğraşır didinen bir varlıktır. Sanatçı bu hakikate karşı, kusursuz ve bütün bir şey yarattığı her sanat eserinde galip gelir” (Tarkovski 2011: 91). Tarkovski sanatçının nasıl galip geleceğini bu sözleriyle açıklar ve aslında gerçeklik konusunda kimlerden etkilendiğini bize göstermek istercesine Hesse'den şöyle bir alıntı yapar,

Bana göre gerçeklik endişe etmemiz gereken en son şey olmalı, çünkü o, bizim dikkatimizi ve ilgimizi daha fazla gerektiren daha güzel ve daha gerekli şeyler varken öylece, bütün sıkıcılığıyla hep yerinde olacaktır. Gerçeklik hiçbir zaman bizi tatmin etmemeli, gerçeklik hiçbir zaman tapılacak ya da saygı duyulacak durumda da değildir. O, kazayla olandır ve o, hayatın reddidir. Bu yavan, sonsuza dek hayal kırıklığı ile dolu ve neşesiz gerçekliğin değiştirilmesinin tek yolu onu inkar etmek ve bizim ondan daha güçlü olduğumuzu kanıtlamaktır (Tarkovski 2011: 312).

4.2.1 Solaris

Her şeyden önce *Solaris*, bilim - kurgu yapısına sahip bir filmidir. Bu nedenden ötürü de bu film, yer yer farklı okumalara tabi tutulacaktır. Bu durumu belirttikten sonra, Tarkovski sinemasında *Solaris*'i, sanatsal gerçeklik olarak nitelendirdiğimiz kavramın görüldüğü ilk film olarak tanımlayabilirim. Yönetmen'in imgelemi, uzayın derinliklerinde *Solaris* diye bir gezegenin keşfedilmesine dairdir. Filmde, madde bir fenomen olarak ele alınmış ve bu da onun sanatsal bir gerçeklik içinde temsil edilmesine olanak vermiştir. Mesela, sıradan gerçeklikten farklı olarak birçok şey gezegendeki maddeler sayesinde mümkün olabilmektedir. Örneğin, gezegendeki Okyanus sadece bir okyanus değildir. O, insanı içsel dünyasıyla ilgili olağanüstü Şey'lerle¹⁰ karşı karşıya bırakmaktadır. Okyanus, insanın bilinçaltında yatan şeyleri canlandırabilir ve kişiyi, o şeylerle karşı karşıya getirebilir.

¹⁰ Zizek için gizemli ve Bilinmeyen bir maddeden oluşan *Solaris* gezegeni, düşüncenin doğrudan cisimleşmesini sağlayan bir gerçekliğin temsildir. Bu öyle bir temsil ki simgesel mesafe yok olmuştur ve düşünce artık direkt olarak Gerçeklik içinde görünür hale gelmiştir. Zizek bunun aslında Lacancı Şey'in bir örneği olduğunu iddia eder (2014).

Filmin konusuna kısaca değindikten sonra, Slavoj Zizek'in bu film hakkındaki psikanalitik yaklaşımıyla beraber tartışmama başlamak istiyorum. Zizek göre *Solaris*'deki bu Şey, cinsel ilişkinin çıkmazlarıyla ilgilidir. Çünkü, *Solaris*'in yüzeyindeki sıvı (Okyanus), Zizek'e cinsel bir maddeyi anımsatır ve buna örnek olarak da, filmde görünen sıvının tanımlanabilir insan yapıları şekline girmesini gösterir (2014). Aslında, filmin kahramanı Kelvin'in (Kris) uzay gemisine vardıktan sonra ilk olarak, on sene önce intihar etmiş karısıyla karşılaşmasını Zizek'in dediğine bağlayabiliriz. Çünkü Zizek de, Okyanus'un *Solaris* gezegeninin gerçekliğine göre Kris'in kafasındaki tatmin edilmemiş olan fantezisini tespit ettiğini ve onu somutlaştırdığını; Kris'in karşısına çıkan karısının da aslında böyle bir Şey olduğunu savunur.

İd-Makinesi olarak, yani tatmin edilmemiş fantezilerimizin doğrudan somutlaşmasını sağlayan bir mekanizma olarak Şey fikri, daima saygın değilse bile epey köklü denebilecek bir soy ağacına sahiptir. Sinemada, her şey Fred Wilcox'un *The Forbidden Planet* (1956) filmiyle başlar, burada Shakespeare'in *The Tempest* (Fırtına) eserindeki anlatı iskeleti uzak bir gezegene taşınmıştır. Bir adada, henüz bir başka erkekle karşılaşmamış kızıyla yalnız yaşayan bir babanın huzuru bir grup uzay seyahatçisinin adaya gelmesiyle altüst olur. Kısa bir süre sonra görünmeyen bir canavarın tuhaf saldırıları başlar ve filmin sonunda bu canavarın, babanın enest huzurunu bozan davetsiz misafirlere karşı yıkıcı güdülerinin somutlaşmasından ibaret olduğu anlaşılır. (Dolayısıyla, geriye dönük olarak, bu fırtınayı Shakespeare'in oyunundaki paternal süperegö öfkesinin maddileşmesi olarak okuyabiliriz.) Burada, İd-Makinesi kesin bir şekilde Freudcu libidinal bağlamda inşa edilmiştir: Onun ürettiği canavarlar, primordiyal babanın, kızıyla kurduğu ortak yaşama halini tehdit edebilecek diğer adamlara karşı yıkıcı enest içtepilerin somutlaşmasıdır (Zizek 2014: 47-48-49).

Zizek, *Solaris*'i İd-makinesine benzetmektedir. Zizek'in bu benzetmeyi yapmasının amacı, İd'in kişinin zihinde kontrol edemediği bir katman olmasından olabilir mi? Çünkü eğer, İd/ilkel benlik zihinde kontrol edilemez bir katman ise onun yarattığı imajların da zihinde belirmesi durdurulamaz. Peki ya *Solaris* gezegeninde de, insanlara saldıran Şey kendi iç güdülerinin temsil ettiği gerçeklik olabilir mi? Çünkü Zizek'in, Kris'in tatmin edilmemiş fantezi olarak gördüğü somutlaşan Şey; aynı zamanda soyut Şey'in gerçekliğinin sanatsal temsili gibi görünmektedir. Böyle bir varsayımda bulunabiliriz çünkü oraya giden misafirlere her defasında başka bir şey musallat olur.

Ve bunun nedeni de, misafirlerin canavarlarını -tatmin edilmemiş fantezilerini- da kendileriyle beraber götürmesinde yatmaktadır. Bu konu hakkında Bornstein'ın çok daha önemli açıklamalarda bulunduğu inaniyorum.

‘Filmdeki astronot Berton, Solaris gezegeninde gördüğü şeyleri şu şekilde aktarmaktadır: Bir bahçe veya dev bir çocuk görülerini açığa vuran tuhaf bir sisi tarif eder. Solaris okyanusunu ‘seller, yosunlar, otlar ve ortaya çıktığı gezegenin rüzgarlarını hatırlatan binlerce değişken ve hareketli renkten’ oluşan bir şey olarak algılayan Berton’a göre madde kendisinden başka hiçbir şeyi simgelemez. Nihayetinde, ‘okyanus’ ancak maddenin muhafaza ettiği tözsel kuvveti görünür kılarak ‘manevi’ olma fırsatını bulur’’ (Bornstein 2009: 146).

Sanatsal gerçekliği tartıştığımız bölümde Bornstein, Tarkovski sinemasında bariz olan şeyin, ‘‘maddi olanın manevi olarak da görülebileceğidir’’ demektedir. Bornstein, bu ilkenin Plotinos’u da ilgilendiren rüyamsı bir gerçekçiliğe çıkabileceği iddiasında bulunur. Peki maddi olan, manevi olanı temsil etmeye başladığı zaman mı bu gerçeklik ortaya çıkıyor? Bu temsil bize nasıl görünüyor? Bizim için asıl önemli olan mesele somutlaşan soyut Şey olarak Kris’in karısı Hari’nin, hangi gerçekliğin temsili olduğu meselesidir.

‘‘Peki dünyayı nasıl ‘hissetmemiz’ gerekir o zaman? Benjamin dünyanın hangi kısmını bilmeyi istediğimizi biliyormuş gibi davranmaya son vermemiz ve sadece ‘bilgi’nin peşine düşmemiz gerektiğini öne sürer. Bu durumda tek bir alternatif kalır geriye: Bize kendisini dünya göstermelidir. Dünya, gözümüzün önünde rüyamsı imajlar biçiminde belirdiği anda, bize kendisini gösterir; bizde hiç- bir merak uyandırmadan, kendisini beklenmedik bir anda birdenbire gösterir. Tarkovski’nin *Solaris’inde* kozmonotların hayatını istila eden ‘hayali’ kişiler gibi görünmelidir bize: Bunlar kendilerini bize dayatır ve birdenbire dünyaya uyanmamızı sağlayarak dünyaya dair bilgi üretir’’ (Bornstein 2009:152).

Bornstein’ın söylemiş olduğu şeyleri tartışmaya başlamadan önce Solaris gezegeninin ne olduğu sorusuna cevap aramak zorundayız. Zizek, hem Solaris romanını hem de filmin yönetmeninin kurgusunu ortak bir biçimde ele alır ve Solaris’i, Kant’ın düşüncenin olanaksız görünümü yani bir Kendinde - Şey/Numen (düşüncenin tözü) olarak kavranması gerektiğini söyler. İmkansız - Gerçek Şey, bilinmeyen olan Numen’in bize görünen imajlarının temsildir. Ve sanatçı doğayı/Solaris gezegenini, ele aldığı sanatsal gerçeklik sayesinde bu temsillerle göstermeye çalışır. Görünen gerçek olarak doğa/madde Solaris filminde Okyanus olarak ele alınmıştır. Ve madde bize

numen olarak Solaris gezegeninin imajı olan kişiler göndermiştir. Bu imaj nasıl temsil edilmiştir? Kris'in karısının peşini bırakmaması ve bir görünüş bir kaybolması durumundan hareketle Bornstein onu hayalet gibi nitelendirmiştir. Bunun yanında Bornstein, Kris'in karısının rüyamsı bir imaj olduğunu ve dünyaya dair bilgi ürettiğini söyler. Fakat bu gerçeklik nasıl bir gerçekliktir? Bornstein, Benjamin'in alegoriye dair felsefesine benzetir bu gerçekliği ve bu gerçekliğin bir rüya olarak algılandığını ama "normal" gerçeklikten daha da gerçekçi olduğunu savunur. "Dolayısıyla, Solaris uzay istasyonunu dolduran 'yanılsamaya dayalı' karakterler, uzay istasyonunun modern dünyasına geçmişten gelmiş olmaları bakımından birer alegoridir. Ama tarihselci ve rüyamsı nitelikleri, onları gerçekliğin kendisinden daha gerçek yapar, gerçeğe daha uygun hale getirir" (Bornstein 2009: 161).

Işıl Çobanlı Erdönmez Solaris gezegenini, kişileri etki altında tutmak için geçmişteki pişmanlıkları ile onları karşı karşıya getirdiğini söylemektedir. Filmin kahramanı Kris¹¹ için pişmanlıksa, intihar etmiş olan karısıdır. "Solaris gezegeni, incelemeye başladığı her kişiyi geçmişine dair bir pişmanlık veya özlem ile tekrar yüz yüze getiriyordu. Gezegen, bu kişilerin kendi geçmişlerini kullanarak etki altında tutan bir araştırma yöntemi geliştirmişti" (Erdönmez 2014: 49). Erdönmez haklı olabilir çünkü Sean Martin de onun söylediğine benzer bir şeyi dile getirir. Martin, filmin kahramanlarından Snaut'un, Kelvin'e söylediği şeyi bize hatırlatır ve Okyanus'un, insan beyinleri inceleyerek hatıra adalarını tespit ettiğini öne sürer (2013). Gezegenin bir araştırma yöntemi geliştirmesinden çok; Zizek'in de benimsediği filmdeki bilim adamları tarafından Solaris'in dev bir beynin temsili olabileceği fikri daha doğru bir tabir olabilir. Bunun yanında, Solaris'in indirgenmiş bir şey olduğu mesela, insan hakikatinin temsili olduğunu söyleyemez miyiz? Bornstein, Solaris konusu hakkında Tarkovski'yi oldukça etkilemiş olan Novalis'e dikkatimizi çekmektedir: "Novalis'in sihirli idealizmi açısından, kozmosun indirgenmesi olan insan bedeni ile insan bedeninin dev bir projeksiyonu olan kozmos arasında hiçbir fark yoktur" (Bornstein 2009: 146). Bu düşünceden hareketle, Solaris gezegeninin, insanın içselliğine dair bir gerçeklik temsili olduğunu söyleyebiliriz. Bu konu hakkında, Ahmedi de Bornstein'ın yaptığı gibi dikkatimizi Alman Romantikleri'e çekmekte ve Romantikler'in felsefi ve edebi

¹¹ Kris'in öbür adı Kelvin'dir. Fakat alıntı kısımlarında Chris olarak geçebilmektedir.

eserlerinin, XIX. yüzyıl Rus edebiyatını ve sanatını oldukça etkilediğini iddia etmektedir. Örnek olarak da, Novalis, Hoffman, Schlegel Kardeşler, Tieck, gibi isimleri gösterir. Kendisini Rus edebiyat geleneğinin sürdürücüsü olarak gören Tarkovski'nin de bu etkiden payını almış olduğunun altını çizerek Solaris filmini tartışmaya devam edelim.

