

T. C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

GENEL SOSYOLOJİ VE METODOLOJİ PROGRAMI

TARKOVSKI SİNEMASINDA ZAMAN

(Yüksek Lisans Tezi)

HAZIRLAYAN:

20096385-EYLEM ŞEVİK

DANIŞMAN:

PROF. DR. ALİ AKAY

İSTANBUL-2013

Eylem ŞEVİK tarafından hazırlanan **Tarkovski Sinemasında Zaman** adlı bu çalışma aŐađıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliđiyle / ~~Oyçokluđuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 13 / 05 / 2013

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr. Ali AKAY (Danışman)

Jüri Üyesi : Doç.Dr. Sibel YARDIMCI

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Osman ERDEN (MSGSÜ.Sanat Tarihi)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	11
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	11
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	12
2. MÜHÜRLENMİŞ ZAMANIN FİLİZLENMESİ: <i>SİLİNDİR VE KEMAN, IVAN'IN ÇOCUKLUĞU</i>	14
2.1. Tarkovski'nin Sanat Anlayışı ve <i>Mühürlenmiş Zaman</i> Kavramı Üzerine.....	15
2.2. Başlangıç: <i>Silindir ve Keman ile Ivan'ın Çocukluğu</i>	26
3. ZAMAN VE MEKÂNIN ANLATI KURUCU İŞLEVİNİN GÖRSELLEŞMESİ: <i>ANDREY RUBLEV</i>	32
4. ÇIKMAZ: GEÇMİŞ İLE YÜZLEŞMENİN ZAMANI: <i>SOLARIS</i>	39
5. ZAMANIN YANSIMASI YA DA YANSIMANIN ZAMANI: <i>AYNA</i>	43
6. ÖLÜM İLE YAŞAM ARASINDAKİ MÜHÜR: <i>STALKER</i>	50
7. SINIRLARIN ZAMANI: <i>NOSTALGHIA</i>	56
8. FEDANIN ZAMANI: <i>KURBAN</i>	62
9. SONUÇ.....	66
10. KAYNAKÇA.....	72
10.1. Kullanılan Kitaplar.....	72
10.2. Kullanılan Makaleler.....	75
10.3. Kullanılan Tezler.....	78
11.ÖZGEÇMİŞ.....	79

ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezi olarak yapılmış olan bu çalışmada, Tarkovski'nin filmografisi kronolojik olarak ele alınmıştır. Böylece zaman mefhumuna ilişkin olan fikriyatının daha sarıh bir biçimde ortaya serilebileceği düşünülebilir. Maddiyata değil de, maneviyata yönelmiş olan karakterler “zaman” ile iç içe geçmiş bir minvalde kurgulanır; çünkü bu öge onun yapıtlarının iskeletini meydana getirmektedir.

Tezin yazım aşamasında öncelikle, tezin yazılmasını sağlayan aileme çok teşekkür ederim. Tez üzerine konuşabildiğim Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyeleri Yrd. Doç. Dr. Mahir Ender Keskin'e kıymetli eleştirileri ve tüm emeği için sonsuz teşekkürler. Beni Alman fotoğrafçı Michael Wesely'nin çalışmaları ile tanıştıran Yrd. Doç. Dr. N. Gamze Toksoy'a, Agamben okumama vesile olan Doç. Dr. Sibel Yardımcı'ya ve yazdığım yazılara getirdiği eleştiriler için Yrd. Doç. Dr. Cem Doğan Yaşat'a çok teşekkürler.

Tez metni üzerine konuştuğumuz ve kaynakça konusunda yardımlarını esirgemeyen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bölümü Yüksek Lisans'tan sınıf arkadaşım Öndercan Muti'ye kıymetli eleştirileri ve emeği için, derslere beraber katıldığım tüm sınıf arkadaşlarıma, Rusça metinlerin çevirisini yapan ve ayrıca tez metni için görüşme yaptığım Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Arkeoloji Bölümü'nden sınıf arkadaşım Alexandra Makhnatova'ya, tez metnini defalarca okuyan ve İngilizce metinlerin çevirileri için vakit ayıran Özgür İpek'e ve son olarak tez danışmanım Prof. Dr. Ali Akay'a emekleri için teşekkür ederim.

ÖZET

Sinema sanatının en önemli yönetmenlerinden biri olan Andrey Tarkovski'nin, filmografisinin merkezinde zaman kavramı konumlanmaktadır. Bu bakımdan yönetmenin işlediği konuları ve tiplerini anlamlandırabilmek için, onun hem maneviyat hem de *mühürlenmiş zaman* üzerine olan yazıları, röportajları ve günlükleri önem arz etmektedir ve bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Esas itibarıyla, bu tezde yönetmenin zaman kavramını algılayışını görselleştirme şekli ve bu açıdan mühim olan motifler ile düşünceler analiz edilmeye çalışılmıştır. Sinematografisinde, kendi hayatı (özellikle çocukluğu) ve ruhani değerlerle ilgili olan görüşleri ön plana çıkar. Tüm bunların çerçevesini ise, zaman mefhumu şekillendirir.

Anahtar Kelimeler: Tarkovski, Sinema, Zaman.

SUMMARY

The notion of time stands at the heart of Andrei Tarkovsky's filmography, who is one of the most important directors of the art of cinema. In this regard, his writings on spirituality and also on *sculpting in time*, interviews and diaries are of great importance and form a basis for this study. In principle, it is attempted to analyse how he visualizes the perception of time and the motifs and thoughts which are crucial in this respect. His personal life (his childhood, especially) and his ideas on spiritual values come out within his cinematography. It is the notion of time which frames all of these qualities.

Key Words: Tarkovsky, Cinema, Time.

1. GİRİŞ

Zaman kavramı, var olduğumuz günden bugüne birçok filozof, bilimadamı ve düşünür tarafından tartışılmıştır. Felsefede, bilimde, vb. alanlarda tanımı konusunda zorluklarla karşılaşmış bir kavramdır, zaman. Gerçekten var olduğunu kabul edenlere karşılık olarak, sadece insan bilincinde yaşayan, insanın var ettiği soyut bir kavram olarak da nitelendirilmektedir. Zaman, bazen tek başına, bazen mekânla birlikte ele alınmaktadır. Bazen de, zamanın dışında hiçbir şeyin varlığı kabul edilmemektedir. Bu kadar zor tarif edilen bir kavram olmasına karşın, birçok konuda yine zamana atıfta bulunmaktadır. Doğum, yaş, ölüm, tarihsel dönemlerin sınıflandırılması, insanlık tarihinin belirli dönemlere ayrılması, bellek üzerine olan çalışmalar, vs. hep zamansal açıdan düzenlenmiştir. Bunun yanı sıra sanat alanında da çok fazla göndermede bulunulan bir kavramdır. Hatta bazı düşünürler tarafından eserin anlatı yapısını kuran en temel öge olarak nitelendirilmektedir. Bu durum özellikle Tarkovski¹ sinemasında sık karşılaşılan bir özelliktir. Zaman kavramının yanı sıra, yönetmenin filmlerinin alt yapısını oluşturan öğelerin Sovyetler'in sanat anlayışı, düşünsel yapısı ve kent planlaması olduğu söylenebilir. Buna ilaveten eserlerinde kullandığı ve tekrarladığı motifler de onu kendi dönemindeki diğer yönetmenlerden ayırmaktadır. Tarkovski sinemasının tarihsel arka planını kavrayabilmek için öncelikle Sovyet sinemasının tarihçesine, sosyalist gerçekçilik akımının doğuşuna ve yönetmeni kentlerden uzaklaştıran Sovyet kent planlama sisteminin biçimlerine bakmak gerekmektedir.

Sovyetler devletin doğrudan desteği ve müdahalesi ile film üretilen en önemli ülkedir². Çarlık döneminin sonundan devrimin ilk yıllarına kadar yabancı yapımlar devam eder³. Kültür ihtilâli eski dönemin sanatsal, düşünsel ve toplumsal alt yapısını devralır⁴. Sosyalizmin inşasına zarar verebilecek olan etmenleri ortadan kaldırmak için, okul kiliseden ayrılıp sosyalist eğitimin bir aracı hâline getirilir; bunun yanı sıra,

1Yönetmenin adının yazım şekli metin içerisinde "Andrey Tarkovski" olarak geçmektedir. Fakat, çeşitli yazarlardan yapılan bazı alıntılarda "Andrei Tarkovsky" şeklindedir. Yazarların yazım biçimine sadık kalınmıştır.

2Rıza OYLUM, **Rus Sineması**, 9.

3 A.g.e., 11.

4Leonhard WOLFGANG, **Bugünkü Sovyet İdeolojisi II**, Çev. Cemil Ziya ŞANBEY, 295.

kültür tüm insanlığın ortak malı olarak sunulur⁵. Sovyet ideolojisi söz konusu olduğunda sanat hiçbir şekilde sınıf mücadelesinin dışında ele alınıp düşünülemez; bu yüzden taraflılık ilkesi benimsenir⁶. Sanat üst yapı içerisinde konumlandığından dolayı alt yapı tarafından şekillendirilmektedir⁷. Sovyet ideolojisine göre, sanatın konusu sadece güzel değildir; aynı zamanda sanat çirkin ve tiksindirici olanı da konu edinmelidir; sadece güzelliği ele almak burjuva sanatına ait bir özelliktir⁸. Bu nedenden dolayı reddedilir. Stalin Sovyet yazarlarından “Ruhun Mühendisleri” diye bahseder⁹. Devrim öncesinde özellikle yerli yapımlar ve edebiyat uyarlamaları vardır; ayrıca devrimden sonra Sovyet ideolojisi ile uzlaşma sürecine girilir; fakat istenmeyen bazı yönetmenler de söz konusudur; Fransa ya da Hollywood'a giden bu yönetmenlere “sürgün sinemacılar” denmektedir¹⁰. Bu yönetmenlerin bazıları geri dönerek Sovyet ideolojisi ile barışırlar; çünkü kapitalist sistemin mutlu sonla biten filmleri onları sıradanlaştırır¹¹. Sovyetler'de sosyalizmin inşasından kaynaklanan birçok baskıya maruz kalmamak için kaçanlar bu sefer de kapitalist sistemin dayatmaları ile karşı karşıya kalırlar. 1909'dan sonra Çarlık Rusyası'nda yerli filmler çekilmeye başlar; başta Moskova olmak üzere kurulan stüdyolarda Avrupa film anlayışı egemendir ve çoğunlukla tiyatro oyunlarından ve edebi eserlerden uyarlamalar konu edinilir; 1917 ihtilâlinde önce Rus sinemasında önemli bir atılım olmamıştır; bu durumdan Çarlık yönetimi sorumlu tutulabilir; çünkü gündelik yaşamın işlenmesini yasaklamıştır; o yüzden tarihi dramlar, doğaüstü öyküler ve sıradan komediler çekilir¹². 1910'larda teknik ekipman olmadığı için Rus film yapım şirketleri Batı'ya oranla daha farklı geliştiler; uluslararası ticaretin filizlenmeye başladığı bu süreçte Rus ulusal sineması, donanım endüstrisinin bir sonucu olarak ithalatçılar, dağıtımcılar ve salon sahipleri sayesinde başlamıştır¹³. Yabancı filmlerin dağıtımından elde edilen para ile yerli filmlere yatırım yapılır¹⁴. Devrim öncesi Rus

5 A.g.e., 296.

6 A.g.e., 332.

7Gusstav A. WETTER, **Bugünkü Sovyet İdeolojisi I**, Çev. Cemil Ziya ŞANBEY, 402.

8 A.g.e., 403.

9 A.g.e., 406.

10Rıza OYLUM, **Rus Sineması**, 12.

11 A.g.e., 13.

12 Alev DEMİRBİLEK (İDRİSOĞLU), **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları – I**, 60.

13Yuri TSİVİAN, “Devrim Öncesi Rusya”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet FETHİ, 193.

14 A.g.e., 195.

sineması üslûp bakımından 1913 öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılır; ilk dönem 1908'den 1913'e kadar sürmektedir; ilk dönemin başlarında yabancı yatırımcılık yasaktır; ayrıca sinematografik olmayan kültüre bağımlılığıyla farkedilir¹⁵. Rus sinemasının ilk döneminde bazı unsurlar (hile ve kovalama gibi) tamamen atlanmıştır; onun yerine kültürel olarak özgün sanat filmleri, tarihsel kostümlü dramalar ve köy yaşamı ile ilgili unsurlar seçilmiştir; fakat 1911'den itibaren salon melodramlarının izleri görülür; bundan dolayı olaylar bugün ve kentte geçmeye başlar; I. Dünya Savaşı Rus filmlerinin altın çağıdır; çünkü yerli yapımlar yurt içi pazara hâkim durumdadır; 1914-1916 yılları arası içe dönük ağır bir tarz görülmektedir; kadında kurban erkekte ise nevrotik motifler, derin düşüncelerle ilgilenen karakterler ve hareketsiz bir tablo yaygındır; 1917 sonrası psikolojik abartılar ve ağır edimlerden vazgeçilir, onun yerine iyi kurgulanmış öyküler ve hızlı bir akış tercih edilir¹⁶. 1918 yazında “ajitasyon trenleri”nin (propaganda merkezi) ilk seferi Doğu Cephesi olmuştur¹⁷. Sovyet sineması 1919'da Lenin'in imzaladığı “Fotoğrafik Ticaret ve Sanayinin Narkompros'a [Halk Eğitim Komiserliği] Devri Hakkında” RSFSR Halk Komiserleri Konseyi Kararnamesi adlı belge ile resmen doğmuştur; zaten 1917'de üç mesleki örgütle sinema-iktidar mücadelesi başlamıştır; bu örgütler, OKO (Dağıtımçı, gösterimci ve yapımcılar federasyonu), Sinema Sanatı İşçileri Birliği (yaratıcı işçiler ve “sinema aristokrasisi”) ve Sinema-Tiyatro İşçileri Birliği (çoğu projeksiyoncu proleterya) şeklindedir; 1918-1920 arasında ise, Moskova'da ulusallaştırma başlar ve bu yeniden yapılanma süreci 1920'ler boyunca sürer¹⁸. 1918'de görülen göçmen sinemacıların yanı sıra; yurdundan ayrılmayanlar ise devrim öncesi olan sinema ile bağları koparmaya çalışmışlardır; çünkü eski dünyayı kınama düşüncesi hasıl olmuştur; geçmişe yönelik saldırganlık, ekonomik zorluklar ve devrimin değiştirdiği gerçeklik algısı ile montaj ön plana çıkmıştır¹⁹. Ham film sıkıntısı yüzünden sinemanın gelişmesi için denenen yöntem eski filmlerin yeniden kurgulanması olmuştur; ilk dönem Sovyet sineması yok ederek yaratır, yani eski tür filmlerinin ticari yapısını ortadan kaldırır ve ajitasyona yönelir ve bu filmler

15 A.g.e.

16 A.g.e., 196.

17Alev DEMİRBİLEK (İDRİSOĞLU), **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları – I**, 62.

18Natalia NUSSİNOVA, “Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet FETHİ, 197.

19 A.g.e., 200.

1919 yılında “ajitasyon trenleri” ile gösterilir; 1920'lerde ise, sahne-perde birlikteliği (sergilenen tiyatronun aynı anda filme çekilmesi) ve öykülü filmlere karşı çıkılması genel özellik hâline gelir²⁰. Ayrıca 1920'lerde yaratıcı Tanrı düşüncesi (yönetmen ve montaj) ve yeni türler yaratma sorunları gündemi işgal eder; 1920'lerin ortalarında ise tarihsel devrimci epik görülür²¹. 1920'lerin sonlarında ise, günlük yaşam ve bu türün kentçi filmle kaynaşması söz konusudur²²; ayrıca bu dönem montaj sinemasında farklı birçok zirveye de tanıklık etmiştir; entelektüel sinema, lirik sinema, örtük-örgü sineması ve çeşitli ticari filmler gibi²³. 1924'te Eisenstein ve Kuleshov'un başını çektiği bir grup yönetmen Devrimci Sinematografi Derneği'ni (ARC) kurdu; bu derneğin amacı sanatsal yaratım üzerinde ideolojik olan süreci güçlendirmektir ve 1929'a gelindiğinde ise kültür devriminin parçası olarak tüm filmlerin proleterya hizmet eden ideolojik filmler olması en önemli amaç olmuştur²⁴. 1926 yılında sinema ismen varolur, 1927'de ise montajın parlak dönemi yaşanır²⁵. 1926 Eisenstein'a göre Sovyet sessiz sinemasının “ikinci edebi dönemi”dir; senaryo tartışmaları gündeme gelmiştir²⁶. Bu konuda birkaç farklı yaklaşım bulunmaktadır:

- Senaryo olmasın (Vertov),
- Film çekildikten sonra senaryo olsun (Osip Brik),
- Demir senaryo (yönetmenin bağımsızlığını sınırlayan),
- Duygusal senaryo: düşüncenin görsel olarak canlanması (Eisenstein)²⁷.

1928 baharında Bütün Sovyetler Parti Konferansı yapılmıştır; bu toplantı sonucu sinema ideolojik baskı altına alınmıştır; bu doğrultuda herkesin anlayabileceği filmlerin yapımı ve ardından sesin sinemaya girişi Sovyet sinemasını farklı bir yöne sevk etmiştir; ses sinemayı kitlelere ulaştırmanın bir yolu olarak görülmüştür ve devlet politikası sesli sinemaya vurgu yapmıştır; bunun ardından 1929'da sessiz

20 A.g.e., 201.

21 A.g.e., 206.

22 A.g.e., 207.

23 A.g.e., 208.

24 A.g.e., 198.

25 A.g.e., 203.

26 A.g.e., 206.

27 A.g.e., 207.

sinema gözden düşmüştür²⁸. 1925 Politbüro, sanatsal stillere karışmama kararı alır²⁹. II. Dünya Savaşı sonrası Sovyet kurgu kuramcılarının parlak dönemi sona ermesinin ardından genellikle Sovyet halkına ve dönemin ideolojilerine uygun filmler artar³⁰. 1920-1930 yılları arasında sinema anlayışının ana eksenini, toplumsal koşullar ağır bastığı için, kişinin kendini ve çevresini dönüştürme çabası oluşturur; buna ilaveten bir yandan devrime tanık olma açısından, diğer yandan da devrimci bilinci güçlendirme bakımından sinemanın kullanılması dönemin tipik özelliğini oluşturmaktadır³¹. Lenin sinemayı çok önemli bir propaganda aracı olarak gördüğü için, “sinema trenleri” oluşturulur; bu sayede ülkenin her köşesinde bulunan insanlar sinema ile yani Sovyet ideolojisiyle tanışır ve bu şekilde belli bir sürenin sonunda dağıtım ağı oluşarak sinema kurumsallaşır³². Lenin sinemaya büyük bir önem atfederken aslında sinemanın üstünlüğünden ziyade büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen Sovyet halkına bilgiyi ve sosyalizmi görsel yoldan aşılama hedefini anlatmaya çalışır³³. Tüm edebiyatçıların Parti'nin bir organı ve proletaryanın bir parçası olması gerektiğini vurgulayarak bunun dışında kalan tüm yazarları lanetler³⁴. Devrimin ilk yıllarında gerçekçilik akımı temel alınmaya başlar; ekonomik yetersizliklerden dolayı montaj önemli bir kavram hâlini alır; montajın öneminin artmasıyla devrim öncesi yapımlar tekrar elden geçirilip kurguları değiştirilir ve yeni bir sinemanın adımları atılmış olur³⁵. Stalin döneminde resmi ideolojinin sınırları belirginleşir; tüm sanat eserleri için geçerli olan katı bir sosyalist gerçekçilik temel alınmaya başlanır; sansür kurulu oluşturulur ve yasaklar arttırılır; filmlerin bütçesini devlet sağladığı için tüm kontrol onun elindedir; böylece filmlerde üretilecek olan karakterlere de karar verilir ve bu karakterler genellikle ideal olarak oluşturulur³⁶. 1928-1932 yılları arasında uygulanan Kültür Devrimi siyaseti sonucunda 1934'te sosyalist gerçekçilik SSCB'nin resmi sanatsal anlayışı olarak ilan

28 A.g.e., 208.

29 Alev DEMİRBİLEK (İDRİSOĞLU), **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları – I**, 62.

30 A.g.e., 88.

31 Rıza OYLUM, **Rus Sineması**, 15.

32 A.g.e., 16.

33 Geoffrey NOWELL-SMİTH, “Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet FETHİ, 386.

34 Viladimir İliç LENİN, “Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı”, http://www.tsip1974.com/yeni_sayfa_244.htm

35 Rıza OYLUM, **Rus Sineması**, 16.

36 A.g.e., 18.

edilir³⁷. 1932 yılında Sovyet Yazarlar Birliği kurulur³⁸. Sovyet Yazarlar Birliği'nin 1934'te yapılan ilk toplantısında Gorki'nin konuşması emeğin başkışı olması gerektiği konusuna vurgu yapar; Jdanov da ona benzer bir konuşma yaparak yazarların sosyalizmin inşasında rol almasının gerekliliğinden özellikle bahseder, ayrıca ekonominin ve hayvancılığın geliştirilmesinin yazılacak yazıların ana izlekleri olmasının aciliyeti üzerinde durur³⁹. Bunun yanı sıra kongrede Buharin ve Radek gibi isimler de konuşmuştur; Buharin ve Radek özellikle yaptıkları konuşmalarda Sovyet sanatının ne olması gerektiği ve ne olmadığı hususlarına değinmişlerdir⁴⁰. Stalin 1930'ların sonundan 1953'e kadar yapılan tüm filmleri izleyip sansürleme işlemlerini bizzat kendisi gerçekleştirmiştir⁴¹. Ayrıca onun döneminde Sovyet müzisyenlerine yapılan uyarıların tümüne “bahar temizliği” denmektedir⁴². 1930'lu yıllarda toplumda yaratılmak istenen fedakârlık duygusu ve milli kahramanlık hikâyeleri Rus toplumun tarihinde aranmaya başlar; özellikle II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Rus milliyetçiliği göze çarpar; fakat ideolojik temelden hareket etmeyen popüler filmleri de görmek olanaklıdır⁴³. Vertov, Pudovkin ve Eisenstein'in ardından bir suskunluk dönemi yaşanır ve II. Dünya Savaşı'nın sonrasında ise bir içe kapanma söz konusu olur; 1955 sonrası Stalin'in kültürünün yıkılmasıyla Sovyet sanatı uluslararası standartlara erişmeyi başarır⁴⁴. Sovyet sanatının uluslararası ölçütler ile yaşadığı sorunların en başında tek ülkede sosyalizm fikri gelmektedir⁴⁵. Yazarlar Birliği'nin İkinci Kongresi 1965 yılında toplanmıştır⁴⁶. Kruşçev Stalin dönemini eleştirerek daha yumuşak politikalar uygulamaya yönelir; bu anlamda sinemada da duygusal, insan merkezli, yumuşak ve insancıl bir anlayışın hâkim olduğu filmler çoğalır⁴⁷. Stalin sinemaya çok önem verdiği ve baskıcı bir yönetim izlediği için⁴⁸

37 Peter KENEZ, “Stalin Dönemi Sovyet Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet FETHİ, 446.

38 Ahmet OKTAY, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, 105.

39 A.g.e., 111.

40 Berna MORAN, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 53.

41 Peter KENEZ, “Stalin Dönemi Sovyet Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet FETHİ, 449.

42 Murat BELGE, **Marksist Estetik**, 64.

43 Rıza OYLUM, **Rus Sineması**, 19.

44 Ahmet OKTAY, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, 70.

45 A.g.e., 71.

46 A.g.e., 117.

47 Rıza OYLUM, **Rus Sineması**, 20.

48 A.g.e.

sinema okulları kurdurup sinemayı kurumsallaştırır; Kruşçev kendi döneminde ılımlı bir politika izlediği için 1950 sonu ve 1960 başında film üretiminde önemli bir artış yaşanır; ki bu artış 1970'lerde de (Brejnev dönemi) devam etmiştir⁴⁹. Daha sonraki dönemlerde Stalin'in kendi döneminde uyguladığı bürokrasi komedi filmleri için önemli unsurlar sunmuştur⁵⁰. 1960'lar (Kruşçev dönemi) Yumuşama Dönemi olarak bilinen ve sosyalist idealler açısından olumlu gelişmelerin habercisi olmasına rağmen 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında ise (Brejnev dönemi) Durgunluk Dönemi biçiminde devam edince büyük hayal kırıklıklarının baş gösterdiği bir sürece girilmiştir⁵¹. Tarkovski dışında dönemin (1960-1980) önemli yönetmenleri arasında Parajdanov, Konchalovsky, Shukshin ve Kalatazov bulunmaktadır⁵². 1960'ların sonunda (Brejnev dönemi) yasaklar yeniden gündeme gelmeye başlar; bu yüzden çeşitli imgeler kullanılır ve edebiyat uyarlamalarında artış görülür⁵³. Brejnev 24. Parti Kongresi'nde yaptığı konuşmada Lenin ile ilgili yapılan tüm sanatsal işlerin ona olan bağlılık ve saygıyla ilgili olduğunu belirtir⁵⁴. Antropov 1982'de yayınlanan “Sanat ve Edebiyat Dergilerinin Komünist Kalkınma Pratiğiyle Yaratıcı İlişkisi Üzerine” adlı yazısında Merkez Komitesi'nin kültür ve ideoloji sorunlarıyla ilgili olan üye yazarların önemli toplumsal gelişmeleri yansıtmaları gerektiğini vurgulayarak, bireysel yaşama yönelmiş olanları suçlar; tarım sorunlarının öncelikli konuları olduğunu belirtir⁵⁵. 1980'lerde yolsuzluklar baş gösterir ve 1985'te ise Gorbaçov başa geçer⁵⁶. Gorbaçov'un uyguladığı *glasnost* ve *perestroyka* politikalarının ardından sinemada toplumsal yozlaşma ve yabancılaşma konu edilmeye başlar⁵⁷. 1980'lerin ortasında 1960 ve 1970'lerde yasaklanmış olan filmlerin yasakları kalkar; çünkü filmleri denetleyecek herhangi bir kurum artık yoktur ve her şey serbest bir hâle gelmiştir; bu dönem Sovyetler'in çökmeye başladığı sürece işaret

49 A.g.e., 21.

50 A.g.e., 22.

51 Ketî CHUKHROV, “Sovyet 60'ları: Projenin Sona Ermesinden Hemen Önce”, **Red Thread**, Çev. Çiçek Öztekin, http://www.red-thread.org/dosyalar/site_resim/dergi/pdf/9846703.pdf, 1.

