

**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**ANDREY TARKOVSKİ'NİN 'AYNA' FİLMİNDE
OYUNCULUK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Cevahir TURAN**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ayla KAPAN EZİCİ**

İSTANBUL - 2017

**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**ANDREY TARKOVSKİ'NİN 'AYNA' FİLMİNDE
OYUNCULUK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Cevahir TURAN**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ayla KAPAN EZİCİ**

İSTANBUL - 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....Tiyatro.....Anabilim/Anasanat Dalı Tiyatro..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Cevahir Turan..... tarafından hazırlanan
“Andrey Tarkovski'nin Ayna Filminde Oyunculuk.....”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 20/6/2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Ayşe Kapan Erni

Danışman: Halıç..... Üniv. Tiyatro ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Müjgan Yıldırım

Moltepe..... Üniv. G.S.F. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi: Doç. Egi Saydam

Adana..... Üniv. Q.B. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi:

..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi:

..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

Tarkovski'nin ismini ilk olarak belgesel ve tiyatro yönetmenliği yapan ağabeyimden duydum. Ağabeyimin hazırlamış olduğu seyretmem gereken filmler listesinin ilk sırasında Tarkovski'nin 'Ayna' filmi yer alıyordu. Tarkovski filmlerini ilk 'Ayna' filmi seyrederek başladım. Beni filme dair en çok etkileyen, filmdeki başrol kadın oyuncunun yüz ifadesiydi. Bunun yanı sıra filmin görsel zenginliği ve karmaşık yanı filmin her bir karesini zihnimde unutulmaz kıldı. Doktora eğitimimi sinema üzerine yapmak istediğimden, yüksek lisans tezimi Tarkovski'nin 'Ayna' filminde oyunculuk üzerine yapmaya karar verdim. Şiirsel anlatımı nedeniyle "sinemanın mistik şairi" yakıştırması yapılan Tarkovski, benim için bu çalışmada hiç de yabancı olmadığım bir sinema insanıydı.

Sovyet sinemasında Tarkovski'nin durduğu yeri zihnimde iyice oturtuktan sonra yönetmenin yaşam öyküsü üzerine çalışmaya başladım. Dünyanın en iyi filmleri arasında gösterilen uzun metrajlı 7 filmi yeniden izledim. 'Ayna' filmi bıkmadan defalarca izleyerek (tıpkı en sevdiğim şarkıyı defalarca dinlemek gibi) notlarımı aldım. Her izleyişimde, filme dair yeni ayrıntıları keşfettim. Her yeni ayrıntı, Tarkovski'nin dünyasının ne kadar derin olduğunu algılamamı sağladı. Böylesine değerli ve felsefi, sosyolojik, psikolojik beslemelerle filmlerini oluşturan, şiirsel sinemanın ustası büyük Rus yönetmen Tarkovski üzerine çalışmak, beni sinemayı anlama konusunda farklı bir boyuta taşıdı.

Hayatımın geri kalan kısmında da son derece verimli olacağına inandığım bu tez çalışmasında beni Tarkovski ile tanıştıran ağabeyim Mahir Turan'a, araştırma süreci boyunca bilgisi ve güzel yüreğiyle bana destek olan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ayla Kapan Ezici'ye, bana emek veren tüm hocalarıma ve aileme teşekkür ediyorum.

İstanbul, 2017

Cevahir TURAN

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

KISALTMALAR LİSTESİ.....	I
TABLolar LİSTESİ.....	II
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	III
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VII
1. GİRİŞ.....	1
2. SOVYET SİNEMASI.....	5
2.1. Devrim Öncesi Rus Sineması.....	5
2.2. Sovyet Sinemasının Doğuşu.....	6
2.3. Devrim Sonrası Sovyet Sineması.....	8
3. ANDREY TARKOVSKİ.....	13
3.1. Yaşam Öyküsü.....	13
3.1.1. Çocukluk ve İlk Gençlik Yılları.....	13
3.1.2. Sinema Eğitimi.....	16
3.1.3. Sinema Kariyeri.....	17
3.1.4. Etkilendiği Sanat Akımları ve Sanatçılar.....	21
3.1.5. Eserleri.....	24
3.2. Tarkovski'nin Sineması.....	27
3.2.1. Sinema Dili.....	27
3.2.2. Filmleri.....	34

4.	ANDREY TARKOVSKI’NİN ‘AYNA’ FİLMİNDE OYUNCULUK.....	44
4.1.	Sinemada Oyunculuk.....	44
4.2.	Tarkovski’ye Göre Oyunculuk.....	48
4.3.	‘Ayna’ Filmi.....	57
4.4.	‘Ayna’ Filminde Oyunculuk.....	67
5.	SONUÇ.....	87
6.	KAYNAKLAR.....	90
7.	ÖZGEÇMİŞ.....	95

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ARC	: Devrimci Sinematografi Derneği
Çev.	: Çeviren
NEP	: Yeni Ekonomi Politikası
No.	: Numara
RSFSR	: Devlet Planlama Komitesi
s.	: Sayfa
SBKP	: Sovyetler Birliği Komünist Partisi
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
VGİK	: Devlet Sinema Entitüsü

TABLolar LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 3.1	: Tarkovski'nin yönetmenliğini yaptığı filmler.....	25
Tablo 3.2	: Tarkovski'nin senaryosunu yazdığı filmle.....	25
Tablo 3.3	: Tarkovski'nin yer aldığı diğer film projeleri.....	26
Tablo 3.4	: Tarkovski'nin sahne prodüksiyonları.....	27
Tablo 3.5	: Tarkovski'nin kendi yazdığı kitaplar.....	27

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Fotoğraf 1.1 : 1895 yılında Lumiere kardeşler tarafından çekilmiş ‘La Sortie des Usine s Lumiere’ filminin ilk gösterimi.....	1
Fotoğraf 2.1 : Sovyetler Birliği’nde kitle iletişim aracı olarak kullanılan sinema.....	6
Fotoğraf 2.2 : Sovyet sinemasında sinemayı propoganda amacıyla kullanan Stalin...8	
Fotoğraf 2.3 : Rus yönetmen Sergei Eisenstein’in montaj denemeleri.....	9
Fotoğraf 2.4 : Sergei Eisenstein’in 1925 yılında çektiği, devrim sinemasının en büyük örneklerinden biri olan ve sosyalist gerçekçilik akımını yansıtan ‘Potekin Zırhlısı’ filminin posterleri.....	10
Fotoğraf 3.1 : Maria Tarkovskia, küçük Andrey ve Marina ile beraber Zavrazhe’de (1935).....	14
Fotoğraf 3.2 : Küçük Andrey, kız kardeşi Marina ile beraber köy evlerinin olduğu Zavrazhe’de (1935).....	14
Fotoğraf 3.3 : Soldaki fotoğrafta Tarkovski, annesi Maria Tarkovskia ile birlikte Zavrazhe’de (1932) ve sağdaki fotoğrafta ‘Ayna’ filminin setinde (1973).....	15
Fotoğraf 3.4 : Tarkovski’nin 1960 yılında sinema okulunu bitirme projesi olarak çektiği ‘Silindir ve Keman’ filminden bir kare.....	17
Fotoğraf 3.5 : ‘Andrey Rublev’ filminde deli kızı oynayan Irma Raush.....	18
Fotoğraf 3.6 : Tarkovski başrol oyuncusu Margarita Tereçova ile beraber ‘Ayna’ filminin setinde.....	19
Fotoğraf 3.7 : Tarkovski’nin ‘Zamana Yolculuk’ adlı belgeselinin setinden.....	20
Fotoğraf 3.8 : Tarkovski ‘Kurban’ filminin setinde hasta yatağında.....	21
Fotoğraf 3.9 : Tarkovski ‘Ayna’ filminin setinde.....	29
Fotoğraf 3.10 : Tarkovski’nin ‘Ayna’ filminde Natalia karakterinin yükselme sahnesi.....	31
Fotoğraf 3.11 : Tamamı siyah – beyaz görüntülerden oluşan ‘Andrey Rublev’ filminin final sahnesinde görülen Andrey Rublev’in 1408 yılında yaptığı ‘Angels at Mamre’ adlı ikonu.....	34

Fotoğraf 3.12 : Kolia Burlaiev, İvan ve Irma Raush İvan'ın annesi rolüyle 'İvan'ın Çocukluğu' filminden.....	35
Fotoğraf 3.13 : Anatoli Solonitsin, Andrey Rublev rolüyle.....	36
Fotoğraf 3.14 : Natalia Bondarçuk, Hari ve Donatas Banionis, Chris Kelvin rolüyle 'Solaris' filminden.....	38
Fotoğraf 3.15 : 'Ayna' filminde küçük Alexei ve Marina'nın beraber köy evinde olduğu sahne.....	39
Fotoğraf 3.16 : 'İz Sürücü' filminin kahramanları her dileğinin gerçekleştiğine inandıkları odada.....	40
Fotoğraf 3.17 : Oleg Jankovski, Andrei Gorchakov ve Erland Josephson, Domenico rolüyle 'Nostalji' filminden.....	42
Fotoğraf 3.18 : 'Kurban' filminin kahramanlarının dünyanın sonunu beklediği sahne.....	43
Fotoğraf 4.1 : Tarkovski, 'Nostalji' filminin setinde başrol oyuncularıyla beraber..	50
Fotoğraf 4.2 : Tarkovski ve Anatoli Solonitsin 'Andrey Rublev' filminin setinde...	51
Fotoğraf 4.3 : Tarkovski, 'Solaris' filminin başrol oyuncularını Donatas Banionis ve Natalya Bondarçuk ile beraber.....	52
Fotoğraf 4.4 : Tarkovski ve 'Ayna' filminin başrol oyuncusu Margarita Tereçova, Maria'nın yükseliş sahnesinde.....	55
Fotoğraf 4.5 : Tarkovski, 'Ayna' filminin başrol oyuncularını Margarita Tereçova ve Ignat Daniltsev ile beraber.....	56
Fotoğraf 4.6 : 'Ayna' filminin orjinal afişi.....	58
Fotoğraf 4.7 : Alexei'nin rüyası, Maria'nın saçını yıkadığı sahne.....	62
Fotoğraf 4.8 : Maria'nın koşarak yayınevine gittiği sahne.....	63
Fotoğraf 4.9 : Maria Tarkovskia ve Margarita Tereçova 'Ayna' filminde.....	63
Fotoğraf 4.10 : 'Ayna' filminde Asafiev'in askeriyede eğitim gördüğü sahne.....	64
Fotoğraf 4.11 : 'Ayna' filminin final sahnesi, Maria Tarkovskia küçük Alexei ve Marina ile beraber.....	65
Fotoğraf 4.12 : 'Ayna' filminde ana hikayenin geçtiği köy evinin aslı (1932).....	66
Fotoğraf 4.13 : Margarita Tereçova, 'Ayna' filminde Natalia rolünde Alexei ile konuşurken.....	67
Fotoğraf 4.14 : 'Ayna' filminin son sahnesinde Tarkovski'nin kendi eliyle kuşu serbest bırakışı.....	68
Fotoğraf 4.15 : Margarita Tereçova, Maria rolüyle evinin önünde kocasını beklediği sahne.....	71

Fotoğraf 4.16 : Margarita Tereçova'nın, Natalia rolüyle Alexei'nin annesiyle birlikte olduğu fotoğraflara baktığı sahne.....	72
Fotoğraf 4.17 : Margarita Tereçova ve Maria Tarkovskia 'Ayna' filminin setinde...	73
Fotoğraf 4.18 : Margarita Tereçova'nın canlandığı Maria karakteri.....	75
Fotoğraf 4.19 : Solda Maria Tarkovskaia (1935), sağda Margarita Tereçova Maria rolünde (1973)	76
Fotoğraf 4.20 : Margarita Tereçova'nın canlandığı Natalia karakteri.....	77
Fotoğraf 4.21 : Maria'nın horoz kesme sahnesinden sonra kameraya direk baktığı görüntü.....	78
Fotoğraf 4. 22 : Maria'nın iş arkadaşı Liza'nın, Maria'yı eleştirdiği sahne.....	80
Fotoğraf 4.23 : Maria'nın Liza ile tartıştıktan sonra duş alma sahnesi.....	81
Fotoğraf 4.24 : Küçük Alexei'nin babasıyla kavuşma sahnesi.....	82
Fotoğraf 4.25 : Solda Maria Tarkovskia (1932), sağda Maria rolüyle Margarita Tereçova (1973).....	83
Fotoğraf 4.26 : Askeriyede eğitim gören Asafiev.....	84
Fotoğraf 4.27 : 'Ayna'nın final sahnesinde Tarkovski'nin kuşu serbest bıraktığı sahne. Sahnede Tarkovski'nin sadece elleri gözüktür.....	86

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Cevahir TURAN
Anasanat Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Ayla KAPAN EZİCİ
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2017

ANDREY TARKOVSKI’NİN ‘AYNA’ FİLMİNDE OYUNCULUK

ÖZET

Bu tez çalışmasında sinema sanatının önemli yönetmenlerinden ve şiirsel sinemanın yaratıcısı olarak bilinen Andrey Tarkovski’nin, ‘Ayna’ filmindeki oyunculuk incelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümü, yönetmenin dünya görüşünü ve sinema dilini anlamak için Sovyet sinemasının üzerine yapılan araştırmadan oluşmaktadır.

İkinci bölümde, bir otobiyografi olan ‘Ayna’ filmindeki karakterleri anlamlandırabilmek için, Tarkovski’nin yaşam öyküsü irdelenmiştir. Bunun dışında yönetmenin sinematografisi incelenerek, sinemasal üslubu ortaya koyulmuştur.

Tezin son bölümünde sinema oyunculuğu üzerine bir araştırma yapılmış, Tarkovski’nin oyunculuk üzerine olan görüşlerine yer verilmiştir. Tarkovski hakkında yazılan bilimsel araştırmalara başvurularak, bilimsel bakış açısıyla ‘Ayna’ filmindeki oyunculuk irdelenip çözümlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Tarkovski, Sovyet sineması, sinema, oyunculuk.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Cevahir TURAN
Field : Theater
Program : Theater
Supervisor : Assoc. Pof. Dr. Ayla KAPAN EZİCİ
Degree Awarded and Date : Master – June 2017

THE STYLE OF ACTING IN THE FILM ‘MIRROR’ OF ANDREY TARKOVSKY

ABSTRACT

The purpose of the thesis is to examine the style of acting in the film 'Mirror' of Andrey Tarkovski, known as one of the most influential directors in the art of cinema and the father of poetic cinema.

The first part of the thesis consists of a survey of Soviet cinema to understand the director's worldview and cinematic language.

In the second part of the thesis, Tarkovsky's life story is observed to understand the characters in the autobiographical film, 'Mirror'. Apart from this, the director's cinematography is examined and his cinematic style is revealed.

The main part of the thesis is composed of an analysis of the acting style in cinema. Furthermore, Tarkovski's views on acting in cinema will be given. Finally, all the scientific research about Tarkovsky is used to review and criticize the acting style in his film ‘Mirror’ with a scientific point of view.

Key words: Tarkovsky, Soviet cinema, cinema, acting.

1. GİRİŞ

Sinema sanatı, 19.yüzyılın ikinci yarısında hareketli görüntüleri saptamaya çalışan ve fotoğraf makineleri üreten Auguste ve Louis Lumiere kardeşlerin yeni bir aygıt geliştirmesiyle başlar. Sinema, Yunancada hareket anlamına gelen ‘kinema’ ve yazmak anlamındaki ‘graphein’ kelimelerinden üretilmiş, Fransızca cinematographie (sinematografi) sözcüğünün kısaltılmışıdır. Lumiere kardeşler 1895 yılında buldukları sinematografi aygıtıyla, görüntüleri beyaz perde üstüne yansıtmayı başarmışlardır. 22 Mart 1895 yılında Paris’te ‘La Sortie des Usines Lumiere’ (Lumiere Fabrikalarından Çıkış) adlı çalışmalarını ilk olarak paralı seyirciye göstermişlerdir. 1896 yılında, ABD’de Edison çekimleri perde üstüne yansıtılırken aynı zamanda Fransız “İllüzyon Tiyatrosu” yöneticisi Georges Melies, ilk oyunculu filmleri dramatize etmeye başlar. Yıllar geçtikçe sinema, 20.Yüzyılın sözü, müziği ve rengi içeren en önemli ve popüler kitlesel üretim – iletişim aracı olmuştur. Günümüze kadar gelen gelişim özelliği ile tüm sanat dallarının bileşimi niteliğindedir (Betton, 1990: 7).



Fotoğraf 1.1 : 1895 yılında Lumiere kardeşler tarafından çekilmiş ‘La Sortie des Usines Lumiere’ filminin ilk gösterimi.
(Erişim Tarihi ve Linki: 25 Nisan 2017, <http://www.film yapim.net/?pnum=11&pt=Sinema>)

Görüntüler aracılığıyla duygu ve düşünceleri anlatan sinemada, oyuncu en önemli anlatım öğelerinden biri olarak kabul edilir. Bir sinema oyuncusunun seyirci ile kurduğu ilişki, sinemadaki anlamın oluşmasını sağlar. Bundan dolayı sinema oyunculuğu ayrı bir kategoride değerlendirilir. Sinema varolduğundan beri tiyatro oyunculuğundan faydalanmaktadır. Sinema sanatının gelişmesiyle birlikte sinema oyunculuğu ile ilgili teknikler de oluşturulmuştur. Ancak sinemanın varolduğu ilk yıllarda, sinema oyunculuğunun tiyatro oyunculuğunun etkisi altında kaldığı bir gerçektir (Bobker, 1974: 155).

İnsan varolduğu günden bugüne dek 'oyun oynama' eylemi içinde olan bir varlık olmuştur. Yaşamını sürdürmek için taklit yoluyla iletişim kuran ilkel insan için yaşadığı çevre bir sahnedir (Nutku, 1976: 6). Oyuncu, tiyatrodaki bir oyun kişisini seyirci önünde canlandıran sanatçı olduğundan ayrı bir öneme sahiptir. Sinemada ise oyuncu, canlandığı kişiyi bir alıcı aracılığıyla seyirciye aktarır. Teoride aynı anlayışa sahip olan tiyatro ve sinema oyunculuğu, teknik olarak farklılıklar gösterir. Bir görüntü sanatı olan sinema sanatı, bir çok farklı sanat dallarının bileşimi sayesinde oluşmuştur. Oyuncu ise bu sanat alanında anlatımı oluşturan, yönetmen ile seyirci arasındaki iletişimi kuran öğelerden biridir. İzleyici anlatılmak istenileni kavramak için, dikkatini oyuncuya yöneltir. Başarısızlıkla sonuçlanan durumlarda yönetmen kendi tasarımını istediği şekilde aktaramaz. Bu doğrultuda bir oyuncunun 'gerçekçi'liği yakalaması önemlidir. Sinemanın ilk dönemlerinde oyunculuğun tavrı ve mimiklerle abartılması, henüz gelişim aşamasında olan sinema oyunculuğunun tiyatro oyunculuğu kökeninden gelmesinden kaynaklıdır. Oyuncular, yeni bir oyunculuk dili geliştirememişlerdir. Dönemin oyuncuları sinemaya geçmeden önce tiyatrodaki yetişmişlerdir. Henüz sinemanın niteliklerini anlamayan oyuncular, makyajları ve abartılı mimikleriyle gülünç duruma düşmüşlerdir. Tiyatrodaki oyunculuk anlayışı, sinemadaki oyunculuk anlayışını etkilemiştir ve uzun yıllar bu etkinin altında varlığını sürdürmüştür (Özön, 1985: 163).

Onaran'a göre bir sinema oyuncusunun başlıca görevi, senaryoda canlandıracağı karakteri izleyiciye 'gerçekçi' bir şekilde aktarmaktır (Onaran, 1986: 58). Sinemanın doğuşuyla insan ögesi aradan çıkmış ve gerçekçilik olgusu daha iyi yakalanabilmiştir. Alıcının neler yapabileceğini kavrayabilen sinema oyuncusu, oyunculuğa adım atmış olur (Büker, 1985: 20). Bu aracı, gerçekçiliği yansıtır ve bundan dolayı oyuncunun rol yapmasına izin vermez (Bobker, 1974: 158).

Sinemanın tiyatrodan apayrı bir sanat anlayışı olduğunu kavrayan yönetmenler ve oyuncular, sinema oyunculuğunun gelişmesini sağlamışlardır (1986: 58). Kendine özgü şiirsel anlatımıyla ve yarattığı karakterlerle dünya sinema tarihindeki yerini alan Andrey Arseni Tarkovski (Tarkovski), bir filmin başarıya ulaşmasındaki en önemli faktörün doğru oyuncu seçiminden geçtiğini düşünmüştür. Tarkovski'ye göre tiyatro ile sinemanın farklılığı, oyuncu ile çalışma arasındaki temel farklılıklarla başlar (Ahmedi, 2016: 86) ve sinemanın “oynayan” oyunculara ihtiyacı yoktur (Tarkovski, 2008: 177). Yönetmenin bu söylemlerinden yola çıkılarak bu çalışmanın amacı, bir otobiyografi olan ‘Ayna’ filmindeki oyunculukların hangi yöntemle biçimlendirildiğini irdelemeye çalışmaktır.

Bu çalışmanın sınırlarını belirleyen en önemli öge ‘oyunculuk’ kavramıdır. Tarkovski'nin filmlerindeki oyunculuğu hangi yöneme dayanarak biçimlendirdiği ve karakterleri sinemasının bir parçası haline dönüştürdüğü meselesini açıklayabilmek için öncelikle Tarkovski'nin kendi sanat anlayışı ile ilgili ifade ettiklerinin açılımı yapılmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma için oyuncu yönetimi ve oyuncuların yaklaşımları açısından en özgün film olduğu düşüncesiyle ‘Ayna’ filmi seçilmiş ve bu filmdeki karakterler temel alınarak yönetmenin filmindeki oyunculuk biçimi üzerinde çalışılmıştır.

Tarkovski'nin filmlerinin temelini oluşturan öğelerin Sovyetler Birliği'nin düşünsel yapısı ve sanat anlayışı olduğu söylenebilir. Bu nedenle ilk bölümde belge analizi yapılarak yönetmenin sanat anlayışının oluşumunda etkisi olan Sovyet sineması dönemi incelenmiştir. Tarkovski filmlerindeki oyunculuklarda Sovyetler Birliği'nin devrimci ruhunun değil de, karakterin ruhani yönünün neden bu kadar ön plana çıkarıldığını kavrayabilmek için, Sovyet sinemasının doğuşu, gelişimi ve sosyalist gerçekçilik akımı üzerine bir araştırma yapılmıştır. Bu bölümde çeşitli yerli ve yabancı yazarların Sovyet sineması hakkındaki araştırmaları kaynakça olarak kullanılmıştır.

Tarkovski'nin ‘Ayna’ filmindeki karakterlerin oluşturulmasında kaynak teşkil eden öz yaşam öyküsü ve sinema birikimi çalışmanın ikinci bölümünde yer almaktadır. Bu bölümün kaynakçası yerli ve yabancı yazarların kitaplarından ve internette yayımlanmış makalelerinden oluşmaktadır. Bunun yanı sıra Tarkovski'nin oyuncu yönetimi konusundaki çalışma sistemini anlayabilmek için, bütün eserleri

araştırılmış, çektiği filmler ve hakkında yapılmış belgeseller seyredilmiştir.

Tezin üçüncü araştırma bölümünde, Tarkovski'nin 'Ayna' filmindeki oyunculuk üzerine bir araştırma yapılmıştır. Genel olarak 'sinemada oyunculuk' tanımlandıktan sonra, oyuncu – yönetmen ilişkisinden yola çıkılarak Tarkovski'nin genel olarak oyunculuga bakış açısının üzerine bir inceleme yapılmıştır. Bunun yanı sıra, 'Ayna' filmi dışında diğer uzun metrajlı filmlerindeki oyuncularından örnekler verilerek yönetmenin oyuncu seçimi ve yönetimi konusunda hangi unsurları vurguladığı dikkate alınmıştır. Tiyatro kökenli bir oyuncuyu filmlerinde neden tercih etmediğini ve oyuncularından beklentilerinin neler olduğuna değinilmiştir. Bu bölümün bir sonraki aşaması, 'Ayna' filminin konusu ve filmdeki oyunculuk stilinden oluşmaktadır. Filmde Maria ve Natalia'nın ruh hallerinin karmaşıklığı konu edildiği için, Tarkovski'nin bu karakterleri canlandıran oyuncu Margarita Tereçova ile nasıl bir çalışma uyguladığına dair bir araştırma yapılmıştır. Filmin baş kahramanın yanı sıra diğer ana karakterlerin ruh halleri ve bunu canlandırış şekilleri incelenmiştir. Tezin bu bölümü için yönetmenin kendi yazılarına, günlüklerine ve röportajlarına öncelik tanınmış, 'Ayna' filmi seyredilmiş ve film hakkında yazılan yerli ve yabancı kaynaklara başvurulmuştur.

2. SOVYET SİNEMASI

2.1. Devrim Öncesi Rus Sineması

Çar II. Nicola'nın 1898 yılındaki Auguste ve Louis Lumiere'in filme aldıkları taç giyme merasimi, Çarlık Rusya'nın ilk filmlerindendir. Bu film, Rusya'nın değişik şehirlerindeki tiyatro salonlarında gösterilmiştir. Başta Çar olmak üzere, yeni doğan sinema sanatı halk tarafından da sevilmiştir. 1904 yılında Fransız film şirketleri Rusya'nın bir çok şehrinde film çalışmaları yapmış ve bu filmleri gösterime sokmuştur. Rusya'da ilk film stüdyosu 1907 yılında kurularak ilk Rus filmleri çekilmeye başlanılmıştır (Ahmedi, 2016: 51). İlk zamanlarda bu stüdyolarda çekilen filmlerde Avrupa sanat anlayışı hakim olmuştur. Çekilen filmler çoğunlukla tiyatro oyunlarından ve edebi eserlerden uyarlanmıştır. Sıradan komediler, tarihi olaylar ve doğaüstü öyküler sinemada konu olarak işlenmiştir. 1917 Ekim Devrimi öncesi, Rus sinemasında önemli atılımlar söz konusu olmamıştır. Devrim öncesi Çarlık yönetimi altında olan devlet, filmlerde gündelik yaşamın işlenmesini yasaklamıştır (Demirbilek, 1994: 60).

1910'lu yıllarda teknik ekipmanların eksikliğinden kaynaklı, Rus film prodüksiyon şirketleri yabancı film şirketleri sayesinde gelişmiştir. Uluslararası ticaretin başlamasıyla, ithalatçılar ve dağıtımıcılar tarafından Rus ulusal sineması doğmuştur. Yabancı filmlerden elde edilen gelire, yerli filmlerin çekilmesi sağlanmıştır (Tsivian, 1994: 193 – 195).

Devrim öncesi Rus sineması üslup bakımında ikiye ayrılır; 1913 öncesi ve sonrası. 1908 yılından 1913 yılına kadar ilk dönemde köy yaşamı, tarihsel kostümlü dramalar ve özgün sanat filmleri çekilmiştir. Birinci Dünya Savaşı, Rus sinemasının altın çağı olarak gösterilir. Bunun nedeni ise yerli yapımların Rus sinema pazarına hakim olmasıdır. 1914 – 1916 yılları arasında filmlerde ağır bir tarz görülmektedir; psikolojik abartılar söz konusudur. 1917 sonrası filmlerde bu konunun işlenmesi yerine, özenle kurgulanmış öyküler ve hızlı bir akış sunulmuştur (Tsivian, 1994: 196).

2.2. Sovyet Sinemasının Doğuşu

1917 Ekim Devrimi ile iktidara gelen Vladimir Lenin önderliğindeki Bolşevikler tarafından 1922 yılında kurulan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)¹ ile Rusya İmparatorluğu yıkılmıştır. Çarlık döneminin sonundan devrimin ilk yıllarına kadar Rusya’da sinema sektöründe, yabancı film yapımları da devam etmiştir (Oylum, 2016: 9). Sovyet sineması 1919’da Lenin’in imzaladığı “Fotoğrafik Ticaret ve Sanayinin Narkompros’a Devri Hakkında” RSFSR Halk Komiserleri Konseyi Kararnamesi adlı belge ile resmi olarak doğmuştur (Nussinova, 2003: 197).

Sovyetler Birliği’ndeki sinema sektörü, diğer sanat alanlarında da olduğu gibi devletin mutlak kontrolü altında yer almıştır. Devlet yapısına zarar verebilecek bütün etmenler ortadan kaldırılmıştır. Okullar kiliseden ayrılarak sosyalist eğitimin bir aracı olmuştur. Sanat, tüm halkın ortak malı olarak sunulmuştur (Wolfgang, 1980: 296).



Fotoğraf 2.1 : Sovyetler Birliği’nde kitle iletişim aracı olarak kullanılan sinema.
(Erişim Tarihi ve Linki: 11 Nisan 2017,
https://www.mtholyoke.edu/~heale20k/Propaganda/Soviet_Propaganda_Posters.html)

¹ Vladimir Lenin önderliğindeki Bolşeviklerce 1917 Ekim Devrimi’yle Rusya İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra 1922 yılında kurulan ve 1991 yılına dek varlığını koruyan devlet. Avrupa’nın doğu kesimiyle, Asya’nın kuzey kesimi boyunca yayılan SSCB, II.Dünya Savaşı’ndan sonra 22.403.000 km²’lik yüzölçümüyle dünyanın en büyük ülkesiydi. Nüfus bakımından da 293.047.571 (Haziran 1991) kişiyle 3. sırada yer alıyordu.