Novalis'in Heinrich von Ofterdingen eserinin en önemli ana teması Tarkovski'nin Solaris filminde konu edilmiştir. Novalis, "Göklere, uzak yıldızlara ve evrendeki daha pek çok yere yolculuk etmeyi düşünüyoruz, oysa evren denen yer tam da kalbimiz değil midir? Bu esrarengiz yol kalbimize açılmıyor mu? Sonsuzluk denen yerle son bulmuyor mu? Eğer öyleyse oranın geçmişi ve geleceği kalbimizdedir. Orası değilse asla böyle bir yer yoktur" der. Solaris'te de gökyüzündeki dünyalara değil, insan kalbinin derinliklerine yol bulmak ana tema olarak ele alınır (Ahmedi 2016: 112).

Novalis için gökler ve evren aynı zamanda insan kalbinin temsilidir. Hem onlar insanı hem de insan kalbi onları temsil edebilir. Bu düşünceden hareketle, Solaris gezegenindeki Şey'ler insan hakikatının gerçekliğine indirgenemez mi? Tarkovski'nin Solaris filminde görünen sanatsal gerçeklik bunu gerçekleştiriyor mu? Zizek, Solaris gezegeninin doğrudan kendimiz olan bir Öteki'nin temsilini yarattığı için varlığımızın nesnel olarak öznel fantazmatik özünü gösterdiğini savunur ve bilinç dışından bile onun en çok kendimiz yani, erişilemeyen o kendi çekirdeğimiz olduğunu savunur (2014).

Ahmedi buna ek olarak, Zizek'in psikolojik okumalarına yakın bir şey iddia eder: "Heinrich, (tıpkı Stalker'da olduğu gibi) asil hatıralarına ulaşmak için yeraltı mağaralarını kullanırken Chris gökyüzü mağaralarını kullanmaktadır. Okyanus ve mağara, Jung'un derin psikolojisinde anne olgusunun başat sembollerindedir" (2016: 112). Bu çıkarımdan yola çıkarak, Solaris gezegeninde görünen gerçek olarak doğa/Okyanus, anne imajının sanatsal gerçekliğinin temsili olabilir. Çünkü, Tarkovski de, bilim-kurgu türünün, ahlaki sorunlarla insan zihninin fizyolojisi arasındaki bağlantı için gerekli zemini hazırladığını öne sürmektedir (2009). Peki Tarkovski'nin böyle bir yöntemle çalışmasının amacı ne olabilir? Tarkovski, her şeyden önce filmin kahramanını daha somut bir alana yerleştirir. O, Solaris gibi insanlık dışı koşulların temsili olarak yaratılmış bir hayat gerçekliğinde; Kris'in insan gibi davranıp davranamayacağını ölçmek ister. Tarkovski'nin amacı, seyircisini de bu soruyla karşıya

karşıya getirmek olabilir mi? Çünkü, anladığım kadarıyla Tarkovski, gerçekten daha gerçek olabilmesi için başvurulan sanatsal gerçeklik içinde bizi asıl korktuğumuz gerçekliğin temsili ile karşılaştırmak istemektedir.

4.2.2 Stalker

Stalker filminde, sistem tarafından yasaklanmış olan ve içindeki her şeyin harabeye döndüğü Bölge diye adlandırılan terk edilmiş bir mekana yolculuk konu edilir. Bölge çeşitli güçlere sahip ve içinde Arzular Oda'sı diye bir yerin olduğuna inanılmaktadır. Oda istekleri gerçekleştirir ama ona gitmek için de Bölge'den geçmek zorunludur. Filmin kahramanı olan Stalker, inancın yitirilmiş olduğuna inanmakta ve bu yüzden de insanları oraya tekrar inanmaları için gizliden götürmek için uğraşmaktadır. Bu kez de bir Yazar ve Profesör'le yolculuk yapacaktır. Filmin konusunu bu şekilde özet geçtikten sonra; sanatsal bir gerçeklikle ifade edilen ve Stalker'ın öznel gerçekliğinin temsili oldukları için Bölge ve Oda unsurlarını tartışmaya çalışacağım.

Tarkovski Londra'da kendi filmleri için yapılan bir retrospektif sonrasında "Kıyamet Kelami" adıyla yapacağı bir konuşmada izleyicileri ile buluşur. Bu konuşma sonrasında Tarkovski'ye bence oldukça önemli bir soru gelmiştir: "Ayna'da ve Stalker'da özgürlük teması hissediliyor, ortamda bir değişkenlik hissi var. Burada bahsettiğiniz iç özgürlükle, gücün karşıtı olarak gösterdiğiniz zayıflık arasında nasıl bir bağlantı söz konusu?" (İşimov ve Shejko 2009: 164). Tarkovski için zayıflık nedir? Öncelikle bunu sormamız gerekiyor. Zayıflık, yönetmenin felsefesinde saldırganlığın olmamasıdır. Çünkü ona göre insan, ancak bu sayede kendisini feda edebilir. Bunun yanında zayıflık, Tarkovski için dışa taşmış bir kişiliğin insanlara kendi isteklerini dayatma zorbalığının karşıtı olduğu için ilgilendirir. Çünkü onun aramış olduğu insan enerjisi maddeciliğe karşı içsel ve manevi olana yöneliktir. Stalker da, tam olarak böyle bir karakter değil midir? Tarkovski, Stalker karakterini şu şekilde açıklar: "Evet, insanlığın manevi bir hayattan yoksun olduğu için yok olup gideceğine inanan bir peygamber. Aslında bu hikaye, dün-yanın geride kalan son idealistlerinden birinin hikayesi" (Tassone 2009: 72). Tarkovski, Stalker karakterinin bir idealist "virüs" taşıdığına inanır ve onun bu "virüsü" diğer insanlara bulaştırmak için de hem Bölge hem Bölge'nin içindeki

Arzular Oda'sını icat etmesi gerektiğini söyler: "Bölge yok. Bölgeyi uyduran İz Sürücü. Çok mutsuz bazı insanları oraya götürüp onlara umut düşüncesini aşılama için orayı yarattı. Arzular Odası da İz Sürücü'nün icadı, maddi dünyanın suratına çarpılmış bir kışkırtma daha. İz Sürücü'nün ruhuna oyulmuş bu kışkırtma bir inanç eylemine denk düşüyor" (Cosse 2009: 211). Böylece anlıyoruz ki Bölge, aslında bir Şey'i temsil etmesi bakımından Stalker'ın zihinsel gerçekliğinin bir tasarımıdır. Evet, filmde Bölge diye bir somut mekan görünmektedir fakat bu mekan, aslında Stalker karakterinin kendi zihninde kurmuş olduğu gerçekliğin bir temsil biçimi olarak görünmektedir. Yukarıda yaptığımız alıntıda da görüldüğü gibi, Stalker'ın bu yaratma yetisinin Tarkovski için bir "inanç eylemine" denk düştüğü çok açıktır. Bu yüzden de Tarkovski, bu filmin inanç problemi üzerinden ele alınmasını istemiş ve şunları söylemiştir: "En nihayetinde, bu inanç arayışı ve arayış içindeki kişinin yolda karşılaştığı zorluklar hakkında bir filmidir. Bu şekilde bakıldığında, Bölge ruhun manzarası haline gelir" (Tarkovski 2008: 170). Buna ek olarak Zizek de, Stalker filminin inanç/iman sorunu üzerine odaklandığını söylemektedir (2014). Buradan hareketle, içi harabelerle dolu olan Bölge'nin, soyut olan inanç gerçekliğinin; nesnelere üzerindeki -Bölge ve içindeki Oda- sanatsal gerçeklik olarak bir temsil etme biçimi olduğunu söyleyebilir miyiz? Peki o zaman Tarkovski'nin, inanç meselesi hakkında kullanmış olduğu "manzara" kelimesini ele alarak tartışmamıza devam edelim. Çünkü Bornstein de bu film için dikkatimizi yine Friedrich'in manzaralarına çekmekte ve manzaralar içindeki harabelerin, aslında sanatsal gerçekliğe zemin oluşturan imgeleme hareketine geçirdiğini savunmaktadır:

"Cansız ve renksiz bir nesne olarak harabe hem Tarkovski'nin hem de Friedrich'in imgelemine harekete geçirir. Hem Tarkovski hem de Friedrich için, Gotik harabeler eski inanışların ölümünü simgeler. Walter Benjamin için harabeler, dünyanın anlamını biliyorum havalarındaki muhtelif dünyevi konuşmalarla yolumuzdan sapmayıp da dünyanın anlamı üzerine kafa yordığımız anlarda, zihnimizde ara ara beliren alegorilerdir" (Bornstein 2009: 55-56).

Bornstein, harabelerin alegorik olarak görünmesinin yanında; onların sahip oldukları rüyamsı niteliklerinden dolayı da gerçekliğin kendisinden daha gerçek olduklarını savunur. Çünkü Bornstein için harabeler, gerçeğe daha uygun hale gelebilecek bir öze sahiptirler. Tarkovski'nin, soyut olan inanç hakikatinin gerçekliğini; nesne üzerinden

temsil edebildiği için sanatsal bir gerçeklik yarattığını söylemiştik. Peki nesne ve madde olarak neden harabeler seçiliyor? Yoksa harabe, maddenin özünü/hakikatini mi gösterir? Tarkovski'nin kameramanı olan Vadim Yusov, Tarkovski'nin kullanmış olduğu Mühürlenmiş Zamanın kavramının aslında nesne üzerindeki eskimişlikle de ilgisi olan bir şey olduğunu savunur (2009). Bu düşünceden hareketle Tarkovski'nin, nesnenin hakikati üzerinden soyut bir Şey olan inancın hakikat temsilini de göstermeye çalıştığını söyleyebiliriz.

Ahmedi'nin, Bölge'nin temsil ve gerçekliği konusu hakkında sormuş olduğu sorulara başvurarak tartışmamıza devam edelim: "Örneğin Stalker'ın yasak bölgeye olan yolculuğu... Acaba bu yolculuk başta yasak bölgeye, oradan da gündelik hayata geri dönüş yolculuğu mudur? Yoksa tamamen İz Sürücü'nün zihninde, hayal ve arzularının dünyasında yaptığı bir yolculuk mudur? (Ahmedi 2016: 32). Bornstein, hem biraz önce sözünü ettiğimiz manzaranın ne demek olduğunu hem de Ahmedi'nin sormuş olduğu sorulara cevap verir gibi bir açıklamada bulunmuştur: "Bu manzaralar geometrik değil zihinsel manzaralardır. Olmayan bir ülkeye ve belli olmayan bir zamana bağlı bir 'alanı' temsil eden ve hatta 'düz çizgileri yok sayar' gibi görünen Stalker'daki 'bölge/mıntıka'dır bunlar (Bornstein 2009: 48). Bornstein de aslında, yukarıda referans aldığım Tarkovski'nin "ruhun manzarası" yaklaşımına yakın durduğu söylenebilir. Çünkü Stalker karakterinin, ruhsal veya içsel dünyasına bağlı olarak hissettiği bir gerçekliğin temsili olan bir gerçekliği yaşadığı ve seyirciyi buna inandırmaya çalıştığı söylenebilir. Dolayısıyla, Stalker karakterinin zihinsel gerçekliği ile var olan gerçeklik arasında bir fark olduğu çok açıktır. Fakat Stalker'ın zihinsel gerçekliği, aslında tam da var olan nesnel dünyadaki gerçeklik üzerinden gerçekleştiğinden dolayı sanatsal veya rüyamsı görünür. Bu film için ve Tarkovski'nin kendisi için de asıl önemli olan budur. Bornstein de, "normal" gerçekliğe karşı olan öznel yadırgatıcılığın; ancak bu şekilde işleyerek normal olandan daha gerçekçi olabileceğini; çünkü rüyamsı olan gerçeklik manzarasının artık Bölge diye maddileşmiş olduğunu dile getirmektedir (2009).