52 Rıza OYLUM, **Rus Sineması**, 22.

53 A.g.e., 23.

54 A. KARAGANOV, “Sanat Deneyiminin Zenginleştirilmesi”, **Sosyalizm ve Kültür**, Çev. Ş. SALMA, 113.

55 Ahmet OKTAY, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, 109.

56 Rıza OYLUM, **Rus Sineması**, 27.

57 A.g.e., 28.

eder; Sovyet döneminde tabu olan cinsellik gibi konular işlenmeye başlar⁵⁸. Gorbaçov döneminde dağıtım ağı çöker ve artık çok az film çekilir⁵⁹. Bu dönemde Sovyetler Avrupa'nın en az film yapan ülkesi olur; *perestroyka* sonrası devlet desteği geri çekildiği için insanlar ticari filmlere yönelir ve toplumsal sorunların başında mafya konusu gelmeye başlar⁶⁰. Tarkovski'nin sinema anlayışı yöneticilerin hoşuna gitmese de kazandığı uluslararası başarıdan da bir o kadar hoşnutturlar; bunun yanı sıra Tarkovski de yönetimden memnun olmasa da filmlerini Sovyet film stüdyolarında çeker⁶¹. 1980'li yıllarda ve 1990'lı yılların ortalarına doğru Sovyetler'de sansür kendini hissettirir ve devletin izin verdiği kadarıyla sinema izlenebilmektedir; ayrıca sansür sadece sanat alanında değil aynı zamanda sosyal hayatın diğer alanlarında da göze çarpar ve kıyafetler konusundaki tek tip olma durumu özentinin artmasına sebebiyet verir⁶².

Sovyet sinemasında görülen sansür toplumsal hayata da benzer baskılar olarak yansımaktadır. Sinema gibi kent yaşamı da planlı ve programlı bir hâle getirilmiştir. 1930'lardan itibaren Sovyet kentlerinde planlama konusunda kentin biçimi ve kent içerisinde ilişkilerin organize edilmesi gibi bazı temel sorunlar üzerinde durulmuştur⁶³. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da devam eden ve 1935'te tasarlanan Moskova kent planında görkemli ve törensel yapılar öne çıkmaktadır; bu tasarımların ideolojik işlevi sosyalizmin gelişini kutlama açısından değil, baskıcı bir rejimin habercisi niteliğinde yorumlanmıştır; siyasi katılımı teşvik etmek yerine insanların önemsiz hissetmelerine yol açmıştır; bunun yanı sıra dönem dönem gündeme geldiği hâlde doğru düzgün bir şekilde oturtulamamış olan mikro-kesimlerin (komşuluk birimleri) tasarımı söz konusu olmuştur⁶⁴. Tasarımcıların toplantı mekânlarını unutmaları, alış verişi yapılan mekânların yerlerinin uygun bir şekilde belirlenemeyişi ve bu tip komşuluk apartmanlarının kentin doğasına aykırı oluşundan dolayı beklenen ilişkiler geliştirilememiştir; ayrıca büyük kentlerin daha verimli üretim

58 A.g.e.

59 A.g.e., 30.

60 A.g.e., 31.

61 A.g.e., 49.

62 Alexandra MAKHNATOVA ile görüşme, 5 Nisan 2013.

63 Larry SOWERS, "Sovyetler Birliği'nde ve Çin'de Kent Planlaması", **Monthly Review**, Çev. Erhan GENCER, 2.

64 A.g.e.

yerleri olduğu keşfedildiğinde 1960'lı yıllarda bu uygulama sona ermiştir⁶⁵. Bunun ardından Sovyet kentleri Batı'nın kapitalist kentlerine dönüşmeye başlamıştır⁶⁶. 1960'ların ve 1970'lerin toplumsal göç ve aktif kentselleştirme politikaları döneminde oluşmuş ulusal yaşam⁶⁷ söz konusudur. 70'li yıllarda iki tabaka karşımıza çıkmaktadır, bunlardan birini çiftçiler diğerini ise çalışanlar oluşturur; Kruşçev sonrası çiftçinin durumu değişir; çünkü kolhoz sistemi uygulamaya geçmiştir; 1970 ve 1980 arasında yaşanan hızlı şehirleşme ruhani değerlerin yok olması için zemin hazırlar; ayrıca suç oranlarında ve alkol bağımlılarının sayısında artış gözlemlenir; bunun yanı sıra şehre göç etmenin getirdiği bir artı vardır, o da eğitim seviyesinde ve okuma-yazma bilenlerin sayısında görülen yükselmedir⁶⁸. Özellikle savaştan sonraki (II.D.S.) hızlı şehirleşme toplumsal durgunluğu bir kenara iter ve bu yeni dinamizm sanata yansır⁶⁹. Bu dönemde değerlerin yozlaşmasıyla ortaya çıkan ulusal yaşam aslında köy yaşamına yönelerek gelenekleri öğrenmeye başlamasını imlemektedir.

Brejnev'in hüküm sürdüğü 1964-1982 yılları arası olan durgunluk dönemi, adının tersine sessiz ve sakin geçmemiştir; Shukshin'in 1974 yapımı *Kalina Krasnaia* ve Panfilov'un 1976 yapımı *Puroşu Slovan* adlı filmleri bu dönemin derin anlamını yansıtmaktadır; en başında iki filmde anlaşılmamıştır; 1970-1980 arası Sovyet sineması hem toplumun teşhiri hem de sessiz ve dramatik bir dönemin somutlaşmış halini vermektedir; Sovyetler'de sinema devletin elinde olduğu için hem bir propaganda aracı hem de gelir sağlayan bir kanaldır; yani sinema devletin aynası olarak ortaya çıkmaktadır; diğer taraftan da toplumun 1970'lerdeki krizinin bir aynası durumundadır; toplumsal anlamda yaşanan bu kriz “Sovyetlerin komünizm cenneti” olacağına dair Parti'nin verdiği sözün gerçekleşmemesinden kaynaklanır; bunun üzerine insanlar kendi dertleriyle baş başa kalırlar, devlete olan güvenlerini yitirirler ve herhangi bir hedefleri de kalmaz; sinema da bundan dolayı monoton olan gündelik hayatı konu edinir; Shukshin ve Panfilov'un filmleri de bu dönemin hedefsiz kalmış ve her an patlamaya hazır olan toplumun ruh halini işlemişlerdir; Panfilov'da günlük

65 A.g.e., 3.

66 A.g.e., 5.

67 Andrei PLAKHOV, *Sovyet Sineması*, Çev. Ergün AKÇA-Şerif EROL, 38.

68 Çurakof Dimitri OLEGOVİCH, “Zastoi ili Zastolye? Sotsialnaia Politika Pri Brejneve”, <http://www.portal-slovo.ru/history/41346.php?PRINT=Y>.

69 G.NEDOVİŞİN, “Sovyet Güzel Sanatlarında Yaratıcılık Arayışı”, *Sosyalizm ve Kültür*, Çev. Ş. SALMA, 251.

yaşantının rutinliği, Shukshin'de ise kendi ülkesinde fazlalık olmuş insanlar ve suçun yükselişi söz konusu edilmiştir⁷⁰.

Devletin Tarkovski gibi yönetmenleri dışlama nedeni Rus edebiyatının mirasçıları olmalarından kaynaklanmaktadır; fakat en çok bürokratik sansüre takılan yönetmen Tarkovski'dir; Rus ve Sovyet sinema uzmanı olan Vidan T. Consan Tarkovski hakkında birçok efsane olduğunu dile getirmektedir; kimileri onu muhalif kimileri ise Batıcı olarak tanımlamaktadır; oysaki Tarkovski filmleri kendi döneminin politik ve toplumsal havasını teneffüs ettiği için sadece kendi dönemini yansıtmaktadır⁷¹.

L. Aninski bu dönemin özellikle de Andrei Rublev'in çekildiği dönemin insanlarında gerçekçilik duygusunu aramanın bu insaları köy yaşamına ve gelenekleri öğrenmeye yönelttiğini belirtir. Devlet de bu durumda yurtseverliği bir koz olarak kullanır. Önce köyünü sevmekle başlarsın sonra tüm ülkeni seversin. Bu anlamda çeşitli yaklaşımlar tarafından ele alınan milliyetçilik kavramı ön plana çıkmaya başlar. 20. yüzyılın ikinci yarısında herkes Rusya için çok farklı şeyler söylediği için Rusya'nın çok farklı ve birbiriyle uyumsuzluk içinde olan yüzleri vardır⁷².

Tarkovski'nin dönemindeki diğer muhalif Sovyet yönetmenleri arasında bulunan isimlerden biri Shukshin'dir. İkisi de muhalifler arasında yer alsalar da aralarında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Yönetmenin 1974 yapımı olan *Kalina Krasnaia* adlı filminde, Tarkovski filmografisi düşünüldüğünde, temponun daha yüksek olduğu sahneler mevcuttur ve renkler daha da canlıdır. Tarkovski ise, sinemada renk kullanımının hâlâ yapay olduğunu düşünmektedir. Shukshin aynı zamanda kalabalık kent sahnelerine de yer vermektedir. Buna ek olarak karakterler arası diyaloglar yoğun şekilde kullanılmıştır. Kalatozov da aynı Shukshin gibi kalabalık meydan sahneleri ile iş görmektedir. Yönetmenin çağdaşlarından olan Parajdanov ise, masalsiliğin ve sembolizmin ağırlıklı olduğu kadrajlar kullanır. Köy hayatına dair sahneler yoğundur; fakat tempo çok daha yüksektir. Tarkovski

70 <http://www.libsid.ru/istoriya-zarubezhnogo-i-otechestvennogo-kinoiskusstva/istoriya-otechestvennogo-kinoiskusstva/ot-otepeli-do-perestroyki>

71 Takahasi SANAMÍ, "Andrej Roublov' A. Tarkovskogo: İnterpretatsiya Russkoi İstorii v Kontekste Sovetskoi Kulturi", *Acta Slavica Iaponica*, Tomus, 29, pp 65.

72 A.g.e.,66.

sinemasında hiç görülmeyen kırmızı ve bu rengin parlaklığı Parajdanov'da ön plandadır.

1.1. Çalışmanın Amacı

“Tarkovski Sinemasında Zaman” adlı bu tez çalışmasında, yönetmenin sinematografisinde zaman mefhumunu nasıl algıladığı, işlediği ve görselleştirdiği irdelenmeye çalışılmıştır. Zamanı ne şekilde tasavvur ettiğini ortaya serebilmek için öncelikle, kendisinin sinema ve sanat hakkındaki görüşleri açıklanmıştır. Sanatın her dalı üzerine ve elbette ki sinema ile alâkalı olan fikirleri Tanrı, din, ahlâk ve maneviyatı içermektedir. Bundan dolayı yönetmenin zamanı görselleştirme biçimini kavramak için, insanın maneviyatıyla ilgili olarak neleri vurguladığı dikkate alınmıştır. Kitlelerin devrimci ruhunun değil de, insanın ruhani yönünün neden bu kadar ön plana çıkarıldığını kavrayabilmek için çalışmanın giriş kısmında Sovyet sinema tarihine, sosyalist gerçekçilik akımına ve şehrin ne şekilde düzenlendiğine değinilmiştir. Tabii buna ek olarak çağdaşı olan sinemacılara ve Tarkovski üzerine yapılmış olan felsefe ve psikoloji ağırlıklı olan çalışmalara da yer verilmiştir. Bunun için özellikle yönetmenin kendi yazılarına, günlüklerine ve röportajlarına öncelik tanınmıştır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışmanın sınırlarını belirleyen en önemli öge zaman kavramıdır. Yönetmenin bu konuyu nelere dayanarak görsel bir malzeme haline dönüştürdüğü meselesini açıklayabilmek için, insanın ruhani tarafı ile ilgili ifade ettikleri üzerinde durmak gereklidir. Tarkovski sinemasında karmaşık ruh hâllerinin hâkim olduğu arayış içindeki karakterler ön plandadır; modern dünyanın insanı bunaltan ve zamanı yakalamasını zorlaştıran kentler yoktur; ama şehrin kendisinden kaçan bireyden baskın olarak bahsedilir. Tarkovski tiplerini köy hayatında resmedilirler; çünkü modern dünya kenti insana duraksama şansı vermemektedir. İnsan betisi kırsalda zamanın nasıl işlediğini görebilir ve manevi yanlarını daha iyi keşfedebilir. Yönetmen özellikle bu konuları filmografisinde ele alır.

Bu çalışmada, kendisinin bitirme tezi olan orta metraj filmi (*Silindir ve Keman*) ile yedi uzun metrajı bu bağlamda okunmaya çalışılmıştır. Bu durum çalışmanın sınırlarını belirleyen diğer bir öğedir. Her bir film ayrı bir bölümü oluşturur ve filmler çekim yıllarına göre sıralanmıştır. Bu anlamda çalışma yedi ayrı bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde evvelâ, yönetmenin zaman mefhumunu nasıl işlediği irdeleneceği için, *mühürlenmiş zaman* kavramı üzerinde durulmuştur. *Mühürlenmiş zamanın* kendisini açımlayabilmek için Tarkovski'nin felsefi ve dini görüşlerine de yer verilmiştir; çünkü onun Tanrı, din, ahlâk ve maneviyat üzerine olan fikirleri zamana bakışı açısından etkilemektedir; dolayısıyla bu, filmlerinde işlediği konuları ve karakterleri de belirleyici bir özelliktir. İlk bölümün ikinci kısmında ise, *Silindir ve Keman* ile *Ivan'ın Çocukluğu* birlikte ele alınmıştır. Bunun nedeni ise, iki filmin de Tarkovski'nin erken dönem eserleri olmasından dolayı tezde ele alınan diğer altı uzun metrajın zaman, konu ve karakter açısından temellerini gösteriyor olmasından kaynaklanır. İkinci bölümde *Andrey Rublev* ele alınır ve sırasıyla diğer bölümlerde de *Solaris*, *Ayna*, *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban* filmleri incelenmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

“Tarkovski Sinemasında Zaman” adlı bu tez, kuramsal bir çalışma olduğu için, niteliksel araştırma yöntemlerinden belge analizi kullanılarak hazırlanmıştır. Yönetmenin incelenen filmografisi ise, 1960-1986 yılları arasında çektiği bir orta metraj ile yedi uzun metrajı kapsamaktadır⁷³. Ayrıca ilk kısa metrajı olan *Katiller* filminden ikinci başlık içerisinde kısaca bahsedilmiştir. Filmler çekim yıllarına göre sıralanmıştır ve her biri bir bölüm oluşturmaktadır. Böylece yönetmenin zaman kavramına bakışının nasıl bir değişim gösterdiği izlenebilmektedir. Tarkovski'nin düşüncelerini görselleştirmesine kaynaklık teşkil eden tarihsel ve düşünsel alt yapı

73 Burada incelenmiş olan filmlerinin yanı sıra, Tarkovski'nin yer aldığı diğer projeler şu şekildedir: “*Katiller* (1956), yönetmen, senarist, oyuncu; *Bugün Kimse Kovulmayacak* (1958), yönetmen, senarist, oyuncu; *Ben Yirmi Yaşındayım* (1965), oyuncu; *Sergey Lazo* (1967), senarist, oyuncu, kurgucu; *Binde Bir Şans* (1968), senarist, sanat yönetmeni; *Ekşi Üzümler* (1973), kurgucu, sanat yönetmeni; *Dikkat! Yılanlar!* (1979), senarist; *Yolculuk Zamanı* (1982), yönetmen (belgesel); *Boris Godunov* (1983), yönetmen (sahneleme).” Andrey TARKOVSKI, **Tarkovski'den Sinema Dersleri. Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair**, Çev. Semir ASLANYÜREK, 175, 176.

ise, giriş kısmında işlenmiştir. Bunun yanı sıra “mühürlenmiş zaman”ı anlamak adına yönetmenin maneviyata ilişkin görüşlerine de yer verilmiştir. Film okumaları yapılırken Tarkovski'nin “mühürlenmiş zaman” kavramına ek olarak onunla ilişkili olduğu düşünülen bazı kavramlar kullanılmıştır. Bakhtin'in “kronotop” kavramı “mühürlenmiş zaman” ile bağıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Ayrıca yönetmenin kronolojik olay örgüsünden uzakta konumlanan parçalı anlatım dili için “gerçeklik düzeyleri” üzerinden yapılmış olan çeşitli okumalara yer verilmiştir. Son olarak Aleksandra Makhnatova ile SSCB'nin sosyal yaşantısına dair gerçekleştirilen yapılandırılmamış-görüşmeden elde edilen veriler giriş kısmında değerlendirilmiştir.

2. MÜHÜRLENMİŞ ZAMANIN FİLİZLENMESİ: *SİLİNDİR VE KEMAN, IVAN'IN ÇOCUKLUĞU*

“*Mühürlenmiş Zamanın Filizlenmesi: Silindir ve Keman, Ivan'ın Çocukluğu*” adlı ilk kısımda, öncelikle Tarkovski'nin sanat ve sinemaya dair görüşlerine yer verilmiştir; çünkü yönetmenin sanat üzerine olan düşüncelerinin, onun zaman kavramına yaklaşımını ve buna ilaveten döneminin özelliklerini daha anlaşılır kıldığı söylenebilir. Sanat konusundaki fikirlerinin ardından, *mühürlenmiş zaman* kavramı ile ilgili kaleme aldığı yazılara, verdiği röportajlara ve zaman kavramı eleştirilerine değinilmiştir⁷⁴.

Tarkovski'nin 1962-1986 yılları arasında çektiği yedi uzun metraj bulunmaktadır. *Silindir ve Keman* kendisinin bitirme tezi olan orta metraj filmidir. *Silindir ve Keman* ile *Ivan'ın Çocukluğu*, yönetmenin ilk yapıtları olduğu için, kendisinin uzun yıllar kafa yorduğu *mühürlenmiş zaman* kavramına dair ilk izler bu filmlerinde görülebilir. Yönetmenin 1956 yapımı olan *The Killers/Katiller* adlı kısa metraj filminde, *mühürlenmiş zamana* dair izlerin görülmeyişinden yönetmenin kendine özgü filmografik stilini meydana getiren karakter ve kadrajları henüz oluşturmadığı aşikârdır. Siyah-beyaz olan film 21 dakika sürer ve tek bir iç mekânın çekiminden oluşur. Ateş, su, toprak, köpek, vs. yönetmenin önemli özelliklerini oluşturan karakterler yer almamaktadır. Kent-zamanına olan tepkisini uzun metraj filmlerinde yansıttığı gibi burada tam olarak ele almamıştır. Az sayıda oyuncu kullanılmış, fakat diyaloglara (kısa metraj olmasına rağmen) daha fazla yer verilmiştir. Oysaki daha sonra gelecek olan yapıtlarında diyaloglar azaltılır ve özellikle de dış mekân çekimleri (dachalarda geçen sahneler) çoğaltılır. Bu anlamda, yönetmenin sinemasındaki zamanın kullanımına ilişkin bu tezde ilk olarak, bu iki film başlangıç niteliğinde ele alınmıştır.

⁷⁴ Vida T. Johnson ve Graham Petrie, Tarkovski'nin günlüklerinin ve *Mühürlenmiş Zaman* metninin eşi tarafından sansürlendiğini belirtirler (Uğur KUTAY, *Andrei'in Bakışı. Tarkovsky Sineması'nda Psikanalitik-Semiyolojik Açılımlar*, 9).

2.1. Tarkovski'nin Sanat Anlayışı ve *Mühürlenmiş Zaman* Kavramı Üzerine

“Yönetmen sinemasını (...) zamanın şekillendirilmesi olarak tanımlamak mümkündür. Bir heykeltıraş nasıl içinde, ortaya çıkaracağı heykelin şeklini hissederek mermer parçasından bütün gereksiz parçaları yontup atıyorsa, sinema sanatçısı da dev boyutlu, ayrıntıları belirlenmemiş hayati olgular bütününden bütün gereksiz şeyleri ayıklayarak, geride yalnızca yapacağı filmin bir ögesi, sanatsal bütünüün değiştirilemez bir anı olmasını istediği şeyleri bırakır.”

A. Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**

Tarkovski sinemasının temelleri zaman kavramı üzerinde yükselmektedir. Tabii ki bu durum montajın da önemine vurgu yapar. Bunların yanı sıra toplumsal ve tarihsel bağları da gösteren izlere rastlanır. Bu bağlantılar kendilerini hedefsiz olarak kurulmuş karakterlerde ve kent insanının kendisini dachalarda göstermesiyle belirgin bir hâle gelir. Tarkovski'nin insana ve onun maneviyatına yüklediği anlam Brejnev'in başta olduğu “durgunluk dönemi”nin yansıması olarak düşünülebilir. Bu bağlantıyı kurabilmek için öncelikle yönetmenin din, ahlâk ve Tanrı ile ilgili görüşlerine yer vermek gerekmektedir. Bu bağlantılar aynı zamanda “mühürlenmiş zaman” kavramını anlamak için gerekli olan temel ilişki ağlarını da vermektedir. Tarkovski'nin zamanın mühründen anladığı ve anlatmak istediği esas itibarıyla zamanın geçtiği yerlere kendisinden bazı görünen izler bırakmasıdır; yönetmen var olan mührü arar ve gösterir; zorlama bir şekilde kendisi yaratmaya çalışmaz; zamanın büyüleyici izlerini keşfedebilmek için kentten uzaklaşır ve gözleme çok büyük bir önem atfeder⁷⁵.

⁷⁵ Andrey TARKOVSKI, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsun ANT, 45,46.

Tarkovski Batı'nın akılcı tavrına karşı Doğu'nun mistik yanını filmlerinde tempoyu düşürerek ve ağır kamera hareketleri ile yansıtır⁷⁶. Tabii bu onun zaman kavramını kullanımını da etkilemektedir. Hızlı hızlı akan sahneler ya da çarçabuk gelişen olaylar yönetmenin sinemasında bulunmaz. Bu durum onun ticari kaygılar gütmeyeceğinin de bir göstergesidir. Onun yapıtlarında, insanın manevi yanı ve ruhani tarafları öne çıkarılmaktadır. Tarkovski'nin insan ruhunun derinliklerine inme çabasının temellerini Rus kültürü ve felsefesinin içeriğini meydana getiren “ruhun ikiye bölünmesi” ve insanın ruhuna ulaşma çabası şeklinde özetlenebilecek olan özellikler oluşturur⁷⁷. Ertürk, Tarkovski'nin tüm filmlerindeki değişmez konunun, insanın manevi tarafı ile maddi dünyasının çatışması olduğunu vurgulamaktadır⁷⁸. Deleuze de sinemanın insanın ruhsal yaşamını umulmadık bir biçimde iyi ifade ettiğini ve bu ruhani tarafın esas olarak, varoluşsal problemlerle ilgili olduğunu belirtmektedir⁷⁹. Filmlerinde modern insanın çıkmazlarını, bulantılı hâllerini ve sıkıntılarını anlatır. Hiçbir şekilde kent ve kent yaşamının kendisine dair olan görüntülere yer verilmez; fakat kentin getirdiği sıkıntılar ve insana dayattıkları hissettirilir. O dönemin insanının, yitirdiği maneviyatı ile kent yaşamının ve Batı'nın akılcılığının ona dayattıkları arasında sıkışmıştır ve Tarkovski sinemasında özellikle buna vurgu yapılır. Zaten o da filmlerin yapılma nedeni olarak, insanın maneviyatı ile maddi dünya arasındaki kavgayı görmektedir ve bu kavgaın altında yatan sebep de, bugünün toplumlarının temel derdini oluşturur⁸⁰.