Wolfgang'a göre Sovyetler Birliği'ndeki sanat, hayatın her alanında halka Sovyet ideolojisini anlatması gerekiyordu. Sanatın içeriği sadece güzel değil, bayağı olanı da konu edinmeliydi. Sadece güzelliği barındıran bir sanat anlayışı, burjuva kùltüre ait bir anlayış olarak kabul ediliyordu (1989: 403). Halk tarafından da sevilmeye başlanılan sinema sanatı, devlete göre en fazla dikkat edilmesi gereken sanat dalı olmuştur. Çünkü sinema, ÷lkedeki tüm sınıfsal farklılıkları kaldırıp hem bütünleştireci hem de halkın üzerinde etkin bir sanat alanı olarak gör÷lmüştür. Sosyalist ideolojiye sahip hükümet, sinemayı propaganda aracı olarak da kullanmayı hedeflemiştir. Çünkü ancak sinema ile kitlelere amaçlanan şekilde ulaşmak mümkündü. Sinema, tek partili devletin siyasi denetimine bağlı kalmıştır. Devlet sinemaya öncülük tanıyıp, film prodüksiyonuna maddi destek sağlamıştır. Sovyetler Birliği, devletin doğrudan maddi desteği ile film üreten en önemli ÷lke olmuştur (Erdönmez, 2014: 24).

Ekim Devrimi'nden sonra Sovyet ideolojisi ile uzlaşamayan Rus sinemacılarının bir çoğu yurtdışına gitmiştir. Hollywood ve Fransa'ya giden bu sanatçılara 'sürgün sinemacılar' denmektedir. Fakat bu 'sürgün sinemacılar' arasında kapitalist sistemin mutlu sonla biten filmlerini yapmaktan sıradanlaştığını düşünenler, Sovyetler Birliği'ne geri dönerek kendi ÷lkelerinde film çekmeye devam etmişlerdir (Oylum, 2016: 12 – 13).

Eğitime ve sinema sanatına önem veren Sovyet hükümeti, 1918'de dünyanın ilk sinema okulunu, Devlet Sinema Enstitüsü'nü (VGİK) Moskova'da kurmuştur. Bu okul sayesinde sinemada 'sosyalist gerçekçilik'² akımı başlamıştır. 1920 ve 1921 yılı içinde devletin yeni ekonomik paketinin kamuoyuna duyurulmasıyla, özel film şirketleri kurulmaya başlamıştır. Bu film şirketleri sayesinde sinema alanındaki eğitim, önemli ölçüde bir gelişme sağlamıştır. 1917 Devrimi anısına 'sosyalist gerçekçilik' akımını vurgulayan filmler çekme kararı alan Sovyet Hükümeti, genç ve sosyalist yönetmenleri bu konuda görevlendirmiştir. Bu yönetmenler arasında ünleri Sovyet sınırını da aşan Sergey Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin de yer almaktadır (Ahmedi, 2016: 54). Sergei Eisenstein ve Lev Kuleshov'un da aralarında bulunduğu bir grup yönetmen tarafından 1924 yılında Devrimci Sinematografi Derneği'nin

² Marksist estetik kuramına bağlı işçi sınıfını ön planda tutan, özellikle SSCB'de ve Çin'de 1930' lu yıllarda ön plana çıkan bir sanat anlayışıdır.

(ARC) kurulmasıyla, sosyalist ideolojiyi güçlendiren filmler çekilmiştir (Nussinova, 2003: 197).

2.3. Devrim Sonrası Sovyet Sineması

Devrimden sonra Sovyet sinemasında ‘gerçekçilik’ akımı temel alınmaya başlamıştır. 1928 – 1932 yılları arasında Kültür Devrimi siyaseti uygulanmıştır. Bunun sonucunda, 1934 yılında ‘sosyalist gerçekçilik’ SSCB’nin resmi sanatsal anlayışı olarak kabul edilmiştir. Stalin döneminde sanatın her alanını kapsayan katı bir ‘sosyalist gerçekçilik’ anlayışı temel alınmıştır. Filmleri devlet finanse ettiğinden dolayı, içerikte her türlü denetlemeyi yapmıştır. Devlet tarafından yapılan bu denetleme için sansür kurulu oluşturulmuştur (Oylum, 2016: 18).



Fotoğraf 2.2 : Sovyet sinemasında sinemayı propoganda amacıyla kullanan Stalin.
(Erişim Tarihi ve Linki: 13 Nisan 2017,
https://www.mtholyoke.edu/~heale20k/Propaganda/Soviet_Propaganda_Posters.html)

Devlet tarafından desteklenen propaganda ve eğitim amaçlı kısa filmler, Sovyet halkının seyrine sunulmuştur. Halkı motive edici özelliğine sahip olan bu filmler, ülkede daha önce hiç film seyredilmemiş bölgelerde gösterilmiştir. Bu kısa filmlerin yanı sıra belgesel filmler de Sovyet Sinemasının doğuşunda devlet tarafından desteklenen tür olmuştur. Dziga Vertov’un ‘sosyalist gerçekçilik’ anlayışını öne çıkartan ve aktüalite filmi olan ‘Kino-Pravda’ (Sinema – Gerçek), 1922’den 1925’e kadar olan süreçte, Sovyetler Birliği’nde propaganda amaçlı halkın seyrine sunulmuştur. Bir seri olan bu çalışma, gerçek yaşam ve haber kesitlerinden

oluşmaktadır. Bu çalışmada görüntüler en doğal şekilde kaydedilmiş, elle taşınan kameralar dışında başka hiç bir teknik kullanılmamıştır. Vertov'un bu yapıtı Sovyet sinemasında bir dönüm noktası olarak görülmüştür (Erdönmez, 2014: 27).

Lenin, 1921'lerin başında iç savaştan sonra ülke ekonomisini çöküşten kurtarmak ve kurduğu devleti yaşatabilmek için, sosyalist ilkelerden kısmen taviz vererek Yeni Ekonomi Politikası'nı (NEP) uygulamıştır. Bu uygulamayla beraber sanayi modernize edilerek bazı özel işletmelere çalışma hakları tanınmıştır. Özel işletmeler arasında gösterilen sinema endüstrisi de bir hamle atmıştır. Devlet yönetimi altında yeni filmler çekilmiştir. NEP ile uygulanan merkez planlamayla sanat endüstrisinde denetleyici otorite oluşturulmuştur. Bununla beraber 1930'lu yıllarda sansür politikası her geçen yıla göre daha katı bir şekilde uygulanmaya başlamıştır (Bekcan, 2013: 86 – 87).



Fotoğraf 2.3 : Rus yönetmen Sergei Eisenstein'in montaj denemeleri. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <http://blog.ufukluker.com/eisenstein-ve-sovyet-sineması/>)

1920'li yıllarda Devlet Sinema Okulu'nda eğitimci olan Lev Kuleshov, montajın sinemadaki önemine değinerek denemeler gerçekleştirmiştir. Kuleshov'un bu denemeleri sonraki yıllarda öğrencileri Eisenstein ve Pudovkin tarafından geliştirilmiştir (Erdönmez, 2014: 27).

Sovyet hükümeti 1922 yılında tüm sinemacıları birleştirebileceği Gostino adında bir örgüt kurmuştur. 1925'te adı Sovkino olarak değişen bu örgüt, 1927 yılında başlayıp 1930'lu yıllarda yapımını tamamladığı MosFilm adında bir stüdyo kurmuştur (Erdönmez, 2014: 27 – 28). Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'nde çektiği bütün filmlerinin yapımını MosFilm üstlenmiştir

Devlet 1923 yılında ülkede 89 sinema salonu açarak halkı sinema sanatına teşvik etmiştir. Devletin ideolojisini destekleyen filmler çekilmiş ve çekilen her filmde sansür politikası uygulanmıştır (Ahmedi, 2016: 55).

Sinemada yeni buluşların baş yenilikçisi olarak bilinen, çağdaş sinemanın öncüsü sayılan ve kurgu tekniğiyle dikkat çeken Sergei Eisenstein'ın, 1925 yılında çektiği 'Potemkin Zırhlısı' filmi büyük övgü toplamış, proletaryanın fazileti temasını işlemiş ve devlet ideolojisini desteklemiş örnek bir film olarak gösterilmiştir. Eisenstein, bu filmde oluşturduğu kurgusal yenilikle dünya çapında dikkat çekmeyi başarmıştır (Scnitzer ve Martin, 2003: 63).



Fotoğraf 2.4 : Sergei Eisenstein'ın 1925 yılında çektiği, devrim sinemasının en büyük örneklerinden biri olan ve sosyalist gerçekçilik akımını yansıtan 'Potemkin Zırhlısı' filminin posterleri. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <http://blog.ufukluker.com/eisenstein-ve-sovyet-sineması/>)

1930'lu yılların başında 'sosyalist gerçekçilik' yansımaları Sovyet sinemacıların filmlerinde hayat bulmuştur. Bu akım sosyalizm ideolojisinin sadece

sinema alanında değil, sanatın her alanında etkin olmasıyla komünist idealizmini ortaya çıkarmaya hedeflenmiştir. Sinema sanatında devrimci ruhun ön plana çıkması ve halka örnek olacak kişilerin yaratılması hedeflenmiştir (Novikov, 2009: 145). Bunun en iyi örneği olarak gösterilen Vasili Çapayev'in 1934'te çektiği 'Chapaev' filmi, Sovyet devrimini ve halkı konu edinir. Ayrıca Grigory Alexandrov'un 1938'de çektiği 'Volga Volga' filmi, 'sosyalist gerçekçilik' yansımalarını taşıyan, Sovyet sinemasına damgasını vurmuş filmler arasındadır (Erdönmez, 2014: 30).

1953'te Stalin'in ölümünden sonra hükümet tarafından Sovyet sinemacılarına filmlerindeki karakterleri ve öyküyü yaratma sürecinde özgürlük tanınmıştır. Fakat sektör hala devlete bağlı kalmış, devlet ideolojisine ters düşen her şey filmden çıkarılma zorunluluğuna tabii tutulmuştur. Filmin temelini oluşturan 'sosyalist gerçekçilik' kavramı liberalleştirilmiş, daha yumuşak politikalar uygulanmıştır. Bu doğrultuda insancıl bir anlayışın hakim olduğu filmler çekilmeye başlamıştır (Pylum, 2016: 20). Ancak komünizm ideolojisini destekleyen temalar, filmlerde esas konu olarak işlenmeye devam etmiştir. Nikita Kruşçev'in lider olmasıyla sinemacılar artistik olarak daha geniş bir perspektifte çalışmıştır. Bu dönemde film üretiminde bir artış olmuştur ve bu artış 1970'lere (Brejnev dönemine) kadar devam etmiştir (Oylum, 2016: 21).

Devlet tarafından yapılan sınırlamalardan dolayı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyetler Birliği'nde sinema endüstrisinde bir durgunluk söz konusu olmuştur. 1956 yılında Sovyetler Birliği Komünist Partisi (SBKP) tarafından kabul edilen Thaw Yasası'yla, sanat alanında yeni bir dönem başlamıştır. Aralarında Tarkovski'nin de yer aldığı 60 kuşağı sinemacıları, savaşın insanlar üzerindeki etkisini ve yaşadıklarını konu alan filmler çekmeye başlamıştır. Bu dönemde film yapımında artış görülmüştür. Örneğin; 1946 yılında 18 film yapılırken, 1951 yılında film yapımların sayısı 8'e kadar düşmüştür. Sovyet sinemasında genç sinemacılar çoğaldıkça, film sayısı artmaya başlamıştır. 1953 yılında film sayısı 28'e çıkarken, 1960'lı yılların başında yılda çekilen film sayısı 200'e kadar yükselmiştir (Erdönmez, 2014: 31).

1960'lı yılların sonunda Brejnev döneminde sinema alanındaki yasaklar tekrardan gündeme gelmeye başlamıştır. Bu dönem 'Yumuşama Dönemi' olarak bilinse de Kruşçev dönemine kıyasla film sayısında düşüş olmuştur. 1970'li yılların

başında ise bu dönem ‘Durgunluk Dönemi’ olarak adlandırılmıştır (Oylum, 2016: 23).

Bir çok yabancı tarafından Sovyet sineması, Sovyet kültürünü tanımadan anlaşılması zor olarak kabul edilir. Akademinin ödeme yapmasından dolayı yönetmenler finansal amaçtan ziyade filmlerin felsefi altyapısı ve şiirsel yanıyla ilgilenmişlerdir. Bundan dolayı Sovyet yönetmenler ekonomik başarıdan daha çok artistik başarılarıyla bilinirler. 1960’lı ve 1970’li yıllarda Sovyet yönetmenler Andrey Tarkovsky, Sergey Parajanov ve Nikita Mikhalkov, şiirsel sinemanın en büyük örnekleri olarak kabul edilir (Oylum, 2016: 22).

1980’li yıllarda ülkede yolsuzluklar baş göstermeye başlamıştır. 1985 yılında Gorbaçov devlet başına geçmiştir (Oylum, 2016: 27). Gorbaçov döneminde karışıklığa giren devlet ile paralel olarak Sovyet sinemasında da bir dağınıklık söz konusu olmuştur. Bu süreçte hem özel hem de devlet destekli filmler çekilmeye devam etmiştir fakat dağıtım ve sponsor bulunamamasından dolayı sinema piyasası çökmeye başlamıştır. Bu yıllarda sinemalar kapanmış, bilet satışları azalmış, halk televizyona yönelmeye başlamıştır. 1989 yılında Litvanya’nın, 1991 yılında da Rusya’nın bağımsızlığını ilan etmesiyle Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği tamamen dağılmıştır. Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla paralel olarak Sovyet sineması da yok olmuştur (Erdönmez, 2014: 31).

3. ANDREY TARKOVSKI

3.1. Yaşam Öyküsü

3.1.1. Çocukluk ve İlk Gençlik Yılları

Andrey Arsenyeviç Tarkovski 4 Nisan 1932 yılında, şu anda Beyaz Rusya sınırları içerisinde bulunan, Volga nehri kıyısında yer alan Zavrazhe köyünde doğmuştur. Babası lirik şiirleri ile tanınan Sovyet edebiyatının ünlü şairi Arseni Aleksandroviç Tarkovski'dir. İlk şiir kitabını, Tarkovski doğduktan yıllar sonra 1962'de yayımlamıştır. Tarkovski'ye göre babası, modern Rus şairleri arasında en iyisidir. Annesi Maria Tarkovskia, Moskova Edebiyat Fakültesi'nden mezun olmuş, yazar ve şairdir. Oturdıkları yerdeki devlet matbaasında redaktörlük yapmıştır. Tarkovski henüz dört yaşındayken annesi ve babası boşanmaya karar vermiştir. Tarkovski'ye annesi bakmıştır. Oğluna sanatı ve edebiyatı aşılıyarak, Tarkovski'nin hayatında büyük bir rol oynamıştır. İlerde sinema okuması için de en büyük destekçisi olmuştur. Tarkovski'nin kendisinden bir buçuk yıl küçük olan Marina adında bir kız kardeşi vardır. Tarkovski'nin annesi ve babası boşandıktan sonra, annesi çocukları ile birlikte yoksulluk ve çaresizlikten köye yerleşmiştir. Tarkovski, bir söyleşide çocukluğunu şu şekilde ifade eder: “Babam cepheye gitmişti, annem bizleri de alarak köye yerleşti. Tarlada, ormanda gezinmek annem için nispeten zoraki bir durum, ben ve kız kardeşim içinse dünyanın en zevkli anları sayılırdı. Annem, doğanın bir parçasıydı bizler için.” (Ahmedi, 2016: 291)

Tarkovski, “Babamın bizimle alakası yoktu. Ben üç yaşındayken bizi bırakıp gitti. Hayatın maddi zorluklarını yaşayarak büyüdük. Bugün bile annemin onca maddi sıkıntıya nasıl göğüs gerdiğini sorarım kendime. Hala bu konudaki bazı şeyleri tasavvur etmekte zorlanıyorum. O yüzden de baba mirasından veya baba ocağından söz etmek en azından benim yapabileceğim bir şey değildir” (Ahmedi, 2016: 293) diyerek ‘baba ocağı’ kavramını kendisi için kabul etmez. Annesi tarafından eğitilerek, sanata teşvik edildiğinden ana ocağından bahseder: “Annem bizlere kendimizle ve ötekilerle olan ilişkilerimizde öyle ahlaki değer ve kurallar

öğretti ki, bugün biz istesek de onları çocuklarımıza armağan edemeyeceğiz.”
(Ahmedi, 2016: 293)



Fotoğraf 3.1 : Maria Tarkovskia, küçük Andrei ve Marina ile beraber Zavrazhe’de (1935) (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)



Fotoğraf 3.2 : Küçük Andrei, kız kardeşi Marina ile beraber köy evlerinin olduğu Zavrazhe’de(1935). (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)



Fotoğraf 3.3 : Soldaki fotoğrafta Tarkovski, annesi Maria Tarkovskia ile birlikte Zavrazhe’de (1932) ve sağdaki fotoğrafta ‘Ayna’ filminin setinde (1973). (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Tarkovski, annesi ve kız kardeşi ile birlikte 1943’te Moskova’ya geri dönmüştür. 1941’de Yuryevets şehrinde başladığı ilkokul eğitimine Moskova’da devam etmiştir. Annesi, bir edebiyat dergisinde editör olarak çalışmaya başlamıştır. Hayatları eskisine nazaran düzene girmiştir. Moskova’nın kalabalık gecekondu semtlerinden biri olan Shipoveski’de bir ev kiralamışlardır. Bu dönemlerde Tarkovski 14 yaşında veba hastalığına yakalandığı için bir yıl hastanede yatmıştır. Yakınlarının anlattıklarına göre Tarkovski hiperaktif, sosyal, asi ve hırçın bir çocuktur (Ahmedi, 2016: 293).

Tarkovski çok küçük yaşlarda müzik ve resim eğitimi almaya başlamıştır. Modern Rus müziğinden ziyade klasik müziğe ilgi duymuştur, özellikle de Beethoven, Mozart, Çaykovski ve Bach müziğini sevmiştir. Tarkovski (2009: 46), müzik ve resim hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

Müziği bıraktığıma çok pişman olduğumu söylemeliyim. Hayatımda yaptığım en ciddi hatalardan birisiydi. Çünkü bence müzik duygusal düzeyde hissedilmesiyle, katıksız bir soyutluk sunmasıyla en yüksek sanat formudur. Müziğin yaratım fikrini en canlı, en sağlam

biçimde ifade edebilen sanat olduğu anlamına geliyor bu. Ressam olmadığım için pişman değilim.

Tarkovski, lise eğitiminden sonra Doğu kültürünü sevdiğinden dolayı 1951’de Moskova Yabancı Diller Fakültesi’nde Arap Dili ve Edebiyatı okumuştur. Başarılı bir öğrenci olmasına rağmen bir sene sonra bu bölümü bırakıp, 1952’de Jeoloji Bölümü’nde okumaya başlamıştır. Jeoloji Bölümü’nde bir yıl okuduktan sonra Sibirya’da bir yıl boyunca araştırmalara katılmıştır (Aslanyürek, 2012: 137).

3.1.2. Sinema Eğitimi

Tarkovski, annesinin teşvikiyle 1954 yılında SSCB Devlet Sinema Enstitüsü Film Yönetimi Fakültesi’nde eğitime başlamıştır. Sinema okulundaki eğitim sürecinde Mikhail Romm’un derslerine katılmıştır. Mikhail Romm, formalistlere yakın durmuş ünlü Sovyet yönetmendir. Öğrencilerine bireysel deneyimlerini geliştirmeleri için eğitim verip, gizli yeteneklerini keşfetmeye çalışmıştır. Öğrencilerine bağımsız bir bakış açısı kazandırmak için uğraşmıştır. Tarkovski (2009: 50), Romm’un bir hoca olarak öğrencilerine çok şey öğrettiğini ve en iyi öğretmenlerden biri olduğunu şu sözleriyle ifade eder: “Öğrencilerinin becerilerini görüp geliştirmek gibi bir becerisi vardı, en çok da insanın kişiliğine, onu duygusuna, herkesin birbirinin aynı olmamasına saygı duyardı.” Fakat Tarkovski sinema bakış açısında öğretmeninden birçok noktada ayrılmıştır. Ünlü Sovyet yazar Vasiliy Şukşin de aralarında bulunduğu, Andrey M. Konchalovski, Aleksandr Gordon, Irma Raush, Marika Beyku gibi dünyaca ünlü yönetmenler Tarkovski’nin sınıf arkadaşlarıdır. Sinema okulunda edindiği bu arkadaşlarıyla bir sonraki filmlerinde çalışmıştır (Ahmedi, 2016: 295).

Tarkovski, 1957’de kendisinden çok farklı sanat anlayışına ve kişiliğe sahip olan sınıf arkadaşı Irma Raush ile okulun üçüncü yılında aniden kimseye haber vermeden evlenmiştir (Aslanyürek, 2012: 141).

Tarkovski’nin ilk kısa filmi 1956’da çektiği ‘Katiller’ filmidir. Daha sonra 1958’de ‘Bugün Kimse İşten Ayrılmayacak’ filmi çekmiştir. Okulu bitirme projesi olarak toplamda 55 dakika olan ‘Silindir ve Keman’ filmine imzasını atmıştır. Bu

film alışılmadık kamera açıları ve kurgusuyla ile dikkat çekerek, 1961’de New York Öğrenci Film Festivali’nde birincilik ödülünü almıştır (Johnson ve Petrie, 1994: 63).



Fotoğraf 3.4 : Tarkovski’nin 1960 yılında sinema okulunu bitirme projesi olarak çektiği ‘Silindir ve Keman’ filminden bir kare (Tarkovski, 1960).

3.1.3. Sinema Kariyeri

Tarkovski’nin ilk uzun metrajlı filmi olan ‘İvan’ın Çocukluğu’, 1962 yılında çekilmiştir. Filmin yapımcısı olan MosFilm, filmi çekmesi için ilk olarak yönetmen Eduard Abalov’ı görevlendirmiştir. Fakat Abalov’un çekimlerini beğenmeyerek filmin tekrar çekilmesi için Tarkovski’ye teklif götürmüştür. Tarkovski, filmde rüya sahnelerini eklemek şartıyla teklifi kabul etmiştir. Film, 1962’de Venedik Film Festivali’nde Altın Aslan Ödülü’nü alarak Tarkovski’yi Sovyet sinema tarihinde böylesine önemli ödüle layık görülen en genç yönetmeni yapmıştır. Aynı yıl içinde eşi Irma Raush, Tarkovski’nin ilk oğlu Arseniy’i doğurmuştur. Bu büyük film projesiyle ilgilendiği sırada Tarkovski’nin çocuğu olması, hayatında karşılaştığı en büyük zorluklardan biri olmuştur. Irma Raush ile on üç yıl evli kaldıktan sonra gönlünü Larissa Pavlova’ya kaptırdığı için, 1970 yılında ilk eşinden ayrılmıştır. Irma Raush, ‘İvan’ın Çocukluğu’ filminde İvan’ın annesini, ‘Andrey Rublev’ filminde deli kızı oynayarak Tarkovski ile beraber çalışmıştır (Aslanyürek, 2012: 143).



Fotoğraf 3.5 : ‘Andrey Rublev’ filminde deli kızı oynayan Irma Raush (Tarkovski, 1969).

Tarkovski, ilk uzun metrajlı filminden dört yıl sonra 1965’te ‘Andrey Rublev’ filmini çekmiştir. Film, bir çok eleştiriler toplamış ve beş yıl boyunca Sovyetler Birliği’nde vizyona girmesi yasaklanmıştır. Tarkovski, sansür engelinden dolayı filmi bir çok kez değiştirmiştir. Nihayet 1971’de Sovyetler Birliği’nde filmin gösterime girmesine izin verilmiştir. ‘Andrey Rublev’ filminin başka bir versiyonu Cannes Film Festivali’ne gönderilmiş ve 1969 yılında bu festivalde Jüri Özel Ödülü’ne layık görülmüştür. Bir çok sinema eleştirmenleri filmin mükemmel bir başyapıt olduğunu yazmışlardır. Fakat Tarkovski bu filmiyle henüz kendi sanat anlayışını ortaya çıkaran bir film yaptığını düşünmemektedir. Asıl sinema dünyası 1972’de ‘Solaris’ filmiyle başlamıştır. ‘Solaris’ filmi, birçok Sovyet engellerinden sonra Cannes Film Festivali’ne gönderilmiş ve Özel Jüri Ödülü’nü kazanmıştır. ‘Solaris’ filminden sonra 1973 yılında kendi hayatını anlattığı ‘Ayna’ filmini çekmiştir (Ahmedi, 2016: 298). Tarkovski bu filmi ile hayatında yaşadığı acıları anlattığını şu sözleriyle belirtir:

Bir kadın Gorgi’den bana mektup yolladı. Mektubunda ‘Ayna’ gibi bir film yaptığım için teşekkür ediyordu bana. Ve şöyle diyordu: “Benim de çocukluğum sizinki gibi geçti. Bizim odamız da karanlıktı ve gazyağı lambamız da aynen sizinki gibi sürekli sönüyordu. Biliyor musunuz sürekli gözüm yollarda annemin işten dönmesini bekledim sizin gibi... İlk kez bu dünyada yalnız olmadığımı sinemanın o karanlık salonunda anladım.” Leningrad’dan da bir işçi yazmıştı: “Sizin ‘Ayna’ filminiz hakkında hiçbir şey yazacak durumda değilim. Ben o filmi yazamam ama onu yaşadığımı söyleyebilirim (Tarkovski, 2009: 10).



Fotoğraf 3.6 : Tarkovski başrol oyuncusu Margarita Tereçova ile beraber 'Ayna' filminin setinde. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

'Ayna' filmi Sovyetler Birliği'nin sansür engelinden dolayı çok zor şartlar altında çekilmiştir. Film, üçüncü film kategorisinde olarak görülmüş ve küçük sinemalarda gösterime girmiştir. Sovyet yetkilileri tarafından Cannes Film Festivali'ne gönderilmemiştir. Avrupa film prodüktörleri tarafından Avrupa film piyasasına giren film, Avrupa'nın bir çok şehrinde gösterime girmiştir. Avrupa'da büyük ilgi gören film, Sovyet sinema yetkililerin fikrini değiştirmiş ve filmin bitirilişinden dört yıl sonra Sovyetler Birliği'nde de bir çok sinemada gösterime girmiştir (Johnson ve Petrie, 1994: 111).

1976 yılında Tarkovski, Moskova Devlet Tiyatrosu'nda Shakespeare'nin 'Hamlet' oyununu yönetmiştir. 'Ayna' filminde yaşadığı bürokratik zorluklardan dolayı Sovyetler Birliği dışına çıkıp Avrupa'da film çekme kararını vermiştir. Fakat 'Ayna' filmi Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'nde çektiği son filmi olmamıştır. 1979 yılında çekimlerini tamamladığı 'İz Sürücü' filmi, Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'nde imzasını attığı son filmi olmuştur (Ahmedi, 2016: 301).

Tarkovski, 1979 yılında İtalya'ya yolculuk ederek burada bir film yapmaya karar vermiştir. Film, Sovyetler Birliği - İtalya ortak yapım olarak çekilmesi planlanmıştır. Film çekimleri başladığında Sovyetler tarafı her türlü zararı kabul edip anlaşmadan çekilmiştir. Tarkovski, 'Nostalji' adını verdiği filmini iki İtalyan şirketin finansal desteği ile tamamlamıştır. Filmin hazırlıkları için İtalya'da bir çok yeri

gezmiştir. Mekan keşfi sırasında ‘Zamana Yolculuk’ adlı belgesel film ortaya çıkmıştır. ‘Nostalji’ filmi, 1983 yılında Cannes Film Festivali’ne gönderilmiştir ve Jüri Özel Ödülü’nü kazanmıştır (Johnson ve Petrie, 1994: 156).