Peki Bölge'nin sahip olduğu güçler nedir? Dikkat edilirse Bölge'nin imgesi oldukça ilginç bir oyun yapısı üzerine kurulmuştur. Mesela hiç kimsenin gittiği yoldan tekrar

geri dönme şansı yoktur. Bunun yanında, eğer yolu düz giderlerse Arzular Oda'sı yaklaşık iki yüz metre gibi bir uzaklıktadır ama Bölge buna karşıdır. İnanmanın yolunda engeller olduğu ve inanmanın kolay bir şey olmadığı için mi bu gerçeklik yapısı kurulmuştur? Bölge'nin güçleri hakkında bilgi vermeye devam edelim. Filmdeki üç kahraman yolculuk esnasında bir eşik aşıldıktan sonra aralarından seçtikleri bir kişiyi en önde yürütmektedirler. Neden beraber yürümezler? Kişi yalnızca kendi başına mı inanca ulaşabilir? Kendisi istediği zaman mı inanabilir? Ayrıca, Stalker, Yazar ve Profesörü sürekli Bölge hakkında uyarmakta ve yapacakları bir hatanın büyük felakete mal olacağını söylemektedir. Fakat Yazar da ve Profesör de hata yapmalarına rağmen Bölge onlara bir şey yapmaz. Stalker bunu onların iyi kalpli olmalarına bağlar. İnsanın aklına şu gelebilir. Mucize yaratan bu mekan kendisini sadece iyi kalpliler için mi saklamıştır? Yoksa sen Bölge'ye nasıl davranırsan o da sana öyle mi davranır? Aslında Bölge, sürekli değişebilen bir yer olarak tasvir ediliyor. Bu konu hakkında Semir Aslanyürek, Hayk Kirakosyan'dan şu alıntıyı yapar,

Filmin olaylarının cereyan ettiği 'zona' gibi, filmin kendisi de kendi kendine yaşar sanki ve her izlenişinde insan daha önce filmde görmediği bir 'yeni'yi keşfeder. Bu 'zona' çok zor ve her biri ölümcül olan tuzakların bir sistemidir. Ama 'zona' kendi ruhsal durumumuza göre her an değişir, yani bizim iç dünyamızı ve vicdanımızı yansıtır. Orada ne olup bitiyorsa, 'zona'dan değil de bizden kaynaklanmaktadır (2012: 156).

Peki, Bölge'nin ne olduğuna dair kesin bir açıklamada bulunabilir miyiz? Sean Martin bu konu hakkında şunu söyler: 'Bölge'nin görünmez tehlikeleri, gizli polisin bir gölge gibi mevcudiyetini akla getirirken, Stalker'ın her yerde hapiste gibi hissettiğini söylemesi de sanki Tarkovski'nin SSCB'de yaşamak üzerine yaptığı yorumdur. Gulag kamplarının da 'Bölge' olarak bilindiğini not etmek gerekir, Rus seyircinin bu durumu fark etmemesi mümkün değildir' (Martin 2013: 170). Martin, Bölge için simge ve metafor kavramlarını kullanmasa da aslında Bölge'nin bir metafor ve Bölge içindekilerin de birer sembol olabileceğini ima etmektedir. Bunun yanında Zizek, Sovyetler Birliği'nde bir vatandaş için yasak Mıntıka kavramının en az beş çağrışım yapabileceği iddiasında bulunur. Bunlar, Gulag, Çernobil, Nomenklatura'nın ayrıcalıklı bölgesi, yabancı bölge 2 (Batı Berlin gibi), göktaşının düşmüş olduğu Tunguska bölgesidir. Bundan dolayı da Zizek, Mıntıka nedir? Sorusunu yanlış ve yanıltıcı bulur

(2014). Sonuç olarak Tarkovski'nin kendisi de Bölge'nin bir metafor veya mecaz olarak ele alınmasına karşı çıktığını hatırlarsak yönetmenin amacının, inanç problemi üzerinde idealist bir kişinin karşılaşacağı zorlukları göstermek olduğunu söyleyebiliriz. Bornstein, bu konu hakkında oldukça önemli bir açıklamada bulunmuştur:

“Tarkovski'nin simgecilik-karşıtlığı semiyotik bir gösterge sanatına ulaşmaz, yani imajlar arasındaki bir imajlar topluluğunun vurgulanmasıyla son bulmaz, ama metonimik olarak imajlar üzerinde yoğunlaşır. Gerçekliği göstermekten ziyade temsil eden ve bir görünüp bir kaybolan rüya imajlarının yaratılmasını mümkün kılar. Bütünü gerçek- dışı olsalar da bizatihi gerçekliği ifade etmeye başlayan rüya imajlarına yol açar. Bu imajlar totolojik bir şekilde, mutlak bir biçimde kendine yeterli olduğunu ve ne ise o olduğunu iddia eder” (Bornstein 2009: 162-163).

Tarkovski için Bölge, Stalker'ın yarattığı bir Şey; hayal dünyasının bir ürünü (2009). Tarkovski Bölge'ye, bu şekilde bakılmasını istemektedir. Tarkovski'nin bu söylediğinden ve yukarıda yaptığımız tartışmadan yola çıkarak Bölge'nin, Stalker karakterinin zihinsel gerçekliğinin yansıması ve “ne ise o olduğunu” söyleyebiliriz. Ama bu gerçeklik tam olarak nasıl bir yansımaktadır? Tarkovski bu konu hakkında şunu söylemektedir: “Filmimde Bölge, arzuların tatmin edilebileceği yerleri temsil ediyor (İşimov ve Shejko 2009: 162). Zizek'in de bu konu hakkındaki görüşlerine baktıktan sonra tartışmaya devam edebiliriz:

“Şimdi esas olarak, sözünü ettiğimiz Şey'in özgül bir versiyonuna, simgesel ile Gerçek arasındaki aralığın kapandığı (kutsal ya da yasak bölge) Mıntıka'ya odaklanmak istiyorum. Daha açık ve kabaca söylersek onda doğrudan doğruya arzularımız somutlaşır (ya da, Kant'ın transandantal idealizminin kesin terimleriyle ifade edersek, sezgilerimiz bu bölgede doğrudan üretici hale gelirler- Kant'a göre bu sadece sonsuz tanrısal Akıl tanımlayan şeylerin durumudur” (Zizek 2014: 47).

Evet Bölge, arzuların gerçekliğinin temsili üzerinden yaratılmıştır. Oda, arzuları gerçekleştirme gücüne sahip olduğu için insan onun içine girmeye korkar fakat buna rağmen ona gelir. Oda'nın gücü diyalektik bir yapıya sahip olmasında yatar. Zizek, Tarkovski'den, Bölge'nin ve Arzular Odası'nın sadece İz Sürücü'nün kendi kendisine icat ettiği bir şey olduğu alıntısını yapar ve daha sonra Hegel'in görünümünün ardındaki

mantık dışı dünyada sadece öznenin kendi zihninden yansıttığı şeylerin var olduğu açıklamasında bulunur. Bölge’de, arzuları gerçekleştiren yer Oda’dır.

Şimdi de Oda hakkında bilgi vermeye başlayabiliriz. Bölge’ye gitmek isteyen insanların hedefi, en gizli isteklerin gerçekleştiği Oda’ya varmaktır. Yolculuk esnasında Stalker, Yazar’a ve Profesör’e bir zamanlar gerçekten yaşamış olan Dikoobras’ın hikayesini anlatır. Dikoobras, ölümüne sebep olduğu kardeşinin yeniden dirilmesi için Oda’dan bir mucizenin gerçekleşmesini dilemiş fakat çıkıp eve döndüğü zaman sadece zengin olduğunu görmüştür. Çünkü Bölge onun en gizli, yani gerçek arzularını gerçekleştirmişti. Bunun üzerine Dikoobras kendisini asmıştır. Yolculuk sırasında bunu öğrenen Yazar ve Profesör Oda’nın yanına vardıklarında oraya girmekten korkarlar. Çünkü içlerinde ki en gizli dilekler ya ağızları ile istemiş oldukları şeyler değilse? Bunun yanında ilginç olan bir başka şey daha vardır. Oda’ya İz Sürücü de girmez. Ama aslında o oraya hiç bir zaman girmek istememiştir. Çünkü Oda’yı kendisinin uydurduğunun bilincinde ama o, bu uydurma hakikate kendisini inandırmayı başarmıştır. Bu yüzden onun mutluluğu insanları Bölge’de ki Oda’ya getirmekte ve birileri bunun sahte olduğunu öğrense bile ona inanmasında yatar. “Ayakları tutmayan bir kız çocuğu ve yoksul bir ev düzeni olmasına karşın hiçbir zaman bir dilekte bulunmaz” (Erdönmez 2014: 64). Işıl Çobanlı Erdönmez, Oda’nın gerçekliğine kani olmuş görünüyor. Oysa Erdönmez’in unuttuğu şey Oda’nın içinde hiçbir şey olmadığıdır. Bu konunun kesinliğine dair Ahmedî, Tarkovski’den şu şekilde alıntı yapar: “Ama gerçek şu ki dilek odasında hiç bir şey yoktur. Oda iman olmadıkça boştur. Film, iman arayışını sembolize eder” (2016: 220). Zizek, Stalker’da var olan blokajın, inancını yitirmiş modern insan için inanca ulaşmanın imkansızlığı ile ilgili olduğunu belirtir ve ekler, mantık’ın ortasındaki Oda boş olmak zorunda olduğu gibi içeri girildiği takdirde bile hiç kimse dileğini belli edemez (2014). Stalker, insanların arzularını gerçekleştireceği yalanyla mı onları peşinden sürüklüyor? Yoksa Tarkovski’nin dediği gibi bu sadece gerçekliğin temsili midir? Çünkü, arzuları gerçekleştirdiğine inanılan Oda boştur. Peki amaç nedir? Amaç, insanlara arzuları gerçekleştirmek yerine inanç aşılama olabilir mi? Tarkovski şunu söylemektedir: “İz Sürücü için önemli olan insanların kalbinde bir kıvılcım çakmak, bir inanç uyandırmak” (Tassone 2009: 70).

Tezimin giriş bölümünde Tarkovski'nin, sanatsal gerçekliği aynı zamanda bir mucizenin gerçekleşmesi için de kullandığını söylemişim. Bunu söylememin ilk nedenlerinden biri de *Stalker* filminin başında gördüğüm şu yazıdan dolayı oldu: "Bir çeşit meteor ya da uzaylı ziyareti neticesinde bir mucize meydana geldi: Bölge. Oraya birlikler gönderildi. Geri dönmediler. Çevresi dikenli teller ve polis kordonuyla kuşatıldı" (*Stalker* 1979). Bunun yanında Zizek de, *Stalker* filmindeki gizemli mıtıkta olan Bölge için şöyle bir tanımda bulunur: "Bizim için Mucize olan, kavrayamayacağımız olağanüstü bir evren ile karşılaşmamız, Yabancılar için sadece gündelik kalıntılardır" (2014: 76). Şimdiye kadar tartıştığım Bölge unsurunun, yönetmenin kendi öznel gerçekliğinin temsili olduğuna değindim. Dahası, yönetmenin kendi gerçekliğini, ancak fenomen olarak ele alabildiği doğa üzerinden temsil etmesinin aslında sanatsal gerçeklik olduğunu vurgulamaya çalıştım. Yaptığımız tartışmadan ve filmin başında Bölge'yi tanımlayan yazıdan yola çıkarak, Bölge'nin hem sanatsal gerçeklik hem de sanatsal gerçeklik içinde bir mucize olduğunu söyleyebilirim. Bunun yanında, Tarkovski de *Stalker* filmi için bizzat mucize kelimesini kullanmıştır: "Stalker'da dünyamızın umutsuzluğu üzerine yapılan kuru akıl yürütmelere karşı başarıyla direnecek olan mucizenin insan sevgisi olduğunu açık ve kesin bir biçimde dile getiriyorum" (Tarkovski 2008: 175). *Stalker*'ın "idealist" olması ve insanları mutlu etmek uğruna Bölge diye bir yeri uydurması, Tarkovski'nin sözünü ettiği insan sevgisine denk düşebilir mi?