Tarkovski, 1970 ile 1986 yılları arasını kapsayan günlüklerine düştüğü notlarda, insanın manevi ve ruhani taraflarına verdiği değeri ve insanın ancak ruhun derinliklerine inmeye çalıştığında insan olduğunu kişinin arzulaması gereken şeyin ruhunun kusursuzluğu olması gerektiğini ve ancak bu şekilde “insan” olabileceğini vurgular⁸¹.

76İsmail ERTÜRK, “Andrei Tarkovsky – Sinemada Bir Mistik”, ... **Ve Sinema**, 19.

77Moldiyar YERGEBEKOV, **Tarkovski Sineması**, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), 16.

78 İsmail ERTÜRK, “Andrei Tarkovsky – Sinemada Bir Mistik”, ... **Ve Sinema**, 29.

79 Gilles DELEUZE, **İki Delilik Rejimi. Metinler ve Söyleşiler 1975-1995**, Çev. Mahir Ender KESKİN, Der. David LAPOUJADE, 294.

80Andrei TARKOVSKI'den aktaran İsmail ERTÜRK, “Andrei Tarkovsky – Sinemada Bir Mistik”, ... **Ve Sinema**, 27.

81Andrei TARKOVSKI, **Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)**, Çev. Seda KERVANOĞLU, 11, 12.

Bíro'ya göre, Tarkovski'nin ağır çekimi sessizlik ile birlikte kullanması kasıtlıdır; çünkü maneviyata yaptığı vurguyu ancak bu şekilde görselleştirebilir; ancak bunlar az olay ya da az diyalog kullanmasının yanı sıra sarf edilmiş olan sözlerdir⁸².

Yönetmen sanata bakışını ve sinemasını temellendiren maneviyatı ve ruhun derinliklerini günlüklerinde anlatırken, aynı zamanda din, Tanrı, ahlâk ve ideal üzerinde de durmaktadır. İnsana bakışı ile sanat anlayışı örtüşmektedir. Her ikisinde de maneviyata eğilmektedir. Tarkovski'de rasyonalitenin dışı itimi böylece hissedilir hâle gelir. Bahsettiği konuların her biri Tarkovski'nin sanata yaklaşımına dair ipuçları verir; sinemasını anlamlandırmayı kolaylaştırır ve tabii sinemasının temelini oluşturan zaman kavramını nasıl kullandığını, yani ne şekilde görselleştirdiğini ortaya serer.

Tarkovski'de Tanrı inancı bulunur; fakat din üzerine olan düşünceleri ele alınacak olursa eğer, insanın güçlü olanları adlandırdığı yapay bir alan üzerine vurgu yaptığı görülür; oysaki Tanrı etik açıdan yönetmen için sevginin tam da kendisidir⁸³. İnsanların birarada yaşama koşulunun kendi içinde bulunan iyi ahlâk ve sahip olduğu manevi ideal olduğunu belirtir; toplumsal ahlâk kuralları gibi dış yaptırımların ahlâki açıdan donanımlı bireyler için gerekli olmadığını ve zaten ruhani kısmını unutmuş insanların biraradılığından dolayı, çok da iyi işlemeyen, toplumsal ahlâk kurallarının kullanıldığını iddia eder⁸⁴. Ahlâk bireysel olarak ele alınır ve insanın sahip olduğu manevi ideali ile iyi ahlâkı onu ayakta tutabilir. İnsanlar bireysel ahlâki değerleri ve manevi idealleri sayesinde bir arada yaşayabilirler. Din, en büyük kudreti tarif eden bir insan ürünü olarak, sadece hissedilebilir; dünyevi anlamda onu kavrayabilmek imkânlar dışındadır. İnsan, dini ruhani dünyayı tasavvur edebilmek için kullanır. Bu şekilde kendi ruhunu ve manevi yanlarını tanıyabilir. Böylece kendisine bir ideal edinebilir. Manen bir hedefi olan kişi en derinlerinde yatan iyi ahlâka ulaşır. Bu ona sevginin kendisini getirecektir ve elbette sonunda Tanrı'nın kendisine ulaşacaktır; çünkü Tanrı sevgiyi imlemektedir. Bireyin sahip olduğu erdem ve manevi idealler

82Yvette BÍRO, *Sinemada Zaman. Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*, Çev. Anıl Ceren ALTUNKANAT, 141.

83Andrei TARKOVSKI, *Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)*, Çev. Seda KERVANOĞLU, 12.

84 A.g.e.

onu kurtarır ve şirazedden çıkmasını engeller. Tarkovski'nin din, ahlâk ve Tanrı anlayışı bireyin içsel gücüne atıfta bulunur. Bireyden yola çıkarak toplumsal anlamda bir kurtuluşu ön görür. Kitlelerin gücü ancak parçadan bütüne gidildiğinde, her birey önce kendini kurtardığında gerçekleşebilir.

Tarkovski'ye göre insanlığın bölünmüşlüğü yaratılan etmen ahlâki anlamdaki çürümedir. Bunun telafisi ruhani manada bir temizlenme ile sağlanabilir. İnsanoğlu dünyevi işleri üzerinden kendini tanımladığı sürece (işgücü, emek) etik açısından herhangi bir değer taşıyamaz; çünkü dünyevi işleri insanın ne kadar ve nereye kadar ilerlediğini gösterir; diğer yandan da kendi bedeninin sınırlarını görmesini sağlar⁸⁵. İşgücü olarak tanımlanmak, insana herhangi bir değer katmamaktadır. Bu durum bugünün insanındaki manevi boşluğu yaratır. Oysaki içsel yolculuğu ona kendi dünyasının sınırlarını hissetmesinde yardımcı olur. Tarkovski karakterleri maneviyata yönelmiş olan karakterlerdir. Din, Tanrı ve ahlâk ile ilgili olan görüşlerini kendi sinemasına ve karakterlerine uyarlamıştır.

Tarkovski günlüklerinde insan ve onun ürettikleri ile onun korkuları üzerinde duruyor. İnsan çoğu zaman ürettikleri ve öğrendikleri karşısında korkuya kapılır; bilgi bu ürünlerden birisi olarak, zaman zaman insanı ürkütür ve onun kendisini büyük bir boşlukta hissetmesine yol açar; karmaşa içinde yaşadığı hissine kapılır; manen olan yoksunluğun farkındalığı, insan türüne büyük bir boşluk hissi yaşattırır; bu hissiyat bilinmeyenini açıklayamadığı durumlarda da onunladır; bilinmezliğin tarifini yapamayışın karmaşası ile hem kendini hem de Tanrı'yı kelimelere dökemez; o, bu belirsizlikten kurtulmanın yolunu bazı kurumları geliştirmekle bulmaya çalıştı; felsefe, din ve sanat onun kendini ve Tanrı'yı tarifini kolaylaştırdı; sonsuzluk düşüncesini de böyle açıkladı; insanoğlu bu üç kurumdan da kapsamlı bir şey elde edemediği gibi, onları da tam olarak ifade edebildiği bir nedenden dolayı bulmadı; yani başka sözlerle, ortaya koyduklarına duyduğu ihtiyacın sebebini netleştiremiyor; sonsuzluğun yükünü, aslında tüm canlılar omuzlarında taşıyor; ama dünyada sadece insan bu yükü yaşadığını keşfetti; bunun ne manaya geldiğini kavrayabilseydi eğer, kendini ve aklını kaybederdi; bu bir tür boşluğa ya da rüyasız bir uykuya benzetilebilir; oysaki böyle bir uyku mümkün değildir; yalnızca anımsamadığı

85A.g.e.

anlamına gelmektedir⁸⁶. Tarkovski filmlerinde bu tip olaylar ve insan manzaraları yer almaktadır.

Tarkovski'ye göre hayatın bir amacı olması demek, insanın köle olması demektir⁸⁷. Yönetmenin sunduğu karakterlerin hiçbiri köle değildir; karakterlerin kendi hayatlarının amacı maneviyata yönelmek ve kendi ruhlarının derinliklerine erişmektir. Tarkovski burada “hayatın bir amacı yok” derken, genel anlamda insan hayatının bir amacı olmadığını, yani türün devamı gibi bir dert edinmediklerini vurgulamaktadır. İnsanın bireysel olarak hayatının bir amacı vardır ve bu da kendi manevi tarafına yönelerek onu keşfetmektir (Tarkovski söz konusu olduğunda bunu söylemek imkânlar dâhilindedir.). Birine borçlu olmak, aynı zamanda ona karşı sorumlu olmak ya da sorumlu hissetmektir. Yönetmenin karakterleri bu anlamda (Stalker düşünüldüğünde) kendilerini diğer insanlara karşı borçlu hissederler; umut vermek için sorumluluk/zorunluluk üstlenirler. Buradaki borç manevi değerler üzerinden işlemektedir. Kendini hiçbir şeyden mesul tutmayan insan, aslında manevi açıdan eksiktir ve ayrıca bu durum kişinin güçsüzlüğünü de ortaya koyar; Tarkovski'nin deyimiyle onun kokuşmuşluğunun bir belirtecidir.

İnsanoğlunun gücü bir şeyi yönlendirmeye yetecek düzeyde değildir; kendini dünyevi hayata kaptırmış olan birey, başka birine veya bir şeye müdahalesinde muvaffak olamaz; çünkü buna muktedir değildir; kendini teknik ilerlemeye gözü kapalı bırakan insanoğlu yok etmeye programlanmış gibidir; içinde bulunan iyiyi görebilme ve keşfedebilme kapasitesinden yoksunluğunun nedeni maddi işler peşinde koşmasındandır⁸⁸.

İnsanlık tarihi boyunca bedenini korumaya aldığı için, ruhani manada kendini sakınmayı hatrına getiremedi. Böylece ruh ile beden buluşması zorlaşmıştır⁸⁹. Tinsel anlamdaki eksiklik insanı değerlerinden uzaklaştırıyor; kendini ortadan kaldırmak için çabalıyor. Bunu yaratan en önemli etmen ise, sadece ve sadece biyolojik açıdan varlığını korumaya ve sürdürmeye çalışmasıdır. Yalnızca beden fiziksel olarak doyurulması, kişiyi esasen yaşatmak yerine, ölümün eşiğine getirir.

86A.g.e., 13.

87A.g.e., 14.

88A.g.e., 17.

89A.g.e., 17.

Tarkovski'nin, insanlığın kurtuluş yolunun bireylerin tek tek manevi kurtuluşlarından geçeceğine dair⁹⁰, günlüklerine düştüğü notlardan da anlaşılacağı üzere, SSCB'de yaşanan siyasal rejimin baskıları hissedilebilir. Sinemasını oluşturmaya çalışırken kendi ülkesinde yaşadığı tüm baskılar bu sayfalarda görünür hâle gelmiştir. Eğer insanoğlu, manevi bir ideal uğruna değil de, maddi davalar uğruna bir şeyler yapmaya çalışırsa sadece başarısız olur ve yok eder⁹¹. Oysaki, Tarkovski yaşadığı ülkenin genel politik havasına karşı olarak, maneviyata eğilmiştir; bunu tüm baskılara rağmen filmlerinde göstermiştir. Tarkovski filmografisinde esas olan bireyin kendini kurtarmasıdır. Manevi anlamdaki bu teker teker olan kurtuluş, tüm insanları etkileyecektir (her bir insana umut aşılamaaya çalışan Stalker karakteri gibi). Bu anlamda Tarkovski kalabalıklardan ümidini kesmiştir. Kalabalıkların ardından koştuğu maddi davaların onun gözünde pek de bir değeri yoktur. O, bu yüzden tüm filmlerinde temel olarak maneviyata vurgu yapmaktadır. İnsan manen önce kendini olgunlaştırmalı ki diğer insanları kurtarabilsin; umut dağıtabilsin. Tarkovski'ye göre bunu ancak bir dahi başarabilir; ama bir peygamber değil; öyle bir kurtarıcının gelebilme ihtimali üzerinden düşünmez⁹². Çıkış yolu, ruh ile alâkalı gereksinimleri karşılayacak her şeye yeniden özen göstermekten geçiyor; bir lidere bel bağlamak ya da maddi bir ülkü uğruna koşuşturmak insanlığı saplandığı bataklıktan çekip çıkarmak için yeterli değildir. Yönetmenin kitlelere olan bu güvensizliği daha ziyade Brejnev döneminin genel havası ile ilgilidir. Kişilerin değerlerinden sıyrılarak her anlamda mutluluğa ulaşmaları şahit olunamayacak kadar zor bir olaydır. İnsanoğlu her şeyi açıklamaya çalışır; fizik bedeninin ölümlü olduğu bilgisine de vakıftır; ama yine de ölümsüzlüğe inanır; bir şekilde hep sonsuza kadar devam edeceği düşüncesi ile yaşar⁹³. Buna rağmen maneviyatını değerli kılmaktansa, insan yok etmeyi tercih eder. Mahvettiği en önemli şeylerin başında ise, elleriyle yarattığı kültür gelmektedir. İnsan kendi en önemli edimini yaşatmalıdır; çünkü kültür onu vahşileşmekten kurtarır ve maneviyatla bağını sağlamlaştırır⁹⁴.

90A.g.e., 18.

91A.g.e.

92A.g.e.

93A.g.e.

94 A.g.e., 25.

Filmlerinde en çok ön planda olan şeylerden biri de, hayatın tam da kendisidir. Ölüm ile yaşam arasında gidip gelen insanın savaşıdır. İnsanın hayat ile kurduğu ilişki ve bu ilişkinin boyutları önem arz eder. Özellikle de insanın yaşamı boyunca çevresiyle ve doğayla kurduğu bağlar öne çıkmaktadır. Bu anlamda insanın toplum içindeki konumu ya da kalabalıklar içerisindeki durumu, o toplum ya da kalabalık gösterilmeden verilir. İnsanın bu durumu, doğayla kurduğu ilişki üzerinden ima edilir veya gösterilir. Çünkü, Tarkovski'ye göre insanın topluma ihtiyacı yoktur; tam tersi toplum ona gereksinim duyar⁹⁵. Filmlerinde karakterlerini doğaya yöneltmesi, insanın kendini keşfetmesi ve manen arınmasıyla ilgilidir denebilir. Lenin, Stalin ve Kruşçev döneminin ardından, Sovyetler'in komünizmin cenneti olmayacağı anlaşılınca kendi dertleri ile baş başa kalan insanların kentlerde çürümesi beklenemezdi. Bu anlamda köye ve doğaya geri dönüş, hedefsiz kalmış insanların çürümeye başlamış bir toplumun kurallarına maruz kalmamak ve yeniden kurtulmanın yollarını keşfedebilmek için, doğaya aslında kendi iç dünyalarına yaptıkları bu yolculuk felsefi anlamlarının yanı sıra sosyolojik analize malzeme sunar. Yönetmenin imzasını taşıyan filmlerde insan hep doğa ile iç içedir; başka sözlerle ifade edilecek olunursa, onun sinemasında insan figürü daima doğa ile bütünleşmiş bir biçimde resmedilir. İnsanın toplumla kurduğu bağ olumlanmış bir şekilde gösterilmez; kentten ve toplumdan uzakta tasvir edilir. O dönemin ona sunduğu dünyadan uzakta, tam da doğanın içinde özgür olmaya ve manevi değerlerini bulmaya çalışan insanla karşılaşılır. Toplumla sıkı sıkıya bağ kurmuş olma durumunu olumlayanlar ve belli bir ideoloji adına hareket edenler şiddet uygulayanlardır⁹⁶. Çünkü, Tarkovski'ye göre, toplum insanın özgürleşmesini engeller. Ruh aslında toplumdan koptuğunda özgürlüğüne ulaşabilir; bağımsız olur ve manevi değerlere eğilip onları keşfedebilir.

Toplumla ilgili görüşlerine ek olarak, Tarkovski Batı'nın akılcı yanına, pozitif bilgiye de temkinli yaklaşmaktadır⁹⁷. Onun için esas olan, ruhun saflığına ulaşabilmektir. İnsanın kendisine sunulan pozitif bilgi ile ya da toplumun dayattıkları ile mutlu olabilmesi ihtimaller dâhilinde değildir. Ruh ancak acı ile arnabilecektir, ki

95A.g.e., 155.

96A.g.e., 278.

97A.g.e., 293.

ancak bu şekilde manevi anlamda insan mutluluğa erişebilecektir⁹⁸. Tüm bunlar yönetmenin sinemasında da tınlamaktadır.

Tarkovski'nin kendisini şiirsel sinema akımına dahil etmektedir⁹⁹. O, açıklama yapmadan az şey göstererek, sade ve yalın bir dille ifade etmek istediklerini iletmektedir. Mantıksal açıdan kurgulanmış olaylar ya da kahraman-karakterler yaratmaz. İçinde yaşadığı dünyanın karmaşasını, birbirini düzensiz olarak izleyen bölük pörçük sahnelerle gösterir. Tarkovski'nin şiire yaptığı vurgunun nedeni, şiirdeki ritm sorununun sinemadaki uzunluk ve tempo sorunuyla yani zaman kavramıyla olan bağıntısı ile ilgilidir¹⁰⁰.

Armes, sinemasal zaman ile düşsel anlamdaki zaman kurgusunun örtüştüğünü vurgular¹⁰¹. Rüyalardaki gibi zamanda ileri ya da geri sıçramalar gerçekleştirilir. Zamanın bu şekilde kullanımı filmin kurgusu ile doğrudan bağıntılıdır¹⁰².

Bíro Tarkovski'nin şiirsel sinemasının zamanını, haiku şiirinde olduğu gibi yorumlar: Az, yoğun ve çarpıcı; başka sözlerle her gösterdiği, özenli gözlemleri sonucunda oluşur ve umulmadık şekilde ard arda dizilirler¹⁰³.

Sinemayı, diğer sanat dallarından farklı kılan yanı, zamanı kullanma tarzıdır¹⁰⁴. Zaman, filmi oluşturan esas elementtir¹⁰⁵; zaman yontularak¹⁰⁶, yani kurgu ile, film oluşturulur.

Tarkovski montajın olabildiğince doğal olması ve doğanın kendisine uygunluk göstermesi gerektiğini vurgular¹⁰⁷. Montaj, filmin anlatı yapısını oluştururken, aynı anda ve ilk olarak zamansal açıdan eserin ortaya çıkması işine yarar. Zamanın akış

98A.g.e., 308.

99 Patrick BUREAU, "Ben Şiirsel Sinemadan Yanayım", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 3.

100V. İŞİMOV, R. SHEJKO, "Yirminci Yüzyıl ve Sanatçı", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 167.

101 Roy ARMES, **Sinema ve Geçeklik. Tarihsel Bir İnceleme**, Çev. Zeynep Özen BARKOT, 228. 102A.g.e., 229.

103 Yvette BÍRO, **Sinemada Zaman. Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış**, Çev. Anıl Ceren ALTUNKANAT, 177.

104Michel CIMENT, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER, "Eski Rusya'da ve Yeni SSCB'de Sanatçı", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 23.

105Tony MITCHELL, "Tarkovski İtalya'da: 'Kimseye Başkasının Kültürünü Öğretemezsiniz'", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 96.

106Velia IACOVINO, "Televizyon Çağında Benim Sinemam", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 126.

107Michel CIMENT, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER, "Eski Rusya'da ve Yeni SSCB'de Sanatçı", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 23.

yönünde meydana getirdiği kırılmalar sayesinde, filmin zamansal yapısı değişime sokulur; zaman bu minvalde şekillendirilir ve görsel imgeler yaratma işini halleder. Fakat, kurgu sinemasal dilin en önemli oluşturucusu değildir; burada esas olan öge ritimdir¹⁰⁸. Bu temel yapı taşı aslında, birbiri ardına eklenen her kadrajın içindeki kasılmalar ile kendini ortaya çıkartır. Her bir kasılma zamanın alt yapısını müzikal anlamda düzenler. Filmin parçalarını ardı ardına birleştirmek ise, asla böyle bir armoni açığa çıkarmayacaktır.

Filmlerindeki uzun kesmeler ve filmlerinin ağır ilerleyen temposu hep zamanın mührüne atıfta bulunmaktadır. Yönetmen, günlüklerinde *mühürlenmiş zaman* zamanın içine saklanmış başka bir zaman kalıntısı olarak tarif eder¹⁰⁹.

“Zaman ve anı birbirine açılır; bir anlamda, madalyonun iki yüzü gibidirler. Zamanın dışından anı da olamaz, bu çok açık. (...) Anı, zihinsel bir kavramdır. (...) Anılarını, hafızasını kaybetmiş bir insan, hayali bir varoluşa hapsolüp kalmıştır. O, artık zamanın dışına düşmüş ve görünür dünyayla arasında bir bağ kurma yeteneğini yitirmiş bir insandır. Bu ise, onun deliliğe mahkûm edilmesi anlamına gelir. (...) Anılar bizi saldırılara açık, acı çekmeye hazır kılar.”¹¹⁰

Zihinsel bir kavram olan anı, zamandan bağımsız olamıyorsa ve anının kaybolduğu durumda zaman da siliniyorsa, bu doğrultuda zaman kavramı da zihinsel bir kavram olma özelliğine sahiptir. Hafıza ile korunan anılar, insanın zaman kavramını algılayışının önünü açar; yaşamla ilişki kurmasını sağlar; insan bu şekilde acıya açık hâle gelir; başka bir deyişle farkındalık durumunu muhafaza eder. Zaman ve anının birbiriyle olan sıkı bağıntısı, zaman kavramının geçmişin kendisiyle kurduğu kopmayan bir bağın olduğunun göstergesi gibidir. Bunun yanı sıra Tarkovski'nin acı ile ilgili düşünceleri hatırlanacak olursa eğer, acının önemi daha belirgin hâle gelecektir. Yönetmene göre acı, insan ruhunun saflığı için gereklidir. Bu açıdan insan anı sayesinde geçmişine olan bağıntıyı kaybetmez ve acıyla olan bağıntısı da bu şekilde kopmamış olur; bundan dolayı birey kendisini kurtuluşa götürecektir olan arınmayı gerçekleştirebilir. Tarkovski aynı metinde zaman ve geçmiş bağıntısına dair şu sözleri sarf etmektedir:

108Andrey TARKOVSKI, “Montaj (Kurgu)”, **Tarkovski'den Sinema Dersleri. Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair**, Çev. ve Der. Semir ASLANYÜREK, 74.