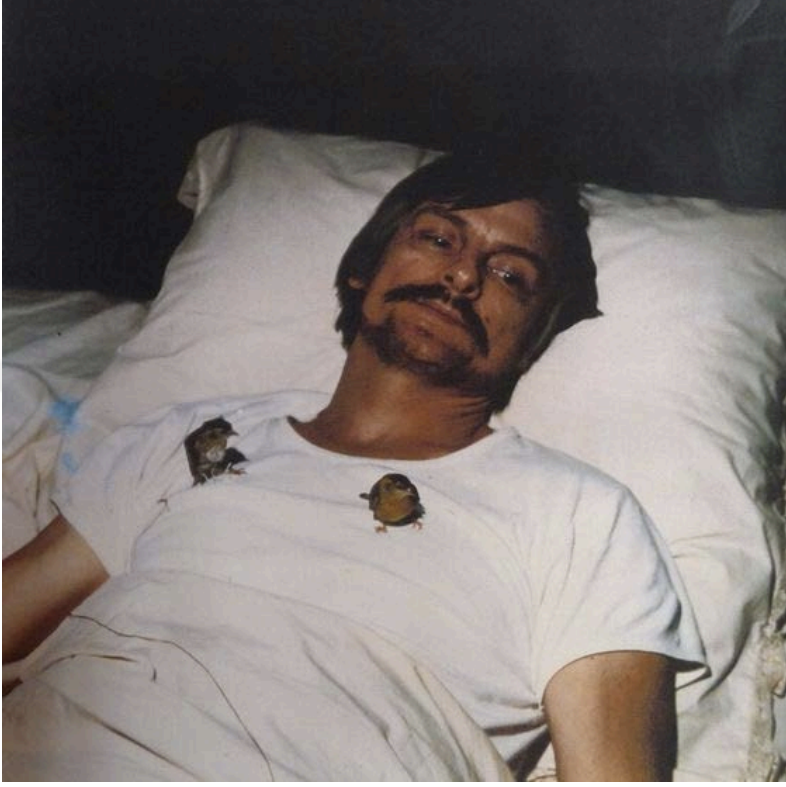


Fotoğraf 3.7 : Tarkovski’nin ‘Zamana Yolculuk’ adlı belgeselinin setinden. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

‘Nostalji’ filminin çekimlerinden sonra Avrupa’da kalmaya devam eden Tarkovski, 1983 yılında Londra’ya gitmiş ve burada Covent Garden Opera Salonu’nda Boris Godunov Operası’nı yönetmiştir. Bu operayı icra ettikten sonra İtalya’ya geri dönüp ‘Kurban’ filminin senaryosunu yazmaya başlamıştır. 10 Temmuz 1984 yılında Milan’da bir basın toplantısında artık Sovyetler Birliği’ne dönmeyeceğinin ve ölene dek Avrupa’da kalacağını açıklamasını yapmıştır. Bu sırada ikinci eşi Larissa’dan olan oğlu Andreyusha’nın, Sovyetler Birliği tarafından yurtdışı çıkışı yasaklanmıştır. Eşi Larissa oğlunu almak için bir kaç kez Sovyetler Birliği’ne gitmiş olsa da, oğlunu yurtdışına çıkaramamıştır (Ahmedi, 2016: 303).

1985 yılı boyunca İsveç’te ‘Kurban’ filmini çeken Tarkovski, aynı sene akciğer kanserine yakalanmıştır. ‘Kurban’ filmi, Cannes Film Festivali’nde gösterilmiştir ve Eleştirmenler Özel Ödülü’nü kazanmıştır. 1986 yılında oğlunun yurt dışı yasağı kaldırıldıktan sonra oğluna kavuşmuştur. Hastalığından dolayı ödülü

almaya gidemeyen Tarkovski'yi, festivalde kendisini oğlu temsil etmiştir. Festivalden çok kısa bir zaman sonra 29 Aralık 1986'da Paris'teki Hörtman Hastanesi'nde hayata gözlerini yummuştur. Paris'te Sainte Genevieve Des Bois Ortodoks Mezarlığı'na defnedilmiştir (Johnson ve Petrie, 1994: 172).



Fotoğraf 3.8 : Tarkovski 'Kurban' filminin setinde hasta yatağında. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

3.1.4. Etkilendiği Sanat Akımları ve Sanatçılar

Tarkovski, 1950 yılların ortalarında Khrushchev Thaw³ döneminde yönetmen olmuştur. Bu dönemde Sovyet hükümeti yabancı filmlerin, edebiyatın ve müziğin ülke sınırları içerisine girmesine izin vermiştir. Bu sayede Tarkovski onun sinema hayatını etkileyen Avrupa, Amerikan ve Japon filmlerini seyretme imkanı bulmuştur (Erdönmez, 2014: 31). Aynı zamanda sinema okulundaki öğretmeni Mikhail Romm, Tarkovski'ye kendi sinema tarzını ve bağımsız bir sanat anlayışı oluşturması için

³ Khrushchev Thaw, Sovyetler Birliği'nde Stalin'in ölümünden sonra resmi olmayan bir dönemin (1953 – 1964) ismidir. Bu dönem boyunca ülkede bazı pozitif değişimler olur: totaliter rejimin zayıflaması, kısmi olarak siyasetin liberalleşmesi, devlet baskısının hafifmesi ve milyonlarca siyasi mahkumun serbest bırakılması.

önemli derecede özgürlük tanımıştır. Sinema okulunda gördüğü eğitim ve seyrettiği yabancı filmler sayesinde, Tarkovski kendi sinema dilini oluşturmuştur.

Sınıf arkadaşı Shavkat Abdusalmov sayesinde Japon sinemasından tanışan Tarkovski, aynı zamanda Haiku dövüş sanatına da ilgi duymuştur. Her karakterin nasıl olağanüstü bir şekilde ekrana yansıdığını ve bir Samuray'ın kılıcıyla bir ekmeği hızlıca keserken sahne ışıklarının nasıl kullanılmış olduğuna hayranlık duymuştur (Tarkovski, 2008: 58). Kendi sinemasında 'zaman' kavramını vurgulayan Tarkovski. 'Mühürlenmiş Zaman' kitabında Sovyet gazeteci Ovçinnikov'un Japon felsefesindeki 'zaman' kavramı hakkındaki gözlemlerini şu sözleriyle aktarır.

Bu arada zaman, tek başına, sanki şeylerin yapısını gün ışığına çıkarıyor. Japonlar bu yüzden, büyümenin izlerini incelemekten özel bir haz alıyorlar. Yaşlı bir ağacın koyu rengi, bütün sivriliklerini yitirmiş bir taş parçası, hatta üzerinde gezinen sayısız ellerden kenarları yıpranmış bir resim onları korkunç etkiliyor. Yaşlanmanın bu izlerine *saba* diyorlar, yani kelime kelimesine çevirecek olursak: 'Pas'. *Saba*; bu yapay olarak elde edilmeyecek bir pastır, eskinin büyüdür, mührüdür, zamanın 'patinası'dır (Tarkovski, 2008: 45).

Tarkovski'ye göre 'saba' (2008: 46), sanatla doğa arasındaki ilişkiyi ifade eder. Japonların zamanı bu yolla bir sanat malzemesi olarak sahiplenmeye çalıştığını ve bunu son derece sinematografik bir öge olarak olarak gördüğünü söyler. Tarkovski için zaman, sinemanın bir aracıdır ve yeni bir ilham perisidir.

İlk ve orta öğreniminde resim ve müzik eğitimi de alan Tarkovski, farklı sanat alanlarından edindiği sanat kültürünü filmlerine de yansımıştır. Resim sanatı alanında özellikle Avrupalı ressamlardan etkilenmiştir. Bruegel, Leonardo da Vinci, Vermeer ve Dürer sevdiği ressamlar arasındadır (Batur, 2000). Müzik sanatı alanında da özellikle Barok müziğini tercih etmiştir. Filmlerinde kullandığı müziklerin çoğunluğu Bach, Purcell, Mozart ve Verdi gibi Barok bestecilerine aittir. Filmlerinde resim, müzik ve edebiyat sanatını buluşturan Tarkovski, sanatta kimleri örnek aldığını şu sözleriyle ifade eder:

Manevi temele sahip olmayan bir şeyin sanatla hiçbir ilgisi yoktur. Tolstoy, Bach, Leonardo da Vinci gibi sanatçılardan etkilendim ve hepsi deliydi. Onlar beni hem korkutuyor, hem de ilham veriyorlar. Haklarında binlerce sayfa tutacak kadar kitap yazıldı. Fakat eserlerinin özüne ve gerçeğine inilemedi. İnilemez de. Çünkü mucizenin açıklaması olmaz (Tarkovski, 1986).

Kendi vatanı olan Sovyetler Birliği'nde tanık olduğu şiddet, savaş, mücadele, yokluk gibi kavramları filmlerine konu eden Tarkovski, edebiyat alanında Dostoyevski ve Puşkin gibi yazarlardan etkilenecek dünya görüşünü oluşturmuştur. İnsan ruhundaki uyuşmazlıklar, insan ve toplum arasında kurulmaya çalışılan uyum gibi kavramlar ise filmlerinde yansıtmaya çalıştığı diğer konulardır. (Plakhov, 1989)

Sinema sanatının az sayıda yönetmenden ibaret olduğunu düşünen Tarkovski'nin en çok sevdiği yönetmenler şunlardır: Robert Bresson, Ingmar Bergman, Luis Bunuel, Charlie Chaplin, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa, Hiroshi Teshigahara, Michelangelo Antonioni, Jean Vigo ve Carl Theodor Dreyer. Tarkovski, genç Sovyet yönetmenlerden en çok Khutsiyev'i sevdiğini, Alov'u ve Noumov'u sadece bazı özelliklerinden dolayı sevdiğini söyler (2009: 36).

Tarkovski, Robert Bresson'dan çok etkilendiğini ve hayranlık duyduğunu belirtir. Bresson için "ciddiyeti ve derinliğiyle her zaman manevi varlıkların bir olgusuna dönüşen yönetmenlerden biri" (2008: 169) olduğunu düşünerek, Bresson'un da ancak iç dünyasında gezdiği zaman üretebildiğinden dolayı kendisine benzediğini ifade eder. Tarkovski 1978 yılında verdiği bir röportajda Bresson ile ilgili düşüncelerini şu sözleriyle ifade eder:

Onu görmek, yüzünü, nasıl konuştuğunu görmek istedim. Soracak sorum yoktu, sırf kendisi bana yeterdi. Onu her zaman kıskanmışımdır, çünkü bizim memlekette dedikleri gibi 'müşteri'yi baştan çıkarmaya çalışmaz. Pek az ifade aracı kullanır, böyle bir sadeliğe ulaşmış kimse yok. Bresson hayat hakkında konuşma, hayatın benzersiz yönünü gösterme, her jestin beyazperdede tekrarlanamayacağını gösterme imkanı arıyor. Fakat şöyle bir çelişki var, bütün jestler sıradan. Sıradan olanı benzersiz olanla ifade ediyor. Sonsuz derecede büyük olanı, sonsuz derecede küçük olanla ilişkilendirme becerisi beni her zaman etkilemiştir. Sanırım onun ne demeye çalıştığını anlamayı hep başardım (Tarkovski, 2009: 54 – 55).

"...Bresson'dan çok hoşlandığımı söyleyebilirim. Ama en çok Dovjenko'yu severim" (Tarkovski, 2009: 36) diyerek en sevdiği yönetmenin Aleksandr Dovjenko olduğunu yaptığı röportajlarda dile getirir. "...beni ille de birine benzetmeniz gerekiyorsa, bu Dovjenko olmalı (...) ana yurdunu tutkuyla seviyordu. Yurdumu onun sevdiği gibi seviyorum, bu yüzden onu kendime yakın buluyorum" (Tarkovski, 2009: 25) sözleriyle de Dovjenko'yu neden kendine yakın bulduğunu ifade etmiştir.

Tarkovski, etkilendiği iki büyük düşünür olan Karl Marx ve Friedrich Engels hakkındaki düşüncelerini şöyle belirtir:

Marx ve Engels, tarihin gelişmek için her zaman, varolanların en zayıf değişkenini seçtiğini söylemişlerdir. Bu soruna yalnızca varolmanın maddi yanından bakılırsa söyledikleri doğrudur. Tarih, idealizmin en son kıvılcımını da kaybettiği ve kişiliğin manevi anlamının tarih içinde etkisiz duruma geldiği zaman, bu sonuca ulaşır. Marx ve Engels, nedeni incelemeyen şu an varolan durumu göz önüne almışlardır. Oysa ki, bu kaçınılmaz durumun nedeni, insanın kendi aklının ilkelerine karşı sorumluluğunu unutmasıdır. İnsan, bir kere tarihi ruhsuz ve yabancılaştırılmış bir sisteme dönüştürdü mü, bu tarih makinesinin işleyebilmek için ihtiyaç duyduğu şey, insan yaşamının kırıntıları olur (Tarkovski, 2008: 195).

3.1.5. Eserleri

Tarkovski, kariyerine ilk olarak SSCB Devlet Sinema Enstitüsü'nde öğrenci filmleriyle başlamıştır. Bu filmlerin senaryosunu sınıf arkadaşlarıyla birlikte yazmış ve çekmişlerdir. Tarkovski'nin ilk uzun metrajlı filmi 'İvan'ın Çocukluğu', Tarkovski filmografyasının en geleneksel filmi olarak kabul edilir (Aslanyürek, 2012: 167). Bu filmin ardından, 1961 ve 1979 yılları arasında, Sovyetler Birliği'nde uzun metrajlı dört film çekmiştir. 'İz Sürücü' filmi, 1979'da Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'nde çekilen son filmidir. Sovyetler Birliği'nde yaşadığı sürece çekimi gerçekleştiremeyen bir çok film senaryosu yazmıştır. Ayrıca, başka yönetmenlerin yönettiği bir çok filmin senaryosuna imzasını atmıştır. 1979'da Sovyetler Birliği'nden ayrılan Tarkovski, İtalya'da 'Nostalji' filmini ve 'Zamana Yolculuk' adlı belgesel filmini çekmiştir. 'Kurban', Tarkovski'nin son filmidir ve ölümünden kısa bir zaman önce bir İsveç yapımı olarak İsveç'te çekilmiştir. Uzun metrajlı filmler ve yazdığı senaryolar dışında iki tiyatro oyunu yönetmiş, iki filmin sanat yönetmenliğini yapmış ve bir çok filmde oyuncu olarak yer almıştır. Bunun dışında, film teorisi üzerine bir kitap yazmış, günlükleri ve röportajları bir kitap olarak derlenmiştir (Erdönmez, 2014: 16 – 17).

Tablo 3.1 : Tarkovski'nin yönetmenliğini yaptığı filmler

Yıl	Filmin ismi	Filmin orjinal ismi	Filmin çekildiği ülke	Filmin süresi
1956	Katiller (Öğrenci filmi)	<i>Убийцы</i>	Sovyetler Birliği	19 dakika
1959	Bugün Kimse Kovulmyacak (Öğrenci filmi)	<i>Сегодня увольнения не будет</i>	Sovyetler Birliği	46 dakika
1961	Silindir ve Keman (Öğrenci filmi)	<i>Каток и скрипка</i>	Sovyetler Birliği	46 dakika
1962	İvan'ın Çocukluğu	<i>Иваново детство</i>	Sovyetler Birliği	95 dakika
1966	Andrey Rublev	<i>Андрей Рублёв</i>	Sovyetler Birliği	205 dakika
1972	Solaris	<i>Солярис</i>	Sovyetler Birliği	165 dakika
1975	Ayna	<i>Зеркало</i>	Sovyetler Birliği	107 dakika
1979	İz Sürücü	<i>Сталкер</i>	Sovyetler Birliği	164 dakika
1983	Nostalghia	<i>Nostalghia</i>	İtalya/Sovyetler Birliği	125 dakika
1983	Zamana Yolculuk (Belgesel Film)	<i>Tempo di Viaggio</i>	İtalya	63 dakika
1986	Kurban	<i>Offret</i>	İsveç	149 dakika

Tablo 3.2 : Tarkovski'nin senaryosunu yazdığı filmler

Yıl	Türkçe ismi	Orjinal ismi	Beraber yazdığı yazarlar
1956	Katiller	<i>Убийцы</i>	Ernest Hemingway (original author), Aleksandr Gordon
1957	Bugün Kimse Kovulmayacak	<i>Сегодня увольнения не будет</i>	Aleksandr Gordon, I. Makhov
1958	Konsantre	<i>Концентрат</i>	
1959	Antarktika: Uzak Diyar	<i>Антарктида, далёкая страна</i>	A. Besukhov, Oleg Osetinskiy
1961	Silindir ve Keman	<i>Каток и скрипка</i>	Andrei Konchalovsky
1961	İvan'ın Çocukluğu	<i>Иваново детство</i>	Vladimir Bogomolov (orjinal yazar), Mikhail Papava, Andrei Konchalovsky

1962	Andrey Rublev	<i>Страсти по Андрею</i>	Andrei Konchalovsky
1965	İlk Öğretmen	<i>Первый учитель</i>	Chinghiz Aitmatov (orjinal yazar), Boris Dobrodeyev, Andrei Konchalovsky
1968	Sergey Lazo	<i>Сергей Лазо</i>	Georgi Malarchuk
1968	Taşkent	<i>Ташкент - город хлебный</i>	Andrei Konchalovsky
1968 1975 1984	Ayna	<i>Зеркало</i>	Aleksandr Misharin
1969	Binde Bir Şans	<i>Один шанс из тысячи</i>	Leonid Kocharian
1971	Kabile Reisinin Sonu	<i>Конец атамана</i>	
1972	Solaris	<i>Солярис</i>	Stanislaw Lem (orjinal yazar), Fridrikh Gorenshtein
1972	Hafif Rüzgar	<i>Светлый Ветер</i>	Alexander Beliaev (orjinal yazar), Fridrikh Gorenshtein
1973	Vahşilik Hattı	<i>Лютый</i>	
1975 1984	Hoffmanniana	<i>Гофманиана</i>	
1978	İz Sürücü	<i>Сталкер</i>	Arkady and Boris Strugatsky
1978	Sardor	<i>Сардор</i>	Aleksandr Misharin
1978 1982	Nostalghia	<i>Ностальгия</i>	Tonino Guerra
1979	Hey! Bak Yılan!	<i>Берегись! змей!</i>	
1979	İlk Gün	<i>Первый день</i>	Andrei Konchalovsky
1984	Kurban	<i>Жертвоприношение</i>	

Tablo 3.3 : Tarkovski'nin yer aldığı diğer film projeleri

Yıl	Türkçe ismi	Orjinal ismi	Ülke	Yer aldığı görev
1956	Katiller	<i>Убийцы</i>	Sovyetler Birliği	Oyuncu
1964	Ben Yirmi Yaşındayım	<i>Мне двадцать лет</i>	Sovyetler Birliği	Oyuncu
1968	Sergey Lazo	<i>Сергей Лазо</i>	Sovyetler Birliği	Oyuncu, Editör
1968	Binde Bir Şans	<i>Один шанс из тысячи</i>	Sovyetler Birliği	Sanat Yönetmeni
1974	Ekşi Üzüm	<i>Терпкий виноград</i>	Sovyetler Birliği	Sanat Yönetmeni

Tablo 3.4 : Tarkovski'nin sahne prodüksiyonları

Yıl	Oyunun ismi	Oyunun yazarı	Tiyatro
1977	Hamlet	William Shakespeare	Lenkom Tiyatrosu, Moskova
1983	Boris Godunov	Modest Mussorgsky	Covent Garden, Londra

Tablo 3.5 : Tarkovski'nin kendi yazdığı kitaplar

Yıl	Kitabın ismi	Tür
1987	Mühürlenmiş Zaman	Film teorisi
1993	Zaman Zaman İçinde	Otobiyografi

3.2. Tarkovski'nin Sineması

3.2.1. Sinema Dili

'Gerçekçilik' kavramı ilk olarak 19. yüzyılın ortalarında güzel sanatların belirli bir biçimi olarak Fransa'da kullanılmıştır. Fotoğraf makinesinin buluşuyla 'gerçekçilik' kavramı bir gelişime uğramıştır. Fotoğraf makinesi dünyayla ilgili gerçekleri yakalayarak, bir yanılısına yaratmıştır. Bu görüş diğer sanat dallarına da sıçramıştır. 'Gerçekçilik' kavramını temsil eden Bazin (Edgar-Hunt, Marland ve Rawle, 2012: 102) fotoğraf sanatıyla ilgili şöyle der: "Fotoğraf, sanat gibi sonsuzluk yaratmaz, zamanı mummyalar, onu çürümekten kurtarır."

Tarkovski'ye göre (2009: 46) bir film yönetmenin amacı, yaratma eylemidir. Bu yaratma eylemi, beyazperdede ortaya çıkacak bir hayatın doğmasıyla ilgilidir. Filmlerinde 'zaman' kavramına vurgu yapan Tarkovski, sinemayı en gerçekçi sanat olarak gördüğünü ifade eder ve "ilkeleri gerçeklikle özdeşliğine, gerçekliğin birbirinden ayrı çekilmiş her sahneye sabitlemesine dayandığı sürece sinemayı en gerçekçi sanat olarak görüyorum" (2009: 23) diyerek sinemanın gerçek hayattan alınmış formlarla uğraştığını ve işlediğini belirtir.

Görüntü ne kadar gerçekçi olursa, hayata ne kadar yakın olursa, zaman o kadar sahici olur; uydurulmaması, yeniden yaratılmaması anlamında; tabii ki uydurulmuş ve yeniden yaratılmıştır, ama gerçekçiliğe öyle bir noktadan yaklaşır ki, onunla kaynaşır (Tarkovski, 2009: 23).

Tarkovski, filmlerinde sinema ve felsefeyi buluşturarak insan psikolojisinin derinliklerine inmeyi amaçlamıştır. Felsefe yazarı Oruç Aruoba, sanat ve felsefe arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Sanat, en geniş anlamıyla yaşanmışları yeniden biçimlendirerek bir nesne-yapıya dökmek, felsefe ise yaşanmışları yeniden düşünerek yazıya dökmektir. Aralarındaki ilk ayrılma noktası, sanatın hep belli bir nesne biçiminde ortaya çıkması; felsefenin ise cümleler biçiminde ortaya çıkmasıdır. Çakışma noktaları ise, ikisinde de bir 'yeniden' yaratma sürecinin olmasıdır. Sanatçı, yapıtı tekrar biçimlendirirken, felsefenin kıyısına yaklaşır çünkü biçimlendirirken düşünmüş olur. Sanatçı, düşündüğünü, sınırlı zamanda, sınırlı olanaklarla çerçevelemek zorundadır. Sınırlarını sorgularken de saatlerce ve kerelerce düşünür "neyi nasıl yapacağını" ve felsefe yapmış olur. (...) Felsefi film yapan yönetmenler, biçimlendirme sürecine yenilikler katan, sınırları yaratıcı olarak zorlayan yönetmenlerdir (Aruoba, 1987).

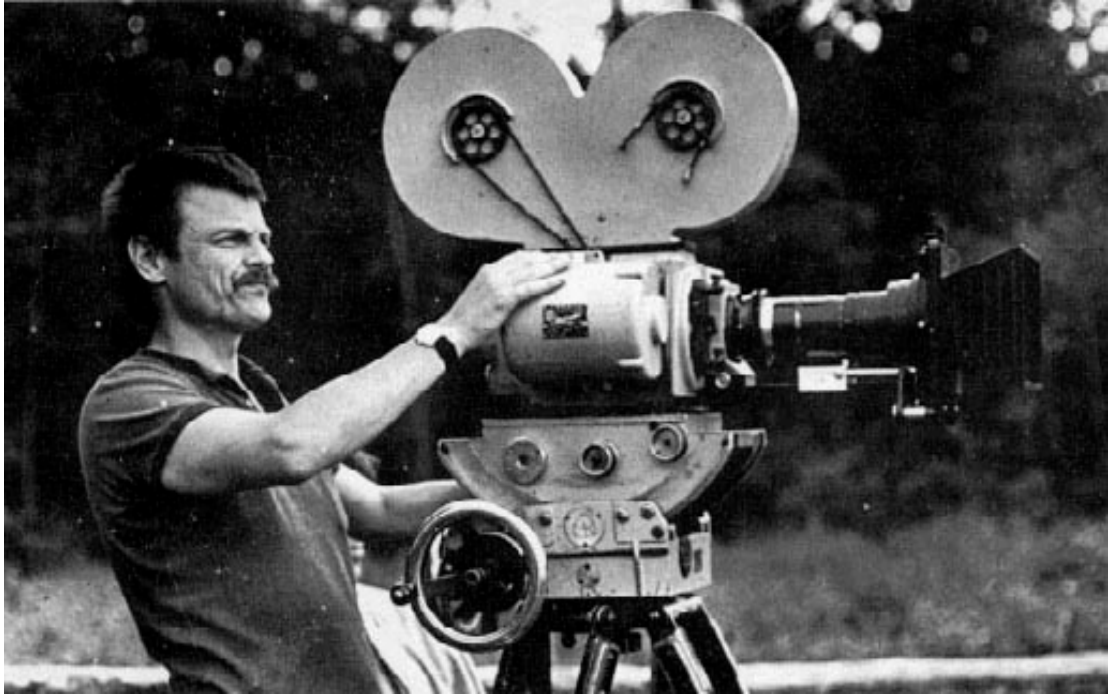
Oruç Aruoba'nın sanat ve felsefe arasındaki ilişkisinin tanımından yola çıkılarak, Tarkovski'nin filmlerinde felsefi anlamlar yaratmış olduğu görülür. Geleneksel sinemaya karşı çıkarak kendi tarzını yaratan Tarkovski, kendi filmlerini durağan bir biçim katarak çekmiştir. Yarattığı durağanlıkla seyircinin de düşünmesini ve sorgulamasını hedefleyip, filmleriyle felsefe yapmıştır.

Tarkovski, sinemanın kendine özgü olan yanının zamanı sabitlemesi olduğunu dile getirir. "Sinema yakalanmış zamanla işler, sonsuz kereler tekrarlanabilen bir estetik ölçüsü birimi gibi" (2009: 23) diyerek başka hiç bir sanatın bu özelliğe sahip olmadığını belirtir.

Sinema sanatı hakkında 'mühürlenmiş zaman' kavramından bahseden Tarkovski, filmlerini 'zaman' kavramı çerçevesi içinde kurgulamış, karakterlerin tarihsel ve toplumsal bağlarını göstermiştir. Tarkovski'ye göre maneviyat önemlidir. Bu bağlamda din, ahlak ve Tanrı'ya olan inancından bahseder. Bu kavramlar 'mühürlenmiş zaman' kavramının temelini oluşturur. Erdönmez (2014: 19) 'sinemada mistik bir şair' olarak adlandırdığı Tarkovski'nin filmlerinde tempoyu düşürerek ve ağır kamera hareketleri ile Batı'nın akılcı tavrına karşı Doğu'nun mistik

yanını yansıttığını belirtir. Tempoyu düşürerek ‘zaman’ kavramını da etkileyerek, hızlı akan sahneleri sinemasında bulundurmaz. Tarkovski (2008: 45 – 46) olayları olabildiğince gerçek zaman diliminde aktarmaya çalışır. Bu sayede insanın düşünmesini ve manevi yanını ortaya çıkarmasını sağlar. Aynı zamanda filmlerinde zamanın geçtiği yerlere kendisinden izler bırakarak, varolan mührü arayıp gösterdiğini vurgular.

Tarkovski, sinemanın zaman içerisindeki tecrübelerimizi yansıtmak olduğunu belirtir. ‘Ayna’ filmiyle sinematografik çalışmalarını zaman ile ilgili oluşturduğu teori üzerine kurgular. ‘Ayna’ filminden sonra sinema çalışmalarını Aristoteles’in tasarladığı ‘dramatik birlik’ ilkesi üzerine kurgulayacağını açıklamasını yapar (Ahmedi, 2016: 300). Bu bağlamda filmlerdeki olay örgüsü, bir mekanda günün herhangi bir anında daha çok aksiyon odaklı gerçekleşecektir.



Fotoğraf 3.9 : Tarkovski ‘Ayna’ filminin setinde. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Erdönmez’ göre (2014: 29) filmlerinde insan ruhunun derinliklerine inmeye çalışan Tarkovski’nin amaçladığı tek değişmez konunun, insanın manevi ve maddi tarafı arasındaki çatışma olduğudur. Tarkovski bu çatışmayı, insan ancak manevi taraflarına değer verip, ruhunun derinliklerine inmeye çalıştığında ‘insan’ olabileceği ve ruhunun kusursuzluğu konusunda çaba sarfetmesi gerektiği şeklinde açıklar (2011: 11 – 12).

Filmlerinde açıklama yapmadan az şey gösteren Tarkovski, bunu sade ve yalın bir dille yapar. Karakterlerini ve olay örgülerini Batı sinemasındaki gibi mantıksal açıdan yaratmaz. Bu nedenle Tarkovski, kendisini şiirsel sinema akımına dahil eder. Bunun nedeni ise, şiir ve sinemadaki zamanın ritmiyle bağlantılı olduğunu belirtir (2009: 167). Tarkovski, “zamanın tersine dönebilirliğine ikna oldum artık. En azından düz bir çizgi üzerinde gitmiyor” (2011: 133) ifadesinde bulunur ve ‘Mühürlenmiş Zaman’ kitabında ‘zaman’ kavramını şu sözleriyle vurgular:

Zaman geri getiremez, derler. Bir bakıma doğrudur, geçmiş geri getiremez. Ancak herkes geçmişte, şimdiki zamanın geçip giden geçici olmayan gerçekliğini bulduğuna göre ‘geçmiş’ ne demek oluyor ki? Geçmiş, bir anlamda, içinde yaşanan zamandan çok daha gerçektir, en azından çok daha dayanıklı, çok daha sürekli. Şimdiki zaman akıp gider, kaybolur, parmaklarımızın arasından kum gibi kayar. Maddi ağırlığına ancak anılarda kavuşur. (...) Etik anlamı içinde zamanın tersine çevrilebilirliğine dikkati çekmek istiyorum. İnsan açısından zaman, arkasında hiçbir iz bırakmadan ortadan yok olmaz, çünkü insan için zaman öznel, manevi kategoriden başka bir şey değildir. İçinde yaşadığımız zaman, ruhlarımıza, zaman içinde kazanılmış deneyimler olarak yerleşir. (...) Nasıl durmaksızın akan ve değişen hayat, insan her bir anı kendince hissetmek ve kendince anlamlı kılmak olanağı tanıyorsa, bir film şeridinde kusursuzca sabitleştirilmiş, ama çekimin sınırlarından taşan bir zaman içeren hakiki bir film de ancak zaman onun içinde yaşayabiliyorsa, zaman içinde yaşayabilir. Sinemanın özgünlüğü işte bu karşılıklı etkileşimde yatar (Tarkovski, 2008: 45).