Bir de, Bölge'deki Arzular Oda'sının aynı zamanda mucizeler gerçekleştiren bir yer olduğuna değinmiştik. Öncelikli olarak Dikoobras¹², ölen kardeşinin yeniden dirilmesi için Oda'ya girmeyi başarmış ve bir mucizenin gerçekleşmesini dilemişti. Fakat bunun yerine zengin olmuştu. Çünkü Oda, aslında dileklerden öte en gizli dilekleri yani, arzuları gerçekleştirmektedir; kimselere söylemeye cesaret edemeyeceğimiz şeyleri... Böylesine bir inanç gücüne kimse sahip olmadığı için mi artık Oda mucizeler gerçekleştiriyor? Bundan dolayı mı mucize artık Bölge'de değil de *Stalker*'ın evinde gerçekleşiyor? *Stalker*'ın evinde gerçekleşen mucize, filminin final sahnesinde

¹² Oda'nın aslında boş olduğunu söylemiştik, o halde Dikoobras'ın arzusu nasıl gerçekleşti? Tarkovski, *Stalker*'ın, insanları uydurduğu bu Bölge'nin varlığına inandırması için efsaneler üretmesi gerektiğini sonuçta film için önemli olan şeyin ise seyircinin Oda'nın varlığı hakkında kesin olarak emin olmamaları olduğunu söylemektedir (2009).

gerçekleşmektedir. Ve bu sahne, Tarkovski sineması hakkında referans aldığım yazarlar tarafından ‘‘mucizenin’’ gerçekleştiği sahne olarak nitelendirilmektedir. Sahne hakkında kısaca bilgi vermeye çalışırsak, karşı profilden sadece Stalker’ın hasta kızı Monkey görünmektedir. Işık, pencereden içeriye eğik bir açıyla girmekte ve havada ufak tozlar uçuşmaktadır. Küçük kız, elinde okumuş olduğu kitabını bırakır; başını masaya koyar ve masada duran bardakları gözleriyle hareket ettirir. Ortamda, olağanüstü -hatırlanırsa mucizenin sıfat haline olağanüstü demiştik- bir durumun gerçekleştiği belli edilir çünkü evdeki köpeğin korku dolu sesi fonda duyulur. Tarkovski, bu küçük kızın güçlerini şu şekilde açıklar: ‘‘Sembolik bir bakış açısından, bunlar henüz bizim bilmediğimiz yeni bakış açılarını, yeni manevi güçleri, ayrıca fiziksel güçleri temsil ediyor. Ayrıca başka bir şeyi temsil edebilirler’’ (Tarkovski 2008: 73). Tarkovski, bu küçük kızın temsil ettiği şey konusunda kesin bir açıklamada bulunmamakla beraber onun umudu simgelediğini söyler (2009). Tarkovski, filmin kahramanı Stalker’ın; Profesör ve Yazar’ın dileklerini gerçekleşmesi için götürdüğü uzun ve meşakkatli bir yolculuğa gerek olmadığını aslında mucizenin insanın yakınında beslediği bir umutta mı olduğunu söylemek istiyor? Bu konu hakkında Ahmedi oldukça önemli bir açıklamada bulunmuştur:

Asırlardır insanoğlunun karşısında bir muamma gibi duran ve hala çözülmemiş bir takım ahlaki meseleler: güç mücadelesi ve kişisel arzuların doyuma erişme istenci, hayattan umudun kesilişi, günahlar ve ruhun çilesi, çıkış yolu bulabilecek bir irade ve güç, hayatın anlamsızlığı, başkaları ile doğru ilişkiler kurabilme becerisi vb. Stalker’da filmin sonunda belki de bunlara çare olacak manevi bir tutum ‘umut’ olarak ortaya çıkar; Mucize ve kurtuluşa inanmak gibi manevi bir tutum... Manidardır ki bu sadece küçük sakat kızın yapabildiğidir. Onun gözleriyle bir Mucize gerçekleşir bu dünyada ve bu Mucizeye tanıklık eden sadece bir köpektir. Kurtarmayan bir Mucize (Ahmedi 2016: 142).

O halde, ucu açık bırakılmış bu konu hakkında başka yazarların söylemiş olduklarından yola çıkarak tartışmamıza devam edelim. Sadık Yemni, Stalker’ın son sahnesini şu şekilde yorumlamaktadır: ‘‘Film Stalker’ın mutant çocuğunun telekinetik yeteneğini kullanarak masanın üzerindeki nesnelere zihin gücüyle hareket ettirmesiyle son bulur. Eduard Artemyev’in filmin tinsel dokusunu yoğunlaştıran müziği sona ermiş ve Beethoven’in 9. Senfonisi çalmaya başlamıştır. Mucize sergileyen en son sahnede acaba niye bu müzik kullanıldı?’’ (Yemni 2016). Yemni, bu sahnede bir mucizenin

gerçekleştğini açıkça söylemektedir. Bundan başka, ‘‘Tarkovski Sineması’’ (2003) adlı tez çalışmasında Moldiyar Yergebekov; bu sahnedeki mucizenin gerçekleşmesinden önce küçük kızın okuduğu Tiutçev’in şiirine dikkatimizi çekmektedir:

Ah dostum, hayranım senin şu gözlerine
Pırıl pırıl parlayan ateşli mucizene...
Kalktığında şu göz kapakları birdenbire,
Bir yıldırımla ikiye bölünürer asuman...
Bir son geliverir, şöyle bir bakiverince,
Ama hala cazibesi vardır hayran olmanın
Aşağıya indirildiğinde duygulu şu gözler
Aşk ateşiyle öpüldükleri zaman...
Parıldarlar hüzünlü kirpiklerde
Arzunun korları, içten içe yanar (2003: 35).

Sanki bu şiir, bir mucizenin gerçekleşeceğinin haberini vermektedir. Sonuç olarak Tarkovski bu konu hakkında, kızda bölgeye ait bir şey aramaktan çok kızın varlığında Bölge’yi görmemiz gerektiğini vurgular. Çünkü onun için kız, saf bir inanç ile insanın erişebileceği en yüksek zirveyi temsil etmektedir (2009). ‘‘Erişilebilen en yüksek zirve’’ denilen yere içsel bir enerji ile mi varılıyor? Ve küçük kız bu sayede mi çevresindeki nesnelere hareket ettiriyor?

4.2.3 Nostalgia

Domenico, kıyamet korkusundan dolayı kendisiyle beraber ailesini yedi sene eve kilitlemiş ve bir şikayet üzerine evine polis baskın yapmıştır. Bu olay bir efsane gibi şehirde bilinirken artık kendisine bir ‘‘deli’’ gözüyle bakılan Domenico’nun tek hedefi vardır: Kıyameti durdurabilecek olan bir mucizeyi gerçekleştirmek. Domenico, bu mucizenin gerçekleşeceği yer olarak da kutsal olarak gördüğü *Santa Katerina* adlı havuzu seçmiştir. İnanışına göre, eğer elindeki mumu hiç söndürmeden; havuzu bir baştan bir başa geçerse kıyamet kopmayacaktır. Fakat kendisinde bir saplantıya dönüşmüş olan bu ritüeli gerçekleştirmeye çalıştığında; insanlar boğulacak diye kendisine engel olmaktadır. Domenico, bu görevi filmdeki bir diğer karakter olan

Andrey'e (Gorçakov) verir ve son çare olarak kendi bedenini ateşe verir. Üzerinde tartışacağımız *Nostalghia* filminin konusu bu şekilde özetlenebilir.

Nostalji, bu film için oldukça önemli bir kavram olduğundan dolayı öncelikle onu açıklamaya çalışacağım. Nostalji kelimesini Türk Dil Kurumu şu şekilde tanımlamıştır: “Değişime karşı duyulan korku sonucu geçmişe sığınma duygusu, geçmiş severlik” (Türk Dil Kurumu). Filmin yönetmeni Tarkovski, bu kelimenin İtalyanca’sını olan *Nostalghia*’yı kullanmayı tercih ettiğini söylemiş ve onu şu şekilde açıklamıştır: “Uzakta olana, birleşemeyecek dünyalara ama aynı zamanda kendi içimizdeki bir yuvaya duyduğumuz özlemi ifade ediyor” (Hoberman ve Bachmann 2009: 115). Tarkovski, her ne kadar bu kelimenin İtalyanca’sını açıklasa da, nostalji kelimesinin özü itibariyle kendi ana dili olan Rusça’da daha farklı bir anlamı olduğunu iddia etmekte ve bu felsefeyle hareket ettiğini söylemektedir: “Kelimenin Rusça’sını çevirmek güç: Şefkat olabilir, ama bundan da güçlü. İnsanın kendisini tutkulu biçimde başka birinin acısıyla özdeşleştirmesi” (Guibert 2009: 101). Dahası, Tarkovski nostaljinin Rus dilinde aynı zamanda ölümcül bir hastalığa tekabül ettiğini de vurgulamaktadır. Tarkovski için nostalji, sadece bir kelime değil aynı zamanda bir duygunun zihindeki genel tasarımını da ifade eder.

Tarkovski’nin nostalji hakkında sarf etmiş olduğu bir başka açıklamaya bakalım: “Nostalji, dünya karşısındaki o güçsüzlük, insanın kendi maneviyatını başka insanlara aktaramamasının acısıdır” (Cosse 2009: 211). Nostalji kavramının bu film için ne anlama gelebileceğine dair aklımızda bir genel kanı olduktan sonra bu filmdeki karakterlerden biri olan Andrey’in tam olarak Tarkovski’nin bu açıklamasına denk düştüğünü söyleyebilirim. Tarkovski, bu açıklamadan sonra aslında Dostoyevski’nin izinden gittiğini ve Rus psikolojisini aktarmak istediğini söylemektedir. Ahmedi, Tarkovski’nin söylemiş olduklarından yola çıkarak *Nostalghia* duygusunu bizzat Dostoyevski’nin karakterleri üzerinden anlatır: “Myshkin’in Nastasya’ya, Raskolnikov’un Sonya’ya ve Alyosha’nın herkese karşı beslediği duygu, ortak acıları paylaşmak, aynı duyguları hissetmek üzerine kuruludur¹³” (Ahmedi 2016: 108). Peki

¹³ Ahmedi’nin sözünü ettiği karakterler Dostoyevski’nin romanlarına aittir. *Budala* romanında, çevresindeki erkekler Nastasya’ya zarar vermiş bundan dolayı da Nastasya tehlikeli bir kadına dönüşmüştür. Onu hem kötöleyen hem de güzel olduğu için onunla beraber olmak isteyen erkeklerin

Tarkovski'ye göre Rus psikolojisi nedir? Tarkovski ‘‘Rus psikolojisi’’ dediği şeyi, kendi mutluluğuyla yetinmek istemeyen; dünyadaki bütün mutsuzların ıstıraplarını yürekten paylaşan ve içtenlikle inanç, iyilik, ideal peşinde koşan parlak Rus aydınlarının geleneksel ruhsal durumlarına bağlamaktadır (2009). Tarkovski, böyle bir ruh hali içinde olan Andrey'in, gerçeklikle trajik bir uyumsuzluk içinde olduğunu belirtir (2008). Buradan hareketle, Andrey'in başka bir gerçeklik arayışında olduğunu söyleyebilir miyiz?

Andrey karakterine değindikten sonra şimdi de Domenico hakkında bilgi verebiliriz. Tarkovski bu konuda şöyle bir açıklamada bulunur:

‘‘Andrey bu sorunları alter-egosuna, deli Do-menico'ya yüklemeye çalışır. Andrey, hakikati aramaktadır. İlk elden bilmediği birşeyi öğretmeyi de zaman zaman yararsız bulur. Domenico'da eylemlerine inanan, dünyayı nasıl kurtaracağını bildiği iddiasında olan ve buna göre davranan birini görür. Domenico, düşünmeden davranan savunmasız bir çocuğa benzer, bu yüzden de bir bakıma Andrey'de eksik olan şeyi tem-sil etmektedir...’’ (Mitchell 2009: 93).