109 Andrey TARKOVSKI, **Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)**, Çev. Seda KERVANOĞLU, 362.

110 Andrey TARKOVSKI, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsun ANT, 44.

“Zaman geri getirilemez, derler. Bir bakıma doğrudur, geçmiş geri getirilmez. 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 süreklidir. Şimdiki zaman akıp gider, kaybolur, parmaklarımızın arasından kum gibi kayar. Maddi ağırlığına ancak anılarda kavuşur. (...) [E]tik anlamı içinde zamanın tersine çevrilebilirliğine dikkat çekmek istiyorum. İnsan açısından zaman, arkasında hiçbir iz bırakmadan ortadan yok olmaz, çünkü insan için zaman öznel, manevi bir kategoriden başka bir şey değildir. İçinde yaşadığımız zaman, ruhlarımıza, zaman içinde kazanılmış deneyimler olarak yerleşir.”¹¹¹

“Zamanın tersine dönebilirliğine ikna oldum artık. En azından düz bir çizgi üzerinde gitmiyor.”¹¹²

Zamanın geriye döndürülmesi, yani şimdiye çağırılması, onun hafıza ve dolayısıyla anı ile olan ilintisini ortaya sermektedir. Hafıza ve anı söz konusu olduğunda, geçmişin kendisi gündeme gelir. Hafıza, anıyı kendisinde saklayarak geçmişin korunmasına ve gerektiğinde geri çağırılmasına olanak tanır; çünkü hafızanın kaybedildiği durumlarda zamanın da silinmesinden dolayı, yaşam ile olan bağ kopar; bu durumda akıp giden şimdiki zaman maddileşene kadar, yani gerektiğinde geri çağırılacak bir düzeye gelene kadar, insan savunmasız kalır. Geçmişin yitirilmesi, yaşam ile insan arasında bulunan can damarının kesilmesidir; zaman kavramının kaybedilmesidir; zaman sayesinde edinilmiş olan deneyimlerin silinişidir. Bu anlamda geçmişin korunması, insanı ölümden yaşama doğru yaklaştırır. Geçmişin korunması ya da anının muhafaza edilmesi ile insan zamanın kendisiyle bağlantı kurduğunda, bu bağlantı onu acıya açık hâle getirerek farkındalık durumuna sürükler ve yaşamın kendisine yakın olmasını sağlar. İnsan için zihinsel bir kavram olan zaman, ölüm ve yaşam arasında onun bir ilişki ağı¹¹³ oluşturmasını

111 A.g.e., 45.

112 Andrey TARKOVSKI, **Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)**, Çev. Seda KERVANOĞLU, 133.

113 Zaman kavramı Norbert Elias için de bir tür “ilişkiler örgüsü”nün ifadesidir. Elias’ta zaman kavramını bir ilişki ağı gibi ören doğa, toplum ve bireydir (Norbert ELIAS, **Zaman Üzerine**, Çev. Veysel ATAYMAN, 29). Bunun yanı sıra, insanların ilişkilerinin zaman kavramı ile düzenlenmesi konusunda Bilge Karasu’ya değinmek faydalı olacaktır. Karasu’nun ilişkilerden bahsettiği denemesinde zamanın baskın karakterine rastlanılır. Her ilişki bir durum oluşturur ve “denge düzeyleri” üzerinden anlaşılabilir. Dört tür denge düzeyi bulunmaktadır: 1- Bölge ve kuşaklar arası denge, 2- Kişiler arası denge, 3- Konuşmaya gerek kalmadan halledilebilen konuların çokluğunda yeniden kurulması gereken denge, 4- Zamanın geçişi. Dördüncü ve son denge türü olan zaman kavramı, diğer üç denge türünün de içine sızabilmeye muktedir durumdadır. Zaman ile ilişkideki denge türünün, ki bu denge türü ne olursa olsun, belirli bir rol dağıtımına uygun düşen bir ana çerçevesi bulunmaktadır; bu ana çerçeve zamanın geçişi sayesinde ya korunur ya kırılır ve tamir edilir

sağlar. Bu açıdan, insanın zaman kavramı ile olan bağı yani geçmişini yakalayabilmesi, anı ve tecrübe arasındaki ilinti düşünüldüğünde, acının kendisiyle yüzleşebilmesi veya yaşama yaklaşabilmesi, aslında insanın hissedebilmesini sağlamaktadır. Zaman kavramı sayesinde, yaşam ve acının birbirleriyle sıkı sıkıya bağlı bir duruma geldiği söylenebilir. Yaşam ve ölüm arasında örülen ağın sağlamlığı, zaman kavramının silinmemesi ile gerçekleşir; insanın yaşama olan yakınlığı ve onunla kurduğu bağın gücü, geçmişinin ya da anılarının, yani zamanla elde ettiği deneyimlerinin geri çağrılabilme olasılığının yüksekliği ile ilgilidir. İnsanın hayatla kurduğu bağın can damarını oluşturan zaman, bu ilişki sayesinde kendi varlığını sürdürmektedir.

Sebeup ve sonucun, diğere bir deyişle başlangıç ve sonun, yer değıştirerek şimdiki zamanı anıların içine yüklemesi söz konusudur; bu şekilde zamanın var olması sağlanır¹¹⁴. Başlangıç ve son arasında gidip gelen insan, belirli bir ilişki ağı kurar ve bunun doğrultusunda geçmişine geri döner; örülen ağın anılarda yerini almasıyla geri dönüşlerini yaşar. Geçmişin geri dönemediğı tek durum, hafızanın kaybedilmesi ile oluşur. Edinilmiş deneyimler ya da anı hâline dönüştürülmüş şimdiki zaman, hafızada korundukları sürece çağrıya cevap verebilirler. Zaman sadece insanın yaşam ile olan can damarını oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda insanın eylemesini de sağlar. İnsan edimi zaman sayesinde olagelmektedir. Bu açıdan zaman, sanatın da temel öğelerinden birini oluşturur.

“Burada 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 kelimesi kelimesine çevirecek olursak: ‘Pas’. *Saba*; bu yapay olarak elde edilemeyecek bir pastır, eskinin büyüdür, mührüdür, zamanın ‘patinası’dır.”^{115 116}

“Güzelliğın bu *saba* ögesi, sanatla doğa arasındaki bağı temsil eder. Bir anlamda Japonlar, bu yolla, zamanı bir tür sanat malzemesi olarak sahiplenmeye çalışırlar.”¹¹⁷

ya da kırılır ve o şekilde kalır. İlişkinin mekânını değıştiren, dönüştüren ve çerçevesinin oluşumunu sağlayan şey, o ilişkinin mekânı üzerinden geçen zamandır. Zaman, insanlararası ilişkilerin düzenleyicisi olarak düşünülebilir (Bilge KARASU, “‘Dostlarım Üzerine’ Diye Söze Girişerek...”, **Ne Kitapsız Ne Kedisiz**, 72, 75, 76, 78, 84).

114Andrey TARKOVSKI, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Fusun ANT, 45.

115 A. g. e., 45, 46.

116 Tarkovski'nin Sovyet gazeteci Ovçinnikov'un Japonya anılarından alıntısıdır.

117 Andrey TARKOVSKI, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Fusun ANT, 46.

“Japonların *saba* ülküsü, bir anlamda son derece sinematografik bir ülküdür, yani yepyeni bir malzemedir ve böylelikle zaman, sinemanın bir aracı olacaktır, yeni bir ilham perisi, hem de kelimenin tam anlamıyla.”¹¹⁸

Zaman, üzerinden geçtiği şey her ne olursa olsun ona kendinden bir parça ekleyerek izlerini bırakır. Büyümenin izleri, zamanın kendinden bıraktığı parçalardır; her yaşlanma ve her eskime, zamanın oradan geçtiğini imler. Zamanın bıraktığı izler yapay olarak, yani insan eliyle elde edilemeyecek izlerdir. Şimdiki zaman aktıkça, zamanın geçtiği yerlerde bırakmış oldukları görünür hâle gelir; geçmişte yer etmeye başladıkça, zamanın mührünü görmek mümkün olur. Zihinsel bir kavram olan zaman, anıların içine deneyim olarak yüklendiğinde maddi bir nitelik kazanarak kendini gösterir. Başka bir deyişle, zaman oradan geçtikten sonra *pası* fark edilir, orada olduğu anda değil. Zaman kavramı bu niteliğinden kaynaklı olarak, bir tür sanat malzemesi olarak görülür; hatta sanat ile doğa arasında ilişki kurulmasına katkıda bulunur. Tüm bunların yanı sıra *mühürlenmiş zaman* kavramının alt yapısını planlamaların ve sansürün hakim olduğu Sovyet sinemasının ve Sovyet kentlerinin kısıtlayıcılığı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda düşünülecek olursa eğer, sadece Sovyet sanatına değil, aynı zamanda *mühürlenmiş zaman* mefhumunu kent-zamanına bir tepki olarak tanımlamak da mümkündür.

2.2. Başlangıç: *Silindir ve Keman ile Ivan'ın Çocukluğu*

“(...) [E]yleme dayalı, eylemsel dönüşümlere dayalı bir sinema çöktü. Bu çöküş halini hala yaşıyoruz.

İşte sinema dolayısıyla bu aksiyonu çözmeye girişti. Başka bir zaman anlayışı peşine düştü diyebiliriz; yani zamanı farklı algılamak, kendi içerisinde zamana bir değer atfetmek ve günlük zamanın, gezintisini diyelim, haritasını başka bir mantıkla kurmaya başlamak; hatta mantıksızca kurmak; yani Tarkovski'nin filmlerinde ortaya çıkan ... beklenti(nin)...

118 A.g.e.

(...) [S]inemada gösterilen hareket ne kadar “yetkin” kılınmış olursa olsun, içine zaman şırınga edilmedikçe durağan, biçimsiz ve kayıtsız kalacaktır – montaj da bu zamana boyun eğecektir ve hareketi bir dönüşüme sokacaktır...”

Ulus Baker, **Beşin Ekran.**

“Mühürlenmiş Zaman’ın Filizlenmesi”, adlı ilk kısmında, Tarkovski’nin sanat anlayışı ve *mühürlenmiş zaman* kavramına dair düşüncelerinin ardından, “*Silindir ve Keman*” ile “*Ivan’ın Çocukluğu*” filmlerine yer verilmiştir. Tarkovski’nin erken dönem filmleri olduğu için, *zamanın mührüne* dair ilk işaretlerin bu filmlerde mevcut olduğu düşünülebilir ve bundan dolayı bu bölümde *mühürlenmiş zaman* kavramının, Tarkovski’nin erken dönem filmlerinde kendisini nasıl gösterdiği irdelenmeye çalışılmıştır. Her iki film de Kruşçev’in başta olduğu “yumuşama dönemi”ne denk gelmektedir. Yumuşama döneminde (1960-1970) Sovyet sinemasında çocukluk ve gençlik temalı uzun metrajlar ve kısa metraj olan mezuniyet filmleri çok popülerdir; çünkü hayata dair taze ve yeni bir bakış açısı sunduğu düşünülmektedir¹¹⁹.

*Silindir ve Keman*¹²⁰, keman çalan bir çocuğun bir günü içindeki birkaç saatini anlatmaktadır. Filmde, sabah evden keman sınavına gitmek için çıkan Sasha’nın, akşamüstü eve dönene kadar başından geçenler konu edilmiştir. Dışarıda geçirdiği saatlerde Sasha, Sergei adında bir işçi ile tanışır ve beraber vakit geçirirler.

Silindir ve Keman, Tarkovski’nin erken dönem filmlerinden olduğu için *mühürlenmiş zaman* kavramının tam anlamıyla olgunlaşmadığı söylenebilir; fakat yine de film, *mühürlenmiş zamana* dair ipuçları vermektedir. *Mühürlemiş zamanı* yakalayabilmek mümkün olmasa da, sadece birkaç saatin anlatımı ve bunun hızlı bir akış içinde verilmeyişi, Tarkovski sinemasının *zamanın mührüne* doğru gidişini imlemektedir. Filmin ne kamera hareketleri hızlıdır ne de temposu yüksektir. Bunun yanı sıra Tarkovski’nin *mühürlenmiş zamanı* kullandığı filmlerinde karşılaşılan bazı göstergeleri, ilk filmlerinden olan bu yapımda da görmek mümkündür. Bu göstergeler yağmur ve su sesidir. Üst üste binen ve hareket eden -360 derece dönen-

119 Vida T. JOHNSON, Graham PETRIE, **The Films of Andrei Tarkovsky**, 64.

120 1960 yapımı, renkli, 46 dk.

kadrajların kullanımı, Tarkovski'nin diğer filmlerinde yer almamaktadır. Keman sınavı için okula giderken yolda gördüğü bu görüntüler, Sasha için büyüleyicidir. Belki de bu sekans, Tarkovski'nin ilerleyen dönemlerde çektiği filmlerde kullanmış olduğu rüya sahnelerinin de temelini oluşturmaktadır. Çünkü bu sahnede de benzer nitelikte bir etkileyici atmosfer söz konusudur. Çocukların görmüş olduğu rüyalarındaki oyun ve sıcaklık, Sasha'nın sahneleri için de geçerlidir; rüyalarındaki büyümlü atmosferin benzeridir. Sasha'nın yolda gördüklerinden büyülenmesi, *Ivan'ın Çocukluğu* adlı filmin başkarakteri Ivan için de geçerlidir. Tarkovski savaşa karşı duyduğu nefreti savaşın kendisi ile çelişen çocukluk hâli ile aktarmaya çalışır¹²¹. Yönetmen bir çocuğun gözünden savaşı aktarırken çocukluğun masumiyetine uygun bir şekilde herhangi bir savaş sahnesi göstermemektedir. Başka sözlerle bir savaş filminden beklenen kadrajlar yerine kamerasını başka bir yöne doğru çevirir ve anlatmak istediği şeyi söylemeden anlatır.

Robert Bird, Sasha'nın keman sınavına dair yaptığı çözümlemede sanatın hesaplanamazlığına dikkat çekmektedir; Sasha kemani çalmaya başladığında metronom da çalışmaya başlar; fakat çocuk onunla uyumlu çalamaz; metronomun hareketi ile çocuğun hareketi paralellik arz etmez; bu doğrultuda Bird sanatın hesaplanamadığına dair bir temanın bu sahnede işlendiğini ileri sürmektedir¹²². Peter Green ise, Tarkovski'nin çocuk karakterleri üzerinde durmaktadır. Bir çocuğun gözünden hayatı sunmayı bu kadar başarılı bir şekilde yapmasını, yaşamın kendisini çok iyi bir biçimde gözlemlemesinden dolayı olduğunu belirtir¹²³.

Tarkovski'nin *Silindir ve Keman* filmi dışında, *Ivan'ın Çocukluğu* adlı filmi de *mühürlenmiş zamanın* filizlendiği yapıtlarından bir diğeridir. *Ivan'ın Çocukluğu*¹²⁴, savaşta ailesini kaybetmiş bir çocuğun başından geçenleri anlatmaktadır. Ivan, ailesini kaybettikten sonra II. Dünya Savaşı'na katılarak, istihbaratta çalışmıştır. Robinson bu filmin konusunu esas itibariyle, çocukluğun ve masumiyetin yitimiyle gençliğin çocukluktan çalınması olduğunu vurgular¹²⁵. Filmde savaş sahnelerinin yanı sıra, Ivan'ın rüyaları da ön plandadır. Ivan, rüyalarında

121 Patrick BUREAU, "Ben Şiirsel Sinemadan Yanayım", *Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski*, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 2.

122 Robert BIRD, *Andrei Tarkovsky Elements of Cinema*, 169.

123 Peter GREEN, *Andrei Tarkovsky The Winding Quest*, 16.

124 1962 yapımı, siyah-beyaz, 95 dk.

125 Jeremy Mark ROBINSON, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, 317.

annesi ile birlikte görülür. Savaş sahnelerinin olduğu kısımlar kasvetli, Ivan'ın rüya gördüğü bölümler ise çok daha aydınlık bir atmosferde geçmektedir. Tarkovski'nin dediği gibi, Ivan'ın çocuk tarafı ile savaş birbirine ters düşmektedir; çelişmektedir. Savaş sahnelerinde korkusuz bir asker olan Ivan, annesi ile beraber olduğu rüyalarda ise, kelimenin tam anlamıyla bir "çocuk"tur. Film, savaş ve Ivan'ın rüyaları arasında gidip gelmektedir. Ivan, bunun yanı sıra, savaş esnasında oynadığı oyunlarda bile çeşitli savaş taktikleri kullanarak Almanları yendiğini hayal eder. Oysaki, rüyalarında bir çocuk hangi oyunlar ile meşgul oluyorsa onlarla ilgilenmektedir. Tül Akbal Ivan'ın rüyaları ve yaşadığı zaman dilimi arasındaki gelgitleri ile ilgili olarak özellikle anne figürü ve barış fikri arasında bir benzetme yapmaktadır¹²⁶. Bu oyunlar aynı Sasha gibi Ivan'ı da büyülemektedir. Bu sahneler özellikle iki çocuk karakterin hissiyatları üzerinden benzerlikler gösterir. Fakat Ivan'ın gördüğü rüyalar, Sasha'nın yolda karşılaştıkları ile sadece bir çocuk açısından etkileyici olma anlamında kesişmektedir. Bunun yanı sıra, Ivan'ın rüyaları daha farklı bir ifade düzeyine sahiptir ve Tarkovski'nin zaman, anı, hafıza ve geçmişle ilgili düşünceleri üzerinden yakınlık kurmak mümkündür. Rüyalar ile zaman kavramı ve onunla olan bağ canlı tutulmaktadır. Tam da bu noktada Tarkovski'nin anı ve zaman üzerine söyledikleri hatırlanabilir. Geçmiş Tarkovski için, akıp giden şimdiki zamana kıyasla, daha gerçek ve dayanıklıdır. Saklanmış olan geçmiş gerçek, sürekli ve dayanıklı olduğu için geri çağrılabilir; bu yüzden belirli bir yeri kaplayabilir; insanın yaşamla bağını kurar. Geçmiş şimdiden ayrılmamaktadır. Zaten şimdiki zaman kendi bünyesinde hem şimdikiyi hem de geçmiş olanı barındırmıyorsa, şimdinin şu anı terk edip geçmişe gömülmesi açıklanamazdı¹²⁷.

Tarkovski'ye göre zaman, hafıza ile olan bağıntısını anı ve geçmiş üzerinden şekillendirir. Anı ve zaman birbirlerinden ayrı düşünülemezler; bu doğrultuda geçmişe ve hafızaya da göndermede bulunurlar. Hafızanın yitimi ile zaman da yitirilir ve bu diğer taraftan algının da yitimi ile eş değer olarak düşünülebilir.

Ivan rüyaları sayesinde ölen annesini bugüne çağırır. Oynadığı oyunları ve güneşli günleri de rüyalar ile geri getirmektedir. Rüya bu anlamda, şu anı kesintiye uğratar ve onu işgal eder. Şimdiki zamanın akışında kırılma yaratır. Ivan'ın şimdiki

126 Z. Tül AKBAL SÜALP, *ZAMANMEKÂN Kuram ve Sinema*, 31.

127 François ZOURABICHVILI, *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, Çev. Aziz Ufuk KILIÇ, 97.

zamanı kasvetlidir; oysaki rüyaları ile bu kasvetli akış güneşli olan geçmiş zamanı ile bölünür ve ihlâl edilmiş olur. Bu anlamda Ivan'ın gördüğü rüyalar, Tarkovski'nin daha sonraki yıllarda yönetmiş olduğu filmlerde de kullanmış olduğu rüyalar için temel teşkil etmektedir. Rüyalar, onun sinemasında geçmiş ile bağıntı kurmayı da sağlamaktadır. Geçmiş, rüyalar sayesinde şu ana gelerek onunla ilişkilendir. Tarkovski'nin anı ve geçmiş üzerine söyledikleri hatırlanacak olursa eğer, rüyalar daha anlamlı hâle gelecektir. İnsan zaman ile olan bağıntı yitirdiğinde, yani geçmişine ait olan tüm izleri silindiğinde, yaşam ile olan bağıntı da kaybetmiş olur. Bu açıdan düşünüldüğünde, Ivan rüyaları ile geçmişinin izlerini ayakta tutmaktadır. Bu durum onun yaşam ile olan bağıntıyı güçlendirir. Rüyaları sayesinde geçmişini bugüne getirerek, şimdiki zamana çağırarak hayatta kalmaktadır. Rüya, geçmiş ile bağ kurmanın önemli yollarından biridir. Tarkovski bu bağı, hayatın kendisini gözlemleyerek oluşturur. Gözlem sayesinde, zamanı sinema aracılığı ile mühürlemeye çalışmaz; o, zamanın zaten varolan mührünü, hayatı en iyi şekilde gözlemleyerek ortaya koyar. Yönetmenin sinemasındaki rüyaları temel alan çalışmalardan birisi de Botz-Bornstein'a aittir. *Filmler ve Rüyalar* adlı metninde, onun sahneleri bir resim gibi düzenlemeyi reddettiğini vurgular¹²⁸. Bu anlamda kendisinin hiçbir şekilde zorlama bir şey inşa etme yanlısı olmadığını ortaya koymaktadır; çünkü olan mührün kendisini göstermektedir. Bunu da genellikle, ağır çekimler ile yapmaktadır. Altınsay, Tarkovski'nin düş üzerine olan düşüncelerini, gerçeğe uygun olan öğelerin beklenmedik şekilde biraraya getirilmesiyle özel bir etki yaratmak şeklinde aktarır¹²⁹.

Ivan'ın Çocukluğu'nda hem karagâhta hem de Ivan'ın rüyalarında, Tarkovski'nin sonraki dönemde yapmış olduğu filmleri için vazgeçilmez olan bazı görüntüler mevcuttur. Savaş alanındaki nehrin ağır çekimi ve Ivan karargâha getirildiğinde odada görülen ateş; Ivan'ın rüyalarında ise, yağmur, su sesi ve bunun ağır çekimi bahsedilen görüntüleri oluşturmaktadır. Ivan, cereyan eden savaş (alımlayıcının görmediği) ve gördüğü rüyalar arasında gidip gelmektedir. Filmin kasvetli sahneleri ölümü, Ivan'ın gördüğü rüyalar ise yaşamı imlemektedir. Bu anlamda filmin, ölüm ve yaşam arasında bir tür köprü kurduğu ileri sürülebilir. Bu

128 Thorsten BOTZ-BORNSTEIN, *Filmler ve Rüyalar*, Çev. Cem SOYDEMİR, 20.

129 İbrahim ALTINSAY, "Tarkovsky'nin Son Filmi: *Offret*", ... *Ve Sinema*, 36.

köprü Ivan'ı geçmiş ile sıkı sıkıya bağlı hâle getirir.

Doğa görüntüleri de filmde önemli bir yere sahiptir. Film siyah-beyaz olsa da, savaş alanındaki doğa görüntülerinin kasveti ile rüyalandaki doğanın canlılığı hissedilmektedir. Savaş meydanında kullanılmış olan doğa görüntülerinde hem mekânın hem de zamanın kendisi kasvetli ve ağırdır. Oysaki, rüyalar kısmında mekân da zaman da bu ağırlıktan sıyrılır ve çok daha akıcıdır. Zaman ve mekân birbirinin içine geçmiş bir şekilde birlikte hareket ederler. Doğa'nın o anki konumu da bunu etkilemektedir. Kullanılan doğa görüntülerinin açık ya da kapalı oluşu ile mekân ve zaman anlatının kurucularını oluştururlar.

Silindir ve Keman ile *Ivan'ın Çocukluğu* yapımları, Tarkovski'nin 1966-1986 yılları arasında çekmiş olduğu *mühürlenmiş zaman* kavramının etkisindeki uzun metraj filmleri için bir nevi temel oluşturmaktadır. Tempo düşüklüğü, kameranın yavaş hareket etmesi, özellikle de zaman kavramının belirgin bir şekilde anlatıyı sarmalıyor olması ile yağmur, su ve rüyanın zamanın geçişini imleyen etmenler olarak kullanılması açısından bu iki erken dönem film Tarkovski sinemasını anlamlandırabilmek adına önem arz eder. *Silindir ve Keman*'da görülen kalabalık şehir meydanı sahnesi, *Nostalghia*'ya kadar bir daha görünmez; ki Roma kent meydanı çok kalabalık değildir. Kitleleri konu alan filmler yapmıyor Tarkovski. İnsan yığınlarına artık inancı olmadığını da vurguluyor böylelikle. Bireyin kendisi ve içsel gücü ön plandadır. Sosyalist sistemde bu nedenle Tarkovski ayrıksı bir yerde durmaktadır. Sosyalizm propagandasının olmayışı ve kitlelerin gücüne vurgu yapılmayışı onu farklı bir yerde konumlandırır.

3. ZAMAN VE MEKÂNIN ANLATI KURUCU İŞLEVİNİN GÖRSELLEŞMESİ: *ANDREY RUBLEV*

“Tarkovski bir filmci olarak muazzam bir tarih üstadıydı ve o muhteşem Andrey Rublev filminde bir sanatçı trajedisini sanatın trajedisi haline dönüştürecek o korkunç ağır darbeyi vuruyordu. Beşyüz yıllık bir mesafede, 15. yüzyıl ressamı Andrey’in 20. yüzyıl sinemacısı Andrey Tarkovski’nin hayatının resmini yapışını bu ikincinin filmi olarak seyrediyor olduğumuzu varsayarsak belki de sinema tarihinin bu en iyi filmini daha rahat kavrayabiliriz... Ama yine de... Kavramasak da olur... Çünkü imajlar her zaman kendi başlarına durup girecekleri bağlantıları beklerler...”