Tarkovski (2008: 6), alışılmamış şiirsel bağlantıların ve şiirselliğin mantığının sinemada ilgisini çeken kavramlar olduğunu şu sözleriyle belirtir: “Şiirsel mantık, hem düşünce geliştirmenin yasalarına hem de genel olarak hayatın yasalarına klasik dramaturjinin mantığından daha çok yakındır.” Bu şiirsel bağlantıların duygusal bir ortam yaratarak seyirciyi harekete geçirdiğini ‘Mühürlenmiş Zaman’ (2008: 7) kitabında bahseder: “Seyircinin hayatı tanıma faaliyetine katılmasını özellikle sağlar, çünkü ne hazır bir sonuç sunmakta ne de yazarın katı talimatlarına dayanmaktadır. Kullanıma açık olan tek şey, canlandırılan görüntülerin derin anlamını bulup keşfetmeye yarayan şeydir.” Bu bağlamda Tarkovski, şiirin bir dünya görüşü, gerçeğe olan bağlantısının bir biçimi olduğunu ve insanlara bütün hayatı boyunca eşlik eden bir felsefe olduğunu savunur. Sinemasında neyi hedeflediğini ‘Mühürlenmiş Zaman’ kitabında şöyle anlatmıştır:

Bütün filmlerimde insanları bir araya getiren, örneğin beni insanlığa, bizim hepimizi, çevremizi saran her şeye bağlayan ipleri ortaya çıkarmaya çalıştım. Ben, sürekliliğimi, yani

bu dünyada oluşumu rastlantılara borçlu olmadığım gerçeğini mutlaka hissedebilmeliyim. Her birimizin içinde belirli bir değer tablosu olmalıdır. İnsanın manevi deneyimi açısından bakıldığında bir akşam önce kişisel olarak başına gelenlerle insanlığın yüzyıllar önce başına gelenler eşdeğerdedir (Tarkovski, 2008: 193).

Tarkovski filmleri metafiziksel temaları, uzun çekim sekansları ve akılda kalan ender kadrajlarla karakterize edilebilir: rüyalar, anılar, hayaller, çocukluk, ateşin eşlik ettiği akan su, yağmurun yağması, havaya yükselme ve kameranın uzun sekansından sonra karakterlerin tekrardan kadrajda olması. Tarkovski karakterlerin yükselme motifini bir çok filminde kullanmıştır. Onun için bu motif, filmlerine görsel bir değer ve açıklanamaz bir büyü katar. Bunun anlamını şu sözleriyle ifade eder (2009: 32): “...yaratmanın, insanın bütün varlığını sunmasını gerektirmesi anlamında, cesaret etmenin sembolüydü.”



Fotoğraf 3.10 : Tarkovski'nin 'Ayna' filminde Natalia karakterinin yükselme sahnesi (Tarkovski, 1975).

Suyu, bulutları ve yansımaları filmlerinde süreal güzelliği yansıtmak için kullanır. “Su gizemli bir element, çok fotojenik olan tek molekül. Hareketi, bir değişimi, akış duygusunu aktarabilir (...) belki de suya duyduğum sevgi, atalardan gelen bir hatıradan ya da bir ruh göçünden kaynaklanıyordur” (2009: 94) diyerek, filmlerinde sıkça kullandığı su motifinin ne denli önemli olduğunu vurgular.

Akan su, dalgalar ve nehrin şekli sembolik olarak sıkça kullanılan diğer görüntüler arasındadır. ‘Andrey Rublev’ filminde su neredeyse başrolüdür (Tarkovski, 1969). Aynı şekilde ‘Solaris’ filminde de birden bire yağmaya başlayan yağmurun sadece kahramanın omzuna yağması izleyiciye o karakterle ilgili bir hikaye anlatır (Tarkovski, 1972). ‘İz Sürücü’ filminde en önemli sahnede üç kahramanın odaya ulaştıktan sonra odaya birden yağın yağmur ile suyun ne kadar önemli bir motif olduğunu gösterir (Tarkovski, 1979). Ateş ve ışık da sıkça kullanılan ve belirgin olan temalardır fakat su her filminde vardır. Bunun yanı sıra, mumlar ve çan sesleri de filmlerde sıkça kullanılan semboller arasındadır.

Tarkovski, su ve ateş gibi temel elementlerin yanı sıra rüzgar, toprak, kir gibi doğanın bir parçası olan öğeleri de filmlerinde kullanmıştır. Kimi zaman doğaya ait bütün bu temaları bütünleştirerek kullanır, kimi zaman sadece bir öğeyi. Erdönmez (2014: 87), Tarkovski’nin doğa elementlerinin tümünü kendi yarattığı ‘doğal ahlak yasası’nın simgeleri olarak kabul ettiğini belirtir. Tarkovski ise, doğanın filmlerindeki vazgeçilmez sembollerden biri olduğunu şu sözleriyle açıklar:

Filmlerimde doğa hep var, bu bir üslup meselesi değil. Hakikatin ta kendisi. Babam savaşta çarpışırken, annem bizi her bahar köye götürürdü. Bunu görev bellemişti, o zamandan beri de doğayı annemle ilişkilendiririm. Kent insanı hayat hakkında hiçbir şey bilmez, zamanın nasıl geçtiğini hissetmez, zamanın doğal akışını bilmez. Çocuk geleceğinin güvencesini doğada bulur, doğada iradesini eğitir. Bu yalnız olma durumu, daha sonra insanlarla tanışma becerisi edinmesini sağlayacaktır. İnsan yalnızca sosyal bir hayvansa, başkalarının iradelerine bağlı olarak hayatta kalabilir. Annem bilincinde olmadan, doğanın vazgeçilmez olduğunu biliyordu, bize de bir köylü kültürü aşıladı. (...) Eşim ve ben birkaç yıl önce bir köy evi satın aldık. Oğlumun bir an önce oraya gidelim diye sabırsızlandığını görmek çok hoşuma gidiyor. Hem de orada tek çocuk o olacakken. Oğlumun Rus tarafı, ailemizdeki bu kavrayışa, doğaya duyulan bu saygıya bağlı (Tarkovski, 2009: 54).

Tarkovski’nin filmleri genellikle siyah-beyaz ve sönük tonlardaki renklerin olduğu görüntülerle tanımlanır. Tamamının renkli olduğu tek filmi, Moskova Devlet Sinema Enstitüsü’nde bitirme filmi olarak çektiği ‘Silindir ve Keman’ filmidir. Görüntünün renginin değişmesinin, filmin hikayesinde anlamsal olarak bir aşama atlamasını gösterir. Buna örnek olarak, hikayede bir başlangıç veya bir bitiş olmasıdır. Renkliden siyah-beyaza bir dönüşüm oluyorsa, bu bir rüya veya dış sahnesi olarak tanımlanır (Erdönmez, 2014: 87).

Tamamı siyah-beyazdan oluşan ‘Andrey Rublev’ filminin sonunda, Andrey Rublev’in resimleri renkli olarak gösterilir (Tarkovski, 1969). Bu filmden sonraki filmlerin hepsinde tek renkliliği kullanır. Erdönmez’e (2014: 87) göre ‘Andrey Rublev’ filmindeki son sahnenin renkli olmasındaki amaç, seyirciyi film bittikten sonra salonda tutmaktır. Bu şekilde seyirciye zaman tanınarak, o renkli görüntüleri izleyip filmin bütünüyle ilgili düşünmeye teşvik edilmiştir. Tarkovski (2009: 30), bu renk değişikliğini uygulayarak, izleyicinin hikayedeki en önemli anlarını kendi içlerine kazınmasını hedeflediğini belirtir ve şu sözleriyle devam eder:

Siyah-beyaz sinema çok daha gerçekçidir, çünkü bence renkli sinema henüz gerçekçilik aşamasına gelmedi, Hala fotoğrafa benziyor, bu yüzden de her hâlükârda egzotik. Fizyolojik olarak insan, ressam değilse eğer, renkler arasındaki ilişkiyi isteyerek aramıyorsa, renklere özel bir ilgi duymuyorsa, gerçek hayatta renkler onu çarpmaz. Bizim açımızdansa önemli olan, hayattan bahsetmektir zaten. Bana göre, hayat sinemaya siyah-beyaz görüntülerle aktarılır. Bizim de bir yanda sanat ve resim, diğer yanda hayat arasındaki ilişkiyi göstermemiz gerekmektedir zaten (Tarkovski, 2009: 29).

Tarkovski (2009: 96) filmlerinde canlı ve pastel renklerini kullanmamasındaki amacının, insanın yalnızlığını ve dünyanın çöküşünü vermek olduğunu belirtir. Görüntülerin karamsarlığı Tarkovski’nin yarattığı bir durum değil, dünyanın zaten böyle oluşudur. Ona göre renkli film, gerçekçiliğe olabildiğince yaklaşmak olduğunun yanılgısıdır. “Bir sahneyi renkli olarak filme çekmek, bir kareyi bu karenin içerdiği tüm dünyanın tamamının renkli olduğunun bilincine varıp seyircilerde de bu farkındalığı oluşturarak düzenlemeyi ve yapılandırmayı gerektirir” (2009: 96) diyerek renkli filmlerin sadece hakikate varmaya çalıştıklarını ifade eder ve filmlerinde renk geçişlerini sevindirici gelişmeleri ve umudu yansıtmak için kullandığını söyler. Tarkovski’ye göre renkli filme kıyasla siyah-beyaz filmin avantajı, ifade gücünün yüksek oluşu ve izleyicinin dikkatini film üzerinde toplamasıdır.



Fotoğraf 3.11 : Tamamı siyah – beyaz görüntülerden oluşan ‘Andrey Rublev’ filminin final sahnesinde görülen Andrey Rublev’in 1408 yılında yaptığı ‘Angels at Mamre’ adlı ikonunu (Tarkovski, 1969).

3.2.2. Filmleri

İvan’ın Çocukluğu

‘İvan’ın Çocukluğu’ filmi 1962 yılında Sovyetler Birliği’nde siyah-beyaz olarak çekilmiştir. MosFilm’in yapımcılığını üstlendiği film, Bogolomolov’un “İvan” romanından Vladimir Bogomolov ve Mikhail Papava tarafından uyarlanmıştır. Filmde Kolia Burlaiev (İvan), Valentin Zubkov (Kaptan Kolin), Yevgueni Zharikov, Stephan Krylov (Katasonov), Nikolay Grinko (Griaznov), L. Malgavina (Masha) ve Tarkovski’nin eşi Irma Raush yer almıştır (Tarkovski, 1962).

‘İvan’ın Çocukluğu’ filmi, bir izcinin kaderini anlatan Tarkovski’nin ilk uzun metrajlı filmidir. Filmde İkinci Dünya Savaşı’nda öksüz kalan İvan’ın kahramanlığı, duygusallığı, ve savaşın getirdiği yıkım karşısındaki yaşadıkları anlatılır (Erdönmez, 2014: 34). Tarkovski (2009: 2), bu ilk filminde savaşa duyduğu öfkeyi insanlara sinema yoluyla aktarmak istediğini ifade eder. Savaşla en çok çelişen hal olan ‘çocukluk’ temasını seçer.



Fotoğraf 3.12 : Kolia Burlaiev, İvan ve Irma Raush İvan'ın annesi rolüyle 'İvan'ın Çocukluğu' filminden (Tarkovski, 1962).

İvan, erkenden annesini kaybeder ve kendisini çocukluğundan mahrum ederek düşmanla savaşmak için cepheye gider. Çocukluk, İvan için artık rüyalarında kalmıştır. Aslanyürek (2012: 145), İvan'ın çocukluğunu bıraktığı bu rüyaların, yeni bir sanatsal tarz ve yaklaşım biçimi olarak kabul edildiğini belirtir ve bu rüyaların filmin dokusunu oluşturan temeli olduğunu ifade eder. Tarkovski'nin bu ifade ediş biçimi, dünya çapında meşhur olmuş, Tarkovski'yi uluslararası bir boyuta taşımış ve bir çok yönetmene ilham kaynağı olmuştur. Film bir çok film festivalinde ödüle layık görülmüştür.

'İvan'ın Çocukluğu' filminin kazandığı ödüller (Erdönmez, 2014: 33):

- 1962 Venedik Film Festivali, "Altın Aslan".
- 1962 San Francisco Altın Köprü Festivali En iyi Yönetmen Ödülü.
- 1962 New York Film Eleştirmenler, "Gümüş Defne Dalı".
- 1962 Paris Film Eleştirmenler, En İyi Film Ödülü.
- 1962 Acapulco, Savaşa Karşı Politik Yönetmenler Ödülü.
- 1963 Varşova, "Cine Polacos" Eleştirmenler Ödülü.
- 1963 Delhi Ulusal Festivali Birincilik Ödülü.
- 1963 Lublin, Çarzia/Zapa, En İyi Yabancı Film Ödülü.
- 1972 Paris, Fransız Akademisi Kristal Yıldız En İyi Kadın Oyuncu Ödülü.

Andrey Rublev

'Andrey Rublev' filmi 1966'da Sovyetler Birliği'nde yapımcılığını MosFilm'in yaptığı, Rus tarihinin önemli bir ikon ressamının öyküsünü konu alan bir Tarkovski filmidir. Tarkovski bu filmin senaryosunu Andrey Mikhalkov ile beraber yazmıştır. Filmin oyuncu kadrosunda Anatoli Solonitsin (Andrey Rublev), Ivan Lapikov (Kyril), Nikolai Grinko, Nikolai Sergueiev, Nikolai Burliaev (Boriska), Rolan Bykov ve Tarkovski'nin eği Irma Raush yer almaktadır (Tarkovski, 1966).

Andrey Rublev, 1360-1430 yılları arasında Rusya'da yaşamış, 15. yüzyıldaki baskıya ve adaletsizliklere karşı dürüst kalan bir ressamdır. Andery Rublev'in hayatını konu alan film, 1966 yılında sınırlı sayıda kopyayla Sovyetler Birliği'nde sinemalarda vizyona girmiştir. Erdönmez'e (204: 39) göre, filmde sanatçı-toplum ilişkisi konu edilmiştir ve Stalin dönemindeki devlet baskılarına göndermeler yapılmıştır. Aslanyürek (2012: 147) ise, Rus halkını vahşi gösterdiği ve ideolojik olarak Sovyetler Birliği'ne uymadığı için filmin yasaklandığını belirtir. Yapımından ancak beş yıl sonra Merkez Komitesi tarafından filmin siyasi anlamda büyük kazanç elde edileceği öne sürülerek, film tekrardan vizyona girmiştir ve diğer ülkelere satışı sağlanmıştır. Filme bazı düzeltmeler yapılması önerildiği halde Tarkovski bunu reddetmiştir.



Fotoğraf 3.13 : Anatoli Solonitsin, Andrey Rublev rolüyle (Tarkovski, 1969).

Tarkovski, 'Andrey Rublev' filmi ile sanata, topluma ve seyirciye değindiğini belirtir. "Sanatçının, çağının ahlaki ideallerini dile getirmeden önce, çağın kanlı

yaraları ile tanışması gerektiğini”, sanatın gerçek misyonun kendisi açısından ne anlama geldiğini ifade eder (aktaran Erdönmez, 2014: 42).

‘Andrey Rublev’ filminin kazandığı ödüller (Erdönmez, 2014: 39):

- 1969 Helsinki, Yılın En İyi Filmi.
- 1969 İtalya Asolo Uluslararası Film Festivali Birincilik Ödülü.
- 1969 Cannes Film Festivali Fipresci Ödülü.
- 1969 Paris Film Eleştirmenleri 1969 Ödülü.
- 1973 Jussi Film Festivali En İyi Yabancı Film Ödülü.
- 1973 Belgrad, İzleyici Jürisi Birincilik Ödülü.

Solaris

‘Solaris’ 1972 yılında MosFilm’in yapımını yapmış olduğu, Sovyetler Birliği’nde çekilmiş bir bilim-kurgu filmidir. Tarkovski senaryoyu Friedrich Gorenstein ile beraber Stanislav Lem’in romanından uyarlamıştır. Filmin oyuncu kadrosunda Natalia Bondarçuk (Hari), Donatas Banionis (Chris Kelvin), Yuri Yarvet (Snaut), Anatoli Solonitsin (Sartorius), Vladislav Dvorjetzski (Burton) yer almaktadır (Tarkovski, 1972).

Erdönmez (2014: 47), Tarkovski’nin bu filmde Solaris gezegeninde yapılan bilimsel araştırmalardan yola çıkarak söylemek istediklerini ayrıntılarda işlediğini belirtir. Bilim adamı olan Chris, uzay üssüne görevli olarak gider. Buradan gelen mesajların anlaşılmasınin nedenini araştırır. Bu araştırma sürecinde, fiziksel olarak maddeleştirme yeteneğini keşfeder. Aslanyürek (2012: 150) ise, filmde insanlığın etik, manevi ve dini sorunları diğer gezegenlerdeki yaşam aracılığıyla ele alındığını belirtir. Sovyetler Birliği Sanat Konseyi, Tarkovski’ye 35 maddelik bir düzeltme listesi verir. Bunun üzerine Tarkovski anılarında, “Sen gereksiz bir insansın, sen kendi kültürüne tamamen yabancısın ve onun için hiç bir şey yapmadın, sen bir hiçsin,” diyerek yazmıştır (aktaran Aslanyürek, 2012: 150).



Fotoğraf 3.14 : Natalia Bondarçuk, Hari ve Donatas Banionis, Chris Kelvin rolüyle ‘Solaris’ filminden (Tarkovski, 1972).

Tarkovski yaptığı bir röportajda film hakkındaki düşüncelerini, “Solaris yalnızca insan zihninin bilinmeyenle karşılaşmasını değil, bir insanın bilimsel bilgede yeni keşiflerle ilgili olarak gerçekleştirdiği ahlaki sıçramayı da anlatan bir roman. (...) Bilim-kurgu türü, ahlaki sorunlarla insanın zihninin fizyolojisi arasındaki bu bağlantı için gerekli zemini hazırlıyor” (2009: 40) şeklinde ifade ederek bir romanı filmleştirme nedenini belirtmiştir.

‘Solaris’ filminin kazandığı ödüller (Erdönmez, 2014: 47):

- 1972 Cannes Film Festivali, Jüri Özel Ödülü.
- 1972 Cannes Film Festivali Fibresci Ödülü.
- 1972 Chicago Uluslararası Film Festivali En İyi Uzun Metrajlı Film Ödülü.
- 1973 Chicago Uluslararası Film Festivali En İyi Uzun Metrajlı Film Ödülü.
- 1972 Londra Film Festivali, Yılın En İyi Filmi Ödülü.
- 1972 San Francisco, İnterfilm Jüri Ödülü.

Ayna

Tarkovski, 'Ayna' filminin senaryosunu Alexander Misharin ile birlikte yazıp, 1974 yılında Sovyetler Birliği'nde çekmiştir. MosFilm'in yapımcılığını üstlendiği filmin oyuncu kadrosunda Margarita Tereçova (Maria ve Natali), Philip Yankovski, Ignat Daniltsev, Oleg Yankovski, Nikolai Grinko, Alla Demidova (Liza), Y. Sventikov (Asafiev), Tatiana Rechetnikova (Milochka), Anatoli Solonitsin ve Larissa Tarkovskia yer almıştır. (Tarkovski, 1974).⁴

Tarkovski'nin kendi yaşamından kesintileri izleyiciye bir ayna olarak sunan 'Ayna' filmi, Tarkovski'nin çocukluktan yönetmenliğine kadar olan yaşamını anlatır. Filmde dört bölüm vardır: Tarkovski'nin şimdiki yaşamı, anıları ve anımsadıkları, çocukluk düşleri ve anlatılan döneme ait haber filmler (Tarkovski, 1975). Erdönmez (2014: 54), bu dönemler arası geçişlerin bir çok kişi tarafından anlaşılmadığını söyler ve filmdeki bir çok sahnenin çekim tekniği, sinemacılar tarafından çözümlenemediğini belirtir. Buna karşılık Tarkovski (aktaran Erdönmez, 2014: 54), "meslek sırrı" olarak dile getirir ve bu tekniksiz geçişleri "anlaşılmaz, karmaşık, bilmece gibi" nitelendirilir. Genel olarak 'Ayna' filmi, karışık ve basit yapısıyla Tarkovski'nin en zor ve kişisel filmlerinden biri olarak kabul edilir.



Fotoğraf 3.15 : 'Ayna' filminde küçük Alexei ve Marina'nın beraber köy evinde olduğu sahne (Tarkovski, 1975).

⁴ 'Ayna' filmiyle ilgili detaylı bilgi, tezin bir sonraki bölümünde (Ünite 4'te) yer almaktadır.

‘Ayna’ filminin kazandığı ödüller (Erdönmez, 2014: 54):

- 1979 İtalya san Vicente Ödülü.
- 1980 Milano Ubu Ödülü 1980.
- 1980 İtalya Donatello Ödülü.

İz Sürücü (Stalker)

Andrey Tarkovski'nin ‘İz Sürücü’ filmi, 1979 yılında Sovyetler Birliği'nde çekilmiştir. MosFilm'in yapımcılığını yaptığı bu filmin senaryosu, Arkadi ve Boris Strugatski kardeşlerin yazdıkları ‘Yol Kenarında Piknik’ öyküsünden uyarlanmıştır. Filmin oyuncu kadrosunda Alexandr Kaidanovski (iz sürücü), Anatoli Solonotsin (yazar), Nikolai Grinko (bilim adamı), Alisa Freindlikh (iz sürücünün eşi) yer almıştır (Tarkovski, 1979).



Fotoğraf 3.16 : ‘İz Sürücü’ filminin kahramanları her dileğinin gerçekleştiğine inandıkları odada (Tarkovski, 1979).

Filmde bir iz sürücü, bir yazar ve profesöre rehberlik eder. Her dileğin gerçekleştiğine inanılan bir odanın bulunduğu, büyük bir felakete maruz kalan bölgeyi ziyaret ederler. Filmin ana çatışması, bölgeye vardıklarında ziyaretçilerin dileklerinin daha önce düşündükleri gibi olmadığını farkına varmaları, bölgeden

tamamen değişmiş olarak dönmeleridir (Tarkovski, 1979). Filmin negatifleri yanlış bir şekilde yıkıldığından dolayı, film pelikülden tamamen silinmiştir. Bunun üzerine Tarkovski, senaryoda bazı düzeltmeler yaptıktan sonra filmi yeniden çekmiştir (Aslanyürek, 2012: 155).

Tarkovski, ‘İz Sürücü’ filmi hakkında, “Yapmak istediğim her şeyi gerçekleştirebildiğim tek filmim” (aktaran Erdönmez, 2014: 63) olarak bahseder. Bu film Tarkovski’nin Sovyetler Birliği’nde çektiğı son filmidir.

‘İz Sürücü’ filminin kazandığı ödüller (Erdönmez, 2014: 63):

- 1980 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü.
- 1980 Cannes Uluslararası Hristiyan Derneğı Ödülü.
- 1981 Fransız Film Eleştirmenleri Fipresci Ödülü.

Nostalji

‘Nostalji’ filmi 1983 yılında Tarkovski tarafından İtalya’da çekilmiştir. Opera Film’in yapımcılığını yaptığı filmin senaryosu, Tarkovski ve Tonino Guerra tarafından yazılmıştır. Filmin oyuncu kadrosunda Oleg Jankovski (Andrei Gorchakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno, Delia Boccardo, Milena Vukotic, Alberto Canepa Gisladottir, Sven Wollter, Flippa Franzen (Marta) yer almaktadır (Tarkovski, 1983).

Film, Gorçakov’un yabancı bir ülkede yaşadığı vatanına olan özlemini, anılarını, İtalya’da insanlarla olan ilişkilerini anlatır. Filmin baş kahramanı bir Rus eğitim üyesi olan Gorçakov, yıllardır öğrencilerine anlattığı mimariyi görmek için ilk kez İtalya’ya gider. Mihmandarına karşı aşk besleyen Gorçakov’un, dünyanın sonunun yaklaştığına inanan Domenico ile hayatları kesişir (Tarkovski, 1983). Tarkovski (2009: 92), ‘Nostalji’ filminin konusunu ‘basit bir aşk hikayesi’ olarak tanımlamıştır. Bu film hakkındaki düşüncelerini, “Bu filme baştan sona damgasını vuran o kasvetli, çaresiz hüznün benim hayatımın da bir parçası olacağını nereden bilebilirdim?..” diyerek dile getirir (aktaran Erdönmez, 2014: 72).



Fotoğraf 3.17 : Oleg Jankovski, Andrei Gorchakov ve Erland Josephson, Domenico rolüyle 'Nostalji' filminden (Tarkovski, 1983).

'Nostalji' filminin kazandığı ödüller (Erdönmez, 2014: 72):

- 1983 Cannes Film Festivali En iyi Yönetmen.
- 1983 Cannes Uluslararası Sinematografik Yaratıcılık Ödülü (Robert Bresson'ın "Para" filmiyle paylaşmıştır).
- 1983 Cannes Film Festivali Fipresci Ödülü.

Kurban

'Kurban' filminin çekimi 1986 yılında İsveç, İngiltere ve Fransa ortak yapımı olarak gerçekleşmiştir. Senaryosu Tarkovski tarafından yazılan filmin oyuncu kadrosunda Erland Josephson (Alexander), Susan Fletwood (Adelaide), Valerie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrum Gisladdottir (Maria), Sven Wollter (Victor), Flippa Franzen (Marta) yer almaktadır (Tarkovski, 1986).



Fotoğraf 3.18 : ‘Kurban’ filminin kahramanlarının dünyanın sonunu beklediği sahne (Tarkovski, 1986).

Tarkovski 1984 yılında ‘Kurban’ filminin çekimleri için İsveç’e gitmiştir. Bir yıl geçtikten sonra akciğer kanserine yakalandığını öğrenen Tarkovski, son filmi olduğunu anlayarak ‘Kurban’ filminin çekimlerini hızlandırmıştır. Bu filmde nükleer savaş tehdidiyle kıyametin eşiğinde olan bir ailenin yaşamı konu alınır. Filmin baş kahramanı Aleksandr, ailesinin hayatını kurtarmak için ne yapması gerektiğini anlamaya çalışır (Tarkovski, 1986).

Tarkovski son filmi olan ‘Kurban’ filmini, “Tüm masumiyetine karşın, büyük insanmış gibi acı çektirilen küçük oğlum Andruška’ya...” (aktaran Erdönmez: 2014: 79) diyerek oğluna ithaf etmiştir.

‘Kurban’ filminin aldığı ödüller (Erdönmez, 2014: 79):

- 1986 Cannes Film Festivali Özel Jüri Ödülü.
- 1986 Cannes Film Festivali Fipresci Film Eleştirmenleri Ödülü.
- 1986 İsveç Yılı Özel Film Ödülü.

4. ANDREY TARKOVSKI’NİN ‘AYNA’ FİLMİNDE OYUNCULUK

4.1. Sinemada Oyunculuk

Oyunculuk sanatı en eski sanat dallarından biri olarak kabul edilir. İnsanlar henüz konuşarak anlatmak istediklerini aktaramadıkları zamanlar, bunu oynayarak anlatmışlardır. Dram sanatının uzun tarihi boyunca, bütün oyunculuk gösterilerinin ortak bir özelliği vardır: karşılarında bir izleyici topluluğuna bir hikayeyi anlatmak. Nutku (1976: 17) tiyatronun yaşam gücünü, izleyici önünde oynayan oyuncudan aldığı ve tiyatronun varoluş nedeninin oyuncu olduğunun açıklamasında bulunur. Tiyatro, insanların tek tek değil, topluca katıldıkları bir anlatım aracı olduğunu belirtir.