Tarkovski, Andrey'in sahip olduğu sorunları çözecek bir felsefesi olmadığı için onu deli bir adam olan Domenico'ya yüklediğini ve bu yüzden de Domenico'nun aslında Andrey'in sahip olduğu gerçeğin temsili olduğunu dile getirir. Neden peki? Tarkovskiye göre, normal gerçeklikle uyumsuzluk içinde olan Andrey öznel gerçekliğini yaşamaktan korkar ve bu yüzden temsilini Domenico üzerinden gerçekleştirmek ister. Tarkovski, Andrey ve Domenico'nun sahip oldukları gerçeklik konusunda şunu söylemektedir: ‘‘Gorçakov'un bu ruhsal durumuyla bağlantılı olarak başlangıçta insana oldukça garip gelen İtalyan Domenico tipi de son derece önemlidir. Toplum dışına atılmış bu şaşkın insan; içinde, insanları yok eden gerçeğe karşı koymasına yetecek kadar büyük bir güç ve akıl bulunduğunu keşfeder’’ (Tarkovski 2008: 182). Domenico, ‘‘yok edici gerçeekliğe’’ karşı kendi dünyasına ait olan bir gerçeklik yaratmıştır. Domenico'nun bu

karşısında sadece Nastasya'ya şefkat duyduğu için onunla evlenmek isteyen prens Mişkin vardır. *Suç ve Ceza'da*, Sonya ailesinin parasızlığından dolayı hayat kadını olmuş; zor yaşam koşullarının yere çaldığı bir güzelliştir. Ve Raskolnikov, ona karşı duyduğu şefkat hissinden dolayı ona aşık olmuştur. *Karamazov Kardeşler'de* Aleksey Alyoşa, inancın yok olduğu bir dünyada; ihtiras ve şehvet peşinde koşanların etrafını sardığı bir zamanda insanlık adına duymuş olduğu acılardan dolayı manastıra sığınmış genç bir adamdır. Fakat, bağlı olduğu keşiş onu dışarıya, insanlar içinde acı çekse bile onlara şefkat duyacağı; onlara umut olacağı için göndermiştir.

gerçekliğinin temsili de filmde sanatsal gerçeklik olarak görünmektedir. Bun ek olarak Tarkovski, Domenico'nun çocuksu bir megalomanlığa sahip olduğunu ve Gorçakov'u asıl büyüleyen şeyin bu olduğunu söylemektedir (2008). Buradan hareketle Domenico'nun sıradan gerçekliğe karşı kendi yaratmış olduğu sanatsal gerçeklik konusuna girebiliriz. Domenico ilkin, kıyamet korkusundan dolayı yedi sene boyunca ailesini eve kilitler. Bu konu hakkında Sean Martin şunu söylemektedir:

Kıyamet -ister kişisel kıyamet isterse de genel bir kıyamet olsun- Tarkovski'nin tekrarlayan motiflerinden biridir ve kıyamet veya kriz durumu sonraki filmlerinin hepsinde az ya da çok etkili olmuştur: Andrey Rublev'de ki Moğol işgali; Solaris'de geçmişiyile yüzleşen Kelvin'in çalışmaması; Zerkalo'da ölüm döşegindeki Aleksey'in hayatının önemli anlarını hatırlaması; Stalker'daki sanayi sonrası genel ekolojik çöküş durumu; Nostalghia'da Domenico'nun ailesini hapsedmesi ve sonunda kendisini kurban etmesi; Offret'te nükleer savaşın patlak vermesi. Dünyanın sonu teması yeni bir dünyanın ya da günahları ödenmiş bir dünyanın kuruluşu fikrine yakından bağlıdır (Martin 2013: 76).

Domenico'nun ailesini hapsedmesi filmde *flashback* yapılarak gösterilir. Domenico daha sonra, kendisinin bencil olduğunu ve artık sadece ailesini değil bütün dünyayı kurtarmak istediğini yani, kıyameti durdurmak istediğini belirtir. Domenico, megaloman olduğu için mi kendisine gerçekle uyuşmayan kıyameti durdurma gibi bir büyük görev vermiştir? Peki bu gerçeklik bir temsil olarak kabul edilemez mi? Domenico'nun sıradan gerçeklik içinde yaratmış olduğu, kendi zihni gerçekliğinin sanatsal gerçeklik olarak temsili gibi. Örneğin Domenico, bu temsili gerçekleştirmek için kendince bir eylem geliştirmiştir: Elindeki mumu hiç söndürmeden, otelin bahçesindeki tarihi Aziz Katerina havuzunu baştan sona giderse dünya kurtulacaktır. Böylece Domenico'nun, zahiri gerçekliğe karşı kendi gerçekliğini yarattığını söyleyebilir miyiz? Tarkovski bu konuda şunu söyler: "İnsanoğlu hazırlanırsa Kıyamet'e karşı durmak mümkün" (MacKinnon 2009: 199). Tarkovski, aslında insanın kıyamet korkusuna farklı bir gerçeklik yaratarak mı üstesinden geleceğini inanıyor? Buna cevap vermek zor. O halde insanlığın kurtulması için neden bir mum seçildiğini soralım? Hristiyanlıkla ilgisi olduğu çok açık değil mi? Hristiyanlıkta kilisede mum yakmanın bir kaç anlama geldiği söylenir. Örneğin, İsrailoğulları çöldeyken kendilerine ışık ile yol gösterilmesi; yoksulların adamak için ortak bir şekilde aldıkları kurbanın yağından yapılan mumu Allah'a kurban diye sunması, Tanrı'nın beden sözü olarak

görülen İsa'nın ışık olarak görülmesi gibi anlamlar gösterilebilir ("Hristiyanlar Neden" 2013). Tarkovski için mumun bu anlamlardan hangisine tekabül ettiğini kestirmek güç fakat bizim için önemli olan Domenico'nun bu mumla bir mucizeyi gerçekleştirmeye çalışmasıdır. Fakat Domenico'nun, bir mumla havuzdaki ritüelini gerçekleştirmesine insanlar karşı olduğu için bu görevi Andrey'e vermiştir. Ve Andrey bu görevi başarıyla yerine getirir. Martin bu konu hakkında ünlü yönetmen KieElowski'nin söylediğini şu şekilde aktarır: "Krzysztof KieElowski'nin bir 'mucize' olarak tanımladığı sahne işte budur, zira Gorçakov (Andrey) havuzun diğer ucuna vardığı zaman taşıdığı mum artık yalnızca bir mum değildir" (Martin 2013: 196). Peki bu mum mucizesi dünyayı gerçekten mi kurtarıyor? Babek Ahmedi bu konu hakkında şunu söylemiştir: "Nostalgia'da dünyayı küçük bir mum mu kurtarıyor? Yoksa sadece Domenico ve Gorçakov'un düşüncelerinde mi böylesi bir mucizeye şahit oluyoruz" (Ahmedi 2016: 32). Ahmedi'nin söylemiş olduklarından yola çıkarak, Domenico ve Gorçakov'un düşüncelerindeki gerçekliğin temsilinde böylesi bir mucizeye şahit olduğumuzu söyleyebilir miyiz?

4.2.4 Kurban

Karısıyla boşanmış olan Alexander, ormandaki evinde münzevi bir hayat yaşamaktadır. Birgün, Alexander'ın doğum günü kutlamak için dostları ziyaretine gelirler. Bu esnada, televizyonda nükleer bir savaşın başlayacağı haberi duyulur. Alexander'ın dostu olan postacı Otto, ona gizemli bir teklifte bulunur. Otto Alexander'a, evin hizmetçisi Maria'nın aslında bir cadı olduğunu ve onunla beraber olursa da herkesi bu savaştan kurtaracağını söyler. Alexander, Otto'nun dediğini yapar ve hatta savaşın hiç başlamaması için evini de yakacağını söyler. Kurban filminin hikayesi bu şekilde özetlenebilir.

Tarkovski, artık ülkesinde film yapmasına olanak verilmediği için son filmi Kurban'ı İsveç'te çekmiştir. Fakat Tarkovski, artık Batı'da yaşayan bir yönetmen olmasına rağmen; Doğu felsefesiyle ilgilendiğini ve özellikle kişinin kendini feda etmesinin de ilgisini çektiğini söylemiştir (2009) Belki de bundan dolayı, Alexander karakteri de, savaşın olmaması için çok sevdiği evini feda etmek isteyen bir karakter olarak karşımıza

çıkmaktadır. Öncelikle Tarkovski'nin, Alexander karakterini nasıl tanımladığına bakmaya çalışalım. Tarkovski, onun kahraman olmadığını; ama en büyük idealleri uğruna kendini kurban edebilecek güçte, düşünen, dürüst biri olduğunu vurgulamış ve şunları söylemiştir: "İnsanların kendisini deli olarak damgalayabileceklerini bile bile, bütünü ve dünyanın kaderinin bir parçası olduğunu biraz olsun hissedebilmek için 'kabul edilebilir' ve 'normal' insan davranışının sınırlarını aşar." (Tarkovski 2008: 187). Tarkovski, Alexander'ın yaptığı evini yakma eylemini, "normal insan davranışının sınırlarını aşmak" olarak nitelendirir. Böylece denilebilir ki, Alexander karakterinde de Domenico'da görünen bir megalomanlık hissedilir. O halde, Tarkovski'nin karakterlerinin, kendilerine atfettikleri bu büyük sorumluluk duygusu sayesinde normal gerçekliği aşip kendi gerçekliklerini yaratmaya başladıklarını söyleyebilir miyiz?

Hayat gerçekliğiyle olan bağın koparılması, Tarkovski için insanın ruhuyla olan ilişkisinin sekteye uğradığı takdirde yapabileceği tek eylemdir (2009). Alexander da, yaşadığı manevi bunalımı aşmak için normal gerçeklikle bağını keser ve eğer evini yakarsa dünyanın kurtulacağı gerçeğine kendisini inandırır. Işıl Ç. Erdönmez, Alexander karakterini şu şekilde tanımlar: "Kurban, savaşın ve nükleer dehşetin her an üstünde asılı durduğu bir dünyada yalnızca kendisi için değil insanlık adına da kurtuluş yolları arayan bir insanı anlatır. Aleksander'ın kurban ettiği şey konformizmin simgesi olan evidir" (Erdönmez 2014: 80). Bana göre Alexander da, Tarkovski'nin diğer karakterleri gibi uyumsuz ve idealisttir. Belki de bu idealist tavır Alexander'ı, normal gerçekliği aşip evini yakmasını inandırır.

Alexander'ın evini yakarsa dünyanın kurtulacağına dair bir gerçekliğe inanması hakkında başka yazarların söylemiş olduklarından yola çıkarak tartışmamıza devam edelim. Zizek, Alexander'ın evini yakması eylemini dünyevi hayatımıza anlam katan saf, mantıksız eylem motifleri diye tanımlar ve şu açıklamada bulunur:

Bu mantıksız fedakarlıklar, obsesif-nevrotik dürtüsel eylemin tüm hakkını verir: Eğer ben bunu (fedakar davranış) sergiliyorsam, bu facia (Sacrifice'da atom savaşıyla gelen dünyanın sonu) gerçekleşmeyecek veya geri alınacaktır. "Eğer böyle yapmazsam (şu taşın üstünden iki kere atlamazsam, ellerimi şöyle koymazsam, vs) kötü bir şey olacak" mealindeki dürtüsel jesttir bu.

(Bu dürtüsel fedakarlığın çocuksuluğu, Nostalgia'da açıkça görülür; kahraman, ölmüş Domenico'nun buyruğuna göre dünyayı kurtarmak için yarısı boş bir havuzdan elinde mumla geçer...) (Zizek 2014: 83).