Ulus Baker, **Beyin Ekran.**

*Andrey Rublev*¹³⁰, “Andrey’e Göre Tutku” adlı iki kısımdan oluşur. İki kısım da kendi içinde ayrı bölümlerden meydana gelir. İlk kısım, birisi adlandırılmamış olan beş bölüme; ikinci kısım ise, üç bölüme ayrılmıştır. Filmin konusunu, görevli olarak buldukları manastırdan ayrılan bir grup keşişin yolculukları esnasında başlarından geçenler oluşturur. *Andrey Rublev*, zamansal olarak 15. yy’da geçmektedir. Tarkovski bu filmi yapmaya nasıl karar verdiğini bir ropörtajında şöyle açıklamaya çalışmıştır:

“On beşinci yüzyılda yaşamış Rus ikona ressamı Andrey Rublev hakkında bir film yapmayı düşünüyorum. Bu ressamın yaşadığına dair elimizde neredeyse hiç belge yok, yalnızca birkaç çalışmasını biliyoruz. Bunlardan birisi olan Moskova’da Tretjanov Galerisi’ndeki *Trinity* (Teslis) bana böyle bir film yapma fikrini verdi. Bu ikonayı gördükten sonra, o korkunç yıllarda, Dimitri Donskoy döneminde hayatın nasıl olduğunu düşündüm. Mesele tarihi bir film yapmak değil, eserleri zaman içinde muazzam önem kazanmış bir ressamın yeteneğini açığa çıkarmak. Zaman ile sanatçı arasındaki ilişkileri, bir insanın nasıl olup da soyut bir Teslis fikriyle hareket edip hepimize insanlığın

130 1966 yapımı, siyah-beyaz & renkli, 185 dk.

kardeşliğini hissettirebildiğini göstermek için zamanın geçişini dokunarak hissedilebilir kılmaya çalışıyorum. Fakat gerçeklik de her koşulda zihnimde canlılığını koruyor.”¹³¹

Tarkovski hem günlüklerinde hem de verdiği röportajlarda, *Andrey Rublev* filmi ile ilgili olarak, filmin tarihsel oluşu ve aslında bir takım tarihi gerçekliklerden neden uzak olduğu üzerinde sıkça durmaktadır. Burada en önemli olan neden, Tarkovski'nin kendi yaşadığı çağ ile Rublev'in dönemini ilintilendirmesidir; Tarkovski için, tarihsel film yapmak sadece o dönemde olmuş olayları birebir göstermek değildir; aynı zamanda bugün ile de ilişkisinin kurulması gerekir¹³².

15. yy'da yaşanan acıyı 20. yy'a taşıırken, yani başka sözlerle söylenecek olursa vahşeti bulunduğu yerden ya da kendi yuvasından koparmak ve onu farklı bir anlatım düzeyine aktarabilmek için, yaşanan günün kendisine uyarlamak gerekir; böylece evinden çekip alınmış olan şeyin zemininde anlam kaymasının oluşması engellenebilir. Bunun yanı sıra, geçmiş ile günümüz arasında bağ kurmasıyla ilgili olan tavrını şöyle temellendirmektedir:

“(…) Engels harika bir fikir ortaya atmıştı; bir sanat eserinin düzeyi, ifade ettiği fikir ne kadar derinlere gömülmüşse, ne kadar iyi saklanmışsa o kadar iyidir, demişti. Bizim tutmayı seçtiğimiz yol da bu oldu. Fikrimizi atmosferde, karakterlerde, farklı karakterler arasındaki çatışmalarda boğmayı tercih ettik. Belki de bu yüzden bizim örneğimizde saf, doğrudan Tarih, arka plana atılmamakla birlikte, zamanın havası içinde eriyebildi. Bu, tarihsel malzemeye yaklaşmanın olağandışı bir yolu olabilir, bazıların tarihsel yanlışlıklardan bahsetmesine yol açan şey de budur. Yanlış anlamının kökleri buraya uzanıyor inancındayım.”¹³³

Rublev kendi döneminde başkaldıran bir karakterdir; Tarkovski onu bu şekilde anlatır. Ona göre, Rublev aciz bir kişiliğe sahip değildir; ikona yapmayı reddedişinin altında bir boyun eğmeme durumu yatmaktadır. Yönetmen açısından bu durum modern insanın önemli bir özelliğidir ve Rublev'i böyle tarif etmektedir.

Tarkovski'ye göre, insanlığı çektiği acılardan ya da onu bekleyen kötülüklerden kurtarmanın yollarından biri de ideolojik olan her şeyi ortadan kaldırmaktır; izlenmesi gereken diğer bir yol ise, maddi dünyaya kendimizi kaptırmamaktan geçeri;

131 Patrick BUREAU, “Ben Şiirsel Sinemadan Yanayım”, *Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski*, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 5.

132 Andrei TARKOVSKI, *Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)*, Çev. Seda KERVANOĞLU, 9.

133 Michel CIMENT, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER, “Eski Rusya’da ve Yeni SSCB’de Sanatçı”, *Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski*, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 22.

tüm bunlar maneviyatımızı köreltiyor; o yüzden yönetmen, savaşın bu yolda izlenebilecek bir yöntem olmadığını vurgular; içinde yaşadığı kötü zamana karşı çıkabilen herkese karşı derin bir saygı beslediğini belirtir¹³⁴. Aslında Rublev de kendisi için böyle bir tiplemedir. Dönemindeki karşı çıkışı ile yönetmenin kendisini büyülemiştir. Rublev, herkesin yaptığı gibi yapmamış ve ikonaları kurallarına göre boyamayı reddetmiştir; daha sonra da ikona boyamanın kendisini refüze eder. O, her şeye rağmen Tarkovski için, manevi bir ideal uğruna tutkuyla yanmış biridir¹³⁵; çünkü insan kendini içinde yaşadığı dünyadan ancak bu şekilde kurtarabilir. Bu anlamda filmin başkarakteri olarak seçilmiştir.

Tarkovski'nin yönettiği filmlerin çoğunluğu ya siyah-beyazdır ya da siyah-beyaz ile renkli görüntüler arasında gidip gelmektedir. Bu durum *Andrey Rublev* filminde de karşılaşılan bir durumdur; görüntüler siyah-beyaz başlar ve filmin sonuna doğru renkliye döner. Filmin son dakikalarında renklenmiş görüntüler Rublev'in eserleridir. Tarkovski, bu genel tavrı ve *Andrey Rublev*'deki siyah-beyazdan renkliye geçilen kısımların mantığını açıklarken düşüncelerini gerçekçilik temelinde konumlandırır. Renkli sinemanın hâlâ fotoğraf gibi olduğunu bu yüzden gerçeğe uygun görünmediğini belirtir¹³⁶. *Andrei Rublev*'de siyah-beyaz kısımlar hayatın kendisini imlerken, son kadrajlarda görülen renkler ise Rublev'in sanatına göndermede bulunur; ya da başka bir deyişle film bir keşişin hayatı ile sanatı arasında bağ kurmaktadır¹³⁷.

Açılış sahnesinde balonla uçan adamın toprak ile ilişkisi vurgulanır. O, topraktan çıkan her şeye hayrandır; topraktan çıkan ve yavaşça büyüyen her şey onun gözlemlerine konu olur¹³⁸. Tarkovski hayatı gözlemlerken hem zamanın geçişini hem de onun bıraktığı izleri arar. Bu yüzden büyüyen şeyler onun dikkatini çeker; o büyüyen her bir şeyde zamanın kendinden bıraktıklarını bulur. Filmin ilk sahnesi, özellikle toprağa vurgu yapmaktadır; gökyüzü ön planda değildir. Bu kadrjlar göğe

134 Andrei TARKOVSKI, *Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)*, Çev. Seda KERVANOĞLU, 19.

135 Ekran, "Kendini Ateşe Atanlar", *Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski*, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 18.

136 Michel CIMENT, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER, "Eski Rusya'da ve Yeni SSCB'de Sanatçı", *Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski*, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 28.

137A.g.e., 29.

138 A.g.e., 31.

yükselmek üzerinden değil, topraktan kopmak açısından değerlendirilir. Bu sahnede izleyici sanki balonun içindeymiş gibi sahneleri seyreder. Dış mekânın geniş açısı ile çekimi sayesinde böylesi bir hissiyat doğmaktadır. Tüm tepeler ve nehirler balonun içinden kat edilir. Balon uçmaya devam ettikçe zamanın akışı da ona uygunluk göstererek akmaya devam eder. Balon sahnesinde anlatıyı, temelde mekân ve zaman olarak doğanın kendisi ile balonun uçuşu kurmaktadır. Bu açıdan, Bakhtin'in *kronotopu* kavramının açılış sahnesinde ön plana çıktığı ileri sürülebilir.

Bakhtin'in *kronotop*¹³⁹ kavramı, zaman ve mekânın birlikteliğini imler¹⁴⁰; çok çeşitli olan *kronotop*ların sanattaki bu birlikteliği, dereceleri ve içerikleri değişik olmakla beraber, her zaman duygu ve değerler üzerinden ilerler¹⁴¹. Bakhtin zaman ve mekânın birbirlerinden ayrılamazlığını, zamanın mekânın üzerinden geçerek anlatıyı ya da yapıtı nasıl anlamlı hâle getirdiğini, herhangi bir yapıtta meydana gelen olayların ya da durumların zaman ve mekân öğelerinden bağımsız bir şekilde gerçekleşmeyeceği üzerinden ifade eder¹⁴². Zaman-mekân anlatının kendisine kattığı somutluk ile onu elle tutulur hâle getirerek algılanabilir bir seviyeye yükseltir; zaman anlatıda geçenleri bilgiye dönüştürerek, onlara anlam katar¹⁴³. Bu açıdan Bakhtin'in *kronotop* kavramı anlatının aktarımı için bir can damarı oluşturmaktadır. Çünkü, zaman ve mekân olmaksızın ya da başka bir deyişle, zaman mekânın üzerinden geçmediği sürece yapıtta cereyan eden olayı ve durumu anlaşılır bir hâle getirmek, anlamlı kılabilme ihtimaller arasında yer almamaktadır. Fakat, Bakhtin zaman ve mekânın yapısını oluşturmadığı bazı kavramların olduğunu da eklemektedir. Bu kavramlar matematiksel öğelerden oluşmaktadır¹⁴⁴. Matematiksel öğelerin dışında kalan tüm kavramların yapısını zaman ve mekân oluşturup anlamlandırır. *Kronotop*lar yüklendikleri duygu ve değerler bütünüyle o an oradaki olayda bulunan duygulanımların açığa çıkmasını olanaklı kılarlar. Başka sözlerle

139 Zaman-uzam anlamına gelen *kronotop*, *khronos* (zaman) ve *topos* (mekân) kavramlarının birleşiminden oluşmaktadır. "Genel olarak kronotopya, Bakhtin'in dilinde, zamanın akışına öncelik veren ve mekânların anlatı içinde dolaşılmasını aynı zamanda zamanın ve mekânın süre içinde dolaşıma sokulmasını çerçeveleyen eleştirel-felsefi bir kavram olarak ortaya çıkar" (Ulus BAKER, **Yüzeybilim Fragmanlar**, 268).

140 Mikhail BAKHTIN, **Karnavaldan Romana**, Çev. Cem SOYDEMİR, 316.

141 A.g.e., 316.

142 A.g.e., 324.

143A.g.e.

144 A.g.e., 332.

ifade edilecek olursa, duygu ve değer bakımından yüklü olan zaman-mekân, duyguları tetikler ve su yüzüne çıkarır. *Kronotoplar* hem çok çeşitlidirler hem de yüklendikleri duygu dereceleri bakımından farklılıklar gösterirler; yani zaman-mekân ilişkisinde farklılıklar söz konusudur ve anlatıyı değişik şekillerde yapılandırıp anlamlandırır. Keşişler manastırı terk ettikten sonra, yolda birçok farklı toplumsal statüye mensup olan insanla karşılaşır. Bunlardan bazıları yolculuk esnasında yolda denk geldikleri sarhoşlardır. Yol, keşişleri ve sarhoşları bir araya getirmiştir. Toplum içindeki konumlarından kaynaklı olarak, normal koşullarda yan yana gelmeleri çok da kolay olmayan iki statüyü bu kadar rahat bir araya getirebilecek olan mekân “yol”dur. Keşişlerin ve sarhoşların toplumsal statüleri itibariyle konumlandıkları mekânlar farklıdır. Oysaki yol, birbirinden bu kadar çok ayrımış mekânlarda yaşayan insanları, toplumsal statülerini geride bırakarak bir araya getirir; aynı zaman ve mekânda konumlanmalarına olanak sağlar. Yolda zaman, yol kat edildikçe akar gider; bu şekilde anlatı kurulur. Böylece farklı statüler yolda karşılaşır çarpışırlar. Bu kadar farklı statülerin karşılaşması anlatının gerilimini artırır ve güçlendirir. Diğer taraftan yol, bu karşılaşmadan doğan gerilimi eritme gücüne de sahiptir. Bu noktada, filmde kullanılan bu sahnelerin, Bakhtin’in *yol kronotopu* kavramı üzerinden okunmaya açık olduğu söylenebilir. *Yol kronotopu, karşılaşma kronotopu* ile beraber işlediğine göre, karşılaşma konusunda da söz söylemeye olanak sağlar. Mesafeleri erittiği için yol yaklaştırır ve yakınlaştırır; bundan dolayı değer bakımından daha düşük bir düzeyde bulunur; bu açıdan karşılaşmaların önemli yeri olarak kendini ortaya koymaktadır; bunun yanı sıra yol, içinde barındırdığı diğer göndermelerden doğru düşünülecek olursa eğer, yol bir yaşamın akışını ve onun tarihselliğini de yansıtır¹⁴⁵. Özellikle bu açıdan yol önemli olmaktadır. Rublev'in hayatını en iyi şekilde yol metaforu ortaya koymaktadır. Rublev kurallarına göre ikona boyamayı reddettikten sonra yollara düşer. Yola çıkmak onun için eski yaşantıyı geride bırakmak manasına gelir. Rublev için yolun bittiği yer, çocuğun çan yaptığı andır. Bu onun yeniden ikona boyamaktan bahsetmeye başlamasına neden olur. Yolun başı ve sonu ikona boyama edimi ile sınırlandırılmıştır. Yani yol iki kritik edim arasında geçen sürece atıfta bulunur. Toplumsal statülerin kendini daha

145 A.g.e., 316, 317.

az hissettirdiği bir yer olan yolda, herkes ve her şey yan yana gelebilir. Bu durum aslında yolun ne kadar geniş kapsamlı bir öge olduğunu ortaya sermektedir. Olayların hem başlangıç yeri hem de bitiş noktasını temsil eden yol ögesinde, zaman kavramı bakımından da ağırlığın hissedilmesiyle, yapıttaki anlatıya şekil vermektedir; onu anlamlı kılmaktadır. Bu açıdan Bakhtin'in *kronotopu*, Tarkovski'nin *mühürlenmiş zamanı* ile paralellik gösterir. Zaman ögesi, Bakhtin'de olduğu gibi, Tarkovski sinemasında da yapıtı şekillendirmektedir; filmsel alt yapıyı anlamlandırır ve temellendirir. Bu haliyle, duyguları dışarıya taşırmaktadır; çünkü zaman mefhumu duygu ve değer yüklenmiştir.

Bakhtin kasabanın zamanını “olaydan yoksun”, “havada asılı kalmış gibi” ve kısır ve kasvetli” olarak betimler¹⁴⁶. Aslında Tarkovski'nin dachalarda yaptığı çekimler düşünülürse, “mühürlenmiş zaman”ın “kasaba kronotop”u ile benzerlikler gösterdiği söylenebilir. Dachalarda zaman çok ağır ve olaysız gibi görünse de aslında o mekânda konumlanan tüm yaşantıları kurgulamaktadır. Pasifize edilmiş gibi dursa da anlatıyı kuran başkarakterler zaman ve mekân olarak düşünülebilir.

Keşişler yolda yağmura yakalandıktan sonra, hana sığınmaları esnasında, bir soytarının gösterisine tanık olurlar. Keşişlerin sarhoştan sonra karşılaştıkları soytarı, *karşılaşma kronotopuna* örnek gösterilebilecek ikinci grubu oluşturur. Soytarı gösteri sonunda tutuklanıp hapse atılır. Han keşişlerin, soytarının, askerlerin ve handa eğlenen diğer insanların karşılaşma mekânıdır. Keşişler yolda sarhoşlar ile karşılaştıktan sonra handa da soytarının gösterisinin ardından tutuklanmasına şahit olurlar. Çıktıkları yolda keşişler çok farklı kesimlerden insanlar ile bir araya gelirler. *Andrey Rublev*'de *karşılaşma kronotopuna* örnek teşkil eden üçüncü bir grup daha bulunmaktadır. Keşişlerin karşılaştıkları bu üçüncü farklı grup ise, Hıristiyan olmayan bir grup insanın ibadet şeklidir. Bu ritüel, gece çıplak olarak yapılmaktadır. Andrey Rublev bir keşiş olarak, kendine yabancı dini inançlarla karşı karşıya kalır. Rublev'i İsa gibi çarına gererler ve çıplak bir kadının ona dokunmasının ardından serbest bırakılır.

Rublev ikona boyamayı reddederek, çalıştığı manastırdan ayrılır; fakat Tatarların köye yaptığı baskının ardından, ölen çan ustasının oğlu çalan bir çan

146 A.g.e., 322.

yapmayı başarır ve Rublev o çocuk ile konuşurken ikona boyamaktan bahseder. Bu noktada çanın çalması bir tür dönüm noktası olarak okunabilir. Çan ayrıca ritüel ve din ile ilgili zamanı bildirdiği için, zamanın kendisine de göndermede bulunmaktadır. Bakhtin bu tip dönüm noktalarını *eşik kronotopu* olarak değerlendirmektedir¹⁴⁷. İnsan yaşamındaki kopuş, dönüş ya da dönemeçler, epistemolojik bir kırılmayla, düşüncenin zemininin başka bir zemine kayması ya da değişmesi sayesinde düşünceye farklı bir yol açılmasını, o anki akışının kesilerek farklı bir yöne akmasını imler. Akışın yönünde olan bu değişiklik, düşüncenin beslenmesini/zenginleşmesini sağlar. Bu doğrultuda, *eşik kronotopunun* düşüncede oluşmasını sağladığı dönüş alma durumu onun yönünü başka bir tarafa çevirir. Yapıttaki dönemeçlerin düşüncenin zeminini kaydırarak, o andaki akışını başka bir yöne doğru göndermesiyle beraber duygu ve düşünce zemini değişime uğrayacaktır. Bunun olmasını sağlayan ise, yine *eşikte* kendini konumlandıran zaman ve mekândır. Fakat, *eşik kronotopunda* zaman ve mekân askıda gibidir. Bir kriz anının anlatısını ören zaman ve mekânı imleyen *eşik kronotopundaki* zaman anlık bir durumdur¹⁴⁸. Bundan dolayı daha özel zaman dilimleri oldukları söylenebilir.

147 A.g.e.

148 A.g.e.

4. ÇIKMAZ: GEÇMİŞ İLE YÜZLEŞMENİN ZAMANI: *SOLARIS*

“Ontolojik gerçeğin kıyasıya sınavdan geçirildiği filmde, başkarakterin geçmiş yaşamının yükünden kurtularak iyileş(eme)me girişimine, bir türlü huzura kavuşamayan ilençli bir ruhun yanı sıra, görünmez, ahlâki bir baskı eşlik eder.”

Hüseyin KÖSE, “Tarkovski ya da Solaris’tik Evrenlerin Gizemi”, **Koridor Dergisi**.

Tarkovski’nin *Solaris*¹⁴⁹ adlı filmi, Solaris¹⁵⁰ adı verilen okyanusun araştırılmasını konu edinen bir bilim kurgudur. Solaris’in ortasında kurulmuş olan İstasyonda (bir tür uzay gemisi) birçok bilim insanı çalışmış ve çeşitli raporlar hazırlamışlardır. Bu raporlardan birisini hazırlayan bilim adamının savunması da siyah-beyaz olarak film içinde yer bulur. Okyanusun insan beyininde yanılsamalara sebep olan manyetik bir alan etkisi bulunmaktadır. Bu anlamda bilim insanlarının hazırladıkları raporlarda tutarsızlıklar söz konusu olur. Bu tutarsızlıkların nedenlerini araştırmak üzere bir psikolog olan Kelvin, Solaris’teki istasyona gönderilir. Film boyunca karakterler bu okyanusun gizemini çözmeye çalışırlar. Robinson’a göre, *Solaris*’in en önemli özelliği bir bilimkurgu olmasına rağmen çok fazla teknik ve teknolojik öğeye yer vermemesiyle ilgilidir¹⁵¹.

149 1972 yapımı, siyah-beyaz & renkli, 165 dk. Solaris kelimesi italik yazıldığı yerlerde filmin adını belirtirken, italik yazılmadığında filmde araştırılan okyanusu ve bu araştırmayı yapmayı sağlayan bilimin adını imlemektedir.

150 “Latince bir sözcük olan ‘solaris’, İngilizce’de ‘solar’, yani güneşe ait, güneşle ilgili anlamındadır. Sözcüğün kökü olan ‘Sol’ ise, güneşe karşılık gelir ve Roma mitleri içinde yer alan iki ayrı güneş tanrısının ortak adıdır. Bunlardan biri Sol Indiges, diğeri Sol Invictus’tur. Yunan mitolojisindeki bazı ölümlü kahramanlara da atfedildiği görülen Indiges sıfatı, haklarında çok şey bilinmeyen ve işlevleri sınırlı tanrılar için kullanılır. Bir Roma İmparatorunun inisiyatifıyla, Sol Indiges kültü yerine gündeme getirilen Sol Invictus ise gücü, yenilmezliği ve fethedilmemişliği ifade eder” (Oğuzhan ERSÜMER, “Tarkovski’den Soderbergh’e: Solaris”, **Altyazı**, 55).

151 Jeremy Mark ROBINSON, **The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky**, 369.

Tarkovski *Solaris*'in, toplumsal değil, felsefi sorunları temelinde barındırdığını belirtir¹⁵². Ahlâki düzlem ile bilgi arasında, bilim insanlarının gelgitler yaşadığı bir filmdir¹⁵³. Tarkovski'nin belirttiğinin aksine *Solaris*'in sadece ahlâk ve bilgi özelindeki felsefi konuları işlemediği iddia edilebilir. Bu filmin yapım tarihinin 1972 yılı olduğu düşünülürse, tam da durgunluk dönemine denk gelmektedir. Bu dönemin insanındaki özelliklerin film karakterlerine yansıdığı açıktır. Komünizm cenneti hayal olunca insanlar kendi dertleri ile baş başa kalırlar ve bu durum her bir Sovyet İnsanı'nı çıkmaz içine sokar. Filmdeki karakterlerin bilim ve ahlâk arası olan vicdani çıkmazı, 1964-1982 arasındaki Brejnev'in hükümdarlığındaki dönemin ne yapacağını bilmeyen bu nedenle de kısır bir döngünün içinde debelenen insanların ruh hâllerine benzemektedir. Ahlâki düzlem, bilim adamları için bazen vicdani boyutta bir çıkmaza dönüşüyor. Bunun yanı sıra, insan zihni bilinmeyenle karşılaşır ve ona karşı bir tür savaşın içine girer. Özellikle bu savaş vicdani boyutta yaşanır. Kelvin'in vicdani ile yüzleşmesi intihar eden eski eşi Harey ile karşılaşmasıdır. Bu durumda Okyanus'un manyetik etkisi zamansal boyutta da bir oynama yapar ve Kelvin zamansal anlamda da bir çıkmazın içine düşer. İstasyonda karşılaştığı eski eşinin sureti, Harey gibi birçok kez intihar girişiminde bulunur ama sürekli olarak geri döner. Kelvin aynı olayı birkaç kez yaşar; ama farklı biçimlerde. Zamansal sıkışıklık ve tekrar, onu vicdani anlamda da kısırmaktadır. Bunu yaratan özellikle Okyanus'tur. Suyun kendisi filmde ayrı bir öneme sahiptir. İnsan zihni üzerinde yaratabildiği manyetik alan etkisiyle suyun gücü vurgulanmaktadır. Bu anlamda Tarkovski sinemasında suyun bir tür karakter olarak sunulduğu düşünülebilir.

Ertürk, Tarkovski'nin filmlerinde yoğun olarak kullandığı su, ateş ve siyah köpeği “ikincil kahramanlar” olarak nitelendirir¹⁵⁴. Buna ek olarak, “(...) arınmayı arayan karakterlerinin değişmeyen yol arkadaşı¹⁵⁵” olarak değerlendirir suyu. Ertürk'ün iddiasının aksine bu tip karakterlerin ikincil karakterler değil de, birincil nitelikli oldukları iddia edilebilir. Çünkü, Tarkovski filmografisi düşünülecek olursa eğer, doğa ya da diğer bir ifadeyle tüm elementler hikâyenin alt yapısını

152 Michel CIMENT, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER, “Eski Rusya’da ve Yeni SSCB’de Sanatçı”, **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 21.

153 Naum ABRAMOV, “Beyazperdedeki Bilim-Kurgu Üzerine”, **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 40.

154 İsmail ERTÜRK, “Andrei Tarkovsky – Sinemada Bir Mistik”, ... **Ve Sinema**, 29.

155 İsmail ERTÜRK, **Perde’li Düşünceler. Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema**, 136.

kurmaktadır. Anlatının kurucu işlevini üstlenen karakterlerin ikincil olduğunu söylemek onları önemsizleştirmek demektir. Oysaki her bir sekansın oluşturucusu olarak ortaya çıkarlar. Yağmur, nehir, orman, ateş, kül ve köpek Tarkovski sinemasında önemli yer tutmaktadır; çünkü çocukluğu köyde geçmiştir; ayrıca 70'li yıllarda Sovyet insanı köy yaşantısına yönelmiştir. Sinemasında görülen doğa görüntüleri, onun çocukluğuna ait olan gözlemlerdir. Böylelikle kendisinin anlarında sakladığı gözlemlere de şahit olunur, yönetmen görüntüler yoluyla geçmişi geri getirir, hatıralarını hafızasından kopartıp bugüne sunar. Doğa görüntülerinde, zamanın akışı görülür. Özellikle de, nehrin akışının yakın çekimi ile suyun kayganlığı ve saydamlığı ile zamanın (şimdiki anın) uçuculuğu gözler önüne serilir.