Yakın zamana kadar izleyicisiyle beraber olan oyuncu, kaydetme teknolojisi olan sinema sanatının ortaya çıkmasıyla ilk kez izleyicisinden ayrılmıştır. Oyuncu işini, izleyicisinden aldığı duygu ve cesareten uzakta tek başına yapmak zorunda kalmıştır. Hatta, bu durumda oyuncu da kendini sonradan perdede izleyerek, kendini izleyici olarak tanımlayabilecek konuma gelmiştir. Bu doğrultuda Dmytryk, oyuncunun tek başına oynaması sinema oyunculuğu için ayrı bir çalışma sisteminin olmasının gerektirdiğini dile getirir ve sinema oyunculuğunun tanımını, “sinema oyunculuğu kendi öncüleri ve teknikleri olan daha değişik ve dürüst sanat haline getiren, izleyici ile arada kurulamayan yakınlık ve bunun sonuçlarıdır – oyuncuyla izleyici arasında keyfi bir mesafe koyma özgürlüğü” (1995: 7) şeklinde ifade ederek açıklar. Özön ise sinema sanatını, “herhangi bir kavramı, düşünceyi, bir konuyu, sesli, sinemada sesle de desteklenen, devinimli resimler (görüntüler) yardımıyla ortaya koymak amacını güden sanat dalı” (1981: 273) diyerek tanımlar. Uluyağ, tiyatro ile sinema sanatı arasında farklılıklar olduğunu şu sözleriyle açıklar: “...tiyatro bir söz, sinema ise görüntü sanatıdır. Bu yüzden sinema ve tiyatro oyunculuğu arasında, her iki sanat dalının gereçlerinin ayrı olmasından doğan bazı ayrımlar vardır. Öncelikle bu iki sanat dalının oyunculuk anlayışı, beceriler açısından ayrılıklar göstermektedir”

(Uluyağ, 2001). Onaran'a (1986: 59) göre ise tiyatro sanatında oyuncu, hareket ve makyajlarında olabildiğince abartılı olmalıdır ki, seyircinin görme ve işitme duyularına erişebilsin. Burada bir tiyatro oyuncusu için gerekli çalışma araçlarından bahsedilebilir: titizlikle üzerinde durulmuş olan bir sahne diksiyonu, doğallığın dışındaki jestler ve doğal olmayan makyaj. Sinemada ise bir tiyatro oyuncusunun gereksinim duyduğu bu araçlara yer yoktur. Doğal olmayan herhangi bir şey hemen göze batar. Bu yüzden sinema oyunculuğu, yeni bir anlatım aracı olarak tanımlanır.

Yukarıda da belirtildiği gibi, tiyatro oyunculuğunu ve sinema oyunculuğunu ayıran temel özellikler vardır. Bu iki sanat dalını ayıran temel özellikler dışında, tiyatro oyunculuğu ve sinema oyunculuğu arasındaki en büyük benzerlik, oyuncunun olabildiğince etrafındaki farklı kişilikleri gözlemleyerek farklı bir çok karakter yaratabilme yeteneğine sahip olmasıdır. Dmytryk'e (1995: 81 – 83) göre gözlem, bir oyuncu için hazırlık sürecidir. Bir saat gözlem, bir ay teknik egzersize bedeldir. Canlandırılan karakterlerin bir çoğunun klişe olmasının nedeni, o karakteri iyi gözlemlememiş ve kalıp şeklinde oynamış olmasıdır. Kalıp olmayan bir karakteri canlandıran oyuncu, o karakterin hayatına girebilmek için zaman harcamış ve bütün zihniyle kendini o karaktere adamıştır. Böyle bir canlandırma etkin ve doğaldır.

Dmytryk (1995: 87) gözlemin yanı sıra kitapların da bir rolün hazırlık sürecinde önemli bilgi kaynağı olduğunu belirtir ve çağdaş bir karaktere göre başka zaman ve mekanlarda geçen hikayedeki karakteri canlandırmanın daha zor olduğunu savunur. Bunun için oyuncu, karakterle alakalı gerekli bilgileri edinmelidir. Bu gerekli bilgileri edinmek için kitaplara başvurabilir. Karakteri oluşturana kadar hikaye ile ilgili kitaplara çalışmalı ve karakterle alakalı bilgileri sindirmelidir. Bilinen kişiliklerden esinlenen çağdaş karakterlerde ise, doğrudan ilişki ve iletişim kurulabilir. Bunun dışında çağdaş karakterlerde de bir karakter hakkında gereken bilgileri toplamak için kitaplara başvurmak önemli bir kaynak teşkil eder. Dmytryk (1995: 87) buna şöyle bir örnekle açıklık getirir: bir fahişeyi canlandıracak olan kadın oyuncunun gerçekten fahişe olması gerekmez. Bir oyuncu, Kuprin'in 'Cehennem' adlı kitabını dikkatle ve analiz ederek okursa, fahişeler üzerine bir yıl genel evde yaşamışçasına bilgi sahibi olacaktır.

Bütün görsel sanatlarda olduğu gibi, sanatçı ve izleyici birbiri için vardır. Sinemada ise oyuncu perde, filmin kendisi ve objektif gibi maddelerle izleyiciden

ayrılır. Bu durumda bir sinema oyuncusunun, bu yapay maddeleri aşarak izleyici ile iletişim kurabilmesi gerekmektedir. Bobker (1974: 158 – 159) bu durumda sinema oyuncusunun iki temel seçimi olduğunu belirtir: kafasında bir izleyici imajı oluşturarak ona ulaşmaya çalışmak veya tümüyle birlikte oynadığı oyuncularla ve oynadığı kişilik ile ilişki kurmak. Bobker'e göre oyuncu şayet ikinci yaklaşımı seçerse, sinema tiyatroya kıyasla daha gerçekçi olmuş olacaktır.

Dmytryk'e (1995: 29 – 35) göre ise bir filmde fiziksel hareket, tüm sahneler için zorunlu değildir. Buna karşın günümüzde çoğu yönetmen, fiziksel, mekanik veya kurgusal hareketin sahneyi ilginç kıldığına inanırlar. Bu durum ancak senaryo iyi yazılmamışsa ya da yeterince canlandırılmamışsa, iyileştirici bir yöntem olarak geçerlidir. Dmytryk bunu şu sözleriyle ifade eder:

Yönetmeni ilgilendirmesi gereken hareket, izleyicinin zihninde yer eden harekettir ve bu hareketi mümkün kılmak için gereken sürecin en önemli parçası oyunculuktur. Bir sahne, iyi yazılmış, iyi oynanmış ve gerçek bir sonuç doğurmuşsa, tek bir hareket olmadan bile işlevsel olabilir. (...) Hareket, dramatik zamanlamayı vurgulamak için de kullanılır. Otururken verilen bir es, sadece bir duraksama olarak görülebilir. Ama sözle anlatılamayan bir iç çelişkiyi ya da konuya yaklaşımındaki bir değişimi oyuncunun hareketle ifade etmesine izin verilmişse, bir konuşma sırasında verilen bir es ya da uzunca bir ara, çok daha önemli bir anlam taşıyabilir. (...) Kısacası oyuncular, replikleri üzerinde nasıl çalışıyorlarsa hareketleri üzerinde de çalışmalı, sonra da bu hareketleri beceriyle oyunlarına dahil etmelidirler. (...) Bir duyguyu canlandırmak için teknik olarak yetenekli olmanız gerekir. Ama bu durumda bile inandırıcı olamayabilirsiniz. İnandırıcı olmak için, duyguya kendiniz inanmalısınız. (Dmytryk, 1995: 29 – 35).

Dmytryk (1995: 37) bir sinema oyuncusunun, tiyatro oyuncusu gibi oynayacağı rolü duyumsamak zorunda olduğunu belirtir. Bir oyuncu rolünü canlandırırken zihnini gerçek dünyaya kapatmak istiyorsa, kendi oluşturduğu dünyayı dinlemelidir. Bu sayede dikkati dağıtan görsel ve işitsel unsurları devre dışı bırakmış olur. Kendini dinlemeye odaklarken aynı zamanda diğer oyuncularla konuşmalı, onları dinlemeli ve tepki vermelidir. Sahne esnasında rol arkadaşını dinlediği zaman, verdiği tepkiler yapay değil, doğal tepkiler olarak yansıyacaktır (Dmytryk, 1995: 37 – 39). Dmytryk (1995 : 44) bir sinema oyuncusunun, vereceği tepkinin fiziksel gösterimini abartmaması gerektiğini ekler ve komedide bile ince bir tepkinin, en iyi tepki olarak yansıdığını ifade eder. Chaplin, Keaton, Langdon gibi dünya çapında bilinen komedyenleri örnek vererek, bu komedyenlerin büyük ve

vahşi durumlar kurguladıklarını, fakat bu büyük ve vahşi kurgulara rağmen tepkilerinin önemli ölçüde ince tepkiler olduğunun açıklamasını yapar.

Tarkovski ise Chaplin'i şu şekilde yorumlar:

Burada söz konusu olan, abartma üretimidir, ama çok daha önemlisi Chaplin'in canlandığı kahramanların gerçeğe yakın davranışıyla insanı her an hayrete düşürmesidir. Kahramanları en garip durumlarda bile doğallıklarını korur ve bu yüzden insanı kahkahaya boğarlar. Chaplin'in kahramanları, özellikle çevrelerindeki abartılmış dünyanın saçmalığı yüzünden daha da inandırıcıdır. Bazen, sanki Chaplin 300 yıl önce ölmüş gibi geliyor. O kadar klasik, o kadar büyük! (Tarkovski, 2008: 138)

Dmytryk (1995: 45) genel olarak sinemada en iyi tepkilerin, doğal olarak verilen tepkiler olduğunu ve bunun için bir yüz yapmaya hiç gerek olmadığını belirtir. "Tepki içten gelmelidir" (Dmytryk, 1995: 45) der ve şu sözleriyle devam eder:

Tasarladığı şeyleri söylerken bile iyi oluşturulmuş söylenmiş süslü cümlelerle konuşan çok az insan vardır. Oyuncunun görevi ise karakterleri canlandırmak, davranış biçimi ve konuşmasını inanılır kılmaktır. Bunun için oyuncunun yazılı sözden kurtulması gerekir. Biraz kekeleyebilir veya insanın düşünceleri genellikle olumlu ya da tamamlanmamış olduğu için cümlenin bir bölümünü askıda bırakabilir; eksik bir düşünceyi seslendirirken çoğu konuşmacının yaptığı gibi sözcükleri, hatta cümleyi, o belirsizliği yakalamak için tekrarlayabilir; argo bir söz ya da cümleyi daha kibarıyla değiştirmeye karar verebilir. Bilgiçlik taslayan ya da kibirli birini oynamadığı sürece, oyuncu her zaman konuşma diline yaklaşmaya çalışmalıdır (Dmytryk, 1995: 54 – 55).

Benjamin (1981: 25) sinemada ayrımların ard arda çekilmesi, oyuncu için bir dezavantaj olduğunun açıklamasında bulunur. Çünkü Benjamin'e göre burada söz konusu olan, oyuncunun bütünlüğü ve gerçekçiliği bozmadan rolünü gerçekleştirmek zorunda kalmasıdır. Bu yüzden sinema oyuncusu, bir film süreci boyunca her an rolüne konsantre olmalıdır. Benjamin bir oyuncunun ancak böylelikle farklı zamanlarda çekilen ve hiç bir mantıksal sırası olmayan sahnelerde, karakterini doğru bir şekilde yansıtabileceğini belirtir.

Onaran'a (1986: 61) göre, sinemada bir rolün canlandırılması ve bütünü sağlanması konusundaki en büyük sorumluluk yönetmenindir. Çünkü yönetmen bir filmi bütün olarak bilen tek kişidir. Bu teoriyi destekleyen Bobker (1976: 137) ise,

filmin bütün görüntüsünden sorumlu olan yönetmen, oyuncuyu mimik, hareket ve diyalog konusunda yönlendirmesi gerektiğini savunur.

Kolker'a (2009: 158 – 159) göre başarılı sinema oyuncuları, bir filmde bir rolü ve bir filmde diğerine aktarılan bir stili yaratma yeteneklerine sahiptirler. Bu oyuncular, varlıkları ve stillerini yönetmenin en avantajlı şekilde kullanmasına olanak sağlayanlardır. Kolker, sinemadaki performans hakkındaki düşüncelerini şu şekilde açıklar:

Filmde oyunculuk yapmak en azından oyuncu tarafında duygu yüklü anlatının tutarlı, sürekli gelişen bir temsilini içermez. Bir performansı filmin yapısı, mizansen ve kurgusu yaratır. Oyuncu oyuncululuğunu kısa sürem çabaları ve genellikle art arda çekilen görece kısa çok sayıda çekimde icra eder. (Stanley Kubrick oyuncularından bütün ketleri ve direnişleri bırakmalarını talep eder ve kendisinin yararlı bulduğu performansı gösterinceye kadar çekim üstüne çekim yapardı.) Film oyuncululuğunun gerçek süreci parçaların kurgu odasında birleştirilerek oluşturulan devamlılık stiline bir parçasıdır. Eğer performansı, içinde bir karakter ya da durumun geliştiği süreç olarak tanımlarsak, performansı yaratan aslında yapımcı, yönetmen ve oyuncudur (Kolker, 2009: 158 – 159).

Bobker (1974: 160) sinemada oyuncunun sahneyi oynadıktan sonra başarısı, kurgu esnasında değişime uğrayabileceğini belirtir. Bu demek oluyor ki, sinema oyuncusunun alıcı karşısında tamamlanmış bir başarısından söz edilemez. Bazı detaylar kurgu aşamasında eklenebilir veya çıkarabilir. Performansların birleştirilmesiyle çıkan bir bütün söz konusudur. Bunun için bir sinema oyuncusu, rolünün tutarlılığı için daha çok çalışmalıdır. Tiyatroda ise, performansını sergiledikten sonra oyuncunun başarısı veya başarısızlığı geçmişte kalır (Bobker, 1974: 160).

4.2. Tarkovski'ye Göre Oyunculuk

Tarkovski için bir filmin başarılı olmasının en önemli faktörü, doğru oyuncu seçimi olduğudur (aktaran Ahmed, 2016: 186). Tarkovski (2008: 132), her oyuncuya farklı şekilde davranılması gerektiğini savunur ve film çekimlerine başlamadan önce hangi oyuncuyla çalışacağını bilmez. Bu konuda çoğu zaman zorlandığını ve kendisine asistanlarının yardımcı olduğunu söyler. Oyuncu seçiminin

bu sıkıntılı ve uzun sürecinde, özellikle Tarkovski'nin karısı Larisa Tarkovskia'nın en büyük destekçisi olduğunu dile getirir (Tarkovski, 2008: 134 – 135).

Johnson ve Petrie (1994: 44) Tarkovski'nin ilk filminden itibaren yeni oyuncular keşfettiğini ve bu oyunculara kariyerleri boyunca ilham kaynağı olduğunu belirtir. 'İvan'ın Çocukluğu' filmindeki Nikolay Burlyaev ve 'Andrey Rublev' filmindeki Anatoli Solonitsin keşfettiği oyuncular arasındadır. Margarita Tereçova, Natalia Bondarçuk, Evgeni Jarikov ve Nikolay Grinko gibi oyuncularla çalışarak, bu oyuncuların kariyerlerini bir üst seviyeye taşımıştır.

Tarkovski, 'Andrey Rublev' filminin başrol oyuncusu Anatoli Solonitsin'i seçerken hangi faktörlerin önemli olduğunu şöyle ifade eder:

Hiç kuşkusuz en önemlisi, hayalimde kurduğum Rublev'in en fazla ona denk düşüyor olması. Fakat başka bir sebep daha var. Aktörleri seçerken, genelde klişelere yol açan oyuncu seçme ilkelerinden uzaklaşmaya çalıştım. Aktörlerin nasıl görüldüğüne pek dikkat etmedik, daha çok filmdeki karakter ile, o rolü oynaması için niyetlenen kişinin sanatsal mizacı arasındaki iç uyum üzerinde durduk (Tarkovski, 2009: 17).

Yönetmenin oyuncularla çalışırken profesyonelce davranmadığına dair eleştirenlere rağmen, kendisinin son derece titiz ve disiplinli çalıştığını belirtir (aktaran Turovskaya, 1989: 27). Tarkovski ile çalışan bir çok oyuncu onunla çalışmanın tam bir işkence olduğunu söylemiştir. 'Ayna' filminde Maria'nın iş arkadaşı Liza'yı canlandıran Ala Domiduva, Tarkovski ile çalışmanın kendisi için bir talihsizlik olduğunu ve yönetmenle çalışmak için onun sanat anlayışına ortak olma zorunluluğunun olduğunu ifade eder. Tereçova ise, film sürecinde Domiduva ile arasında yaşanan gerginliğin, Tarkovski'nin filmde oyunculuk açısından iyi kullandığının açıklamasında bulunur (aktaran Ahmedi, 2016: 187).

Tarkovski kendisine güvenmeyen ve kendi rollerinin yönetmenliğini yapmak isteyen oyuncuları profesyonel bulmadığından bahseder. Onun için profesyonel bir oyuncu, ona anlatılan oyun kurallarına en doğal haliyle ve çaba sarfetmeden adapte olabilmelidir. Sahnenin doğal akışında, doğaçlama ve kendine has bir ifade biçimiyle yaşaması gerekmektedir. Tarkovski, yalnızca ona güvenen ve basitleştirilmiş genellemeleri oynamayan oyuncularla çalışmayı sevdiğini belirtir. Anatoli Solonitsin, Tarkovski'nin birlikte çalışmayı en çok sevdiği oyuncudur. Tarkovski'ye göre

Anatoli Solonitsin, tiyatro ve sinema arasındaki farkı anlamıştır ve bütünüyle yönetmenin kafasındaki tasarıma güvenip, soru sormayan oyuncu kategorisindedir (Tarkovski, 2008: 131).

Johnson ve Petrie oyuncunun yönetmenine güvenme konusunda, Tarkovski'nin 'İz Sürücü' filminde beraber çalıştığı Aleksander Kaydanovski'yi örnek verir. Tarkovski, Aleksander Kaydanovski'ye filmin çekimi sırasında, "...Senin psikolojine ve anlatım şekline ihtiyaç duymuyorum. Aktör aynen bir ağaç, bir su gibi sanatsal yapıtın sadece bir parçasıdır...", der (aktaran Johnson ve Petrie, 1994: 45).

'Solaris' filminin başrol oyuncusu Donatas Banionus, Tarkovski'nin zaman zaman sadece karakterlerin fiziksel uyumuna dikkat ettiğini belirtir. Örneğin, 'Nostalji' filminde yazar Gorçakov rolü için Oleg Yankovski'yi seçmesinin nedeninin, Oleg Yankovski'nin ağarmış saçlarının ve çıkık olan elmacık kemiklerinin kendini çok iyi tanıyan, bir taraftan da kendine güvenmeyen bir ifadeye sahip olduğundan kaynaklı olduğunun açıklamasını yapar. Oleg Yankovski, filmde hep susan bir yazarı canlandırır ve sahip olduğu karışık yüz ifadesi 'Nostalji' filminin uzun çekimli sahnelerinde gereklidir (aktaran Yergebekov, 2003: 83).



Fotoğraf 4.1 : Tarkovski, 'Nostalji' filminin setinde başrol oyuncularıyla beraber.
(Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Tarkovski, 'Andrey Rublev' filminin başrolü için Anatoli Solonitsin'i seçmesinin nedenlerini şu şekilde açıklar: herkes tarafından hayal edilen Rublev rolünü daha önce yorumladığı başka rolleri çağrıştıracak birine vermek istemeyişidir (Tarkovski, 2009: 34) ve Anatoli Solonitsin'in Andrey Rublev rolü ile arasındaki sanatsal mizacın iç uyumunun olmasıdır (Tarkovski, 2009: 18). Yergebekov (2003: 86) ise Anatoli Solonitsin'i seçme nedeninin, Tarkovski'nin bu role aday oyuncuların fotoğraflarını Ortaçağ Rus sanatı uzmanlarına gösterdiğinde, uzmanların tipoloji olarak Anatoli Solonitsin'te karar kıldıklarından dolayı olduğunu belirtir.



Fotoğraf 4.2 : Tarkovski ve Anatoli Solonitsin 'Andrey Rublev' filminin setinde. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Tarkovski, profesyonelce eğitilen ve tiyatro kökeninden gelen oyuncularla çalışmanın ne denli zor olduğundan bahseder. Aynı şekilde, oyuncular da Tarkovski ile çalışmanın hiç kolay olmadığını söylerler. Tarkovski, 'Mühürlenmiş Zaman' adlı kitabında, 'Solaris' filminde başrol oynayan tiyatro kökenli Donatas Banionis'i örnek olarak verir. Bunun nedeni ise, Donatas Banionis'in analitik oyuncu kategorisine girip, hiç bir zaman onunla birlikte yaratıcı çalışma içine girememiş olmasıdır. Banionis 'neden' ve 'niçin' sorularını hikayede cevaplayamadan ve anında içinden geldiği gibi oynayamayan bir oyuncudur. Stanislavski metodunda olduğu gibi, önce kafasında rolünü şekillendirip, tek tek bölümler arasındaki bütün ayrıntılara ihtiyacı vardır. Ancak bu şekilde rolü oynayabilir (Tarkovski, 2008: 132).



Fotoğraf 4.3 : Tarkovski, ‘Solaris’ filminin başrol oyuncularını Donatas Banionis ve Natalya Bondarçuk ile beraber. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Örnek olarak verdiği tiyatro kökenli oyuncu Donatas Banionis’ten de anlaşılacağı gibi Tarkovski, oyuncu seçimi konusundaki düşüncelerini, “...Geleneksel Stanislavski eğitiminden geçmiş her oyuncu için sorulması zorunlu addedilen, oysa bana son derece saçma gelen ‘neden, niçin ve hangi temel düşünceye dayanarak’ sorularını kendilerine sormaya kalkmayan oyuncularını yeğlerim...” (Tarkovski, 2008: 131) diyerek dile getirmiştir.

Tarkovski, oyuncularını iki gruba ayırmıştır ve “senaryonun dramatik olarak kurduğu bir sahneyi oynayanlar ile oyunculuklarıyla karakterin ruhunu canlandıranlar, doğrusunu söylemek gerekirse yazılması imkansız olduğu için yazılmamış rolleri oynayanlar” (Tarkovski, 2009: 34) sözleriyle teatrallik karşısında duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirmiştir.

Tiyatro oyuncusunun sinemada yer almasının sakıncalı olduğunu savunan Tarkovski, “sinemanın ‘oynayan’ oyunculara ihtiyacı yoktur. Nasıl tepki göstermesi gerektiğini çoktan kavramış seyirciye hala ısrarla ve hiçbir ayrıntıyı atlamadan metinlerini açıklamaya çalışan oyuncularını görmekten insanın midesi buluyor. Oyuncular bu konuda ısrar etmekten vazgeçmeyerek seyircilerinin hayal gücüne ne

kadar güvendiklerini ispatlamış oluyorlar!” (Tarkovski, 2008: 140) diyerek filmlerinde tiyatro kökenli oyuncularını tercih etmediğini dile getirir.

Tarkovski, sinemada kullanılan tiyatro kalıplarının kullanılmasının ve oyuncuların umut ve tevekkül arasında yorumsallığa zorlanılmasına karşı durmuştur. Kısacası, komedilerin komik, dramatik sahneleri de olabildiğince etkileyici aktarmak için abartı çaba sarfedilmesinin, sinemanın şiirsel diline aykırı geldiğini savunur. Sinemanın kendine özgü bir oyunculuk anlayışının olduğundan ve “sinema oyuncusu olarak etkilemenin tek koşulu, anlaşılır olmak değildir. Dürüst ve inandırıcı da olmak gerekir” (Tarkovski, 2008: 142) diyerek yapaylığa yer olmadığından bahseder.

Tarkovski’ye (2008: 127) göre bir oyuncu, değişik ruh hallerinin dökümünü yapabilir ve film setinde kendini herhangi bir ruh haline sokma özgürlüğüne sahiptir. Fakat bu ruh hallerini bütünleştirmek ancak bir yönetmenin yapabileceği bir iş olduğunu savunur. Bunun aksine tiyatrodaki oyuncu, bu ruh hallerini tekrarlamakla yükümlü olduğunu belirtir.

Sinema oyuncusunun çeşitli yollarla sahnenin gerektiği ruh haline getirilebileceğini savunan Tarkovski, bunun her oyuncunun doğasında farklı işlenebileceğini belirtir. Oyuncu bütün doğasıyla kendini oynamayacak, örtbas edemediği bir ruh halini sahip olması gerektiğinden bahseder (2008: 127). Tarkovski, oyuncuyu belli bir ruh haline sokmadan önce o durumu önce kendi içinde yaşar. Ancak bu şekilde kafasındaki tasarımı gerçekleştirebileceğini savunur (2008: 130). Tarkovski, Mühürleşmiş Zaman kitabında bunu şu sözleriyle dile getirir:

Sinemayı tiyatrodan ayıran şey, filmin kişilikleri bir mozaik şeklinde film şeridinde kaydetmesi, yönetmenin de sonradan bunlardan sanatsal bir bütünlük yaratmasıdır. Buna karşın tiyatro, spekülasyon çözümlemeciliğin çok büyük önem taşıdığı bir oyunculuk çalışmasının yürütülmesini talep eder. Tiyatrodaki bütünlüğün göz önünde tutularak kişiliklerin ilkesinin belirlenmesi, oyunda rol alan insanların eylem şemasının ana hatlarıyla çizilmesi, oyuncuların birbirlerini ne şekilde etkileyeceğinin, oyundaki davranışları ve sebeplerinin genel olarak işlenmesi gerekir. Oysa sinemada önemli olan, o anki durumun, ruh halinin aslını bulmaktır. Bazen bu doğruya ulaşmak, oyuncuları çekim boyunca kendi hayatlarını yaşamaktan alıkoymak ne kadar da zordur! Rolünü canlandıran bir oyuncuya, kendini en iyi şekilde ifade etme imkanı tanıyan ruhsal durumunun en derin köşelerine nüfuz etmek ne kadar da zordur! (Tarkovski, 2008: 135)

Tarkovski’ye göre sinemada bir yönetmen için en önemli faktör, oyuncunun yönetmene bütünüyle güvenmesidir. Oyuncu yönetmene tamamiyle teslim olursa,

yönetmen kafasındaki tasarımı ancak bu şekilde bir bütün olarak sunabilir. Tarkovski, sinema oyuncusunun tek görevinin yaşamak ve yönetmenine güvenmek olduğunu belirtir. Bunun aksine tiyatrodaki bir oyuncu rolünün her bir aşamasını yönetmen idaresi altında kendisinin yapılandırması gerektiğini savunur (Tarkovski, 2008: 128).

‘Nostalji’ filminin başrol oyuncusu Yankovski şunları anlatır: “Tarkovski beni bir buçuk aylığına Roma’ya gönderdi, daha doğrusu sürgün etti. Ardından gurbette sıkıntıdan patlamak üzereyken yanıma geldi ve durumun gayet iyi görünüyor, çekimlere başlayabiliriz artık, ne de olsa yalnızlığın ve gurbetin ne anlama geldiğini öğrendin dedi.” Sovyet film yapımcısı Sergey Bondarçuk’un kızı olan, ‘Solaris’ filminin baş kahramanı Natalya Bondarçuk ise Tarkovski’nin kendisine, “sen sadece burada dur, ayakta kal, nefes al ama hiçbir şey yapma!” dediğini belirtir ve şu sözleriyle devam eder: “Hiçbir zaman bana belirli bir görev vermedi. İçimizden geldiği gibi, oyunu algıladığımız şekilde oynamamızı isterdi hep bizden. Bir keresinde bana oyuncu herhangi bir eylemde bulunamaz, onun her eylemi kamera karşısındaki bir meditasyondur sadece demişti” (aktaran Ahmedi, 2016: 187).

Oyuncuların rollerine doğallık katması için senaryonun önceden okunmasına izin vermeyen Tarkovski, bir oyuncunun sinemada hikayeyi hayatının gerçek bir parçası gibi yaşaması gerektiğini savunur. Bunun için de senaryoyu bilmemesi ve oyuncunun sadece gerekli ruh haline girdikten sonra rolü kendine özgü bir biçimde ifade etmesinin çok önemli olduğunu dile getirir. Tarkovski, filmlerinde oyuncularına kafasındaki tasarımı, senaryonun tümünü ve sahnenin gidişatını anlatmaz, oyuncunun kendine özgür bir ruhsal konuma girmesini sağlar. Oyuncunun hangi şekilde oyununu ifade ettiği hiç önemli değildir. Herkesin kendine özgü ruh halinin yine kendine özgü bir ifade tarzıyla anlatılması gerektiğini belirtir. Bir oyuncunun, yönetmenin tavır ve davranış biçimlerini kopya etmemesi gerektiğini söyler (Tarkovski, 2008: 130).

Tarkovski (2008: 130), ‘Mühürlenmiş Zaman’ kitabında, ‘Ayna’ filmindeki oyuncu Margarita Tereçova’yı örnek olarak verir. Tarkovski, Margarita Tereçova’yı filmin konusunu ve rolün gerçek anlamını anlatmadan onu gerekli olan inandırıcı ruh haline sokmuştur. Bunun sağlanabilmesi için Margarita Tereçova’nın, yönetmenine yalnızca güvenmesi gerektiği söyler. Sonuç olarak Margarita Tereçova,

Tarkovski'nin kendisinden bekleneni sonuna kadar anlamış, Tarkovski'nin kafasındaki tasarıma güvenip, hafif bir oyun çıkarmıştır. Tarkovski, oyuncularının kafasında oluşturduğu tasarıma olan güveninin, kendisine büyük bir ilham kaynağı olduğunu belirtir (Tarkovski, 2008: 131).