Bunun yanında Zizek, Alexander'ın gerçekleştirdiği bu eyleme psikanalitik bir bakış açısıyla yaklaşır. Zizek'e göre kahramanı bu eyleme zorlayan şey, açığa çıkmasından korktuğu katastrofik X jouissance'dır.¹⁴ Bana göre Tarkovski karakterlerinin sergilemiş olduğu obsesif kişilik eylemleri aynı zamanda sahip oldukları anksiyetik özelliğe bağlanabilir. Çünkü Alexander'ın, savaş henüz başlamamışken bile aşırı şekilde tedirgin olduğu görülür. Buna örnek olarak, oğlunun kendisini ondan sakladığı ve birden omuzuna atlayınca da babanın çocuğu korku içinde yere fırlatması sahnesi gösterilebilir. Yine denilebilir ki Alexander savaş haberi duyulmadan önce bile nedeni belli olmayan bir endişe hali içindedir. Zaten o haberi duyduktan sonra ağzından dökülen ilk cümle şu olur: "Hayatım boyunca bunu bekledim" (Kurban 1986). Jouissance, bazı insanların hiçbir sebep yokken bir felaket beklemesi durumudur. Alexander da yeni duymuş olduğu savaş haberini aslında zaten beklediğini söylemektedir. Buna ek olarak şu soruyu soralım: Tarkovski'nin karakterleri sahip oldukları megalomanlıktan dolayı mı anksiyetik özelliklere sahiptir? Alexander'ın dua etmesi, büyücü kadınla birleşmesi ve evini ateşe vermesi eylemleri üzerinde düşünelim. Bu eylemler karakterin bilincini katastrofik jouissance'nın anksiyetesinden kurtaramaması sonucu obsesif dürtünün faaliyete geçmesi midir?

Tarkovski'nin karakterlerinin yapmış olduğu mantıksız eylemler üzerinde durmaya devam edelim ve yönetmenin neden böyle bir yöntem seçtiği üzerinde düşünelim. Zizek bu konuda şunu söylemektedir:

¹⁴ Bilinçdışı çalışmak, kendini belli etmek için yakıtı ihtiyacı olan bir ağıdır. İşte bu yakıt, bu giriş enerjisi, Lacan'a göre jouissance'dır. Unutmayalım Freud libido kelimesini kullanırdı. İlk bakışta sanabileceğimiz gibi jouissance'ın orgazmla ve cinsel şehvetle bir alakası yoktur. Eğer Lacan burada olsaydı bizi düzeltirdi: "Hayır Bay Nasio! Jouissance'ın bir enerjile, Einstein'ın E=mc²'si, yani fiziğin tanımladığı gibi bir matematik formülüyle kıyaslanabileceğini sanmıyorum. Halbuki jouissance'ın -diye ısrar ederdi Lacan- resmedildiği bir simgesi yoktur. Hiçbir formül onu yazıya geçiremez." Ben de boyun eğdim: "Haklısınız Bay Lacan. Aslında benim algıladığım haliyle de jouissance, fen bilimlerinin tanımladığı enerjile aynı değildir. Ben yine de bu enerji kelimesini kullanıyorum, ama daha geniş bir anlamda, psikanalizde bilinçdışının işleyişini sağlayan motor gücünü jouissance olarak adlandırdığımızı anlatabilmek için." Bilinçdışı jouissance sayesinde çalışır, kıvılgan ve kendini belli eder (Nasio 2009).

Tarkovski, bir fedakarlığın işe yaraması, etkili olabilmesi için bir anlamda ‘‘anlamsız’’ olması, ‘‘mantıksız’’ bir davranış olması, yani bir boşa harcama veya ritüel (boş havuzu elinde mumla geçmek veya kendi evini yakmak gibi) olması gerektiğini gayet iyi bilir; buna göre yalnızca kendiliğinden böyle bir şey ‘‘yapıyor’’ olmak, herhangi bir mantıklı düşünceye dayanmayan bir davranış, modern ruh hastalığımızdan bizi kurtarıp iyileştirecek, dolaysız inanca kavuşturacaktır. Tarkovskici özne burada, büyük Öteki’yi getirecek araç olarak bizzat kendi kastrasyonunu sunar (mantık ve egemenliği reddederek çocukça bir ‘‘ahmaklığa’’ gönüllü olarak tenezül etme, mantıksız bir ritüele teslim olma): Özne yalnızca tamamen anlamsız ve ‘‘akıldışı’’ bir eylemde bulunarak, evrenin kendi içine nüfuz etmiş derin küresel anlamını muhafaza edebilecektir (Zizek 2014: 84).

Zizek’in Kurban filmi hakkındaki ‘‘anlamsız’’ ve açıklanamayan ‘‘akıl dışı’’ davranışlar görüşü Tarkovski’nin görüşüne yakındır. Bu konuyu, Tarkovski sineması hakkında tez yazmış olan bir başka yazar bizzat Tarkovski’nin kendisinden şu şekilde aktarmaktadır: ‘‘İnsanlık uygarlık düzeyini yükselttikçe ya da teknik ilerlemeye hiç düşünmeden boyun eğdikçe mucizevi olayları gözden geçirir; hatta ve hatta şaşırtıcı deneyimler yaşayabileceğine bile inancı kalmaz; açıklanamayan hiçbir olay, manen eksikliği olan insanların yaşamı için besleyici bir niteliğe sahip değildir’’ (Şevik 2013). Tarkovski, açıklanamayan ve akıl dışı olan olayların aslında mucizevi olduğunu söyler. Bu filmdeki mucize konusu hakkında Sean Martin şunu söylemektedir: ‘‘Mantıksal açıklamalara karşı koyan olayların bu son dönem filmlerinde daha sık ortaya çıkar olması, Tarkovski’nin ya yaşlandıkça daha gizemci hale geldiğini ya da bizi artık ancak mucizelerin kurtarabileceğine gittikçe daha çok ikna olduğunun işaretidir’’ (Martin 2013: 180). Buradan hareketle, Alexander’ın evini yakması ve kendini feda etmesi eylemini mucizevi bir şey olarak kabul edebilir miyiz? Feda ve kurban konusunda, Ahmedi şu açıklamada bulunmuştur: ‘‘Tarkovski’ye göre bu filmdeki ana mesaj yalnızca bir mucizenin (kendini kurban ederek dünyayı kurtarma mucizesinin) yaşanmasıyla bütünsel bir anlam kazanır’’ (Ahmedi 2016: 34).

Kurban filminde akıl dışı olan bir başka olay vardır. O da, Alexander’ın arkadaşı olan Otto’nun; eğer Maria ile yatarsa dünyanın kurtulacağını söylediği olaydır. Televizyonda nükleer savaşın başladığı haberi yapılır. Evdekileri büyük bir korku salar. Alexander yalnız kalınca dua eder ve eğer bu savaş olmazsa sevdiği her şeyden vazgeçeceğini Tanrı’ya bildirir. Bir rüya görür ve uyanır. Yanına yakın arkadaşı olan Otto gizli bir

şekilde sokulur. Gizemli bir biçimde konuşmaya başlar: ‘‘Otto: Sana son bir şansımız daha olduğunu söyleyecektim. Alexander: Şans mı? nasıl bir şans? Otto: Bir şans! Son bir umut! Alexander: Nasıl bir umut? Neyin var senin? Otto: Bir şeyim yok ama Maria yapabilir! Maria!...’’ (Kurban 1986). Otto, Maria’nın bazı yetenek ve güçlere sahip olumlu anlamda bir büyücü olduğunu söyler. ‘‘Otto: Bütün bunların sona ermesini istemiyor musun? Alexander: Neyin sona ermesini istemiyor muyum? Otto: Her şeyin, bütün her şeyin! Alexander: Tanrım! Otto! Otto: Hepsi bitecek! Alexander: Otto... Otto: Maria’ya gideceksin ve onunla yatacağın!’’ (Kurban 1986). Yönetmenin, Otto karakterinin sahip olduğu öznel gerçekliğinin; sanatsal gerçeklik temsili bu şekilde kurduğunu söyleyebilir miyiz? Eğer Alexander, Maria ile birlikte olursa bir mucize gerçekleşecek ve dünya yok olmaktan kurtulacaktır. Tarkovski, filmlerinde teknolojik aletler kullanmaktan ve olayı fantastik bir bilim kurguya dönüştürmekten hep nefret etmiştir. Kurban filminde de bir cadıdan söz edilir ama olay muğlaklık bırakılır yani, cadı fantastik filmlerdeki imajı ile görülmez. Zaten filmin sonunda da kadının, cadı olup olmadığı gerçeği cevapsız bırakılır. Alexander, ‘‘bir şaka’’ gibi gördüğü teklifi yerine getirmek için Maria’nın evine gider. Ve, geçmişe ağıt yakan Alexander’ın monologlarından sonra ikisi birlikte olur. Alexander ve Maria sevişirken ayakları yerden kesilir ve havaya yükselirler. Tarkovski, sinemasında ki bu tür sahneleri; gerçekliği aşan bir potansiyelin fazlalığına bağlamakta ve Alexander ve Maria’nın da çok büyük bir aşka sahip olduğunu söylemektedir (2009). Bir de, bu konuyla alakalı olarak bize yardımcı olacak bir başka kaynak olan Tarkovski’nin günlüklerine başvuralım. Tarkovski’nin günlüklerinde *Ariel* diye bir film projesinin olduğunu görürüz. Tarkovski sık sık ona değinir ve adını da birkaç kez değiştirir. Fakat *Ariel* sadece senaryo aşamasında kalır. *Ariel*’e değinmemizin nedeni ise Kurban filminde sözünü ettiğimiz havaya yükselme sahnesi ile ilgilidir. *Ariel*’in konusu kısaca şöyledir: ‘‘Birinci Dünya Savaşı sırasında bir Rus manastırında geçer hikaye. Kahraman, manevi bir yiğitlikle yer çekimi kanununa karşı çıkıp onu bozmayı ve cennete yükselmeyi hayal eden bir rahiptir’’ (Tarkovski 2011: 377). Tarkovski’nin ‘‘sanatçının yarattığı gerçeğin aslında sadece kendi dünyasına ait bir gerçek olduğu’’ sözünü daha önce söylemiştik. Peki Tarkovski’nin bu sahneyi de kendi öznel gerçekliğine bağlı olan bir gerçeklikle temsil ettiğini söyleyebilir miyiz?

Şimdi de yönetmenin bu fikre nereden geldiğini araştırmaya çalışalım. Film başlamadan önce jenerikte ve daha sonra filmin birçok sahnesinde karşımıza en çok çıkan tablo Da Vinci'nin *Üç Kralın Tapınması* adlı eseridir. Bu tablo, Kurban filmine ilham kaynağı olmuş gibidir. Resim Mesih'in doğuşu ile ilgilidir: "Orta kısımdaki ağaç elbette ki Hristiyanlıkta dini bir metafor olan "Hayat Ağacı". İsa'nın doğumunu anlayıp gökteki yıldızları takip ederek çok uzak ülkelerden gelen üç kral O'na olan inançlarını diz çökerek gösteriyor. Ayrıca krallardan bir tanesi İsa'ya hediye sunuyor ki bu inancın en büyük göstergesi" ("Bir Tablo" 2012). Asıl ilginç olan bir başka nokta, ressamın kendisine de bu tabloda yer vermesidir. Sağ alt köşede eserin sahibi Da Vinci görünür. Hasibe Çerko bu konuda şunu söylemiştir: "Leonardo, *Üç Kralın Tapınması* adlı tablosunun köşesinde hiçlikle temasının karşılığını arıyor, bir kurban gibi kendini Tanrı'ya sunarak insanın içine kurt düşüren, uykularını kaçırın bir hazzın et varlığını yok etmek üzere kaynayıp taşıdığını boynundaki incecik bükülme izinde resmediyor" (Çerko 2015). Sanatçının sunduğu şey, bizatihi kendi fedakarlığı veya hiçliği midir? Tarkovski bu tabloyu bir fenomen olarak mı ele almıştır? Ve bu tablodaki gerçekliği filminde sanatsal bir gerçeklikle mi temsil etmiştir? Sonuç olarak, bu tür sorulara kesin cevaplar bulmak zor fakat önemli olan filmin hayal gücümüzü bu noktaya getirmesidir.