Tarkovski sinemasında doğa ve köy önemli bir yere sahiptir. Bu iki öge, onun tüm filmlerinde anlatıyı kurucu rolü üstlenen etmenler olarak bulunurlar. Söz konusu bu durum birer *kronotop* olarak okunmalarını mümkün kılmaktadır. Çünkü doğa ve köy ya da kasaba zaman ve mekânın çakıştığı yerlerdir ve anlatının temeline kendilerini yerleştirirler.

Kelvin'in istasyonda karşılaştığı ölmüş eski karısının "sureti" tekrar tekrar ölüm ile yaşam arasında seyir halindedir. Her intiharından sonra yeniden doğar ve Kelvin her defasında vicdanı ile yüzleşir. Harey, ölen Harey'in hayali olduğunu fark ettiğinde intihar etmeyi tercih eder. Harey için intihar etmek ahlâki bir eylem olabilir. Bir başkasının sureti olarak yaşamayı reddeder. Harey'in bu intihar girişimleri Kelvin'in vicdanında zamansal bir kırılma yaratır. Bu zamansal kırılma tekrar ile oluşturulur. Harey'in yaptığı intiharını tekrarlamaktır; Kelvin tekrarlanan bu eylem karşısında sadece izleyici değildir; o, bu tekrar sonrasında vicdanı ile yeniden ve yeniden yüzleşir. Bu vicdani yüzleşme ona zamansal bir kırılma yaşatır; her yüzleşmede zaman katlanır. Tekrarlanan eylem aynı olsa da, zaman kırıldığı, katlandığı için bıraktığı etki farklıdır. Zamansal katlanmaların, Kelvin'in şu an yaşadığı zaman ile bir suretin ölüp ölüp dirildiği zamanın üst üste binmesiyle oluştuğu söylenebilir. İkisinin çakışması Kelvin'de çıkmazlara neden olur. Kelvin'in yaşadığı tek çıkmaz Harey'in intiharı değildir; aynı zamanda yaşamış olduğu diğer çıkmaz filmin son sahnesi ile vurgulanır. *Solaris*'in son sahnesinde Kelvin'in dünyaya döndükten sonra kendisini yeniden Okyanus'un içinde bulduğundan bahseder. Kelvin geri döndüğünü zannederken, uzak çekim ile Kelvin'in aslında yine

Okyanus'un içinde devindiği görülür. Evine/yurduna duyduğu hasretin yaşattığı çıkmazda debelenir. Kelvin sürekli gelgitler içinde yaşar. Filmin anlatısı çıkmazlar üzerine kuruludur. Her çıkmaz tekrar tekrar yinelenir; kırılıp katlanır. Bu katlanmalar zamansal sıçramalar ile gerçekleştirilir.

Tarkovski birkaç filminde yer çekiminin ortadan kalktığı sahneler kullanır. Bu filmleri *Solaris*, *Ayna* ve *Kurban*'dır. Yönetmenin kullandığı bu tip sahneler sembolik anlamlar taşımamaktadır; kendisi bunu desteğin yitimi ile açıklar¹⁵⁶. Desteğin yitimi 70'li yılların Sovyet kentlerinde kendini çıkmazda hissedenden hiçbir hedefi kalmayan insanların anlatısındaki temel noktayı oluşturur.

156 Philip STRICK, "Sanatla Duygusal İlişki Kurmayı Unuttuk", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 89.

5. ZAMANIN YANSIMASI YA DA YANSIMANIN ZAMANI: AYNA

“(…) [İ]nsan yüzü fiziksel gerçekliğinin yanı sıra, derinden hissedilen kutsal bir kavrayışı temsil eder. Burada, Levinas’ın yüzün çıplaklığının, savunmasızlığının ve güzelliğinin ardına saklanmış değerleri belirten aydınlatıcı tanımını aktaracağım.

Yüz sözcükten önce gelen bir dildir, tüm engellerden arınmış, samimi bir dil... (bir) yanıt bekleyen bir dil... duyulamayanın, konuşulamayanın dili. Açık bir kitap, bir yazılı çalışma! İnsanın bireyselliğine... tekilliğine ve aşkınlığına hitap eden bir düzen. Yüzün kavranışı etiktir... anlatımın aşkınlığını üstlenir.

(…) Dikkat ve sessizlikle, hareketsiz kamera, ayrıntı çekimiyle gösterilen insan yüzünde dile gelmez olanı araştırır. (...)

İnsan yüzü daimi değişime tabi oluyorsa, o halde bu zamanda demlenmiş bir etkileşimin sonucudur.”

Yvette Bíro, **Sinemada Zaman. Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış.**

*Ayna*¹⁵⁷ adlı filmin hikâyesi, kocası tarafından terk edilmiş bir kadının yaşadıkları üzerine kuruludur. Hem Masha’nın yaşadıkları hem de oğlunun yaşadıkları ve kötü giden evliliği ile kendi oğlunun hayatlarından kesitler sunulmaktadır.

Ayna, Tarkovski’nin kendisini konu edinen, Sovyetler’deki önemli film örneklerinden, hatta ilklerden biridir; çünkü Tarkovski’nin kendi çocukluğunu yansıtan *Ayna*, sosyalist gerçekçilik akımının genel kabul gördüğü topraklarda sert bir politik tavır olarak kendini ortaya koyar¹⁵⁸. *Ayna*, klişeleşmiş olay örgülerinden

157 1975 yapımı, siyah-beyaz & renkli, 106 dk.

158 İsmail ERTÜRK, “Andrei Tarkovsky – Sinemada Bir Mistik”, ... **Ve Sinema**, 24.

sıyırılmasının ve sinemayı propaganda aracı olarak kullanmaya karşı durşunun yanı sıra, yönetmenin kendi öznelliğine yaptığı vurgusu ile de karmaşık bir anlatım mantığına sahip olan filmler arasında ayrı bir yerde durmaktadır. Filmde gerçeklik, düşler ve anılar sarmal bir hâlde sunulmuştur. Anıların ve düşlerin iç içeliği karakterlerin duygu düzeylerinin kurulumunu da etkilemektedir. Filmde öne çıkan karakterleri özellikle kadın figürleri oluşturur.

Tarkovski kadın figürü hakkında dile getirmek istediklerini özellikle *Ayna* filminde ortaya serer. Kadın figürünün yanı sıra, erkek çocuk karakterler de filmde önemli yer tutmaktadır. *Ayna*'nın kadrajlarında karşılaşılmayan, ama önemli bir toplumsal statü olarak vurgulanan babalık ve kocalık rollerinde başarısız olan bir erkek tipi vardır; bu erkek film boyunca sadece birkaç kez görünür¹⁵⁹. Erkek (baba-koca) betisi, toplumsal statüsünün gerektirdiği rolleri üstlenemediği için başarısızdır ve bundan dolayı kadrajda görünmez; onun yerine hikâye anlatıcı görevini üstlenir¹⁶⁰. Anlatıcı, parçalanmış olan ilişkiler ağını yeniden örmek ister; ama manevi anlamdaki bu dağılımı onaramaz. Ruhani değerlerin yoksunluğundan doğan ilişki parçalanmışlıkları, sevgi borçları ödenebilse sona erecektir¹⁶¹; fakat bu tür borçlardan sıyrılmak kolay değildir.

Ayna filminin adı hem ilişkilerin parçalanmışlığına ve maneviyatın kırılmışlığına hem de karakterlerin kendilerine ve üstlendikleri roller ile sorumluluklardaki başarısızlıklarına göndermede bulunur. Bunların yanı sıra, kadının yüklendiği eş ve anne rollerine, bu rollerin birbirinin devamı olduğuna vurgu yapar. Her erkeğin annesine benzeyen bir kadınla evlendiğini, aynı yanlışları tekrarladığını *Ayna* ismi göstermektedir¹⁶². Filmin konusunun özelde Tarkovski'nin çocukluğunu ve yönetmenliğini kapsadığı düşünüldüğünde, annesinin onu köye götürüşü ve bunun onda bıraktığı etkileri *Ayna*'dan okuyabilmek olasıdır¹⁶³. Filmde köy yaşantısının görüntüleri yoğunluktadır. Tarkovski için kırsalda yaşayan ile kentte ikamet eden arasındaki en mühim fark, zamanı nasıl algıladığı ve bunu kendi bedeninde hangi

159 Claire DEVARRIEUX, “*Ayna*: Sanatçı Bir Asalak Gibi Çocukluğuyla Beslenir”, **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 53.

160 A.g.e.

161 A.g.e.

162 A.g.e., 54.

163 A.g.e.

minvalde kullandığıdır. Kent insanı, zamanın geçişini yakalayamaz; bu anlamda zamanın izlerine şahit olması da imkânlar dâhilinde bulunamaz¹⁶⁴. Fakat, köy hayatında zaman elle tutulabilir hâle gelmektedir; yavaş bir akış içinde olduğundan izleğini takip etmek olanaklıdır. Köyün yaşantısı, Tarkovski'nin sinema ve sanat anlayışına yansımaktadır. Bu sayede yönetmen gözlemlemenin ne kadar önemli bir şey olduğunu kavrar. Böylelikle zamanın izlerini keşfedebileceğini, şu anın yakalanmasının zorluğunu, geçmişin görünürlüğünün daha fazla ve somut olduğunu kavramıştır. Bu ona annesinin bir hediyesidir. Çocukluğundaki deneyimleri *Ayna* filminde yansıtmaktadır. Tarkovski kendi tecrübelerini yansıtırken, aynı zamanda kurduğu düşleri ve anımsadıklarını da gösterir. Gerçeklik farklı boyutlarda ele alınır ve her öge birbirine sarmalanır. İnsanların hatırladıkları ile ruhsal durumları örtüşür; filmin anlatısını aktaran kişiye hasta olduğu ve ölümlüyle yüzleştiği zamanlarda rastlanır; anlatıcı hastalığında ölümlü ilgili sorular sormaktadır ve anımsadıkları da bununla ilgilidir; sağlıklı olsaydı daha neşeli ve sevinçli olduğu anları hatırına gelecekti¹⁶⁵. Belki de daha net ve sade anılar izlenecekti. Ölüm ve hastalığın anımsattıkları karmaşık ve bulantılıdır; her bir anı diğerinin içine geçer; hatta üst üste binerler ve böylece anlatı karmaşık bir mantıkla ilerler. Bu anlamda kişinin içinde bulunduğu durum rastgele seçilmiş değildir; bu psikolojik hâl öyküyü şekillendirmektedir ve çeşitli farklılıkları içeren zaman kavramına ek olarak renklerin kullanımı ile de gerçekleşen gerçeklik düzeylerinin oluşumuna zemin hazırlamaktadır.

Ertürk'e göre *Ayna* filminde dört ayrı gerçeklik düzeyi bulunur; gerçekliğin ilk düzeyi, Tarkovski'nin şu anını ya da yönetmenlik dönemini; ikinci düzey, yönetmenin anıları ve anımsadıklarını konu edinir¹⁶⁶. Zaten yönetmenin kendisi için anı ve zaman birbirinden kesinlikle bağımsız değildir; ikisi de birbirine açılırlar. *Mühürlenmiş zaman* kavramını açıklarken, özellikle anı ile başlar çözümlenmeye. Anı ve zaman arasındaki bağın kopması, insanın geçmişini yitirmesi, yani delirmesidir. Anı, zamanın izlerini taşır; zaman kendini anımsananlarda mühürler. Bu durum, *Ayna* filminin ikinci gerçeklik düzeyine de konu edilir. Üçüncü olarak, yönetmenin

164 A.g.e.

165 Ian CHRISTIE, "Yoruma Karşı", *Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski*, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 82.

166 İsmail ERTÜRK, "Andrei Tarkovsky – Sinemada Bir Mistik", ... *Ve Sinema*, 25.

çocukluğu ve çocukluğundaki hayalleri ile kâbusları bulunurken, son olarak konusu geçen dönemlere ilişkin haberler yer almaktadır¹⁶⁷. Haber görüntüleri belgesel niteliğindedir; oysaki ilk üç gerçeklik düzeyi Tarkovski'ye ait öznel kısımlardır. Böylece yönetmen bu dört ayrı gerçeklik düzeyini birleştirerek klasik anlatı mantığını kırmaktadır. Bunu da özellikle zaman kavramı üzerinde oynayarak yapar. Zaman katmanları için sadece aynanın kendisini kullanmaz; aynı zamanda renkleri de kullanır. Gerçeklik düzeylerinin değişimi hem ayna ile hem de renklerle sağlanır¹⁶⁸.

Kovács, *Ayna*'nın modernizmin sonunu ve yaratıcının önemli bir konumda olduğunu güçlü bir dille ifade eden ilk film olduğunu vurgular¹⁶⁹. Tarkovski'nin yedi uzun metraj filmi ile ilgili olarak Kovács, auteurün krizi ile ilişkili yorum yapmaktadır¹⁷⁰. Bu durumun ilk olarak *Andrey Rublev* ile ortaya çıktığını söyler ve diğer uzun metrajlarının da şu ya da bu şekilde bu konu ile ilintili olduğunu ekler; Özellikle de *Ayna* filminin sadece Tarkovski'nin kendi öznel yaşantısına göndermede bulunmadığını, ayrıca auteurün krizi üzerine bir düşünme olduğunu kesin bir dille belirtir¹⁷¹. Auteurün kişisel yaşam öyküsünün temellendirdiği anlatının üst yapısını da tarihsel ve kültürel belleğin çeşitli kısımlarını oluşturur¹⁷². Temelinde auteurün kişisel yaşam öyküsünün bulunduğu *Ayna* filmi ve ilgili Kovács'ın çözümlenmeleri ile Ertürk'ün analizleri arasında paralellikler vardır. Ertürk çeşitli gerçeklik katmanlarından bahsederken, Kovács kişisel, tarihsel ve kültürel belleği birleştiren parçaların imgelerinden bahseder. Ertürk'ün sözünü ettiği, zaman kavramı üzerinden şekillenen gerçeklik düzeyleri de kişisel, tarihsel ve kültürel parçalara denk gelmektedir. Kovács, *Ayna* filmini özellikle *Andrey Rublev* ile karşılaştırır. *Ayna* filminde aynayı oluşturan tüm farklı unsurların birleşip birleşmemesi durumu esas izleği meydana getirir. *Andrey Rublev*'deki auteurün gerçeklik ile olan ilişkisi, *Ayna*'dakinden farklıdır; *Andrey Rublev*'de onun bütünlüklü bu durumu, *Ayna*'da parçalı bir hâldedir ve onunla ilgili bu parçalı görüntüler geçmişine dairdir; ayrıca

167 A.g.e.

168 A.g.e.

169 András Bálint KOVÁCS, **Modernizmi Seyretmek. Avrupa Sanat Sineması, 1950 – 1980**, Çev. Ertan YILMAZ, 408.

170 A.g.e.

171 A.g.e., 409.

172 A.g.e.

şimdiki zamanı için de geçerlidir; fakat kişi fiziksel bütünlüğünde görülmez; görüntü düzeyindeki parçalılık, kişinin fiziksel düzeyine de yansımaktadır¹⁷³.

Kovács, *Ayna* filminin zihinsel yolculuğun çeşitli formlarını içerdiğini; özellikle de sanatçının psikolojik krizleri ile ilgili olduğunu belirtir; bu krizi en iyi yansıtan sekans *Andrei Rublev*'in afişine odaklanıldığı andır; *Andrei Rublev* sanatçının psikolojik durumunu yansıtan bir film olarak *Ayna*'nın içerisinde yer alır; Tarkovski'nin bu tip kadrlarında yer alan hatıralar net değildir¹⁷⁴.

Kovács'a göre, *Ayna* filmi birbiri ile karışmayan çeşitli bakış açılarından oluşan birçok "paralel anlatı"ya sahiptir¹⁷⁵. Bu paralel anlatılar, giriş-gelişme-sonuç şeklinde kurgulanmış olay örgülerinin kullanılmadığı yerlerde karşımıza çıkar; ayrıca böyle bir sıranın izlenilmemesi zaman kavramında da farklı bir kullanımın söz konusu olduğunu göstermektedir. Kullanılan paralel anlatılar da birbirine tam anlamıyla tutarlı bir olay örgüsü oluşturacak şekilde bağlanmamaktadır. Ayrıca paralel anlatıların filmler arası düzeyi de mevcuttur. *Andrei Rublev* ve *Ayna* arası geçiş bunun bir göstergesidir. Kovács'a göre paralel anlatıların kullanımı şöyledir; anlatının kurulumunun değişmesi ile tutarlı bir olay örgüsünün ve kronolojik olarak ilerleyen zamanın kullanımı, izleyicinin geçen her zaman diliminin hangisi olduğunu net bir şekilde görebilmesinin sağlanması, artık söz konusu değildir; bunların yerine paralel anlatının geçmesiyle, tutarsızlıklarla veya belirsizliklerle dolu hikâyeler de elde edilmemiştir; çünkü birbirine paralel olarak ilerleyen öykülerin birleşimi hiçbir biçimde olanaklı değildir; her bir kısa öykü, uzun bir olayın bölük pörçük parçalarından ibarettir; her bir motifin birbiriyle birleştirilip tekrarlanması sonucunda eserin izleği oluşturulur¹⁷⁶.

Filmde meydana gelmiş olan paralel anlatılar bazı imge dokularının birlikte örülmesiyle oluşur. Kovács, *Ayna*'da anlatı düzeyi, belgesel ve haber filmi dokuları olmak üzere en az üç tür imge dokusu bulunduğuna işaret eder¹⁷⁷. Anılar ve hatıralar değiştikçe dokular da farklılaşır ve renk kullanımı da buna uygunluk gösterir; renk değişimi özellikle anımsanan parçacığın yaşattığı duygu yoğunluğu ile ilintilidir;

173 A.g.e., 410.

174 A.g.e., 411.

175 A.g.e., 412.

176 A.g.e., 413.

177 A.g.e., 414.

bazen hatıra gelenler düz bir çizgi hâlinde ilerler, bazen de sadece aralarında bir iletişim olmaksızın ard arda dizilirler; bu farklı motifler oyunculuk stiline de yansır; her motifin kendisine özgü olarak oluşturulmuş oyunculuk performansları söz konusu olur¹⁷⁸. Tüm bu farklılıkların tek bir ortak noktası olduğu söylenebilir, o da zaman algısının üzerinde istenildiği gibi oynanabileceği fikridir.

Kovács, Tarkovski'nin filmlerinde “dizisel düzenleme” ya da “dizisel yapı”yı kullandığını vurgular¹⁷⁹. Ona göre, *Ayna*'da kullanılan dizisel yapı/düzenleme parçalıdır; fakat bu parçalılık devamlı bir anlatıya dönüşür. *Ayna*, Tarkovski sinemasının içinde en ayrıksı duran filmlerdendir; diğer filmlerinde çok fazla tekrarlanmayan motifler ile *Ayna* ayrı bir yerde durmaktadır¹⁸⁰. Tüm bunların yanı sıra, Kovács, Tarkovski sineması ile *Ayna*'nın ortak motifinin zamanın alışılmışın dışındaki betimi olduğunu belirtir¹⁸¹. Kovács görüldüğü üzere *Ayna*'yı birkaç farklı boyut üzerinden irdeler. Öncelikle paralel anlatılar düzeyi, sonra onu oluşturan imge dokuları ve dizisel düzenlemedir. Bunların ortak yanı ise, zaman kavramının kendisidir.

Bíro, *Ayna* filminin yapısını irdelerken hafıza ve düşlerin iç içe geçtiği zaman kavramı temelli bir yorum yapmaktadır; zihnin durumunu bir tür esrime hâli olarak ele alır; uykuya dalma anında düşler ya da anımsanan anıların birleşimi gibi...¹⁸². Fakat, ne kadar parçalı olursa olsun, bu düzensiz yapının zamansallığı bütündür¹⁸³. Aynanın ve zamanın oluşturduğu katmanlar anın içine doğru ilerler. Bunun olabilmesi için, ağır çekimler ve düşük tempo kullanılır.

Sean Martin de Tarkovski'nin *Ayna* filmiyle ilgili olarak farklı katmanların olduğunu dile getirir. Martin bu katmanların bağlamını Tarkovski'nin çocukluk anıları temelinde ele alır; çocukluk hatıraları üç şekilde resmedilir: dahcadaki savaş öncesi sahneler, savaş sahneleri ve rüyalar¹⁸⁴.

178 A.g.e.

179 A.g.e., 410.

180 A.g.e., 414.

181 A.g.e.

182 Yvette BÍRO, **Sinemada Zaman. Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış**, Çev. Anıl Ceren ALTUNKANAT, 107.

183 A.g.e., 108.

184 Sean MARTİN, **Andrei Tarkovsky**, 139.

Yönetmenin çocukluğundan hatırında kalanlar, kurduğu hayaller ve şimdi içinde bulunduğu ruhsal durumun karmaşık ama melodik bir yansımasını sunan ayna, her şeye tanık olur. Bir şahit olarak ayna, geçmişi gösterir ve bu şekilde kişinin yaşamla hatta zamanla olan bağını taze tutar. Ayna bireye delirmemesi için bir olanak sunar; başka türlü söylenecek olduğunda, eğer ki geçmiş, kişinin hafızası diri tutulduğunda zamanla olan bağın canlılığı korunuyorsa, ayna bu noktada o can damarını beslemektedir. Fakat aynanın anımsattıkları başı sonu belli bir kurguya elverişli değildir, her defasında daha bulanık gösterir.

6. ÖLÜM İLE YAŞAM ARASINDAKİ MÜHÜR: *STALKER*

*Stalker*¹⁸⁵, *Stalker*¹⁸⁶, Yazar ve Profesör karakterlerinin öne çıktığı, Tarkovski'nin bilim kurgu türündeki filmidir. *Stalker*, Bölge¹⁸⁷ adı verilen bir yere umutsuz ve zavallı insanları götüren bir kişidir. Filmde, *Stalker*'ın kılavuzluğunda, Yazar ve Profesör'ün Bölge'ye yaptıkları yolculuk konu olarak işlenir. İnsanlar tarafından Bölge, göktaşı düşmesi sonucu terk edilmiş bir yer olarak tasavvur edilmiştir. Göktaşı düşmesi nedeniyle insanların kaybolduğu ve Bölge'nin boşaltıldığı, oraya kimsenin girmemesi için dikenli tellerle çevrildiği; fakat sonra her insanın en derinlerinde bulunan dileğin gerçekleşmesini sağlayan bir Oda olduğu söylentisi yayılmıştır.

Stalker, iz sürücü anlamına gelmektedir. *Stalker* ya da iz sürücü, bir şeyin izini süreni, bir şeyin izinden gideni, bir şeyin peşine düşeni, yolda olmayı, arayış içinde olanı, bir şey bulma beklentisinde olanı, bekleyişte olanı imlemektedir. Her biri zavallı ya da umutsuz olan karakterlerin, umuda ulaşma çabası, beklentisi gözlemlenmektedir. Heidegger'e göre, gerçek anlamda düşünebilmek için, düşüncenin zemininin kaydırılması gerekmektedir¹⁸⁸; bunun yapılabilme olasılığının yükselebilmesi için "düşünmeyi bir yola çıkarmak" yani "düşünmeye bir patika açmak" gereklidir¹⁸⁹ ve "sormak, bir yol açmaktır"¹⁹⁰. *Stalker*, yolda olmaklığıyla gerçek anlamda düşünmeye yaklaşmaya çalışmaktadır. Her defasında farklı yollardan geçer, başka patikalarda yürür ve Bölge ona her an yeni birşey sunar. Bu bazen tuzak bazen de umut ya da huzurdur. Bölge'ye her gidişinde başka insanların yolculuklarına kılavuzluk eder ve oradan dönerken de başka başka insanlarla geri

185 1979 yapımı, siyah-beyaz & renkli, 161 dk. *Stalker*, italik yazıldığı yerlerde filmin adını; italik yazılmadığı yerlerde ise, karakterin adını imlemektedir.

186 Tarkovski *Stalker* kelimesinin anlamını şu şekilde açıklar: "‘*Stalker*’ kelimesi yürümekten geliyor, ağır ağır yürümek" (Andrei TARKOVSKI, **Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)**, Çev. Seda KERVANOĞLU, 145). *Stalker*, İngilizce'deki "to stalk" fiilinden gelir ve "sinsice yaklaşmak" anlamındadır. Filmde ise, bu anlamının biraz dışına çıkarak kaçakçılar anlamında da kullanılır (Tonino GUERRA, "Stalker: Mutluluk Kaçakçısı", **Şiirsel Sinema. Andrei Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 61,62). Türkçe'ye ise, "iz sürücü" olarak çevrilmiştir.