Fotoğraf 4.4 : Tarkovski ve 'Ayna' filminin başrol oyuncusu Margarita Tereçova, Maria'nın yükseliş sahnesinde. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andreitarkovsky/?lp=true>)

Dmytryk, Tarkovski'nin aksine bir oyuncunun hazırlık sürecinde geliştirdiği fikir ne olursa olsun, ilk okuma sırasında senaryoya bağlı kalması gerektiğini savunur. Bazı zamanlar oyuncular, kendilerini ön plana çıkarmak için senaryoda değişiklik yapılmasını isterler. Bu istekler şayet oyuncunun kendi egosunu öne çıkarma önerisinden ziyade sahnenin ve karakterin gerektirdiği bir durum ise, oyuncuların gelen isteklerin yönetmen tarafından dikkate alınması gerektiğinin açıklamasını yapar (Dmytryk, 1995: 22).

Dmytryk'in aksine Tarkovski, oyuncuların çıkardıkları oyun dahil her şeyin tek sorumlusu kendisinin olduğunu ve senaryoda sadece kendisi tarafından değişiklikler yapılabileceğini belirtir. Bir oyuncunun çekim esnasında, yönetmenin kafasında tasarladıklarının bilmesinin zararlı olabileceğini ve icra edilen rolün bir oyuncu tarafından değil, bir yönetmen tarafından şekillenebileceğini savunur (Tarkovski, 2008: 127). Birlikte çalıştığı oyuncuların Tarkovski'nin çalışma yöntemine itaat göstermeleri gerektiğinden ve ancak bu şekilde oyunculara tam

anlamıyla bir özgürlük tanıyacağından bahseder. Tarkovski, “oyuncu, bir fikirle, gelecekteki bir filmin kavranışıyla ilgili olarak benim bakış açımı paylaşmadığında hoşgörüsüzümdür. Görüşlerimi paylaşan oyuncular severim, onlara hayranlık duyarım ve tam bir özgürlük tanırım” (2009: 169) diyerek oyunculara olan yaklaşımını dile getirir.



Fotoğraf 4.5 : Tarkovski, ‘Ayna’ filminin başrol oyuncularını Margarita Tereçova ve Ignat Daniltsev ile beraber. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Tarkovski sinemanın hiç bir zaman tiyatronun yerini alamayacağını savunur. Bunun nedeni ise, tiyatrodaki var olan oyuncu-seyirci arasındaki dolaysız ilişkinin çekiciliğinin olduğunu belirtir. Sinemayı çekici kılan faktörün ise, aynı olayı istendiği kadar yaşatma imkanının olmasından bahseder. Tarkovski, tiyatro ve sinema arasındaki farkı, “sinema hayata fazlasıyla bağımlıdır, bütün dikkati onun üstünde yoğunlaşmıştır. Bu yüzden hiçbir türe sıkıştırılmaz, tür kalıplarının yardımıyla herhangi bir duygu yaratması beklenemez. Tiyatrodaysa, aksine, düşüncelerle çalışır, insan karakterleri bile bir düşünceden ibarettir” (Tarkovski, 2008: 141) der ve şu sözleriyle devam eder; “sinema, doğası gereği nostaljiktir. Tiyatrodaysa hareket vardır, gelişir, iletişim kurar. Yaratıcı dehanın bambaşka bir ifade biçimidir” (Tarkovski, 2008: 128).

4.3. 'Ayna' Filmi

1974 – SSCB / 106 dakika

Özgün Adı	: Zerkalo
Yapımcı	: MosFilm
Yönetmen	: Andrey Tarkovski
Yönetmen Yardımcıları	: Larissa Tarkovski, V. Karchenko, M. Chugunova
Senaryo	: Andrey Tarkovski, Alexandr Misharin
Görüntü Yönetmeni	: A. Nikolaev, I. Shtanko
Montaj	: Ludmila Feiginova
Sanat Yönetmeni	: Nikolai Dvigubski
Özel Efektler	: Y. Potapov
Müzik	: Eduard Artemiev, J. S. Bach
Şiirler	: Arseni Tarkovski (Erdönmez, 2014: 53)

Oyuncu Kadrosu (Tarkovski, 1975)

Margarita Tereçova	Natalia (Alexei'nin karısı), Maria (Alexei'in annesi)
Maria Tarkovskia	Alexei'nin yaşlı annesi
Filipp Iankovsky	Alexei, beş yaşındayken
Ignat Daniltsev	Alexei, oniki yaşındayken
Oleg Iankovsky	Alexei'nin babası
Nikolai Grinko	Ivan Gavrilovich, Maria'nın patronu
Alla Demidova	Elizaveta Pavlovna (Liza), Maria'nın iş arkadaşı
Iuri Nazarov	Askeriyede eğitimci

Anatoli Solonitsin	Doktor
Larisa Tarkovskaia	Nadezhda Petrovna, doktorun karısı
Olga Kızılova	Kırmızı saçlı kız
Tamara Ogorodnikova	Mektubu okuyan kadın
Innokenti Smoktunovsky	Anlatıcı
Arseni Tarkovsky	Şiirleri seslendiren anlatıcı



Fotoğraf 4.6 : 'Ayna' filminin orjinal afişi.
(Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

‘Ayna’ filminin orijinal afişi, Maria karakterini canlandıran Margarita Tereçova ve Leonardo da Vinci’nin kadın tablosundan oluşmaktadır. Tarkovski, filmde Leonardo da Vinci’nin kadın tablosunu kullanmasının amacını şu şekilde açıklar:

Bu tablonun bizde yarattığı nihai etkiyi tanımlamak mümkün değildir. Kadı ki, bu kadının güzel ya da çirkin, cana yakın ya da sıkıcı olup olmadığı konusunda bile kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Kadın insanı aynı anda hem çekiyor hem de itiyor, hem açıklanamaz bir güzelliği içinde barındırıyor hem de insanı ürküten, sessiz bir şeytanlığı. İnsana hiç de romantik anlamda çekici gelmeyen şeytanca şeyleri. Kısacası, iyi ve kötü kavramlarının ötesinde şeyleri... Olumsuz işaretli bir büyüü, neredeyse kokuşmuş ama gene de olağanüstü güzel bir büyüü... Ayna2da bu tabloda olaya sonsuzluk boyutunu katmak için yararlandık. Ayrıca, filmin kadın kahramanına da iyi bir gönderme olacaktı, çünkü bu rolü oynayan Tereçova da aynı şekilde hem çekici hem de itici olabiliyordu (Tarkovski, 2008: 94).

Konusu

‘Ayna’ filmi (1975), Tarkovski’nin beşinci uzun metrajlı, çocukluk anılarını ve rüyalarını anlattığı bir otobiyografidir. Film, karışık duyguları taşıyan, serbest kalma ve tutunma arasındadır. Tarkovski (2008: 121), filmi tamamladıktan sonra çocukluk anılarını serbest bıraktığını ifade eder. Johnson ve Petrie (1994: 112) ise, Tarkovski’nin kurtuluşunun, kendi iç dünyasının özel duygularının, çocuklukta kalan anılarıyla harmanlayarak filmde özgür bir şekilde akan öyküyle anlatmasında görüldüğünün açıklamasını yapar.

Filmde belirli bir konu işlenmesi yerine, yönetmenin çocukluk anıları, güncel olaylar ile bir araya gelir. Filmin bazı sahneleri Tarkovski’nin babası tarafından yazılan ve seslendirilen, güncel olaylara dair şiirler ile kompoze edilmiştir. Bu şiirler iç diyaloglar şeklinde, düşsel görsellerle ritmik bir şekilde bir araya gelir. Film, karmaşık kurgusu ve senaryosu ile Tarkovski’nin en zor ve kişisel filmlerinden biri olarak kabul edilir (Tarkovski, 1975). Tarkovski, ‘Ayna’ filmiyle ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir:

Ayna’nın çalışmalarına başladığımda ister istemez şu düşünce aklıma takıldı kaldı: İnsanın ciddi biçimde kendini adadığı (hemen misyon lafi etmemek için) doğru dürüst bir film, yalnızca sıradan bir çalışma değil, senin kaderini belirleyen insan davranışının bir eylemi’dir. Bu filmde ilk kez, hiç çekinmeden, doğrudan doğruya benim açımdan en önemli, en değerli ve

en özel olan şeyden söz etmeye karar vermiştim. İnsanlar Ayna'yı gördükten sonra bu filmin ardında, şifrelenmiş gizli ve farklı herhangi başka bir gaye yatmadığına onları ikna etmek çok güç oldu. Filmin gerçeği söylemekten başka bir amacı olmadığını açıklamaya çalıştığımda hep kuşkulu karşılandım, insanlar hayal kırıklığına uğradı. Bazı seyirciler için bu açıklamaların gerçekten de pek tatmin edici olmadı. Gizler, simgeler, gayeler peşinde koştular durdular. Çünkü onlar filmsel, görüntüsel şiire alışık değillerdi, ki bu da beni büyük hayal kırıklığına uğrattı. Seyircilerin tepkisi buydu. Meslektaşlarım ise üstüme çullandılar, dürüst olmaya davet ederek beni yalnızca kendimle ilgili bir film yapmakla suçladılar. Bizi kurtaran bir tek şey olmuştur: bu çalışmayı seyircilerin de en az bizim kadar önemli bulacağı inancı. Film, canımdan çok sevdiğim ve çok iyi tanıdığım insanların hayatlarını yeniden canlandırma amacını taşıyordu. Kendisi için değerli olan insanların hakkını ödemeyeceğini, kendisine gösterilen sevgiyi, verilen onca şeyi hiçbir zaman gereğince karşılamayacağını 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).

Tarkovski, 1978 yılında yaptığı bir söyleşide 'Ayna' filmini yapmak isteğinin nedenini şu sözleriyle açıklar:

Kadınlar hakkında söyleyecek birkaç sözüm var. Filmim kadınları ve çocukları birleştiren bir adamı konu alıyor. Fakat bu adam bir oğul ya da koca olarak başarılı değil, çocuklar bir erkekten, bir babadan yoksunlar. Bu yüzden de adam, hikayeyi anlatan kişi, beyazperdede görünmüyor. Onu bir kere altı yaşındayken, bir kere de savaş sırasında, on iki yaşındayken görüyoruz. İlişkiler parçalanmış, hikayeyi anlatan kişinin manevi dengesini bulabilmesi için bu ilişkileri yenilemesi gerekiyor, fakat bunu yapamıyor. Sevgi borcunu ödeyebileceği umuduyla yaşıyor, ama bu kimsenin kurtulamayacağı bir borç (Tarkovski, 2009: 53).

'Ayna' filmi birbirine çok benzeyen, iki jenerasyondan oluşan aileleri anlatır. Kocası ve babası tarafından terkedilmiş anneye ve çocuğa odaklanır. Babası tarafından terkedildikten sonra annesi tarafından büyütülen filmin baş kahramanı küçük çocuk (Alexei), daha sonra babası gibi küçük oğlunu ve karısını terk eder ve annesiyle bütün ilişkilerinin kötü gitmesine sebep olur. Filmin sonunda, tükenmiş bir şekilde suçluluk duygusuna bürünür ve yaşama isteğini kaybeder (Nakata).

Tarkovski, 'Ayna' filminin senaryosunun çeşitli versiyonlarının yazımı için 1964'te Aleksandr Misharin ile birlikte çalışmıştır. Senaryonun ilk sunulan versiyonu, Goskino film komitesi tarafından kabul edilmemiştir. Bir kaç sene sonra filmin çekimi için izin verilmiştir. Filmin ilk isimleri 'Confession' (İtiraf) ve 'A White, White Day' (Bir Beyaz, Beyaz Gün) olarak bilinir. Film tamamlandıktan sonra Goskino film komitesi tarafından reddedilmiştir. Gösterimi ertelenen film, sınırlı sayıda ve küçük sinemalarda Sovyetler Birliği'nde izleyiciye sunulmuştur (Synessios, 2001: 11).

Tarkovski 'Ayna' filminin isminin anlamını ve iki jenerasyonun yaşadığı benzer hayatı şu sözleriyle açıklar:

Kadınlar her şeyi yıkmaktan başka bir şey yapmazlar. Hayır, hayır, şaka yapıyorum. Onların rolünü bu biçimde anlayabiliriz, ama onları severiz, bizi büyütürler, bizi biz kırlarlar. Kadınlar metanet sahibidirler, içimizdeki çocuğu ayakta tutmak isterler, oysa bizler çoktan ihtiyar adamlar olmuşuzdur. 'Ayna' öylesine seçilmiş bir isim değil. Hikayeyi anlatan kişi karısını annesinin devamı olarak görüyor, çünkü karılar annelere benzerler, hatalar kendini tekrarlar, tuhaf bir yansıma. Yinelenme kanunudur, deneyim aktarılamaz, herkesin yaşaması gerekir (Tarkovski, 2009: 54).

'Ayna' filminde dönemin güncel görüntüleri ve belgesel filmler kullanılmıştır. Buna rağmen Tarkovski, alıntı (belgeseller) ile anlatım (öykü) arasında bir bağlantı kurarak belgesel diye bir film türünü kabul etmez. Hem bir otobiyografi, hem de film içinde belgesel filmlerin olmasından kaynaklı 'Ayna' filmi bir bütün olarak drama (fiction) ve belgesel (documentary) olarak nitelendirilir (Ahmedi, 1986: 140).

Film Tarkovski'nin çocukluk anılarını, bu çocukluk anılarına bağlı olan duyguları ve görüntüleri anlatır. Film aynı zamanda bir kısmı rüyadan, bir kısmı vizyondan ve bir kısmı da anıdan oluşan episodlardan oluşur. Bu sahneler çoğunlukla siyah – beyaz olarak çekilir. Tamamı renkli olan sahneler ise geçmişte olan anıları anlatır. Fakat bazı rüyalar da renkli çekilmiştir (Synessios, 2001: 5).

Filmde üç farklı zaman işlenmektedir: savaş öncesi, savaş zamanı ve savaş sonrası (Synessios, 2001: 6). Filmin kısaca özeti şöyledir (Tarkovski, 1975):

Savaş sonrası: Film, Alexei'nin oğlu Ignat'ın televizyonda bir belgesel filmi izlemesiyle başlar. Bu belgesel filmde, bir psikoloğun kekeme bir çocuğu nasıl tedavi ettiği görülür. Psikolog, çocuğun daha yüksek ve özgür bir şekilde konuşmasını sağlamaya çalışır. Çocuk sonunda "konuşabiliyorum" cevabını verir.

Savaş öncesi: Sahne, Alexei'nin annesi Maria'nın kırsalda bulunan evlerinin bahçe çitinin üzerinde oturup sigara içmesiyle başlar. Maria, oradan geçen ve yanına gelen doktorla konuşur. Doktor oradan ayrıldığında, kamera Maria'yı eve doğru giderken takip eder. Bu görüntü esnasında Arseni Tarkovski'nin 'İlk Buluşmalar' adlı şiiri okunur. Alexei'nin dedesine ait olan kırsaldaki bu evi görülür. Filmdeki bir

sonraki görüntü, çocuk Alexei'nin annesi ve kız kardeşiyle birlikte yanan ambarı izlemesidir. Daha sonra görüntü birinci rüya sahnesine geçer. Alexei'nin rüyasında Maria saçlarını yıkar. Maria, üzerinde beyaz bir elbiseyle saçları ıslak bir şekilde aynaya doğru yürür. Bir sonraki görüntüde aynada Maria'nın yaşlı hali görülür.



Fotoğraf 4.7 : Alexei'nin rüyası, Maria'nın saçını yıkadığı sahne (Tarkovski, 1975).

Savaş sonrası: Savaştan sonraki zamana geldiğinde, Alexei annesi Maria ile telefonda konuşur. Annesi, yayınevinde beraber çalıştığı iş arkadaşı Liza'nın öldüğünü söyler.

Savaş öncesi: Geçmişe geri dönülür. Maria düzeltmeci olarak çalıştığı yayınevine koşarak gider. Şiddetli bir şekilde yağmur yağıyordur. Gözden kaçırmış olabileceği bir baskı hatası yüzünden endişelenmeye başlar. Bazı dosyaları kontrol ettikten sonra kendi bölümüne geri döner. Bu esnada Arseni Tarkovski tarafından, 'Dünü Beklediğim Sabahtan' adlı şiir okunmaya başlar. İş arkadaşı Liza tarafından teselli edilen Maria, yine aynı kişi tarafında ağır eleştirilere maruz kalır. Bu eleştiriler yüzünden ağlayan Maria, hiç bir söylenene yanıt vermeden odadan çıkar ve banyoya doğru koşar. Peşinden gelen Liza'yı reddeder.



Fotoğraf 4.8 : Maria'nın koşarak yaynevine gittiği sahne (Tarkovski, 1975).

Savaş sonrası: Bu sahneden sonraki sahne tekrar savaştan sonraki zamana döner. Alexei, onu boşayan ve oğluyla yaşayan karısı Natalia ile tartışır ve onun annesine çok benzediğini söyler.



Fotoğraf 4.9 : Maria Tarkovskia ve Margarita Tereçova 'Ayna' filminde. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Savaş öncesi: Maria ve bir kadın köy evindedir. Alexei'nin sesinden Natalia'nın yüzünün sürekli annesini hatırlattığı duyulur.

Savaş sonrası: Alexei, Natalia'ya Ignat'ın kendisi gibi olmaması için yeniden evlenmesi gerektiğini söyler. Ignat, annesi ve babası arasında geçen konuşmaları dinler. Başka bir odada İspanyol bir adam görülür. Bu sahne bir çok kısa belgesel filminden oluşan görüntülerle devam eder. Ignat, Leonardo'nun çizimlerinin olduğu kitap sayfalarını çevirir. Natalia aniden odadan çıkar. Ignat odada yalnız kalır ve birden ortaya çıkan iki kadını görünce şaşırır. Kadınlardan biri, Puşkin'den gelen mektubu okumasını ister. Odanın zili çalar ve Ignat kapıyı açtığında karşısında babaannesini görür. Birbirlerini hatırlamazlar. Ignat odaya geri döndüğünde, iki kadının odada olmadığını farkeder. Babasından telefon gelir.

Savaş zamanı: Kızıl saçlı kız, karlı kaplı olan arazide yürür. Bir sonraki görüntüde eğitim alanında eğitmen asker, Asafiev'e komutlar verir ve onu ailesinin yanına geri göndermekle tehdit eder. Eğitim görüntülerinden sonra tekrar belgesel filmlerinin olduğu görüntüler görülür. Bu esnada Arseni Tarkovski tarafından seslendirilen, 'Yaşam, Yaşam' adlı şiir duyulur. Asafiev, tepenin zirvesine çıkar ve bir kuş kafasına konar. Bu görüntüden sonra Maria odunları keserken görülür. Kocası üniformasıyla köy evine gelir. Küçük Alexei ve kız kardeşinin savaştan dönen asker babasıyla kavuşmalarını gösteren bir sonraki sahnede, savaşın sona erdiği gösterilir.



Fotoğraf 4.10 : 'Ayna' filminde Asafiev'in askeriyede eğitim gördüğü sahne (Tarkovski, 1975).

Savaş öncesi: Ormanın içinden gelen rüzgarın sesi duyulur, köy evi ve evde oturanlar görülür. Anlatıcı, rüyası hakkında konuşmaya başlar. Ağaçlarla çevrili olan doğduğu ev, Maria ve küçük Alexei görüntüde belirir.

Savaş zamanı: Maria, Alexei ile birlikte kendi takılarını satmak için doktorun evine gider. Doktorun karısı ve Maria başka odaya konuşmaya gittiklerinde, Alexei odada yalnız kalır ve aynada kendi yansımasına bakar. Doktorun karısı Maria'ya, güzel ve temiz bir yatakta uyuyan bebeğini gösterir. Maria tiksinererek odayı hızlıca terkeder. Kadın, Maria'ya horozu kesmesi için ricada bulunur. Aksi takdirde Alexei'nin yapmasını talep eder. Maria horozu kestikten sonra oğluyla beraber evi aceleyle terkeder. Bu görüntülere, filmin son şiiri 'Eyrydice' adlı şiir eşlik eder.

Savaş öncesi: Küçük Alexei hızlıca odaya girer. Daha sonra bir gölette yüzdüğü görülür. Maria derede elbiseleri yıkar. Köy evi, Maria, yaşlı kadın, Alexei ve kız kardeşi görülür.

Savaş sonrası: Bir doktor Alexei'nin apartmanında iki kadınla konuşur. Alexei hasta yatağında, kapının arkasında, yalnız kalmak ve mutlu olmak istediğini söyler. Yaralı, ölmek üzere olan bir kuşu serbest bırakır.



Fotoğraf 4.11 : 'Ayna' filminin final sahnesi, Maria Tarkovskia küçük Alexei ve Marina ile beraber (tarkovski, 1975).

Savaş öncesi: Filmin son sahnesinde muhtemelen hamile olan Maria, kocasıyla beraber çimlerde uzanmaktadır. Kocası ona erkek mi yoksa kız mı istediğini sorar. Yaşlı Maria (Maria Tarkovskia), Alexei ve kız kardeşiyle beraber çimlerde yürürken görülür. Maria uzaktan onları seyretmektedir. Sahne Maria'nın gençlik ve yaşlılık hallerinin görüntüsüyle kapanır.

Dekor/Kostüm

Filmin baş kahramanı Maria'nın kıyafetleri, Tarkovski'nin annesinin kıyafetlerinin bire bir aynısıdır. Bu kıyafetlerin hazırlanması için Tarkovski'nin annesinin gençlik yıllarındaki fotoğraflara bakılmıştır. Detayları kaçırmamak için, Tarkovski filmdeki ahşap kulübeyi bizzat kendisi hazırlamıştır (Ahmedi, 2016: 157).

Tarkovski, filmde anlatıcının çocukluğunun geçtiği evi tasarlama sürecini şu sözleriyle ifade eder:

Ayna'da anlatıcının çocukluğunu geçirdiği eski ev teması var, anlatıcının doğduğu, annesiyle babasının yaşadığı bir bina. Zamanın çarkları altında yıkılmış bu evi eski fotoğraflara bakarak aynen yeniden inşa ettik, tam kırk yıl önce durduğu yerde eski temelleri üstünde yeniden yükselttik. Gençliğini o yerde, o evin içinde geçiren annemi oraya getirdiğimizde gösterdiği tepki benim en cüretkar beklentilerimi bile aştı. Annem hemen geçmişine döndü. İşte o zaman doğru yolda olduğumuzu anladım. Ev onda, tam da bizim filmde ifade etmek istediğimiz duyguları uyandırmıştı (Tarkovski, 2008: 120).



Fotoğraf 4.12 : 'Ayna' filminde ana hikayenin geçtiği köy evinin aslı (1932). (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

4.4. 'Ayna' Filminde Oyunculuk

1960'lı yılların ortalarında Amerika'da yaygınlaşan bir sanat anlayışı olan 'minimalizm', oyunculuk, kurgu ve kamera hareketleri gibi sinematik öğelerin aza indirildiği filmler için kullanılır (Blanford, Grant ve Hillier, 2004: 149). 'Minimalizm', duygusal etkileri çoğaltarak motiflerin gücünü artırmak yerine, motiflerin çeşitlendirilmesini sağlayarak anlamsal zenginliği elde eder, fazlalığı azaltmayı içerir (Kovacs, 2010: 149).

Kovacs (2010: 149) 'minimalizm' kavramının, 1950'li yıllarda Tarkovski sineması dışında Dreyer, Ozu, Bresson ve Antonioni'nin filmlerinde de bir stil olarak kullanıldığını, 1960'lı yıllarda modern sinemanın en güçlü ve etkili akımı haline geldiğini belirtir. Bu bağlamda Tarkovski'nin filmleri, ekran dışı alanın yaygın kullanımı, üst düzeyde eksiltili anlatı stili ve sakin oyunculuk stili ile 'minimalizm' akımı içerisinde değerlendirilir (Kovacs, 2010: 149).

Kovacs (2010: 150 – 151) bir filmde anlatı enformasyonu iki kanalda anlatıldığını belirtir: zaman ve görüntüyle ya da zaman ve sesle. Zaman ve sesle aktarılan enformasyonda, ekran dışı alanın minimalist kullanımı söz konusudur. Bazı kişiler veya olaylar ekranda görülmez, sadece sesleri duyulur. 'Ayna' filminde, Alexei'nin Natalia ile konuştuğu sahnelerde, sadece sesinin duyulması, görüntüde kendisinin görülmemesi minimalist stilinin içinde değerlendirilir (Tarkovski, 1975).



Fotoğraf 4.13 : Margarita Tereçova, 'Ayna' filminde Natalia rolünde Alexei ile konuşurken (Tarkovski, 1975).

Tarkovski 'Ayna' filminde görsel olarak kesik imgelere yer verir. Bu minimalist stilin ikinci özelliği olan, eksilteli anlatı tekniğidir. Filmde Alexei'nin ölüm yatağında kuşu serbest bıraktığı sahnede sadece elinin görülmesi, kesik bir imge olarak tanımlanır (Kovacs, 2010: 152).



Fotoğraf 4.14 : 'Ayna' filminin son sahnesinde Tarkovski'nin kendi eliyle kuşu serbest bırakışı (Tarkovski, 1975).

Minimalist stile vurgu yapan sakin oyunculuk (Kovacs, 2010: 154), Tarkovski'nin 'Ayna' filmini tanımlayan bir diğer özelliktir. Tarkovski, filmdeki karakterlerini temel duygular üzerine oluşturur. Bunlar; kayboluş, korku, özlem, tutku ve fedakarlıktır. Bu temel duygulardan yola çıkan karakterler, sessiz bir oyunculuk sergilerler. Sessizliklerinde duygularını daha güçlü bir şekilde ifade etme olanağını bulurlar. Bu sessizliklerini ifade ederken, olabildiğince abartısız sakin bir oyunculuğa başvururlar. Synessios'a (2001: 80) göre Tarkovski, oyuncuların canlandıkları karakterlerin varoluş sebebini onlara sorular sorarak ve bu sorular üzerinde düşünmesini sağlayarak kavramalarını sağlar. Oyuncularından canlandıkları karakterin ruh haline odaklanmalarını ve minimal bir oyunculuk sergilemelerini ister. Bu sayede izleyicinin daha çok düşünmesini ve sorgulamasını hedefler.

Synessios, Tarkovski'nin yaratmış olduğu karakterlerin bilinç ve ruhun birleşmesiyle oluştuğunu belirtir ve kişiliklerin süreç içerisinde değişime uğramadığından bahseder. Karakterler, kendine özgü bir zamanda filme konu olurlar. Bu özgün zamanlarda, kendi iç dünyalarında kriz ve gerilim yaşarlar. Kendi iç dünyalarında yaşadıkları bu ruh durumunu, sakin bir oyunculukla ifade ederler

(Synessios, 2001: 79). ‘Ayna’ filmindeki karakterler iç dünyasında ağır basan bir tutkuyla yaşamalarına rağmen, bunu durgun bir ifadeyle dışa vurular (Tarkovski, 1975). Ahmedi (2016: 182 – 183) Tarkovski’nin filmlerindeki minimal oyunculuk konusunda, oyuncuların içinde buldukları ruhsal durumu herhangi bir jest ile aktarmadığının, aksine o rolün ruhunu özümseyip doğal tepkiler vermek ve buldukları ruhsal durumun duygularını bastırmak zorunda olduklarından bahseder. Oyuncuların fizyonomisi, yüzlerinde herhangi bir duygu barındırmayan bir fizyonomi olduğunu belirten Ahmedi, tepkilerinden içinde buldukları ruh halini anlamak imkansız olduğunu ekler ve Tarkovski’nin oyuncularının oyunculuk stiline (canlandırdığı karakterin ruhsal ve içsel durumunu özümsemesi), Bresson’un ‘model oyuncu rolü’ stili ile birbirine benzediğini savunur.

Tarkovski, “yönetmen de oyuncusunu belli bir duruma sokmadan önce o durumu kendi içinde hissedebilmelidir. Doğru rotayı ancak böyle bulabilir” (Tarkovski, 2008: 130) diyerek aslında karakterlerin ruhlarında yaşadığı bu kargaşayı, öncelikle kendi iç dünyasında aradığını ifade eder. Tarkovski’ye göre, bir sahnenin hazırlanışı sırasında oyuncuyu gerekli ruh haline sokmak yönetmenin en büyük görevidir. Bu bağlamda, oyuncunun yönetmene inanması, kendini teslim etmesi ve senaryonun gidişatına dair hiç bir irdeleme yapmaması gerektiğini savunur. Yönetmen ancak bu şekilde oyuncuyla yaratıcı bir çalışma içine girebilir ve kendi kafasındaki tasarısını bir bütün olarak sunmuş olur (Tarkovski, 2008: 131). Tarkovski, ‘Ayna’ filminin başrol oyuncusu Margarita Tereçova ile yürüttüğü çalışma sistemini şu sözleriyle anlatır:

Bir sahnenin hazırlanışı sırasında yönetmenin en önemli görevi oyuncuyu gerekli otantik, inandırıcı bir ruh haline sokabilmektir. Tabii ki her oyuncuyu ele alış şekli başka olmalıdır. Örneğin Tereçova filmin senaryosunu bilmiyordu, yalnızca içinden bazı bölümleri oynuyordu. En nihayet ona filmin konusunu da rolünün gerçek anlamını da açıklamaya niyetim olmadığını anladığında çok şaşırıldı. Kısacası, daha görsel olarak bütünleştirdiğim mozaik parçalarını gerçekten sezgisel olarak tamamladı. Başlangıçta zor oldu. Yalnızca bana güvenmesi, benim onun yerine, bir anlamda ‘onun adına’ rolün sonunda ortaya ne çıkacağını bileceğime inanması kolay olmadı (Tarkovski, 2008: 130 – 131).