Tarkovski'nin temsilini gösterdiği bu sanatsal gerçekliğin esin kaynağının nereden geldiği üzerinde durmaya devam edelim. Ahmedi bize bir Slav efsanesini hatırlatır. Bu efsaneye göre şehri kuşatılmış ve halkı perişan olan bir krala, veziri bir çare bulur. Kral'ın yapması gereken şey büyücü kadınla yatmasıdır. Neticede kral bunu yapar ülkesi felaketten kurtulur fakat kendisi delirir (2016). Kurban filminin ilham kaynağı bu olabilir mi? Sonuç olarak Tarkovski de, Alexander ve Maria'nın birleşmesini karşılıklı anlayışın en ulvi biçimde ortaya çıkması olarak yorumlamıştır ve dünyayı kurtaracak tek mucizenin de aslında büyük bir aşk olduğunu söylemiştir (2009).

5 SONUÇ

Giriş bölümünde de belirttiğim gibi ben bu tezi, Andrey Tarkovski sineması hakkındaki Türkçe kaynaklara ulaşarak yazmaya çalıştım. Ve asıl amacım, yönetmenin mucizesi olarak yarattığı sanatsal gerçeklik konusunu anlamak ve tartışmaktı. Fakat tezi bitirdiğim zaman, tartıştığım konu için yararlandığım kaynakların Tarkovski sinemasını, genelde ya senaryo –konunun ilginç olması gibi- ya da felsefik tartışmalar boyutunda ele aldığını anladım. Tabii ki bu tezin konusu hakkında şimdiye kadar yaptığım tartışmanın çok önemli olduğuna inanıyorum, fakat sonuç bölümünde; şimdiye kadar tartıştığım konuyu başka bir yönden ele almak istiyorum.

Tarkovski, mucize gibi yarattığı sanatsal gerçekliğe seyircisini nasıl inandırıyor? Bence bunu anlamak için bir de mucizelerin geçtiği sahnelerin her yönüyle incelenmesi gerekiyor. Örneğin, mucizelerin geçtiği sahnede mizansen, ses, ışık, kamera açısı v.b sinemasal anlatım araçlarının diğer sahnelerden farkı nedir? Zizek, Tarkovski sinemasında sözünü ettiğimiz sahneler için çok önemli bir tespitte bulunmuştur ve ben bu konuya değinmeye Zizek'in verdiği örnekle başlamak istiyorum. Çünkü, asıl anlatmak istediğim şey sanırım o zaman daha net bir şekilde anlaşılacaktır. Zizek, Nostalghia ve Kurban filmlerinde geçen iki önemli sahne üzerinde durur. Nostalghia, filmde Domenico'nun kendisini yakmayı beceremediğini, yoldan geçenlerin ateşler içinde olan bedenine aldırış etmediğini; Kurban filminde ise Alexander'ı akıl hastanesine götürmek için peşinden koşan adamların sahnelediği komik bir baleyle bittiğini ve hatta sahnenin bir ebeleme oyunu gibi çekildiğini söyler (2014). Zizek, Tarkovski'nin aslında bu çok "ciddi" ve "acıklı" sahneleri; beceriksiz gülünç bir eyleme dönüştürerek ucuz dinsel tutuculuğu aştığını belirtir. Zizek, Tarkovski'nin inançla ilgili olan olayları bu şekilde sahneleyerek "dinsel bir tutuculuğun" üzerine çıktığını belirtiyor aslında. Ama Zizek'in bu sahnelere değinmesi sanırım eksik kalıyor. Çünkü, Zizek bu sahnelerdeki mizansen konusuna değiniyor sadece. Ben Zizek'in bu örneğinden yola çıkarak mucizelerin geçtiği sahneleri bir de bizzat Tarkovski'nin sinema dilini inceleyerek bakmaya çalışacağım. Çünkü şimdiye kadar, hep başka yazarların Tarkovski sineması hakkındaki görüşlerine odaklandım.

Solaris filminde, Bilinmeyen Şey olan Solaris gezegeni hakkında; filmin girişinde bilgi verilir. Filmdeki oyuncular, bir video kaseti sayesinde bu bilgileri öğrenir. Film dili araçlarından olan ‘‘çekim ölçeği’’, ‘‘kamera çerçevesi’’ ve ‘‘kurgu tekniği’’ bu sahnede oldukça önemlidir. Çünkü kamera, bilgileri dinlediğimiz televizyonu çerçevesine almaz. Bizzat televizyonun içindeki olay çerçeveye alınır. Buradaki amaç, gerçekçiliği artırmak için yapılmış gibidir. Ve bu işlevi yerine getiren şey de kurgudur. Çünkü plan televizyonun içindeki bir plandan sonra, televizyonu izleyen karakterlerin üzerine kesilir. Kullanılan çekim ölçekleri de aynı derecede önemlidir. Sahnede sadece baş plan ve omuz planlar görünür. Bu planlar yakın planlardır ve sinemada kullanılmaları da belirli amaçlar doğrultusunda. Bu sahnede anladığım kadarıyla oyuncuların yaşamış oldukları korku ve şaşkınlık seyirciye hissettirilmeye çalışılmış ve Solaris hakkında anlatılan hikayeyi daha inandırıcı kılmıştır. Çünkü seyirci olarak bizler televizyondaki bir video kaydı izlemiyoruz bizzat o kaydın içindeki gerçekliğe davet edilmiş oluyoruz. Peki bizzat Solaris gezegeninin kendisini görüyor muyuz? Yönetmen, Solaris’i filmde bilinmeyen birşey olarak tanımladığı için onu göstermiyor ve gösteremez de. Bunun yerine Solaris gezegeninin gerçekliğini temsil eden okyanus gösteriliyor. Solaris gezegeni gösterilirken planlar uzak genel çekimdir. Buradaki amaç manzarayı seyirciye göstermektir. Fakat ara ara gösterilen okyanus farklı renklerle gösterilir. Çünkü yönetmen, okyanusun farklı güçlerinin olduğunu da göstermek istemektedir. Bunun yanında, seyirciye aslında bunun bildiğimiz okyanuslardan daha farklı ve gizemli bir okyanus olduğu hissi de verilmeye çalışılmıştır. Okyanus görüntüsünü izlediğimiz zaman fonda duyulan ses oldukça ilginçtir. Ses gizemli birşeyi çağırır. Bu gizemli sesin içinde bir de halhal sesi duyulur ve pencereden okyanusu seyreden Kelvin’in yanından hemen karısı geçer. On sene önce ölmüş olan karısının gelişini halhal sesiyle duyurur yönetmen. Daha sonra bu sesin kaynağını Kelvin’in karısının eline yakın plan yaparak seyirciye gösterir.

Filmin, iki saat otuz sekizinci dakikasından sonra oldukça ilginç bir plan görünür. Kelvin, hayalet karısını da kaybettikten sonra üzgün bir şekilde oturmaktadır. Kelvin’in omuz planıyla başlayan plan *zoom* yaparak kelvinin kulağına kadar detay plana girer ve

planda kesme yapılarak okyanusun yüzeyinde kamera gezer. Bu plan, aslında okyanusun insan içselliğinin temsili olduğunu mu göstermek istiyor? Ve dahası Kelvin şunu söyler: “Bana kalan tek şey yeni bir mucizeyi beklemek” (Solaris 1972). Bu sözle acaba yönetmen bize Solaris’in temsilinin bir mucize olduğunu mu söylemek istiyor? Yoksa Kelvin yine karısının mı gelmesini istiyor?

Şimdi de Stalker filmine bakalım. Stalker karakterini oynayan Kaidanovsky, zayıf ve uzun boylu olmasının yanında sima olarak ekolojik felaket yaşamış bitki gibi solgun ve hasta bir yüze sahiptir. Bunun yanında, sürekli bir tedirginlik ve endişe halinde olması, Bölge olarak uydurulmuş olan hakikate inancımızı da artırmaktadır. Oyuncu oynadığı karakter için oldukça uygundur. Bölge, Stalker karakterinin zihinsel gerçekliğinin temsili olduğu için mucize olan bir sanatsal gerçekliktir. Bölge’ye gidiş yolunda binilen vagon sahnesi üzerinde durmamız gerekiyor ilkin. Kamera vagondaki üç karakteri baş planda gösterdiği gibi bu planlar aynı zamanda uzun planlardır. Ve planların açısı değişmeden *pan* yapılıdır. Aynı zamanda bazen kamera çerçevesi boşa kalır ve böylece Bölge’nin manzarasını da görürüz. Bu sayede manzara gözümüze sokulmaz. Fakat daha da önemlisi her yer harabelerle doludur. Böylece mekan olgusunun bu sanatsal gerçekliği yaratma noktasında ne kadar önemli olduğu görülebilir. Bu sekansta nereye gittiklerini bilmeyen karakterlerin tedirgin ve yorgun halleri net bir şekilde görülür ve hissedilir. Müzik, filmin ritim ve seslerine benzeşerek yaratılmış. Bu da etkisini oldukça artırmıştır. Yönetmen, müziği sinemada kullanılış amaçları üstünde bir yere taşıyor. Seyirciye bir tür meditasyon deneyimi sunuyor. Zaten Stalker filmiyle beraber Tarkovski filmlerinde Uzakdoğu müziği kullanmaya başlamıştır. Uzakdoğu müziği akla seslenmeyen yapıyla insanın ruhunu özgürlüğe çağırıyor. Bu da Tarkovski’nin seyircisini yeni gerçekliklerin içine doğru çekmeye yardımcı olabilir. Zen müziği kişiyi her şeyden arınmaya bir tek şey üzerinde yoğunlaşmaya çağırır. Siyah-beyaz filmi daha çok sevdiğini ve daha gerçekçi bulunduğunu, seyircinin dikkatini dağıtmadığını, ifade gücünün yüksek olduğunu sürekli dile getiren Tarkovski acaba Stalker’daki renk kullanımında ki amacı neydi? Çünkü Stalker’da sadece Bölge denilen alan renkli çekilmiştir. Bu da aslında hemen akla şu soruyu getirir: Bölge gerçekçi olmayan bir alan olarak mı gösterilmek isteniyor?

Bu filmde üzerinde durmamız gereken başka sahne de Stalker'ın kızı Monkey'in mucize gerçekleştirdiği sahnedir. Sahne Monkey'in baş planıyla açılır. Ses olarak kuş cıvıltıları ve uzaklaşıp giden bir tren sesi duyulur. Işık pencereden vurmaktadır. Kamera yavaş bir şekilde geri çekilir ve masa ve üzerindeki bardaklar görünür. Şimdiye kadar saydığımız şeylerle odanın içinde yaratılan atmosferi destekleyici etkenlerdir fakat Tarkovski başka şeylerde kullanmıştır. Örneğin; ışığın vurduğu oda içinde havada uçan zerrecikler ve masadaki bir şişeden çıkan duman. Monkey'in dudakları kıpırdamaz fakat dış ses olarak bir şiir okur. Şiir Tiutçev'in, içinde mucize geçen şiiridir. Bir mucizenin gerçekleşeceği hissi verilmek istenilir. Ve dahası, film boyunca sesini duymadığımız kız konuşmuştur. Bu da bir mucizenin gerçekleşeceğini duygusunu bize verebilir. Ve Monkey masa üzerine duran bardaklara bakarak onları gözleriyle hareket ettirir. Fonda korku içindeki bir köpek sesi duyulur. Ortamda doğa üstü bir durum söz konusu olduğunu yönetmen bu şekilde de veriyor olabilir. Hareket eden bardaklardan biri düşer düşmez tren sesi duyulur ve kızın içinde olduğu oda sarsılır. Beethoven'ın 9. Senfonisi çalmaya başlar. Bu müzik sahnenin daha da güçlü olmasını sağlar. Kamera sahnenin girişinde olduğu yere yavaşça geri döner. Kompozisyon bu şekilde tamamlanır. Fakat sahnedeki asıl önemli olan şey sahnenin bütününün tek planda gerçekleşmiş olmasıdır. Her ne kadar sahnede doğa üstü bir olay yaşansa da sahnenin tek planda çekilmesi inanılmaz derecede bir gerçeklik hissi uyandırıyor.