187 *Zone*

188 Martin HEIDEGGER, **Metafizik Nedir?**, Çev. Yusuf ÖRNEK, 13.

189 A.g.e., 14.

190 Martin HEIDEGGER, **Tekniğe İlişkin Soruşturma**, Çev. Doğan ÖZLEM, 43.

döner. Stalker'ın sürdüğü iz hiç bitmemecesine kaybolur ve yeniden çizilir. Bu varsayımlar doğrultusunda, filmin temeline düşünme ve zaman kavramlarının yerleşmiş olduğu düşünülebilir.

Filmin açılış sahnesi de dâhil olmak üzere, kamera ya çok yavaş hareket eder ya da sabit şekilde durur. Hem kamera hareketleri hem de Bölge'ye gelinene kadar geçen süre zarfı içinde kullanılan siyah-beyaz kısımlar sıkıntılı, bulantılı, tedirgin, huzursuz ve yavaş ilerleyen bir “yaşam”ı işaret etmektedir. Zaman bu şekilde genişir, uzayarak yayılır; fakat bu yayılma Bölge'deki gibi değildir; daha ziyade, zaman siyah-beyaz kısımlarda bataklık gibi insanı içine çeker, balçık gibi üzerine yapışır ve onu nefessiz bırakır. Oysaki, Bölge'ye gelindiğinde her şey renklenir ve oradaki geniş zaman, İnsan'a huzur verir; kamera hareketlerinin ya da kameranın hareketsizliğinin Bölge'deki açılımı huzur ile paralellik arz eder. Film, siyah-beyazdan renkliye (Bölge, yeşil ve mavi ağırlıklıdır), huzursuzluktan huzura, umutsuzluktan umuda, soluksuz kalıştan soluğa ve ölümden yaşama doğru seyir halindedir; fakat hiçbirinde sabitlenmez; aralarında gelir ve gider. Heidegger'e göre, var olma hiçten gelmektedir¹⁹¹; bu bağlamda, mevcut bulunan şey mevcut bulunmayana kendini dayandırmaktadır. Antik metafiziğe göre hiç, “şekillenmemiş madde”dir¹⁹². Bunun doğrultusunda, huzursuzluğun şekillenmemiş huzur olduğu, ölümün biçimsiz bir yaşam olduğu ya da renksizliğin forma ulaşmamış renkler olduğu ileri sürülebilir. Rahatsız eden sesin ya da cızırtının ardından Bölge'de dinginliğin sesi (sessizlik) ile karşılaşılır. Bölge, kalabalık ve gürültüden, dinginliğe geçişin yeridir. Stalker için, Bölge'nin dışında kalan her yer cezaevidir; fakat Bölge'ye geldiğinde “işte sonunda evdeyiz” der. Bölge'ye adım attığında Stalker evine gelmiştir; onun için Bölge'ye girmek “mutluluğuna ve özgürlüğüne kavuşmak” anlamındadır. Stalker bir türlü sabitlenemez; o Bölge ile Bölge dışında kalan yaşam arasında sürekli gider gelir; renkli ve siyah-beyaz sahneler arasındaki gerilimin ortasında cereyan eder yolculuğu; Bölge'ye geldiğinde ölümden yaşama doğru gelmenin heyecanı ile sarsılır; Bölge dışına çıktığında ise evinden ya da yaşamdan ayrılmanın, ölüme yönelmenin acısını tadar.

Bölge Stalker tarafından, karmaşık, tehlikeli ve ölümcül bir sistem olarak tarif

191 Martin HEIDEGGER, **Metafizik Nedir?**, Çev. Yusuf ÖRNEK, 44.

192 A.g.e., 42.

edilir. Her yeri tuzaklarla doludur. Orada her şey her dakika değişir ve eski tuzaklar kaybolarak, yerine yenilerini doğurur. Tüm bunların doğrultusunda, Bölge sabit değildir; akışkandır; yani yayılır, dağılır, form değiştirir. Aynı yollardan geçilemez; yakalandığı zannedildiğinde kaybolur. Bölge hem tehlikelidir hem huzur verendir. Stalker'ın, Bölge'ye geldiğinde otların ve çiçeklerin içine uzanıp, gözlerini kapattığı sahne, bu kadar tehlikeli bir yerin ne kadar çok huzur verebileceğinin gösterildiği en çarpıcı sahnedir. Bölge, *pharmakonun*¹⁹³ vücuda gelmiş hâli gibidir.

Bölge'de her üç karakterin de diyaloglardan farklı olan konuşmaları, kendi içlerine yaptıkları ikinci bir yolculuk niteliğinde değerlendirilebilir. Bu yolculuk, dünyayı anlamlandırma çabası olarak okunabilir; her defasında ellerinden kayıp giden bir anlamın peşinden koşmak, izini sürmek gibi. Bu konuşmalardan birinde Stalker, doğum ve ölüm üzerine söz söylemektedir. “İnsan doğduğunda güçsüz ve uysaldır; öldüğünde ise, katı ve duyarsızdır. Ağaç büyürken esnek ve hassastır; kuru ve sert olduğunda da ölmüştür”¹⁹⁴. Stalker'ın sözlerinden anlaşılacağı üzere, sertlik ve güç ölümün tam da kendisini işaret etmektedir; oysaki güçsüzlük ve esneklik doğumun, yaşamın habercisidir; sözsüz kalmaktır. Ölmek, yani bitmek, tamamlanmak ya da söz sahibi olmak; buna karşılık yaşam, sözsüz kalmak, çocuk olma hâli, akışkan olmak veya sabitlenememektir. Tarkovski'ye göre, yaşam insanın içine yerleşmiş olan ya da insana “can veren öge” olan zaman ile mümkün olabilmektedir¹⁹⁵. İnsanın hayatla kurduğu bağın can damarını zaman oluşturmaktadır.

Bölge'de “et-doğrayıcı” aracılığıyla gidilen “eşik” (“oda”ya yaklaşılan yer), en derindeki dileklerin gerçekleşmesi için, geçmişin yani anıların şu ana çağrılması

193 Hellençe'de hem zehir hem de ilaç/çare anlamında kullanılır.

194 “Zayıflık muhteşem güç önemsizdir. İnsan doğduğunda zayıf ve işlenmeye müsait olur. Öldüğünde güçlü ve nasırlaşmış, taşlaşmıştır.”

“Ağaç yaşken esnek ve yumuşaktır, kuru ve sert olunca ölür.”

“Sertleşmişlik ve güçlülük ölümün eşleridir. Eğilip bükülebilirlik ve zayıflık tazeliğin ve gençliğin işaretleridir. Büyümüş, katılmış hiçbir şey, bu yüzden, zafere ulaşamayacaktır’ (Lao-Çe, *Leskov'un Pamfalon Soyтарыsı*, “Giriş” bölümünden bir alıntı, 1978)” (Andrei TARKOVSKI, **Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)**, Çev. Seda KERVANOĞLU, 157).

Stalker'da ölüm üzerine kullanılan bu sözlerle karşılık olarak, Tarkovski bir röportajında ölümle ilgili şunları söylemiştir: “Bazen ölümün şaşırtıcı bir özgürlük duygusu vereceğini düşünüyorum. Hayattayken genellikle imkânsız olan bir özgürlük. Bu yüzden de ölümden korkmuyorum” (Tonino GUERRA, “Ölüm, Şaşırtıcı Bir Özgürlük Duygusu”, **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 58).

195 Andrey TARKOVSKİ, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsun ANT, 44.

gereken yerdir; “ıstırabın doğuşudur”. Tarkovski’nin anı, zaman ve acı arasında kurduğu bağıntı bu sahneler ile açılmaktadır. Hafızasını yitirmiş bir insan “eşik”e geldiğinde, askıda kalacaktır. Üç karakter de bu durumda değildir. “Eşik”e geldiklerinde, anılarını geri çağırdıkları düşünülebilir; çünkü acı çekmeye başlamışlardır; ama “oda”ya girmezler. Acı çektikleri aralarında yapmış oldukları tartışmadan anlaşılmaktadır. Öğretmen’in (Stalker’ın öğretmeni) aslında ruhunun en derinlerindeki dileğin ne olduğunu anladığında intihar etiğini keşfederler; bu yüzden “oda”ya girmeye cesaret edemezler; çünkü onlar da, kendilerindeki en gizli dileğin ne olduğunu bilmemektedirler. Anıların geçmişten şu ana getirecekleri saldırının ne olduğunu bilmedikleri için korkuya kapılırlar. Heidegger’e göre, “korkuda, ... karşısında geri çekilme vardır; bu elbette ki bir kaçma değil, hapsedilmiş bir sessizlik¹⁹⁶”; korkunun insanı hapsedtiği bu sessizlik, ona bir sarsıntı yaşattırır¹⁹⁷. Sessizliğin, biçimlenmemiş ses olduğu aşikârdır; ortaya serilen korku ve bunun karakterlere yaşattığı sarsıntı, onların sessizliğe gömülmesidir. Başka bir ifadeyle, Yazar ve Profesör korkularının yaşattığı sarsıntı ile “eşik”ten sonra “oda”ya giremezler; üç karakterin arasında çıkan tartışma, korkunun sarsıntısıyla içine gömüldükleri sessizliğin tam da kendisidir. Stalker ise, bir daha Bölge’ye kimi getirebileceğinin sorgulamasına girişmiştir. Çünkü, Bölge onun için umudun olduğu yerdir; Bölge Pandora’nın kutusu gibi umudu içinde tutmaktadır; siyah-beyaz sahnelere geçemeyen umut, sadece renkli sahnelere özgüdür.

Anı ve zaman nasıl Tarkovski’de iç içe geçiyorsa, Bachelard’da da bu böyledir. Bachelard, “zamanın akışının örgüsü, anı üstüne kuruludur” demektedir¹⁹⁸. Anının olabilmesi için, zamanda bir sarsıntı olması gerekmektedir¹⁹⁹; Heidegger için de, korku bir sarsıntı yaşatmaktadır. Anı, korku ve sarsıntı, zaman ile gelen acının kendisidir; zaman acıyı hissettirendir; acıyla kendini hissettirendir. Bachelard, M. René Poirier’nin acı ve zaman üzerine olan düşüncelerini alıntılarını şöyledir:

“(...) Beklentiyle geçen anların her biri üzüntü kaynağıdır. Yaşayan geçmişle gelecek arasında ölü bir yaşam bölgesi uzanır ve tamir edilemez olanın üzüntüsü ve hissi hiçbir yerde daha güçlü değildir. Böylece zaman bizim için

196 Martin HEIDEGGER, **Metafizik Nedir?**, Çev. Yusuf ÖRNEK, 37.

197 A.g.e., 35.

198 Gaston BACHELARD, **Sürenin Diyalektiği**, Çev. Emine SARIKARTAL, 41.

199 A.g.e., 49.

hissedilir hâle gelir. Ölüm sıkıntısında ve düşüncesinde²⁰⁰ zaman daha da hissedilir olur. Birtakım acıların ya da terk edilmenin kaygısı değil, artık hiçbir şey olmamanın ve bütün dünyanın böylece yok olmasının kaygısıdır bu. (...) Bu düşünce ancak yavaş yavaş sertleşerek veya büyük bir umutla yatıştır. Artık kendimiz olmamaya dayanabiliriz, ama artık hiçbir şey olmamaya kim dayanabilir, hele bunun acısını bir kere duymuşken?”²⁰¹

Karakterler Eşik’e geldiklerinde, anıların geri gelmesi ile beraber kapıldıkları korku karşısında bir sarsıntı yaşarlar; en derindeki isteklerinin ne olduğunu bilmedikleri için bedenlerinin her yerinde bu korkuyu en derinden hissederler. Zaman onlara, kendilerini tanımadıklarını keşfettirir; ilk defa kentteki zaman dışında başka bir zamanın soluğunu hissederler. Kentin zamanı Bölge’nin dışında kalmıştır; ona alışılmış olduğundan sadece bulantılar ile kendini görünür hâle getirebilir; oysaki, Bölge’deki zaman kırılarak kendini görünür kılar; acıyla beraber kendini gösterir. Karakterler, artık kendileri olmadıklarını gördükleri andaki acılarıyla Oda’ya girmezler; çünkü Oda’da hiçbir şey olmadıkları ile yüzleşme korkusu insana en dayanılmaz acıyı ve sıkıntıyı sunmaktadır; kaçtıkları şeyin, artık hiçbir şey olmadıklarını öğrenmenin yaşatacağı korkunun kendisi olduğu söylenebilir.

Üç karakterin de “oda”ya girmemesi, aslında “oda”nın Bölge’nin özünü oluşturduğu konusu üzerinden okunmaya açıktır. ”Oda”, içine girilemeyendir. Heidegger’e göre, “girilemeyecek ve etrafında dolaşılacak şey”, “atlanıp geçilen şey”, “gözle görülemeyen şey” ya da “ışıl ışıl parıldamayan şey”, aslında “kendini görünüşe çıkarmayan şey”dir²⁰². Bu anlamda Bölge, kendini gizleyendir; tam açılacağı anda kendini saklayandır. “Oda” ise, etrafında dolaşılacak şey olarak düşünüldüğünde, Bölge’nin özü diye değerlendirildiğinde, o kendini gizleyen olduğu için, onun üzerine söz söylemenin pek de mümkün olmadığı anlaşılır. Tüm bunların doğrultusunda, etrafında dolaşılacak şey, dilin insanı zora soktuğu, sıkıntının içine ittiği yerdir; söz söyleyememekten kaynaklı olarak, aslında kekelettiği yerdir; açıklayamamaktan ve tarif edememekten kaynaklanan. Açıklamak, yani neden-sonuç ilişkileri üzerinden konuşmak ve düşünmek, Heideggerci anlamda düşünebilme çabasıdır; olabildiğince kendini uzağa düşürmek demektir.

Stalker, Yazar ve Profesör’ün Bölge’ye yapmış oldukları yolculuk, *yol* ve

200 A.g.e.

201 A.g.e., 50.

202 Martin HEIDEGGER, **Bilim Üzerine İki Ders**, Çev. Hakkı HÜNLER, 40.

karşılaşma kronotopu üzerinden ve ayrıca *doğa kronotopu* üzerinden değerlendirilebilir. Üç karakter de bir barda buluşurlar ve oradan yolculuğa çıkmak üzere ayrılırlar. Bardaki sahnelerde zamanın akışını imleyen şey karakterlerin arasında geçen konuşmalardır. Barda geçen sahnelerde mekân ve zamanın birlikteliği karakterlerin karşılaşma anlarının anlatısını örmektedir. Buradan yolculuk için ayrılmalarının ardından zaman ve mekân anlatıyı yol üzerinden şekillendirmektedir. *Yol kronotopu* Bölge'ye yaklaştıkça *doğa kronotopu* ile birlikte işlemeye başlar. Bölge'de zaman ve mekân doğa üzerinden olan olayları destekler. *Doğa kronotopu* söz konusu olduğunda, zaman ve mekân dinginleşir. Zamanın akışı doğa olayları ile anlaşılır. Fakat, zamanın dilimleri doğa olayları dışında belirsizdir; güneşin doğup batması, yağmurun yağması ya da rüzgârın esmesi gibi... Yaşanan zaman dünü mü, bugünü mü imler bilinemez. Sadece günün kendi içindeki zaman parçaları anlaşılabilir. Bu tip sahnelerde geçmişin geri getirilişi, mekânın ve karakterlerin kurulumu, renklerin ve rüyaların kullanımı ile belirtilebilir. *Doğa kronotopunda* zaman dinginliğinin yanı sıra pusludur da. Bu yüzden, zamanın parçalarını yakalayabilmek zorlaşır.

7. SINIRLARIN ZAMANI: *NOSTALGHIA*

“Nostalji için bir reçete talep etmek bugün bizim aklımızın ucundan bile geçmez. Oysa on yedinci yüzyılda nostaljinin, tıpkı soğuk algınlığı gibi, tedavi edilebilir bir hastalık olduğu düşünülüyordu. İsviçreli doktorlar afyon, sülük ve İsviçre Alpleri’ne seyahatle nostaljinin belirtilerinin çaresine bakılabileceğine inanıyorlardı. Yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde ise bu geçici hastalık, çaresi olmayan modern bir hale dönüştü. Yirminci yüzyıl tarihi fütürist bir ütopya ile başlamış, nostaljiyle sonlanmıştı. Geleceğe olan iyimser inanç, 1960’larda modası geçmiş bir uzay gemisi gibi bir kenara atılmıştır. Nostaljinin ütöpik bir boyutu vardır, ancak artık geleceğe yönelik değildir bu boyut. Bazen nostalji geçmişe de değil, yan tarafa yöneliktir. Nostaljik kişiler zaman ve mekânın geleneksel sınırları içinde boğulduklarını hissederler.”

Svetlana Boym, **Nostaljinin Geleceği.**

Tarkovski’nin *Nostalghia*²⁰³ filminde, İtalya’da yaşamış olan bir Rus müzisyenin hayatını araştırmaya gelen, Rus bir şairin başından geçenler konu edilir. Şaire İtalyan bir kadın çevirmen olarak eşlik eder. İkisinin kaldığı otel, müzisyenin İtalya’da yaşadığı kaplıcadadır. Filmde kullanılan mekânların seçimi, Tarkovski sineması için tipiktir; fakat bir mekânın seçimi farklılık arz etmektedir. Bu başkalağa sahip olan mesken Roma kentinde bir meydandır. Şehir ve şehir meydanları, Tarkovski filmlerinde nadir karşılaşılabileceğiniz sıklıkta kullanılan görüntülerdendir. *Nostalghia* hem bir aşk hikâyesini hem kültürel farklılıkların vurgulanışını hem de insanın maneviyatını arayışını ya da kurtuluşa ermeyi arzulamasını içinde barındırır.

203 1983 yapımı, siyah-beyaz & renkli, 126 dk.

Nostalji duygusu Tarkovski açısından eskiden kalma herhangi bir şeye duyulan hasreti imlemez; tam tersine her an her şekilde hissedilebilecek bir duygudur bu; en mutlu olunan zamanda bile nostalji insanı kısıktırak yakalayabilir; ruhunun sınırlarının olduğunu fark etmek ve içinde yaşanılan dünyaya karşı takatinin kalmayışı insanı bu duygunun içine sürükler; filmin başkarakterinin bu acı ile kıvrınmasının sebebi hastalıktır; iletişim ve aktarım problemi onu bu acı hastalığa mahkûm eder; onu en çok rahatsız eden şeylerden biri de sınırlardır²⁰⁴. Hem coğrafi ve fiziksel hem de tinsel anlamdaki sınır ona bulantı yaşatır; başka şekilde söylenirse, kendine verilen hayata uygun değildir. Bu uyumsuzluk onu, adına nostalji denilen bir hapisaneye esir eder.

Yönetmen filmin konusunda esas itibariyle nostalji duygusunun kendisini anlattığını belirtir. Bu kelime Rusça'daki anlamıyla sonu ölümle noktalanmış bir tür hastalığı imlemektedir; şefkat kelimesinin tam olarak karşılamadığını belirten yönetmen, nostaljinin aslında tutkulu bir acı çekme hâli olduğunu vurgular²⁰⁵.

“Nostalji –nostos (eve dönüş) ve algia (özlem), *nostalgia*- artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur, ama aynı zamanda insanın kendi fantazisiyle arasındaki aşk ilişkisidir. Nostaljik sevgi ancak uzun mesafeli bir ilişkide yaşayabilir. Nostaljinin sinemaya özgü imgesi aynı anda gösterilecek iki kare ya da iki imgenin (sıla ile gurbetin, geçmiş ile şimdinin, rüya ile günlük hayatın) üst üste bindirilmesidir. Bunu tek bir imgeye sıkıştırmaya çalıştığımız an çerçeveyi kırar ya da yüzeyde yanıklara yol açarız.”²⁰⁶

Nostaljinin, Boym için ifade ettiği anlam Tarkovski için de geçerlidir; keza yönetmen sarıh bir dille bu kavramın eskiye ait özlemlere tekabül etmediğini vurgular. Burada kastedilen yuva, dört duvar ve bir çatıdan oluşan, içinde ailenin yer aldığı mekânsal bir anlatıya denk gelmemektedir. Hiç olmamış bir şey için özlem çekmek ya da o şey ile aşk içinde olmak manasında nostalji, Tarkovski'nin kastettiği anlamda hastalıklı bir tutkuyu imlemektedir. Bunun görsele aktarımında iki farklı gerçeklik düzeyi birbiri ardına eklenir; şayet aynı kadrın içine gömülürlerse, benzer olmayan iki katman arasındaki ilişki zedelenir ve anlatının dokusu bozulmaya yüz

204 Laurence COSSÉ, “Bir Keşiş-Şair Olarak Yönetmenin Portresi”, **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 211.

205 Hervé GUIBERT, “*Nostalghia*'nın Siyah Tonu”, **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 101.

206 Svetlana BOYM, **Nostaljinin Geleceği**, Çev. Ferit Burak AYDAR, 14.

tutar. Çeşitli motiflerin birbirine eklenmesi, zamansal açıdan da geçerlidir. Nostalji, zamansal atlamalar ile sayesinde de görselleştirilebilir bir ruh hâlidir.

Tarkovski'ye göre öznel bir kategori olan zaman, insan sayesinde bilinmektedir (bu bilimsel anlamda da kanıtlanmaya çalışılmaktadır); şimdiki zaman yani şu an çok kısadır; geçtiğinin farkında olabilmek kolay değildir; zamanın bir parçasını yakalayabilmek için onun geçmişte yerini bulması gerekir; bunun olamadığı anlarda hissedilen keder tam tamına nostalji ile özdeşleşir; yoksa nostalji eskiye özlem duymak ile eş değerde değildir²⁰⁷. Tarihsel bağın dışına düşmek, yani şu anın hatırdaki yer etmeyişi, sorunların başlangıcı olarak düşünülebilir²⁰⁸. Çünkü bu durumda zamanla olan ilmek zedelenir. Bu hâlde insanın hayatını devam ettirebilmesi zorlaşır. Nostalji bu zorlaş(tırıl)mış durumun diğer adıdır.

Tarkovski, *Nostalghia* filminin konusunu sıradan bir aşkın anlatısı olarak tarif eder; ama bunun yanı sıra başka birçok ilişki şekline göndermede bulunur²⁰⁹. İnsanların birbirlerini bilmeden beraber olma imkânsızlığı sorunu, hatta bir kişinin bir başkasını öğrenebilme zorluğu filmin temasını oluşturur. İki insan arası ilişkiden başlayarak anlatı çatallanır. Bir insanı öğrenme imkânsızlığı, ait olunmayan bir kültürü öğrenebilmenin olanaksızlığına doğru uzanır. Bunu yaratan başlıca neden olarak yönetmen, milliyet cevabını gösterir; başka bir kültürü hissedebilmek için, milliyetten yoksun olmak ilk koşuldur; yoksa kültürün yeniden üretimi ve dağıtımını onu bilmeyenlere ulaşmayı sağlayamaz; filme nüfuz eden diğer bir duygu durumu ise, nostaljinin kendisiyle bağlantılı olan kaygıdır²¹⁰. Yönetmen dünyanın gidişatı ile ilgili kaygı duyan karakter yapısını daha çekici bulmaktadır²¹¹. Kaygılı ve kararsız tipleri anlatabilmek için karmaşık bir anlatı yapısını tercih eder, ki bu durumda zaman kavramı yapısı ile de oynamış olur; yani zaman düz bir çizgi hâlinde ilerlemez; tersine çeşitlenen kırılmalar yapıp akarak dağılır. Ruh hâli karışık olan tiplerinin edimleri de öykünün kendisi gibi karmaşık ve çarpıcıdır.

207 J. HOBERMAN, Gideon BACHMANN, "İki Dünya Arasında", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 118.

208 İrena BREZNA, "Bir Sembolizm Düşmanı", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 150.

209 Tony MITCHELL, "Tarkovski İtalya'da: 'Kimseye Başkasının Kültürünü Öğretemezsiniz'", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 94.