Synessios (2001: 79) Tarkosvki'nin oyuncularının kendisine sormasını istediği soruların olduğundan bahseder. Bunlar;

- Yaşamımızın anlamı nedir?
- Bu yaşamdaki görevimiz nedir?
- Başkalarıyla, kendimizle ve dünyayla olan ilişkimiz nedir?
- Bizi harekete geçiren duygularımız nelerdir?

Tarkovski (2008: 130), bir oyuncunun filmde canlandırdığı sahnelerin, hayatının gerçek bir parçası olarak yaşaması gerektiğini savunur. 'Ayna' filminde Margarita Tereçova'nın senaryoyu bilmemesi, onun umut ve tevekkül arasında kalmasını engellediğini, tamamen karanlıklara gömülmüş kendi hayatının sırlarla dolu parçasını yeniden yaşayabildiğini ancak senaryoyu bilmemekle sonuçlanabildiğini ifade eder. Tarkovski, Tereçova ile olan çalışmasını şu sözleriyle anlatır:

Film çalışmaları sırasında ben, oyuncuları konuşmalarla sıkılamaya özellikle dikkat ederim. Oyuncunun oynadığı bölümü kendi başına filmin bütünüyle birleştirmeye çalışmasına da kesinlikle karşıyım. Hatta birbirini izleyen sahnelerde bile bunu yapmaya kalmamalıdır. Örneğin, Ayna'nın kadın kahramanının, çocuklarının babasını, kocasını, elinde sigara bir çitin üzerinde oturmuş beklerken gösteren sahnede kadın oyuncu Margarita Tereçova'nın senaryonun konusunu bilmemesi çok iyi olmuştu. Bu sahnede iyi oynayabilmesi için öteki sahnelerde kocasının ona dönüp dönmeyeceğini bilmemesi gerekiyordu. Oyuncudan konuyu saklamıştım, yoksa onu uygun biçimde oynamaya kalkabilirdi. Hayatını canlandırdığı, o sıralar yarının ona ne getireceğini bilmeyen annemle aynı ruhsal durumu paylaşmalıydı. Bu sahnede Tereçova kocasıyla bundan sonraki ilişkisinin ne olacağını bilseydi başka türlü oynamaya kalkardı, herhalde bunu herkes kabul eder. Davranışları yalnızca başka olmakla da kalmaz, doğru da olmazdı, önbilgisi yüzünden çarpıtılmış olurdu. Öykünün sonuna yaraşır bir tevekkül gösterirdi. Halbuki Margarita Tereçova, hiç farkına varmadan, sanki yönetmen bile böyle istemiyormuşçasına bu sahneye son bir umut taşıdı, biz de bunu açıkça hissedebildik. Sinemada bütün diğer şeylerden kopmuş olarak bu anın teklliğini açıkça hissedebilmeliyiz (Tarkovski, 2008: 128 – 129).



Fotoğraf 4.15 : Margarita Tereçova, Maria rolüyle evinin önünde kocasını beklediği sahne (Tarkovski, 1975).

Tarkovski, Sovyet sinemasının ana akımı olan ‘Stanislavski’ sistemini reddeder. Ona göre iyi bir oyuncu, her şeyden haberdar olmak için uğraşmaz. Detaylarla ve diğer oyuncuların durumlarıyla ilgilenirse, canlandığı role negatif etki yaratır. Çünkü detaylarla ilgilenen oyuncu çözümleyicidir. Bu çözümleyici oyuncuların, rolünü zihninde canlandırmadan özgün bir oyun sergilemesi imkansızdır. Kısacası Tarkovski, tiyatroyu ve geleneklerini kendi sinemasında reddeder. Ona göre tiyatro oyunculuğu gerçekçi değildir. Çünkü titizlikle üzerine çalışılmış bir rolü canlandırma esnasında, oyuncuların verecekleri tepkiler doğal olmaz (Tarkovski, 2008: 127 – 128).

Tarkovski’ye göre oyuncu seçimi genel kriterlere dayandırılmaz. Karakterin tekil kişiliğini yansıttığı için seçilir. Bresson’un oyuncu seçiminde amatör oyuncuları tercih ederken, uyguladığı yöntem, rolün kendisi için var edildiği bir oyuncu bulmaktır (Ahmedi, 2016: 182). Tarkovski filmlerinde oyuncu seçimi yaparken Bresson gibi gerekli koşullar öne sürmemiştir. Filmlerinde bir çok kez hem amatör oyuncuları, hem de tiyatro kökenli oyuncuları oynatmıştır. Yönetmenin önem verdiği kriter, oyuncunun karakterini canlandıracağı kişinin ruhi ve deruni dünyasına girmesidir (Ahmedi, 2016: 185).

Tarkovski, bir oyuncunun kendine özgü biçimde ruhsal konumunu ifade etmesi gerektiğini şu sözleriyle açıklar:

Oyuncunun maddi-manevi, duygusal ve düşünsel yapısına uygun olarak yalnızca kendine özgü bir ruhsal konumu, yalnızca kendine özgü biçimde ifade etmesi çok önemlidir. Bunu nasıl yaptığı hiç fark etmez. Bence bir oyuncu, kişiliğinin gerçek parçası olan belli bir ruh haline sahipken ona başka bir ifade tarzını benimsetmeye hiç hakkımız yoktur. Her insan aynı olayı kendine özgü, tekil biçimde yaşar. Üzüntü ve karamsarlık dolu insanların bir kısmı 'içlerini dökmeye', kendilerini açmaya çalışırken, başka bir kısmı da acılarıyla yalnız kalmak isterler (Tarkovski, 2008: 130).



Fotoğraf 4.16 : Margarita Tereçova'nın, Natalia rolüyle Alexei'nin annesiyle birlikte olduğu fotoğraflara baktığı sahne (Tarkovski, 1975).

'Ayna' filminin oyuncularından Margarita Tereçova tiyatro kökeninden gelmektedir. Tarkovski'nin Tereçova'yı seçmesinin en büyük nedeni ise, annesi Maria Tarkovskia'ya benzemesidir (Tarkovsky, 2008: 128).



Fotoğraf 4.17 : Margarita Tereçova ve Maria Tarkovskia 'Ayna' filminin setinde. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Tarkovski bir filmin sorumluluğunun tamamen kendisine ait olduğunu savunduğundan, birlikte çalıştığı kişilere görüşlerini belirtir ve bu görüşlerinin uygulanması konusunda ısrarcı davranır. Bu noktada kendisine zorluk çıkarmayacak oyuncularla çalışmayı tercih eder (aktaran Ahmedi, 2016: 187). Tarkovski, oyunculara karşı yaklaşımının nasıl olduğunu şu sözleriyle açıklar:

Oyuncu, çalışmaya başlamadan önce benim yaklaşımına tam bir itaat gösterirse ona tam bir özgürlük veririm. Yaklaşımlarımızın farklı olması, sık sık dikkat çektikleri şeyin imkansızlığını akla getirir: ister yönetmene biçilen bir tür diktatörce davranış olsun, ister oyunculuk meselelerine hiç karışmamak yönünde olsun... Kısacası, oyuncu bir fikirle, gelecekteki bir filmin kavranışıyla ilgili olarak benim bakış açımı paylaşmadığında hoşgörüsüzümdür. Görüşlerimi paylaşan oyuncuları severim, onlara hayranlık duyarım ve tam bir özgürlük tanırım (Tarkovski, 2009: 169).

Ben oyunculara hiçbir zaman belli bir rol anlayışını zorlamaya kalkmam ve onlara olabildiğince özgürlük tanımaya hazırım, yeter ki çekim çalışmalarından önce temel tasarımdan bağımsız davranabileceklerini bana ispatlamış olsunlar (Tarkovski, 2008: 130).

‘Ayna’ filminin hikayesi, ölmek üzere olan bir adamın hayatındaki duygusal anılarını anımsadığı bir hikayedir. Tarkovski bu hikayeyi şu sözleriyle tanımlar:

İnsanlar değişik zamanlarda, özellikle de ölümle yüz yüze kendilerine ciddi sorular sorarlar. Kahramanımızın hatıralarının mantığı bütün bunların olduğu anda, bütün bu hatıraların gerisindeki sebepte yatar. İşte bu yüzden kahramanımızı ciddi bir hastalık yaşıyorken gösteriyoruz; sağlıklı ve neşeli olsa farklı şeyler hatırlardı, farklı biçimde hatırlardı. Fakat filmin birtakım kuru, dramatik gerekçelere dayanarak bu şekilde yapılandırılmadığını da vurgulamak isterim. Kahramanımızı uç noktada bir psikolojik durumda görmek önemli, böylece hastalığını tümüyle tesadüfi bir durum olarak düşünmeyiz. Bu öyle bir hastalıktır ki, hayatta kalıp kalmayacağını bilmeyiz; gerçi filmin anlamı açısından bu önemli değildir; bir anlamı varsa tabii! (Tarkovski, 2009: 82)

Synessios’a (2001: 4) göre ‘Ayna’ filmi, bir tek kişinin anılarının yansımından daha çok şey anlatır. Belirli bir hikaye doğrultusunda ilerlemeyen, her bir sahnenin farklı bir hikayeyi anlattığı bir film olarak tanımlar. Filmdeki bazı görüntüler gerçek hayattan alınmış olan, gerçekliği yansıtan belgesellerdir. Filmin geri kalan sahnelerinde gösterilen hikayeler ise anımsamadır. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek filmin içinde realite, anı ve rüya olarak kompoze edilir. Filmin ve karakterlerin analizlerini yapacak plot bir hikayesi yoktur. Belirli bir karakter gelişimine yer verilmez. Karakterlerin hangi sahnede gerçeği ya da rüyayı oynadığı oyunculuk açısından ortaya koyulmaz. Yönetmen filmin iki baş karakterinde de aynı oyuncuyu oynatır: Margarita Tereçova, filmin kahramanı Alexei’nin hem annesi (Maria) hem de karısı (Natalia) rolündedir (Synessios, 2001: 5).

Margarita Tereçova’nın filmde hem Maria hem de Natalia rolünde olmasının en büyük nedeni, Tereçova’nın oyunculuk yeteneğidir (aktaran Synessios, 2001: 89). Tarkovski, Margarita Tereçova hakkındaki görüşlerini şu sözleriyle ifade eder:

Anlatıcının annesi rolünü oynayan Margarita Tereçovanın çalışmalarından çok memnunduk. Ama ilk düşünüldüğü şekliyle bu rolün, Tereçova’nın olağanüstü yeteneğini iyi yansıtmadığı izleniminden de kendimizi bir türlü kurtaramıyorduk. Sonunda yeni epizotlar eklemeye karar verdik ve Tereçova ikinci bir rol daha üstlendi: anlatıcının karısı rolünü. Ve ancak ondan sonra, kurgulamada anlatıcının geçmişine ait epizotları şimdiki zamanıyla iç içe geçirme görüşünü benimsedik (Tarkovski, 2008: 118).

Ahmedi'ye (2016: 191) göre ise, 'Ayna' filminde Tereçova'nın varlığı ve onun sezgisel anlayışlarının sonucu, filme büyülü bir hava katılmıştır. Filmin tüm duygusal ağırlığı, Tereçova'nın canlandığı Maria karakterinin omuzlarındadır. Yüzündeki ifade, gündelik hayattan ve yaşamaktan sıkılmış bir ifadedir. Bu ifadeyle filmdeki bütün sorulara belirsiz cevaplar vermektedir. Mutlu ya da mutsuz olduğunu anlamak mümkün değildir.



Fotoğraf 4.18 : Margarita Tereçova'nın canlandığı Maria karakteri (Tarkovski, 1975).

Tarkovski'nin filmlerinde her zaman bir erkek kahraman olur ve hikaye o karakter üzerinden işler. 'Ayna' filminin kahramanları, bir kadın ve çocuk olsa da, film Alexei'nin anıları ve rüyalarından oluşur. Filmin erkek karakterleri, Tarkovski'nin kendisi ve babasıdır. Bunun yanı sıra filmin sadece açılış sahnesindeki doktor görülür. Bu karakterin filmde olmasının nedeni, Tarkovski'nin en çok sevdiği oyuncu dediği Anatoli Solonitsin'i filme dahil etmek ve Maria'nın kocasını beklerken yaşadığı özlem hissini vermek isteğidir (Nakata, 1998). Tarkovski'nin bir başka sevdiği oyuncusu olan Nikolay Grinko, yayınevinde Maria'nın patronu olarak filmde yer alır. Diğer kadın karakterler, doktorun karısı Nadezhda Petrovna ve Maria'nın iş arkadaşı olan Liza'dır (Tarkovski, 1975).

'Ayna' filmindeki oyunculuklar, annelik/kadınlık duygusunun merkezde konumlanması ve babalık/erkeklik duygusunun da yokluğu ile tanımlanır. Bu duygular her karakterin içinde ve kendi aralarında anlam belirsizliği oluşturmaktadır (Nakata, 1998).

Annelik/Kadınlık

Maria ilk olarak Tarkovski'nin çocukluğunun geçtiği köy evinin bahçesindeki çitlerde otururken görülür. Kendi yalnızlığında belki de bir daha hiç dönmeyecek olan kocasını beklemektedir. Yüzü her zaman parlak ve temiz görülür. Temizliği ve dürüstlüğü ifade eden tarafı yansıtılır (Tarkovski, 1975). Synessios (2001: 93) bu sahnede Maria'nın doktorla olan konuşmasında, Tarkovski'nin annesinin babasından başka hayatında hiç bir erkeğe yer vermediğini ve erkeklerle neredeyse düşmanca denilebilecek şekilde iletişim kurduğunu anlatmaya çalıştığını belirtir.



Fotoğraf 4.19 : Solda Maria Tarkovskaia (1935), sağda Margarita Tereçova Maria rolünde (1973). (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Alexei, Natalia kendine aynada bakarken onun annesine benzediğini, annesinin yüzünü Natalia'da gördüğünde çocukluğunu hatırladığını söyler. Natalia'da buna karşılık olarak, Alexei'nin kendisinden ayrılma sebebinin bu olduğunu dile getirir. Bu sahnede anlaşıldığı gibi Natalia karakteri daha dışa dönük, ironik ve kibirlidir. Bunun aksine Maria karakteri daha içe dönük, ağırbaşlı, çekingen ve dalgındır. Natalia'nın saçları her zaman açıktır, filmin son sahnesi dışında Maria'nın saçları her zaman örgülü topuzdur. Natalia Alexei, oğlu ya da kendisiyle bir anlaşmazlık içindedir. Maria, Natalia'nın aksine mükemmelleştirilmiş ve güzelleştirilmiştir. Acı ve kayıplarla yalnızlığını yaşarken, aynı zamanda içinde beslediği sevgiden yaşam enerjisini alır.

Natalia'nın Maria gibi gerçek bir benliği yoktur. Natalia, her zaman Alexei'nin evindedir. Bu evde olduğu süreç içerisinde, Alexei ile sürekli aynadan kendine bakarak konuşur. Natalia gergin ve kırılımandır. Alexei ile oğlu hakkında sürekli tartışır ve Alexei'yi annesine davranış biçimi konusunda azarlar (Tarkovski, 1975). Burada, Natalia'nın Alexei'nin annesiyle bir bağı olduğu anlaşılır. Natalia, Alexei'nin annesi konusunda kendisiyle barışması gerektiğini söyler. Burada aslında kendini Alexei'nin annesinin yerine koyar. Alexei iki kadına da düşmanlık beslediğini açığa vurur. Natalia'yı başka biriyle evlenme konusunda ikna etmeye çalışır. Bunun sebebi ise, Ignat'ın da kendisi gibi babasız ve sadece anneye büyümesini istemeyişidir (Nakata, 1998).



Fotoğraf 4.20 : Margarita Tereçova'nın canlandığı Natalia karakteri (Tarkovski, 1975).

Maria şefkatli ve sevgi dolu bir anne olmasına rağmen, çocuğuna düşkünlüğünü belli etmemek için garip bir biçimde soğuk görünür. Maria ve Natalia çocuklarını tek başına büyütürler. Maria, ayrıca zorluklar ve yoksulluk içinde çocuklarına bakmak zorunda kalır. Natalia, düşüncelerini rahatça ifade edebildiği için, Maria'ya kıyasla, Alexei'i ve Ignat'ı daha iyi anlayabilen bir roldedir. Maria karakteri, Natalia karakterine göre daha sessiz ve gizemli kalır. Film boyunca kendisi hakkında hiç bir şey söylemez (Tarkovski, 1975).

Yalnızca filmin bir sahnesinde Maria, Alexei'ye direk olarak korumaca tavrını gösterir. Maria, lüks şartlar altında büyüdüğü ve annesinin bebeğiyle bebek dilinden konuştuğu sahnede usanmış görünür. Bu sahneden sonra horozu kesme sahnesi gelir. Doktorun karısı Maria'ya horozu kesmesini rica eder. Maria bunu yapamayacağını belirtir. Bunun üzerine doktorun karısı, o zaman Alexei'nin erkek olduğundan dolayı bunu yapabileceğini söyler. Maria, oğlunun şiddet içeren bu görevi üstlenmesini istemez ve kendisi yapmaya karar verir. Horozu keserek daha önce hiç yapmadığı bir şeyi yapar. Kestikten sonra, son derece iğrenmiş ve tükenmiş bir şekilde kameranın içine direk bakar (Tarkovski, 1975). Bu sahne, Maria'nın oğlunun suçsuzluğunu kaybetmemesi için korumacı bir anne olmuş olduğunu gösterir ve izleyiciyi doktorun yüzeysel ve gösterişli karısından daha fedakar olduğuna ikna eder (Nakata, 1998).



Fotoğraf 4.21 : Maria'nın horoz kesme sahnesinden sonra kameraya direk baktığı görüntü (Tarkovski, 1975).

Tarkovski, minimalist oyunculuk anlayışını savunduğu için, 'Ayna' filminde Tereçova'nın horoz kesme sahnesinde yüzündeki ifadenin açık bir şekilde yansımış olma konusundaki pişmanlığını şu sözleriyle ifade eder:

...bir sanatçının kullandığı yöntem hiçbir zaman anlaşılmalıdır. Ne yazık ki kendi filmlerimde bile, tutarsızlığım yüzünden uygulamaya koyduğum ve bugün kesinlikle uzlaşma saydığım çekimler var. Örneğin Ayna'daki horoz sahnesini düzeltebilmeyi çok isterdim, hem de seyircilerimin bu sahnedeki hayli etkilenmiş olduklarını bilmeme rağmen. Filmin kadın kahramanı, yarın kendinden geçmiş bir halde horozun kafasını kesmeye karar verdiğinde, onun bu eylemden sonraki halini göğüs çekiminde, saniyede doksan resimlik bir yavaşlatılmış hareketle ve yapay bir ışıklandırma ile verdik. Çekim perdede yavaşlatılmış olarak yansıdığından insanda genişletilmiş bir zaman duygusunu uyandırıyor, bu sahne seyircinin kadın kahramanımızın o an içinde bulunduğu ruhsal konumu anlamasına yol açıyordu. Kahramanımızın konumunu yavaşlatarak tespit etmiş ve böylece özellikle vurgulamış olduk. Ama bu yaptığımız son derece kötüydü, çünkü çekime salt edebi bir yaklaşım getirmiştik. Oyuncunun çehresini, onun hiç katkısı olmadan şekil bozukluğuna uğratmıştık, yani onun yerine biz oynamıştık. Burada biz, yönetmenliğimizin yardımıyla gerekli gördüğümüz duyguyu şekillendirmiş, zorla 'yaratmıştık'. Kadın kahramanımızın konumu bu çekimde fazlasıyla belirgin, çözümlenmesi fazlasıyla kolaydı. Halbuki bir oyuncu tarafından canlandırılan insanın konumunun her zaman gizemli bir yanı olması gerekir (Tarkovski, 2008: 95 – 96).

Tarkovski'nin filmlerinde annelik duygusu her zaman su ile ilişkilendirilmiştir (Nakata). 'İvan'ın Çocukluğu' filminde, İvan'ın annesiyle beraber kuyunun başında durduğu sahne, su ile annelik arasındaki ilişkinin görüldüğü ilk sahnedir (Tarkovski, 1962). 'Solaris' filminde, Chris'in rüyasında annesinin ellerini bir testi suyla yıkaması ve Hari'ye olan ölümcül bağlılığı su motifinin kullanıldığı sahnelerden biridir (Tarkovski, 1972). 'Kurban' filminde, Maria'nın da Alexander'ın ellerini yıkaması, annenin oğluna olan sevgisini yansıtır (Tarkovski, 1986).

Tarkovski'nin diğer filmlerine kıyasla, 'Ayna' filminde Maria karakterini su görüntüleriyle görürüz. Maria, gözyaşı ve yağmur başta olmak üzere sıkça bir su imgesiyle görünür. Su imgesi, Maria'nın çocuklarından ziyade kendi iç dünyasıyla ilintilidir, kadınlık ve annelik duygularıyla bağdaşır (Nakata, 1998).

Maria'nın sel şeklinde yağın yağmurun altında, yayınevini olduğu binaya koştuğu sahne hem Maria'nın anısı hem de Alexei'nin rüyası olarak yansır. Sahne, Alexei'nin diğer rüya sahneleri gibi sepya rengindedir. Sahne ilerlediğinde, Maria'nın yayınevinde düzeltici olduğu ve hatalı bir baskı yaptığı anlaşılır. İş arkadaşı Liza tarafından eleştirilmeye başlayan Maria, ağlamaya başlar. Liza, Maria'nın hatalı bir evlilik yaptığını, kocasının ona hala nasıl tahammül ettiğini ve

bu şekilde giderse çocuklarını perişan edeceğini söyler. Çünkü Maria, hatalarını hiç bir zaman kabul etmez. Bu söylenenlere hiç bir yanıt vermeden hızlıca banyoya gider. Bu durumdan pişman olan Liza, Maria'nın peşinden gider ve reddedilir. Daha sonra zafer kazanmış bir ifadeyle ve dans adımlarıyla odasına geri döner (Tarkovski, 1975).



Fotoğraf 4. 22 : Maria'nın iş arkadaşı Liza'nın, Maria'yı eleştirdiği sahne (Tarkovski, 1975).

Liza'nın kabalığı, Maria ile olan ilişkisinde ortaya çıkar. Liza, yayınevinde eksik olan babalık/erkeklik duygusunu göstermeye çalışır. Maria, Liza'nın babalık/erkeklik tavrını kabul etmez. Yağmurdan ve gözyaşından yeterince ıslanmış olan Maria, su ile bağdaşabileceği başka bir şey arar. Annelik/kadınlık duygusuyla bağdaşabileceği bolca suyun olduğu, temizlenebileceği ve sıcaklığın olduğu banyoya girip duş almayı tercih eder. Üzüntüsünü temizlemek ve kendini ısıtmak için suyu açtığında, musluktan su gelmez. Banyo sıcak olmalıydı ve Maria'nın incitilmiş egosunu, anneliğini ve kadınlığını onarmalıydı. Bu sahne umudun tükendiğini gösteren sahnelerden biridir. Buna rağmen Maria, kendini yeterli olmayan ama az da olsa var olan su ile avutur (Nakata, 1998).



Fotoğraf 4.23 : Maria'nın Liza ile tartıştıktan sonra duş alma sahnesi (Tarkovski, 1975).

Natalia ilk bakışta daha sert ve sağlam gözükse de, Maria'ya göre daha yardıma muhtaç ve çaresizdir. Bunun nedeni ise Natalia'nın hiç bir zaman suyla korunmamış olmasıdır (Nakata, 1998).

Alexei'nin kuşu ölmeden önce serbest bıraktığı sahnede, Tarkovski özgürlüğe olan tutkusunu ifade eder. Kuş özgürce gökyüzünde uçarken, Alexei'nin anne ve babası çimlerin üzerinde uzanırken görülür. Babası, hamile olan annesine “Kız mı yoksa erkek mi istersin?” diye sorar. Fakat annesi bu soruya yanıt vermez. Şaşkın bir ifadeyle gülümseyerek kendini küçük çocuklarla hayal eder. Daha sonrasında kameranın içine bakar, karışık bir ifadeyle gözyaşlarını dökerek tekrar kocasına bakar (Tarkovski, 1975). Bebeğini büyük bir sevinçle beklemektedir fakat terkedilmiş bir kadın ve anne olarak ileriye görememektedir. Artık hiç bir zaman özgür olamayacak olan, ebedi acı çeken annelik duygusudur. Bu sahneden sonra, beş yaşında olan Alexei ve küçük kız kardeşi kadraja yansır. Yanlarında yaşlı anneleri vardır (Tarkovski'nin gerçek annesi). Yaşlı anne, yorgun ve karmaşık bir halde görünür. Maria'nın kendisini yaşlı hayal etmesi, onun için kabus dolu bir durumdur (Nakata, 1998).

Babalık/Erkeklik

'Ayna' filmi, Tarkovski'nin kendisini filmin ana merkezine aldığı bir filmidir. Çünkü film, anlatıcı Alexei'nin (Tarkovski'nin) geçmişi, şimdiki zamanı ve rüyalarından oluşur. Tarkovski'nin babası ve Alexei'nin savaş sonraki zamanı görüntüde görülmez. Synessios'a (2001: 85) göre filmde anlatılmaya çalışılan hikaye, babanın ve oğlunun varlığından (ya da yokluğundan) oluşur.

Küçük Alexei'nin babasına duyduğu özlem, ayrılık ve yalnızlık konu edilir. Filmde savaşı ve devrimi gösteren belgesel filmlerden sonra, Alexei'nin babası eve döner. Bu sahnede babalık kavramının mükemmel olmayan bir durum yarattığı görülür. Alexei'nin babası, Alexei'nin kız kardeşinin ismini söyler fakat Alexei'nin ismini söylemez. Alexei ve kız kardeşi babalarına doğru koşarlar. Alexei, çalılara takılıp düştüğünden dolayı kız kardeşi babasına daha çabuk ulaşır. Baba, üniformasının içinde çocuklarına sarılır (Tarkovski, 1975). Birbirlerinin gözlerine bakmayan baba ve çocuklar, birbirlerini özlediklerine veya bu buluşmanın mutluluk getirdiğine dair bir duygu yansıtmazlar. Maria biraz alaycı bir gülümsemeyle bu tabloyu izler. Sahne boyunca baba çocuklarına hiçbir şey demez. Bu sahnede baba ve oğlu arasında açık bir ilişki olmadığı görülür (Nakata, 1998).

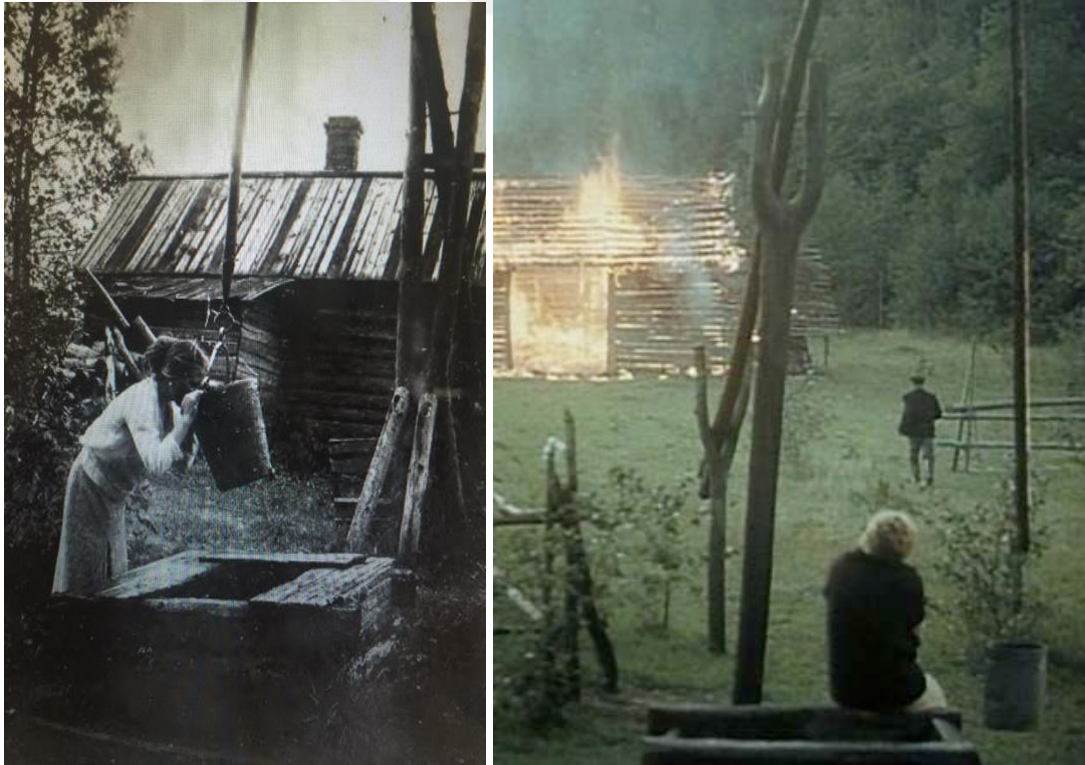


Fotoğraf 4.24 : Küçük Alexei'nin babasıyla kavuşma sahnesi (Tarkovski, 1975).