Nostalghia filminde de mucizenin gerçekleştiği sahne olarak ele aldığımız mum sahnesi vardır. Sahne, Andrey'in mumu yakmaya çalıştığı yakın plan ölçekle başlar. Kameranın yerinin sabit olduğunu anlarız çünkü Andrey kameradan uzaklaşır ve boy plana girer. Havuzdaki atmosfer oldukça güçlüdür. Havuzun hem tarihi ve küflenmiş bir havuz olması hem de termal havuz olduğu için içinden dumanlar yükselmesi buna örnek verilebilir. Neden peki? Çünkü bu etkenler oldukça sinematografik olduğu için görseelliği güçlü kılar. Bunların yanında, bu sahneden önce havuzun temizlik için suyunun boşaltıldığını anlarız. Havuzda çok az su vardır. Ve Andrey elindeki mumla beraber yavaşça yürüdüğü zaman ayakkabılarının suyla teması sonucu çıkan ve havuzun kabarcıklar çıkararak sesi de görüntüye gizemli bir duygu vermiştir. Dahası, kahramanın yaptığı ritüelin sonunda çok zor nefes alıp verdiği açık bir şekilde duyulur. Denilebilir ki bu sahnedeki mucize duygusunun verilmesinde ses çok önemli bir görevi yerine

getirmektedir. Çünkü, Andrey kendisine verilen mum görevini yerine tam getirecekken kalp krizi geçirir ve tam da bu esnada havlayan köpek sesi duyulur. Filmi izleyenler bu sahneden önce Domenico'nun da kendisini yaktığını hatırlayacaktır. Domenico da kendi bedenini ateşe verirken köpek havlamaya başlamıştı. Fakat Domenico sahnesinde köpek görünür ama Andrey'in mum sahnesinde görünmez. Acaba yönetmen Andrey'in sahnesinde duyduğumuz sesin Domenico'nun köpeğine mi ait olduğunun duygusunu vermek istiyor? Tabii ki bu sahnede de dikkat çeken en önemli noktalardan bir tanesi sahnenin tek planda çekilmesidir. Stalker'ın kızı Monkey'in mucize gerçekleştirdiği sahne de böyleydi. O zaman Tarkovski'nin sinemasında mucize gerçekleşen sahnelerin tek planda gerçekleştiğini ve bunun nedeninin de gerçekçiliğin daha da artırılması olduğunu söyleyebilir miyiz?

O zaman Kurban filmine de bakalım. Alexander, arkadaşı Otto'nun yönlendirmesiyle hizmetçi Maria'nın evine gelmiştir. Mekanda ışık sadece oyuncuların alanını gösterir. Bu karanlık ortam, içine düşülen savaş ortamından dolayı var olan karamsarlığa da işaret ediyor gibi bir izlenim uyandırabilir. Alexander, Maria ile beraber olursa insanların kurtulacağına inanmıştır. Fakat onu ikna edemez ve hemen odadaki vazodan ses gelmeye başlar. Alexander omuz planda silahı kafasına dayatır, plan Maria'ya kesilir. Maria planda kesme yapılmadan takip edilir ve bir savaş uçağının sertçe sesi duyulduğu vakit Maria ve Alexander karşı açıdan görülür. Dekordaki haç, ikisinin arasında görülür. Alexander, sanki istiyormuş gibi değil ama bir görevi yerine getiriyor gibi sevişir. Oyunculuğu mükemmeldir. Kamera ikisine yakınlaşır ve kurguda kesme yapılır başka bir plana geçilir. İkisinin ayakları yerden kesilmiş; havada dolanır şekilde sevişirler. Bu sayede seyirci sanki büyük bir olay yaşanmış hissi yaşayabilir. Işık oldukça loştur ve sadece kadrajdaki karakterlerin yarısını gösterir. Alexander'ın hıçkırıkları ve Çoban Kız'ın gizemli şarkısı duyulur. Başka bir plana geçilir. Kamera üst bir açıdadır. Virane bir sokakta savaş başlamış gibi insanlar etrafa kaçar. Renk siyah – beyazdır. Bu Alexander'ın korktuğu imaj olamaz mı?

Bu sahneleri teknik olarak ele almamın nedeni şudur: Şimdiye kadar ben yönetmenin mucizesi olarak sanatsal gerçekliği teorik olarak tartıştım fakat mucizelerin geçtiği sahneler şimdi yaptığım gibi daha derin pratik bir çalışma içinde ele alınamaz mıydı?

Tarkovski'ye kendi sinema dilini de yaratma imkanı sunan şeyler bunlar mı yoksa teorik olarak tartıştığımız şeyler miydi?



KAYNAKÇA

Ahmedi, B. 2016. *Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması*. F.Soyal & V. Başçı (Çev.). İstanbul: Küre.

Aslanyürek, S. 2012. *Tarkovski'den Sinema Dersleri - Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Andrei Rublev. 1966. Yön. Andrey Tarkovski. Oyn. Anatoliy Solonitsyn, Ivan Lapikov, Nikolay Grinko.

Abramov, N. 1970. "Beyaz Perdedeki Bilim-Kurgu Üzerine." *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 38- 44) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Brantes, C. H. 1986. "İnsanı Kurtaracak Tek Şey, İnançtır." *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 222- 234) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Bir Tablo: Üç Kralın Tapınışı. 2012. tahmis.wordpress.com Erişim tarihi: Nisan 2017
<https://tahmis.wordpress.com/2012/01/20/bir-tablo-uc-kralin-tapinisi/>

Bureau, P. 1962. "Ben Şiirsel Sinemadan Yanayım." *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 1- 5) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Bachmann, G. 1962. "Andrey Tarkovski'yle Karşılaşma." *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 6- 13) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Bachmann, G. ve Hoberman, J. 1983. "İki Dünya Arasında." *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 111- 120) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Brezna, İ. 1984. "Bir Sembolizm Düşmanı." *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 131- 155) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Cinema is A Mosaic Made Up of Time (*Cinema e un mosaico fatto di tempo*). 1984. Yön. Donatella Baglivo. Oyn. Andrei Tarkovsky.

Ciment, M. , Schnitzer, L. ve Schnitzer, J. 1969. ‘‘Eski Rusya’da ve Yeni SSCB’de Sanatçı.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 19- 37) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Düçane Cündioğlu. Erişim tarihi Temmuz 2017
<https://twitter.com/duçane/status/873238897391800321>

Christie, I. 1981. ‘‘ Yoruma Karşı.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 77- 85) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Cosse, L. 1986. ‘‘Bir Keşif-Şair Olarak Yönetmenin Portresi.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 202- 213) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Çobanlı Erdönmez, I. 2014. *Sinemada Mistik Bir Şair: Andrey Tarkovski*. İstanbul: Doğu Kitapevi.

Çerko, H. 2015. ‘‘ Günah Uygarlığı Üzerine Bir Deneme.’’
Karabatakdergisi.com Erişim Tarihi: Nisan 2017
<http://www.karabatakdergisi.com/deneme/gunah-uygarligi-uzerine-bir-deneme>

Devarrieux, D. 1978. ‘‘Ayna: Sanatçı Bir Asalak Gibi Çocukluğuyla Beslenir.’’ *Şiirsel Sinema Andrey Tarkovski* içinde. (s. 53- 55) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Dostoyevski, F. M. 2016. *Karamazov Kardeşler*. N. Yalaza Taluy (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Gorki, M. 2005. *Yazlıkçılar - Toplu Oyunlar / 3*. K. Karasulu, T. Akgün ve D. Ataç (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.

Gianvito, J. 2009. *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski*. E. Kılıç (Çev.). İstanbul: Agora

Guibert, H. 1982. ‘‘Nostalghia’nın Siyah Tonu.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 100- 110) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Guerra, T. 1978. ‘‘Ölüm, Şaşırtıcı Bir Özgürlük Duygusu.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 56- 60) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Guerra, T. 1979. ‘‘Stalker: Mutluluk Kaçakçısı.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 61- 66) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Hristiyanlar Neden Mum Yakar?.2013. sorularlahristiyanlik.blogspot.com.tr
Erişim tarihi: Nisan 2017
<http://sorularlahristiyanlik.blogspot.com.tr/2013/03/hristiyanlar-neden-mum-yakar.html>

Işıldak, R. Suat. 2008. ‘‘Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem.’’
Nef.balikesir.edu.tr Erişim Tarihi: Haziran 2017
http://www.nef.balikesir.edu.tr/~dergi/makaleler/yayinda/4/EFMED_FZE115.pdf

İvan'ın Çocukluğu. 1962. Yön. Andrey Tarkovski. Oyn. Nikolay Burlyayev, Valentin Zubkov, Evgeni Zharikov

İşimov, V. ve Shejko, R. 1984. ‘‘Yirminci Yüzyıl ve Sanatçı.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 156- 191) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Johnson, T. 1986. ‘‘Kuyunun Dibinde Bir Pırıltı Var mı?’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 214- 221) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Martin, S. 2013. *Andrey Tarkovski*. I. Yavlal (Çev.). İstanbul: Kalkedon.

MacKinnon, A. 1984. ‘‘Bürokrasi.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 192- 201) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Mahaffy, J. ve Mahaffy, Y. 1965. ‘‘Kendini Ateş Atanlar.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 14- 18) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Mitchell, T. 1982. ‘‘Tarkovski İtalya’da: Kimseye Başkasının Kültürünü Öğretemezsiniz.’’ *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 91- 99) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Nietzsche, F. W. 2016. *İnsanca, Pek İnsanca - I. M. Tüzel* (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası

Nasio, J.D. 2009. ‘‘Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları.’’
Cangungen.com Erişim tarihi: Nisan 2017
<http://www.cangungen.com/2012/08/24/jacques-lacan-kuraminin-genel-kavramlari-j-d-nasio/>

Netzeband, G. 1973. "Dovjenko'yu Seviyorum." *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 45- 52) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Nostalghia. 1983. Yön. Andrey Tarkovski. Oyn. Oleg Yankovskiy, Erland Josephson, Domiziana Giardano.

Strick, P. 1981. "Sanatla Duygusal İlişki Kurmayı Unuttuk." *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 86- 90) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Solaris. 1972. Yön. Andrey Tarkovski. Oyn. Natalya Bondarchuk, Donatas Banionis, Juri Jarvet.

Stalker. 1979. Yön. Andrey Tarkovski. Oyn. Anatoliy Solonitsyn, Aleksandr Kaydanovskiy, Alisa Freyndlikh.

Sacrifice. 1986. Yön. Andrey Tarkovski. Oyn. Erland Josephson, Susan Fleetwood, Allan Edwall.

Tassone, A. 1980. "Stalker: Yaratmak İnsan İradesinin Tezahürüdür." *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski* içinde. (s. 67- 76) der. John Ginvito. University Press of Mississippi: Jackson. (Çev.). Ebru Kılıç.

Tarkovski, A. 2008. *Mühürlenmiş Zaman*. F. Ant (Çev.). İstanbul: Agora.

Tarkovski, A. 2011. *Zaman Zaman İçinde - Günlükler (1970 - 1986)*. S. Kervanoğlu (Çev.). İstanbul: Agora.

Tempo di viaggio - Zamanda Yolculuk. 1983. Yön. Tonino Guerra ve Andrey Tarkovski. Oyn. Tonino Guerra ve Andrey Tarkovski.

Türk Dil Kurumu. Erişim tarihi: Haziran 2017

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=MUC%C4%B0ZE

Türk Dil Kurumu. Erişim tarihi: Temmuz 2017

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.597654f3b54381.33720449

Uysal, M. 2016. "Ivan's Childhood (1962, Andrei Tarkovsky)"

Sanatlog.com Erişim Tarihi: Haziran 2017

<http://www.sanatlog.com/manset/ivans-childhood-1962-andrei-tarkovsky/>

Yergebekov, M. 2003. *Tarkovski Sineması*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldırım, Ö. 2005. ‘‘Immanuel Kant’ın Felsefe Anlayışı’’ Felsefe.gen.tr Erişim tarihi: Nisan 2017

http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/immanuel_kant_felsefesi_felsefe_anlayisi.asp

Yemni, S. 2016. ‘‘Stalker Filmi Üzerinden Tarkovski, Lem ve Borges’e Anlık Bakış’’ Sadikziyayemni.blogspot.com.tr Erişim tarihi: Mayıs 2017
<https://sadikziyayemni.blogspot.com.tr/2016/11/stalker-filmi-uzerinden-tarkovski-lem.html>

Şevik, E. 2013. *Tarkovski Sinemasında Zaman*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zerkalo. 1975. Yön. Andrey Tarkovski. Oyn. Margarita Terekhova, Ignat Daniltsev.

Zizek, S. 2014. *Tarkovski İçsel Uzamdan Gelen Şey*. M. Öznur (Çev.). İstanbul: Encore.