Natalia, oğlu Ignat'ın gittikçe babasını benzediğine dair şikayette bulunur. Ansızın Alexei'nin ortaya çıkışı ve Ignat'ın hayatı ile ilgilenmesi, Alexei'nin bu konuda kendi babasının bir yansıması olduğu anlaşılır. Yani Tarkovski'nin babasının eşine ve çocuklarına yaşattıklarını, kendisi de sonradan eşine ve çocuğuna yaşatır (Tarkovski, 1975).

'Ayna' filminde anlatılmak istenen bir diğer konu ise, babalık/erkeklik duygusunun yokluğudur. Film boyunca Alexei'nin olmayışı, babalık duygusunun annelik duygusuna kıyasla eksik bir biçimde işlenmesine neden olur. Alexei'nin bazen rüyalarında babasını görmesi, babaya olan özlemini vurgular (Nakata, 1998).

Alexei annesine, babasının ne zaman onları bıraktığını sorduğunda, Maria 1935 yılında, ambarın yandığı sene olduğunu söyler (Tarkovski, 1975). Burada, babalık kavramının yokluğu, filmin ilk alev sahnesinin içerdiği ateş elementiyle bağdaştırılmıştır. Annesinin ateşi seyretmesi, Alexei'nin anımsadığı görüntüdür. Maria, yüzünü ve ellerini kuyu suyuyla yıkar ve çitin üstünde oturur. Burada gözyaşlarını silmek için yüzünü yıkayan Maria, aslında ateşin gücüne karşı suyla direnmektedir (Nakata, 1998).



Fotoğraf 4.25 : Solda Maria Tarkovskia (1932), sağda Maria rolüyle Margarita Tereçova (1973). (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Tarkovski'nin babası Arseni Tarkovski, kendi yazdığı ve seslendirdiği şiirleri ile filme kayıp olan babalık duygusunu kompozite etmeye çalışır. İlk şiir okuyuşu, Maria'nın yanan ambardan önce ağladığı sahnede duyulur. Maria, kocası tarafından terkedilişinin çaresizliğini düşünürken görülür (Tarkovski, 1975). Sahnenin yüzeysel görünüşünde, Maria kocası tarafından terkedilmiş, iki çocuğunu tek başına büyütme zorunda kalmış bir kadındır fakat şiir duyulduğu zaman, aslında benzersiz bir ruha ve güzelliğe sahip olduğu anlaşılır. 'Ayna' filminde şiirlerini seslendiren Tarkovski'nin babası, babalık duygusuna olumlu yönde vurgu yapan tek eylemdir (Nakata, 1998).

Çocukluk

'Ayna' filminde çocukluk sıkıntı, kayıp ve sessizlik ile anlatılır (Nakata, 1998). Savaştan önce küçük Alexei her zaman yalnız, terkedilmiş, arayışta ve şaşkındır. Savaş zamanı ise somurtkan ve derin düşüncelere dalan bir çocuktur. Ne düşündüğüne ve hissettiğine dair bilgi verilmez. Yalnızca doktorun evinden ayrılırken annesine olan kızgın bakışı ve babasına sarılırken şaşkın ifadesi görülür (Tarkovski, 1975). Ignat ise babasının sorularına karşı, iki kadınla olan konuşmasında ve annesiyle iletişimi konusunda daha ürkek bir tavır içerisindedir. Ignat sıradan bir öğrencidir ve babası onu askeriyeğe göndermek ister. Bu bağlamda annesi ve babası Ignat'a karşı daha çileden çıkmış bir tavır sergilerler (Synessios, 2001: 99).



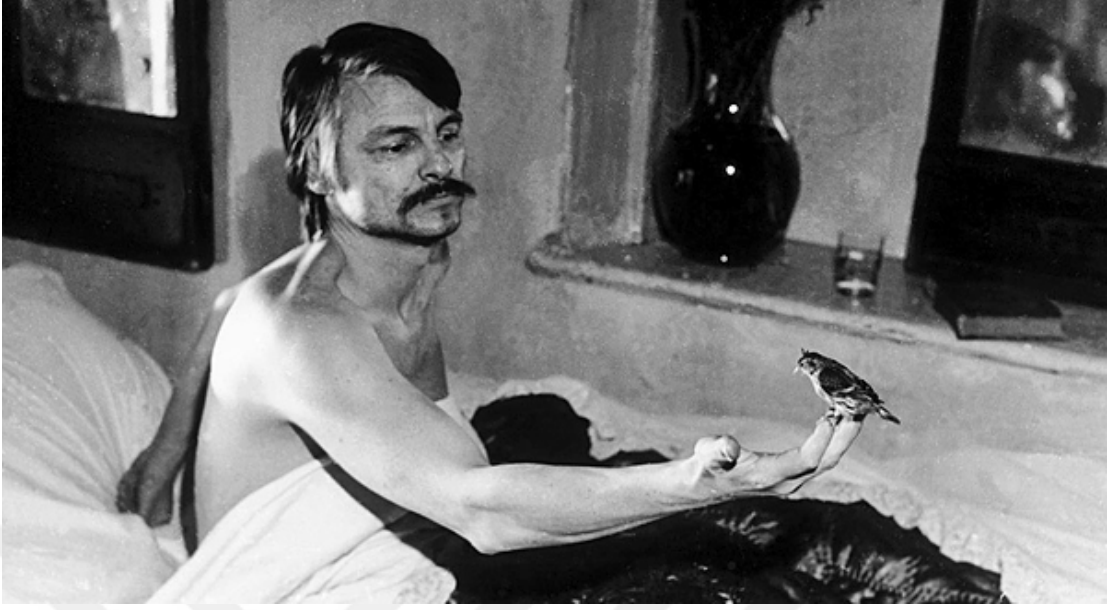
Fotoğraf 4.26 : Askeriyede eğitim gören Asafiev. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Synessios'a (2001: 100) göre filmde en ilgi uyandırıcı çocuk, yetim olan ve askeriyede eğitim gören Asafiev'der. Burada, çocukların savaşta yer almasının çelişkisi yansıtılmaya çalışılmıştır. Tarkovski, ailesi olmayan çocukların kendilerini nasıl savaşın ortasında bulduğunu yansıtmaya çalışır. Çocukların eğitim sürecinde yaşadığı zorluklara ve baskılara değinir. Filmde gösterilen Spanish footage belgesel görüntülerinde de savaşa giden çocuklar gösterilir. Çocukların nasıl bir gururla savaşa gönderildikleri görülür (Tarkovski, 1975).

Filmde Asafiev'in eğitim esnasında eğitmeni tarafından azar işittiği ve buna karşılık yüzünde acı hissettiği görülür. Asafiev'in kurallara uymazsa ailesinin yanına gönderileceği söylendiğinde, yüzünde hiç bir acı görülmez. Eğitim alanını terkettiğinde gözlerinden yaşlar akmaya başlar. Arazide yürürken bir ağacın önünde durur ve Asafiev'in başına bir kuş konar (Takovski, 1975). Tarkovski Asafiev'in başına konmuş bu kuşla savaşın ortasında kalmış çocuklara bir gönderme yapar. Ülkede yaşanan acıları tercüme etmeye çalışır. Çünkü çocukların yaşadıkları bu korkuları unutmamanın asla mümkün olmayacağını söyler (Tarkovski, 2009: 2). Savaştan otuz yıl sonra, 'Ayna' filminde savaşın insanlar üzerinde bıraktığı derin travmaları ve bu korkunç geçmişi Asafiev'in olduğu sahnelerle aktarmaya çalıştığını ifade eder (aktaran Synessios, 2001: 101)

Tarkovski (2009: 2) filmlerinde çocukluk temasını seçerek savaşa karşı duyduğu bütün nefreti aktarmak istediğini belirtir. Çünkü çocukluğun savaşla en fazla çelişen bir hal olduğunu ekler. 'İvan'ın Çocukluğu' filminde de olduğu gibi bütün filmlerinde çocukluk temasını kullanarak savaşla çocuğun duyguları arasındaki karşıtlığa vurgu yapar. Filmlerdeki çocuklar ailelerini savaşta kaybedip asker olmaya karar verirler. Yönetmen çocukları savaşın ortasında konumlandırarak kendi kişisel deneyimlerinden yola çıkmadığını ifade eder. Çünkü Sovyetler Birliği'ndeki son savaş sırasında kendisinin henüz çok küçük olduğunu söyler.

Final sahnesi, Alexei'nin kaderini ve bir çeşit intikamını yansıtır. Alexei'nin kuşu uçurttuğu sahne, zamanın içinde bir yolculuk yapar. Sadece kuş geçmişe geri gidebilir fakat Alexei (Tarkovski) artık çocukluğuna geri dönemez (Nakata, 1998).



Fotoğraf 4.27 : 'Ayna'nın final sahnesinde Tarkovski'nin kuşu serbest bıraktığı sahne. Sahnede Tarkovski'nin sadece elleri gözüktür. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Nisan 2017, <https://tr.pinterest.com/georginave/andrei-tarkovsky/?lp=true>)

Tarkovski (2009: 54), filmde konu olarak işlediği kendi çocukluğunu şu sözleriyle ifade eder:

Bu filmden sonrasına dair hiçbir şey hatırlamıyorum. Bellek, bu anın bir armağanı, konuştuğum andaki durum; geçmişe doğru bir bakış değil. O geçmişi belimdeki bir kemere asılı, gerekli, ama bazen de çok ağır bir bavul gibi taşıyorum.

5. SONUÇ

Sinema sanatı üzerine yapılan araştırmalar sonucu, tiyatro oyunculuğu ve sinema oyunculuğu arasında teknik farklılıklar olduğu ortaya koyulmuştur. Bir çok kuramcı ve uygulamacı, sinema oyuncusunun ‘gerçekçi’ oynaması gerektiğini savunur. Kracaue’e (1976: 95) göre sinemada oynayan oyuncu, canlandırdığı karakter gibi görünmelidir ve izleyici onun rol yaptığını anlamaması gerekir.

Tarkovski de diğer bütün kuramcılar ve uygulamacılar gibi oyuncunun ‘gerçekçi’ oynaması gerektiğini savunur. Sinemayı gerçekçi sanat olarak görür ve gerçek hayattan alınmış formlarla işlediğini belirtir. Tarkovski (2009: 46), bir yönetmenin beyazperdeye yeni bir hayatın doğması konusunda yaratıcı olması gerektiğinden bahseder. Oyuncunun da, sanki bu yeni hayatın bir parçasıymış gibi ‘gerçekçi’ oynaması gerektiğinin açıklamasını yapar.

Tarkovski’nin filmlerine bakıldığında, karakterlerin karmaşık ruh hallerine sahip oldukları ve sürekli arayış içinde oldukları görülür. Bu karakterlerin oluşumunda Stanislavski yöntemindeki gibi, ‘neden, niçin, hangi temel düşünceye dayanarak’ sorularının yeri yoktur. Çünkü Tarkovski (2008: 127) sinemada Stanislavski yöntemi ile çalışmayı reddettiğinin açıklamasını yapar. Bir oyuncu, canlandıracağı karakterle ilgili sorular sorduğu takdirde, rolü kafasında canlandırmış olacağından bahseder. Stanislavski yöntemiyle yapılan çalışma, oyuncunun yönetmeniyle yaratıcı bir çalışma içine girmesini engeller ve bu bağlamda oyuncunun filmin senaryosunu bilmemesi gerektiğini savunur. Bir oyuncu canlandıracağı rolü üzerine titiz bir çalışma gerçekleştirirse, rolünü canlandıracağı esnada vereceği tepkilerin doğal olmayacağını belirtir. Kısacası, ‘Ayna’ filminde daha önceden kurgulanmış bir sahneyi oynayan oyunculuk yerine, karakterin ruhunu canlandıran oyunculuklar vardır.

Filmlerin genelinde şehrin kendisinden kaçan bireylerden bahsedilir. Çünkü şehir hayatı insana duraksama şansı vermemektedir. Tarkovski’ye göre (2008: 128), insan ancak kırsal yerlerde zamanın nasıl işlediğini ve manevi yanlarını keşfedebilir.

Tarkovski'nin bu sözlerinden yola çıkılarak, yönetmenin filmlerinde karakterlerin manevi yanlarını ön plana çıkartmayı hedeflediği görülür.

Nakata (1998) 'Ayna' filmini, annelik/kadınlık duygusunun merkezde konumlanması ve babalık/erkeklik duygusunun da yokluğu ile tanımlar. Bu duygular her karakterin kendi içinde ve karakterler arasında anlam belirsizliği oluşturduğundan bahseder. Tarkovski (1975) bu filmde bir kadın ve çocuğun hikayesini anlatsa da, film Alexei'nin anıları ve rüyalarından oluşur. Synessios (2001: 4) ise, filmin bir tek kişinin anılarının yansımından daha çok şey anlattığını belirtir.

'Ayna' filmindeki oyunculuklar, ekran dışı alanın yaygın kullanımı, eksiltili anlatı stili ve sakin oyunculuk stili özellikleriyle 'minimalizm' akımının özelliklerini taşır (Kovacs, 2010: 150). Filmin son sahnesi, Tarkovski'nin kendisinin görüntüde görünmeyip sadece elinin yakın çekim görüntüleri ile eksiltili anlatı stili içerisinde değerlendirilir. Burada Tarkovski'nin sadece elinin görülmesi kesik bir imge olarak tanımlanır. Alexei'nin Natalia ile konuştuğu sahnelerde, Alexei'nin sadece sesinin duyulmasında ekran dışı alan kullanılmıştır. Babalık duygusunun yokluğuna vurgu yapılarak, Alexei'nin yetişkin halinin görüntüsü ekrana yansımaz. Ayrıca filmin en önemli kısımlarından biri olan Arseni Tarkovski'nin kendi sesiyle kendi şiirlerini seslendirip görüntüde görülmemesinde, ekran dışı alanın minimalist kullanımı söz konusudur. Rüya sahnelerindeki yağmur seslerinin yarattığı dramatik gerilim de, ekran dışı anlatım stili içerisinde yer alır. Kovacs (2010: 151) buradaki amacın, ekran dışındaki alanı kullanarak, ekranda görülebilir olanın ötesini seslerle izleyiciye aktarmaktır.

'Ayna' filmindeki karakterlerin iç dünyalarında bir kargaşa ve tutkuyla yaşamalarına rağmen, bunu durgun bir ifadeyle dışa vurmaları 'minimalizm'in sakin oyunculuk stiline vurgu yapar. Oyuncular içinde buldukları ruhsal durumu herhangi bir jest ile aktarmaz, aksine o rolün ruhunu özümseyip doğal tepkiler vermek ve buldukları ruhsal durumun duygularını bastırmak zorundadırlar. Filmdeki oyunculuklar olabildiğince durağan ve ifadesizdir. Oyuncuların fizyonomisi, yüzlerinde herhangi bir duygu barındırmayan bir fizyonomidir. Tepkilerinden içinde buldukları ruh halini anlamak imkansızdır. Kovacs (2010: 156) burada Tarkovski'nin, Bresson'un model tarzı oyunculuk anlayışını

benimsediğini belirtir. Bresson, model tarzı oyunculuk anlayışını, “Oyuncu yok. (Oyuncu yönetimi yok). Rol yok. (Rol çalışmak yok). Sahneye koyma yok. Hayattan alınma modeller kullanarak GÖRÜNMEK (oyuncu) yerine, OLMAK (model)” (Bresson, 2000: 16) şeklinde tanımlar.

Tarkovski, Bresson’un model tarzı oyunculuk anlayışını benimsemiş olsa da, onun gibi oyuncu seçiminin genel kriterlere dayandırılmayacağından bahseder (aktaran Ahmedi, 2016: 182). Bresson gibi sadece amatör oyuncularla çalışmaz ve bunun için gerekli koşullar öne sürmez. Tarkovski’nin oyuncu seçiminde en önem verdiği kriter, oyuncunun canlandıracağı rolün ruhani ve deruni dünyasına girmesidir (aktaran Ahmedi, 2016: 185). Tarkovski (2008: 128) bu konuda ‘Ayna’ filminde iki karakteri canlandıran Margarita Tereçova’yı örnek verir. Tereçova, tiyatro kökeninden gelmektedir ve Tarkovski’nin Tereçova’yı seçmesinin en büyük nedeninin, annesi Maria Tarkovskia’ya benzemesi olduğunu ifade eder. Tarkovski (2008: 118), Tereçova’nın çalışmalarından çok memnun olduğunu söyler. Fakat Tereçova’nın yalnızca Maria rolüyle yeteneğini iyi yansıtmadığını düşünür ve filme yeni epizotlar eklemeye karar verir. Tereçova ikinci bir rol daha üstlenir: Natalia rolünü. Tarkovski (2008: 118), bu epizotlardan sonra kurgu aşamasında geçmiş ve şimdiki zamanı iç içe geçirmeye karar vermiş olduğunu söyler.

Tarkovski (2009: 167), oyuncuyu gerekli ruh haline sokma konusunda en büyük sorumluluğun yönetmene ait olduğunu belirtir. ‘Ayna’ filminde karakterlerin manevi yanlarını ön plana çıkartan Tarkovski, karakter ile ilgili açıklama yapmadan olabildiğince sade ve yalın bir dille az duygu gösterir. Karakterlerini ve olay örgülerini mantıksal açıdan kurgulamaz ve belirli bir karakter gelişimi sunmaz. Filmde rüyalar ve anılar iç içe çekilerek gösterilir. Rüya sahneleri ve gerçeği anlatan sahnelerde oyuncuların rolü canlandırma stilinde bir fark görülmez. Uzun çekim sekansları Tarkovski sinemasının temelini oluşturan özelliktir. Tarkovski burada ‘zaman’ kavramına vurgu yapar ve oyuncuların yüzünde duygusuz bir ifadeyi sağlayarak izleyiciyi düşünmeye teşvik eder. Tarkovski (2009: 167) izleyiciyi, oyuncuların duygusuz ifadesiyle anlatılmak istenen duyguyu algılamakta zorlamaya ve düşünmeye yönlendirmeye amaçladığını belirtir. Bu nedenle Tarkovski, kendisini şiirsel sinema akımına dahil eder.

6. KAYNAKLAR

Kitaplar

Adanur, O. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Kitle Yayınları.

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

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

Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. Ş. Tekeli (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.

Blanford, S., Keith Grant, B., Hillier, J. (2004). *The Film Studies Dictionary*. London: Arnold.

Bobker, L. R. (1974). *Elements of Film*. Newyork: Newyork University Press.

Boggs, J. M. (1978). *The art of watching films*. Western, Kentucy University.

Bresson, R. (1991). *Filmlerim Üzerine Mektup*. C. Ener (Çev.). İstanbul.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Yayınevi.

Demirbilek, A. (1994). *Dünya Sinema Tarihi Ders Notları*. İstanbul.

Dmytryk, E. ve Dmytryk, J.P. (1995). *Sinemada Oyunculuk*. L. Cinemre (Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.

Edgard-Hunt, R., Marland, J. ve Rawle, S. (2012). *Film Dili*. S. Aytaç (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Erdönmez, I. (2014). *Sinemada Mistik Bir Şair: Andrey Tarkovski*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Johnson, V. T. ve Petrie, G. (1994). *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press.

Kenez, P. (2003). *Stalin Dönemi Sovyet Sineması. Dünya Sinema Tarihi*. A. Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen ve diğerleri (Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.

Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950 – 1980*. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.

Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press.

Leonhard, W. (1980). *Bugünkü Sovyet İdeolojisi*. C. Z. Şanbey (Çev.). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınlar.

Nussinova, N. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. A. Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nutku, Ö. (1976). *Yaşayan Tiyatro*. İstanbul: Çağdaş Yayıncılık.

Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Yayıncılık.

Oylum, R. (2016). *Rus Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.

Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Plakhov, A. (1989). *Sovyet Sineması*. Y. İnceoğlu ve S. Çalkıvil (Çev.). İstanbul: Arena Yayıncılık.

Pudovkin, V. (2004). *Sinemada Oyuncu*. O. Özgül (Çev.). İstanbul: Pencere Yayınları.

Pudovkin, V. (2014). *Film Çekme Sanatı ve Sinemada Oyunculuk*. O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Schnitzer, J., Novikov, V., Leroy, R., Karaganov, A.S., Schnitzer, L., Yutkeviç, S. (2009). *Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin*. İ. Yerguz (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Schnitzer, L. J., Martin, M. (2003). *Devrim Sineması*. O. Akınhay (Çev). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Synessios, N. (2001). *Mirror : The Film Companion*. I. B. Tauries.

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

Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. J. Gianvito (Der). E. Kılıç (Çev). İstanbul: Agora Kitaplığı.

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

Tsivian, Y. (2003). *Devrim Öncesi Rusya. Dünya Sinema Tarihi*. A. Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Tucker, P. (2010). *TV-Sinema Oyunculuk Sırları*. İstanbul: FGP Yayıncılık.

Turovskaya, M. (1989). *Tarkovski: Sinema as Poetry*. Londra: Faber & Faber.

Sürekli Yayınlar

Aruoba, O. (1987). Niye Gitsin ki Felsefe Sinemaya. *Ve Sinema Dergisi*. 5.

Batur, Y. (2000). Romantik Bir İz Sürücü. *Sinemasal Dergisi*. 7.

Baydur, M. (1987). Su, Şiir, Sinema, Vesaire.... *Milliyet Sanat Dergisi*.

Bekcan, U. (2013). Devrimden Sonra: Bolşeviklerin Zorunlu Dış Politikası 1917 – 1925. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 68, 73 – 102.

Uluyağ, Canan. (2001). Bir Anlatım Aracı Olarak Oyunculuk: Tiyatro Oyunculuğu ve Sinema Oyunculuğu Arasındaki Ayrım. *Kurgu Dergisi*. 18, 41 – 50

Elektronik Makale ve Yayınlar

King, P. (2008). Memory and Exile: Time and Place in Tarkovsky's Mirror. *Housing, Theory and Society*, 1, 66-78. Erişim Tarihi: 9 Mayıs 2017, <https://repository.tudelft.nl/islandora/object/uuid:5b831610-808c-4dce-962e-e8efd648ca5b>

Nakata, A. (1998). Ambivalence and Ambiguity: Motherhood/Femininity and Fatherhood/Masculinity in Mirror. *Journal of Nanzan Junior College*. 33-49. Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2017, <http://www10.plala.or.jp/transparentt/Mirror3a.pdf>

Smith, A. (2004). Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film Mirror. *Russian Studies in Literature*, 3, 46-63. Erişim Tarihi: 6 Mayıs 2017, <https://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheNews/AndreiTarkovskyArseniTarkovsky.pdf>

Tezler

Sadık, B. (1997). *Andrei Tarkovski Sineması*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

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

Filmler

Tarkovski, A. (1958). *Katiller* (Kısa film). Sovyetler Birliği.

Tarkovski, A. (1958). *Konsatre* (Kısa film). Sovyetler Birliği.

Tarkovski, A. (1959). *Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak* (Kısa film). Sovyetler Birliği.

Tarkovski, A. (1960). *Silindir ve Keman* (Film). Sovyetler Birliği. Mosfilm.

Tarkovski, A. (1962). *İvan'ın Çocukluğu* (Film). Sovyetler Birliği. Mosfilm.

Tarkovski, A. (1969). *Andrey Rublev* (Film). Sovyetler Birliği. Mosfilm.

Tarkovski, A. (1972). *Solaris* (Film). Sovyetler Birliği. Mosfilm.

Tarkovski, A. (1975). *Ayna* (Film). Sovyetler Birliği. Mosfilm.

Tarkovski, A. (1979). *İz Sürücü* (Film). Sovyetler Birliği. Mosfilm.

Tarkovski, A. (1983). *Nostalji* (Film). Sovyetler Birliği ve İtalya.

Tarkovski, A. (1983). *Tempo di viaggio* (Belgesel). İtalya.

Tarkovski, A. (1986). *Kurban* (Film). İsveç, İngiltere ve Fransa. Sandrew.

Marker, C. (2000). *Une Journee d'Andrei Arsenevitch* (Belgesel). Fransa.

7. ÖZGEÇMİŞ

5 Haziran 1988 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokul ve ortaokulu Ataköy İlkokulu'nda okudu. 13 yaşında ailesiyle beraber Hollanda'ya yerleşti. Lise öğrenimini Kennemer College'nda tamamladı. Inholland Üniversitesi Ekonomi Fakültesi Ekonomi Bölümü'nden 2012 yılında mezun oldu. Erasmus değişim programı ile Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Bölümü'nde sinema ve fotoğraf üzerine bir sene yandal eğitimi gördü. 2012 yılında başladığı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikal Bölümü'nden 2016 yılında mezun oldu. 2013'te Haliç Üniversitesi Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Yüksek Lisans Programı'na başladı.

Profesyonel oyunculuk hayatına 2010 – 2011 yılları arasında Almanya'nın Köln şehrinde Bühne Der Kulturen Tiyatro'sunda bir çok oyunda yer alarak başladı. Türkiye, Hollanda ve Almanya'da tiyatro, sinema ve televizyon mecralarında bir çok projede oyuncu olarak çalıştı. Oyunculğun yanı sıra, profesyonel olarak belgesel fotoğrafçılığı yaptı.

Turnitin Orijinallık Raporu

cevahir_turan_tez Cevahir Turan tarafından
TEZ (tiyatroyl) den

- 28-May-2017 19:21 EEST' de işleme konu
- NUMARA: 819618418
- Kelime Sayısı: 19686

Benzerlik Endeksi

%13

Kaynağa göre Benzerlik

Internet Sources:

%12

Yayınlar:

%1

Öğrenci Ödevleri:

%0

kaynaklar:

- 1 4% match (23-Kas-2016 tarihli internet)
<https://www.scribd.com/document/243225484/1-Andrey-Tarkovski-%C5%9Eiirsel-Sinema-pdf>
- 2 2% match (19-Haz-2015 tarihli internet)
<http://kitapdili.blogspot.com/>
- 3 1% match (01-Kas-2016 tarihli internet)
<https://issuu.com/herhafta/docs/2>
- 4 1% match (01-Haz-2016 tarihli internet)
<http://docplayer.biz.tr/1871248-Bir-anlatimaraci-olarak-oyunculuk-tiyatro-oyunculugu-ile-sinema-oyunculugu-arasindaki.html>
- 5 1% match (13-Nis-2016 tarihli internet)
<http://nedir.antoloji.com/sozun-bittigi-yer/>
- 6 < 1% match (22-Ağu-2016 tarihli internet)
http://research.omicsgroup.org/index.php/Andrei_Tarkovsky_filmography
- 7 < 1% match (07-Nis-2016 tarihli internet)
<http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/article/download/5000004751/5000005251>
- 8 < 1% match (01-May-2012 tarihli internet)
- 9 < 1% match (14-May-2017 tarihli internet)
https://tr.wikipedia.org/wiki/Sovyet_Sosyalist_Cumhuriyetler_Birli%C4%9Fi

- 10 < 1% match (24-Eki-2016 tarihli internet)
<http://erdincdurukan.blogspot.com/2014/06/andrei-tarkovskiy-sculpting-in-time.html>
- 11 < 1% match (09-Mar-2016 tarihli internet)
<http://alevoztunc.blogspot.com/p/kitaplar.html>
- 12 < 1% match (13-Ağu-2003 tarihli internet)
<http://www.andreitarkovski.org/supplements/filmografie.html>
- 13 < 1% match (02-May-2016 tarihli internet)
<http://www.filimadami.com/film/4722/zerkalo/>
- 14 < 1% match (17-Eyl-2015 tarihli internet)
<http://www.gnoxis.com/bir-y%C3%B6netmen-%3B-andrey-tarkovski-15399.html>
- 15 < 1% match (01-Kas-2016 tarihli internet)
<http://www.derindusunce.org/2009/04/23/tarkovskyde-sanat-ve-insan-ruhu/>
- 16 < 1% match (01-May-2016 tarihli internet)
<http://cafesarabande.blogspot.com/>
- 17 < 1% match (26-Oca-2015 tarihli internet)
<http://kelamdergisi.com/tarkovsky-sinemasi/>
- 18 < 1% match (20-Ara-2013 tarihli internet)
<http://leleges.com/index.php/kueltuer-sanat>
- 19 < 1% match (27-Eyl-2016 tarihli internet)
<http://blog.peramuzesi.org.tr/pera-film/misafiryazilar-tarkovski-zamanin-izleri/>
- 20 < 1% match (06-Eyl-2010 tarihli internet)
http://www.andreitarkovski.org/supplements/PROGRAMA_TARKOVSKI.pdf
- 21 < 1% match (12-Eki-2015 tarihli internet)
<http://website-box.net/se-keyword/transfer+propaganda>
- 22 < 1% match (22-Kas-2014 tarihli internet)
<http://www.futuristika.org/bolum/kultura/sinema/>
- 23 < 1% match (18-Kas-2016 tarihli internet)
<http://intermedia2.ticaret.edu.tr/index.php/intermedia/article/download/53/40>