210 A.g.e., 92, 93.

211 A.g.e., 94.

Roma kenti meydanında Domenico'nun konuşma yaptıktan sonra kendini yakması, modern dünyanın insana kaybettirdiği manevi yanını arayışıdır; ruhani değerlerin yitirildiği dünyadan kaçma yollarını bulmaya çabalamaktır. Domenico arzuladığı kurtuluşu alevlerin içinde bulur; o alevlerin içinde bedenini yakarak kendi ruhunun sınırlarını aşmaya çalışır. Bunu ona yaptıran şey ise, hissettiği nostalji duygusunun kendisidir. Çünkü Tarkovski'ye göre, nostalji her zaman ve her şekilde hissedilebilecek bir duygudur. İnsanın kendi ülkesinde kendisine en yakın olanlarla ve ailesi ile mutlu bir yaşam sürüyor olması, sözü geçen duygudan uzak durabileceği anlamına gelmez. Tarkovski'de nostalji eskiye duyulan özlem değildir; insanın ruhunun ve dünyasının bedeni gibi sınırlı hâle gelmesiyle hissedebileceği, yer ve zaman tanımayan bir duygu durumudur. İnsanın manevi yanının eksik kalmasıyla dünya karşısında düştüğü güçsüzlük durumu ona nostalji duygusunu hissettirir. Başka bir deyişle, diğer insanlarla iletişim kuramamak ya da insanın içinde yaşadığı modern hayata yabancı kalması, ona manevi yanının eksikliğini hatırlatır ve bu acı nostaljiye yol açar. Bu anlamda açığa çıkan bu duygu, manevi yanı eksik veya sınırlı olan insanın modern dünyadaki iletişim yoksunluğundan kaynaklanan sıkışmışlığının yerini ve zamanını oluşturur; yani insanın maneviyatındaki sınırlanmışlığının yaşattığı bir tür sıkışmadır.

Ertürk, birbirlerini tanımayan Andrey ile Domenico arasında özel bir bağ bulunduğuna dikkat çeker; Domenico, Andrey'in öteki-beni olarak okunmaya müsaittir; bu bağintıyı kurmayı sağlayan motif Domenico'nun köpeğidir; parçalı görüntüler köpek motifi sayesinde melodik bir yapıya kavuşturulur; oluşturulmuş olan bu yapı film boyunca devam eder; Andrey'in dolabın kapağına monte edilmiş aynada, öteki-benin yansımaları görmesiyle doruğa ulaşır; bunun yanı sıra, Andrey'in harabeler içindeki boş bir havuzu elindeki yanar mumla aşma deneyimi ikisi arasındaki özel bağın diğer bir göstergesidir²¹². Andrey sadece Domenico karakteri ile değil, aynı zamanda İtalyan kadın çevirmen Eugenia²¹³ ile de yakın bir bağa sahiptir; Andrey-Eugenia ilişkisindeki en önemli sorun, iletişim eksikliğidir; çünkü Andrey İtalya'ya gelip Eugenia ile karşılaştıktan sonra İtalyanca'dan uzaklaşır; bu konuşamama hâline evsiz ve yurtsuz oluşu eklenince Andrey daha da

212 İsmail ERTÜRK, "Andrei Tarkovsky – Sinemada Bir Mistik", ... **Ve Sinema**, 30,31.

213 Eugenia ya da Euginia olarak yazılmaktadır.

sıkışmış hisseder kendini ve Domenico'ya yaklaşır; Andrey ne yapacağını bilmeyen bir hâldedir; oysaki Domenico dünyayı nasıl kurtaracağına emindir; bu ikisi arasında örülmüş olan en önemli ağıdır²¹⁴.

Andrey-Domenico ilişkisi üzerinde duran Tarkovski, Domenico'nun Andrey'deki eksik olan şeyi imlediğini belirtir; Andrey sınırlarını kaldırma isteğini yapabilecek kişi olarak Domenico'yu görmektedir; çünkü kendisinin ne dünyayı kurtaracak ne de iletişimsizliği sona erdirecek gücü vardır²¹⁵. Bu eylemi gerçekleştirmeye muktedir olan kişi Andrey'e göre Domenico'dur; o kendi edimlerine güvenen inançlı bir karakterdir. Andrey ise, hakikati arayan ama henüz ona yaklaşmamış biri olarak sorumluluk üstlenmeye karşı çıkar. Bu reddedişin altında yatan neden kendini tanımayıdır. Sınırları kaldırabilmek öncelikle Tarkovski'ye göre, kendini öğrenmiş olmaktan geçer. Bu durum filmin karakterlerinden Domenico'ya özgüdür.

Tarkovski'nin günlüklerine düştüğü notlar arasında bir öykü bulunmaktadır. Bu kısa hikâyeye mutlu olma ve delirme arasındaki ince çizgiye göndermede bulunur; bahsedilen kahraman mutluluğun olmazlığını savunmasına rağmen günün birinde mutluluk şansını değerlendirir; ama bunun sonucunda delirir; elbette bu durum ona başka bir dünyanın kapılarını açar²¹⁶. Domenico aslında böyle bir karakterin vücut bulmuş bir formudur. Bir olmazı başarabilmek için öncelikle insanın kendisinin farkında olması gerekir. Bu farkındalık, içsel bir yolculuğu zorunlu kılar ve kişinin kendisine yaptığı seyahati, sahip olduğu sınırları ona gösterir; böylece akıl dengesinin dışında seyretmek, yani delirmek kaçınılmaz olur. Domenico mutluluk-delilik arasında bir yerde sıkışmışlığının acısını da duymaktadır.

Kovács *Nostalghia* filmi ile Tarkovski'nin şizoid bir auteurü yansıttığını öne sürer; filmde yönetmenin yaşanan ve yaşanmış olan anı ile hevesleri birbirine karıştır; bu durum auteurün bütünlüklü ve esas konumunun yitirildiğinin bir işaretidir; keza

214 İsmail ERTÜRK, "Andrei Tarkovsky – Sinemada Bir Mistik", ... **Ve Sinema**, 30,31.

215 Tony MITCHELL, "Tarkovski İtalya'da: 'Kimseye Başkasının Kültürünü Öğretemezsiniz'", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 93.

216 Andrei TARKOVSKI, **Zaman Zaman İçinde Günlükler (1970-1986)**, Çev. Seda KERVANOĞLU, 59.

Nostalghia'nın anlam ağını ören karakter hem zamansal hem de anısal biraradallığı kapsar; bunun yanı sıra Rus ve İtalyan kültür motifleri de birbirine eklenir²¹⁷.

Elde mum ile boş bir havuzu geçmek ya da çocuk sahibi olmak için yerine getirilen bir ritüel ile insanın ruhu arınır. Herhangi bir mantık silsilesini izlemek edinmeyen her davranış insanı içinde bulunduğu ruhsal sorunlardan bir adım uzağa sürükler. Aklın kendine uygun olarak gerçekleştirilmeyen edimlere her teslim oluş öznenin kendi anlamını muhafaza etmesinde etkili olur. Böyle davranışlara eşlik eden önemli tamamlayıcı ise sudur. Öznenin arınışı su ve ritüel ile sağlanmaktadır.

Nostalghia'da en çok kullanılan karakterlerden biri de sudur; Tarkovski için su, gözlemlenmeye değer esrarlı bir etmendir; devinim hissini yaratan, akışkanlığa vurgu yapan su, diğer yandan zamanın geçişini de akla getirir²¹⁸. Tarkovski'nin suyu neden bu kadar çok kullandığına dair verdiği cevap onun sembolizm karşıtı olduğunu bir kez daha vurgular. Kendisi, belki de geçmişe ait bir durumun sebep olduğu "su" kullanımının, esas gerekçesini bilmemektedir²¹⁹. Yani su onun için sembolik bir anlatım gücüne sahip değildir. Zamana vurgu yapan gizemli bir görüntü olduğundan dolayı filmin en çarpıcı elemanı durumundadır.

217 András Bálint KOVÁCS, **Modernizmi Seyretmek. Avrupa Sanat Sineması, 1950 – 1980**, Çev. Ertan YILMAZ, 410.

218 Tony MITCHELL, "Tarkovski İtalya'da: 'Kimseye Başkasının Kültürünü Öğretemezsiniz'", **Şiirsel Sinema. Andrey Tarkovski**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, 93.

219 A.g.e., 94.

8. FEDANIN ZAMANI: *KURBAN*

“Bir çember çiziyor film: Başladığı yer, aynı zamanda bittiği yer. Çemberin üzerinde yol alırken, kapsadığı dairedemiz. O değirmi alan dünyanın tıpkıbasımı: Oyunlar, şüpheler, rastlantı ve elden sıvışıp gitmiş sevdalar, namluya sürülmüş mermi ve kaçamaklar ve her şeyin dibinde: Yangın: Kıyamet. Deligömleğiyle bitiyor film. Yeryüzünde olup bitenlerin bedelini ödemeyi üstlenenler yok mudur?”

Enis Batur, Önsöz – İbrahim ile İshak Arasında TARKOVSKİ (dokuz paragraf), **Kurban**.

*Kurban*²²⁰ filminin başkarakteri Alexander’dır. Film Alexander’ın doğum gününde olanları anlatır; yani çoğunlukla sadece bir günün zamansal yoğunluğu hissedilir. Mekânsal anlamda *Kurban* filmi köyde geçmektedir; başka sözcüklerle *Kurban*’da Tarkovski sinemasına özgü olan mekân seçimleri vardır. Filmin açılış sahnesi de zaten bir doğa görüntüsüyle başlar ve Alexander ile bir çocuk ağaç dikmektedirler.

Çektiği acılardan kurban vererek kurtulmaya çalışan Alexander, bugüne, içinde yaşanılan dünyaya ait olmayan başka bir zaman diliminde yaşamaktadır²²¹. Kendini kurban etme ya da feda etme, ait olunan zaman-mekân ile yaşanılan zaman-mekân arasındaki farklılıktan kaynaklanan bir sıkışmışlığın sonucunda vuku bulur. Kendisini sunan kişi ilk etapta, yönetmen için, inançlı bir kişidir²²². Manevi yanındaki eksikliklerin farkındalığı sonucu acı çeker ve kendini, kendi canını ortaya koyar. Kurban etme öncelikle gönüllü şekilde kopuşu varsayan bir eylemdir²²³. Bu edim özü gereği, yani bir tür kopuşu gerektirdiğine göre, geçmiş ve geleceğin hesaba

220 1986 yapımı, siyah-beyaz & renkli, 149 dk.

221 Andrey TARKOVSKİ, “Filmim *Kurban* Üzerine”, **Kurban**, Çev. Tuba TARCAN ÇANDAR, 170.

222 A.g.e.

223 A.g.e.

katılmayışını da vurgular; o an her şeyden vazgeçmektir. Bu durum tam anlamıyla içinde yaşanılan dünyanın bilimsel ve akla uygun olan her şeyinin karşısında konumlanmaktadır. Beklenmeyen, anlamsız ya da mantıksız olması onun sahte olduğu manasını içermez.

Tarkovski'nin Asya ve Avrupa kültürleri ile Hıristiyan ve pagan geleneklerinin birbirine karıştığı *Kurban* filmi²²⁴, hem Hıristiyanlık felsefesi hem de Nietzsche'nin Zerdüşt'ü üzerinden okunmaktadır²²⁵. Fakat Tarkovski özellikle Hıristiyan felsefesi üzerinde durur. Bu noktada önemli olan şey, insanın kendisine bakışıdır; ya maddi olana, dünyevi olana yönelir ve teknik ilerlemeye bırakır kendini ya da manevi yanına bakarak kendini tanımaya çalışır, ruhani manada sorumluluklar üstlenir; bu toplumun geneline de uygulanabilecek bir varsayımdır; toplumun genel bakış açısı bu şekilde değişirse, Hıristiyanlıktaki kendini kurban etme ya da feda etme şiarı gerçekleştirilmiş olur²²⁶. Tarkovski açısından kendinden vazgeçemeyen insan tam anlamıyla maneviyatı yoksun ve yoksul olan bir canlıya dönüşmüştür.

İnsanlık uygarlık düzeyini yükselttikçe ya da teknik ilerlemeye hiç düşünmeden boyun eğdikçe mucizevi olayları gözden geçirir; hatta ve hatta şaşırtıcı deneyimler yaşayabileceğine bile inancı kalmaz; açıklanamayan hiçbir olay, manen eksikliği olan insanların yaşamı için besleyici bir niteliğe sahip değildir; bu durum ruhani bakımdan kocaman bir boşluk açar; Tarkovski en çok bu ruhsal boşluğu sinemasına konu etmiştir; bundan kurtulmanın arayışına girmiştir; manen yükselmenin arzusu içindedir; fakat artık böyle konuları ne izleyicinin ne de yapımcıların kabul etmediğini belirtir; çünkü ruhani yoksunluk kendi döneminde salgın bir hastalık gibidir²²⁷. Tarkovski'nin *Kurban* filmi, modern dünyanın maddi dertlerini işlemeyişi açısından ticari bir film özelliği taşımaz; fakat film içinde yaşanılan dünyanın ya da maddiyata dayalı yaşamların sert bir eleştirisi olmak yerine, bunların tartışmaya açık olduğunu hatta tartışılması gerektiğini göstermektedir²²⁸.

224 András Bálint KOVÁCS, **Modernizmi Seyretmek. Avrupa Sanat Sineması, 1950 – 1980**, Çev. Ertan YILMAZ, 410.

225 Moldiyar YERGEBEKOV, **Tarkovski Sineması**, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), 35.

226 Andrey TARKOVSKI, "Filmim *Kurban* Üzerine", **Kurban**, Çev. Tuba TARCAN ÇANDAR, 170.

227 A.g.e., 175.

228 A.g.e.

Yaşadığı modern dünyaya ait olmayan ve bundan dolayı duyumsadığı sıkışmışlık hissini tüm filmlerinde aktaran yönetmen, “hâlâ umutlu olunabilir mi?” sorusunun üzerine düşünür. Bulduğu cevap filmin açılış ve kapanış kadrájlarında (Alexander ve küçük çocuğun ağacı sulaması) kendini göstermektedir. Bıkmadan usanmadan manevi bir ideale bağlanmak ve onun bir gün mutlaka olacağına dair inancı hiç yitirmemek, Tarkovski'nin düsturudur²²⁹.

Su kovanı ve çocuk hem *Kurban* hem de *Ivan'ın Çocukluğu* filmlerinde karşımıza çıkar. Tarkovski sinemasında her sahnenin kendi zamanı bulunur ve bu durum genellikle rüya ile gerçekleştirilir²³⁰. Rüyalarda kullandığı su ise, zamanın aktığını gösterir²³¹. Başka bir deyişle su ve rüya zaman kavramının kendisine eşlik ederek, anlatıyı kurmasında yardımcı olurlar.

Altınsay'a göre, Alexander ölüm korkusunu filmin sonunda kendini sunarak yenmeye çalışır; ölüm Tarkovski için, başka birinin algısında sona ermeğidir aslında²³². Bu korkudan ve telaşlı hâlden sıyrılmak bir şeylerden vazgeçmeyi de gerektirir. Alexander bunun için en sonunda evini yakıyor. Evini, yani geçmişini, anılarını ve hafızasını ateşe veriyor. Bu bir anlamda insanın eskiye ait olan her şey ile bağını koparmasıdır; zaman kavramıyla örülü olan bağın ilmeklerinden birini çözmesidir. Zamanla bağın kopması, yani havada öylece asılı kalmak ya da sırtındaki kamburdan kurtulmak anlamına da gelebilir. Aslında ilk seçtiği kurtuluş yolu Maria (bir tür cadı olarak değerlendiriliyor) adındaki hizmetçisi ile birlikte olmaktır. Havada asılı kaldıkları sahnede, insanın tüm yüklerinden arınmayı isteyişi gizlidir.

Kurban filmi insanın yaşadığı çelişkiler üzerine kuruludur²³³. Gerçekte onu sarmalayan şey ile düşünde istediği şey arasındaki farklılık ve bunun farkındalığı onda dayanılmaz bir acıya yol açar. Alexander bu acıdan kurtulmaya çalışır. Bir şeyler yapmalıdır ve manevi açıdan arınmalıdır. Modern dünyada çektiği acılardan, “vazgeçme” yöntemi ile kurtulabileceğini fark ettiğinde, kendinden bazı şeyleri feda etmesi gerektiğini düşünür²³⁴. Tarkovski'nin tipleri aynı kendisi gibi, içinde bulunduğu zaman-mekân ile ters düşer. Yaşadığı çelişkileri doğal saymaz ve

229 A.g.e.

230 Thorsten BOTZ-BORNSTEIN, *Filmler ve Rüyalarda*, Çev. Cem SOYDEMİR, 34.

231 A.g.e., 31.

232 İbrahim ALTINSAY, “Tarkovsky'nin Son Filmi: *Offret*”, ... *Ve Sinema*, 35.

233 A.g.e.

234 A.g.e.

onlardan kaçmanın yollarını arar. Bu arayış genellikle çileciliğe varır. Bu anlamda yönetmen ve tiplerini buldukları yüzyıldan kopmaktadırlar²³⁵.

235 A.g.e.

9. SONUÇ

“Tarkovski Sinemasında Zaman” adlı bu tez çalışmasında, yönetmenin sinemasal üslûbunu oluşturmada temel teşkil eden zaman mefhumunu nasıl duyumsadığı, algıladığı ve görsel bir malzeme hâlinde yontup şekillendirdiği kavranmaya çalışılmıştır. Yönetmenin zamanın kendisine biçim vermesine olanak sağlayan, onun insanın ruhani değerlerine meğilli olan düşüncesidir. Kullandığı bu motif, kendisinin zaman üzerinde özel bir biçimde oynamasını mümkün kılmaktadır. Tarkovski, kurduğu anlatı yapısına uygun mekân tercihlerinde bulunur. Sinematografisinde yer eden mekân ve zaman sadece vardır; “Neresi?”, “Ne zaman?” şeklindeki soru tümceleri önemli değildir; mutlaka herhangi bir yerde ve herhangi bir zamanda geçer; ama olayın nerede ve ne zaman olduğu mühim bir durum arz etmemektedir. Zaman ve mekân onun filmografisinde iç içe geçerek anlatının örgüsündeki ilmekleri sağlamlaştırır.

Mühürlenmiş zaman, şu anki zaman diliminin kendinden bazı izleri geçmişe taşınmasıdır. Anıda yer etmiş olan zaman parçacığı görünür hâle gelmektedir. Bunu görebilmek için, hayatı gözlemlemek, onunla iç içe olmak gerekir. Kentin hızlı devinen yaşantısında gerçekleştirilemeyecek bir edimdir bu. Yönetmen *mühürlenmiş zamanın* izlerini yakalayabilmek için, mekân tercihini kırsal alandan yana kullanır. Burada yaşamın kendisi yavaş bir tempo ile devindiğinden dolayı gözlemlemek, hayatın paslanmış lâhzalarını görsele geçirebilmek daha olanaklı ve makuldür. Bununla beraber zamanın mührü, kendisinin akış hâlini insana duyumsatır. Devrim sonrası planlanmış olan Sovyet kentlerinin yapaylığı da zamanın hızlı akışına eklendiğinde, *mühürlenmiş zaman* esas itibariyle kent-zamanına karşı çıkış anlamına gelmektedir; kentin yapaylığından kurtulmayı istemektir. Bu açıdan Tarkovski filmlerinin sosyolojik analize malzeme sunduğu ileri sürülebilir. 1970'lerin sanat ve sosyal hayata dair politikalarına karşı çıkışı her bir kadraja işlemiştir. Ayrıca filmlerinin otobiyografik oluşu ile amaçsız ve az karakter kullanımı da durgunluk döneminin tek başına dertleriyle kalan Sovyet insanını imlemektedir. Tüm bu bahsedilenlerin filizlendiği başlangıç noktası erken dönem yapıtlarında bulunabilir.

Silindir ve Keman ile *Ivan'ın Çocukluğu*, yönetmenin ilk filmlerinden olması

dolayısıyla, *mühürlenmiş zaman* mefhumu için önemli ipuçları vermektedir. Bitirme tezi olan filmde, kendisinin daha sonra sürekli olarak kullanacağı ve bunun yanı sıra Tarkovski sineması dendiğinde ilk akla gelecek olan üslûbunun kurucu öğeleri bulunmaktadır. Kendisinin sinemasal dilini inşa ettiği söylenebilecek olan bu temeller, ağır kamera hareketleri, yavaş çekim ve zamanın durgunluğudur. 1960 yapımı bu filmi, *Ivan'ın Çocukluğu* adındaki ilk uzun metrajı takip eder. Ivan adlı küçük bir çocuğun etrafında örülmüş olan hikâye savaş konusunu işlemektedir. Ailesini savaşta kaybetmiş bir çocuğun eski güzel günlerine dair olan düş zamanı ile savaş zamanı, yani kendi şimdiki zamanı ile geçmiş zamanı arasında gidiş gelişleri söz konusudur. Hafızasında kötü anılar olarak yer edebilecek olan şimdinin lâhzasını, annesine ilişkin eski güzel hatıraları düşler yoluyla kesintiye uğratar. Bundan dolayı öykünün temelini zaman kavramı ile örülü olduğu da ileri sürülebilir, ki yönetmenin kurduğu biçemi oluşturan en önemli öğe zaten zamandır. Bunlara ek olarak doğa görüntüleri de filmde önemli yer tutmaktadır. Doğa, yönetmenin en çok kullandığı mekândır ve sıklıkla görselleştirdiği motiflerin konumlandığı bir alandır. Doğanın zaman ve mekânın kesiştiği bir yer ve bununla birlikte anlatının yapı taşı olarak kullanımı özellikle *Andrey Rublev*'de görselliğe kavuşur.

Andrey Rublev, bir keşişin yol hikâyesi olarak düşünüldüğünde, filmin konusunun temel taşlarından birisini “yol” izleğinin oluşturduğu görülebilir. Bu anlamda yol, anlatıyı yönlendirir; zaman-mekânın çakıştığı bir yer olarak da Bakhtin'in *kronotop*²³⁶ kavramı üzerinden bir okuma yapmaya olanak sağlar. Başka bir deyişle, bu film *kronotopun* görsel materyale yansımış biçimi olarak düşünülebilir. Filmde özellikle *kasaba, karşılaşma, yol, doğa ve eşik kronotoplarının* öne çıktığı ve iç içe geçerek birlikte işledikleri söylenebilir. *Yol kronotopuna* bağlı olarak ilerleyen *karşılaşma kronotopu* birkaç farklı şekilde filmde işlenmiştir. İlk önce keşişler yolda bir sarhoş ile daha sonra da bir soytarı ile karşılaşırlar; üçüncü rastladıkları farklı toplumsal gruba mensup insanlar ise, çıplak şekilde bir ritüeli gerçekleştiren kadın ve erkeklerden oluşur. Bu anlamda, temelde *yol kronotopu* üzerinden forma kavuşan üç tür *karşılaşma kronotopunun* izi rahatlıkla sürülebilir. Filmin son sahnelerine damgasını vuran ise, *eşik kronotopudur*. Yıllarca kurallarına

236 Kronotop kavramı Mikhail BAKHTIN'in **Karnavaldan Romana** adlı metninde (syf 315-333) detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

göre ikona boyamayı reddetmiş olan Rublev'in çanın yapımından sonra bu tutumunda kırılma görülür.

Tarkovski sinematografisinde zaman mefhumu çerçevesinde şekillenen anlatıların kırılması ve katlanması söz konusudur. Bundan doğru *Solaris* filmi böyle bir durumun yaşandığı bir tür çıkmazlar ağında geçmektedir. Olay örgüsünün karmaşıklığı, özellikle filmin başkişisi Kelvin'in vicdanı ile yüzleşmesinde vurgulanır. İstasyon'da çalışan bilim adamları için vicdani boyuttaki bu çıkmaz bilgi ve ahlâki düzlemin arasında sıkışmalarından kaynaklanır; Kelvin de ise, eski eşi Harey'in silüetinin yinelenen intihar girişimleri ile özdeşleşir. Bu tip tekerrür eden olayların zamanda yarattığı sıçramalar vicdani anlamda bir tür bulantı meydana getirir. Zamansal açıdan oluşmuş olan bu sıkışmışlık Kelvin'in aynı lâhza içinde birçok defa devinmesi, mekânsal kısıtılmışlık da onun fiziksel anlamda seyahat etmesine rağmen yine hep aynı yerde bulunması ile vurgulanır. Hiçbir şekilde kurtulamadığı vicdanı, seyir hâline rağmen, onun hep aynı zaman-mekân içerisinde benzer olayların içinde devinmesine neden olur. Çıkmaz sürekli çözülmemesine katlanır ve tabiatıyla karmaşık bir anlatıyı gereksinir; bu atmosfer Tarkovski'nin tüm filmlerine sinmiştir.

Yönetmenin yaşadığı dönem ve kültür düşünüldüğünde, *Ayna* filmi öznel anlatısı ile kendine ayrıksı bir yer edinmektedir. Tarkovski'nin geçmiş ve şimdisini karmaşık bir anlatı yapısıyla inşa ettiği filmi birçok gerçeklik düzeyini içinde barındırır. Fiziksel ve zihinsel anlamdaki parçalanmışlıklar anlatının temelinde yerleşmektedir. Bu durum zamansal bakımdan da hissedilir. Her bir motif paralel anlatılarla eklenir birbirine. Paramparça olmuş öykünün görsel hâline zamandaki sıçramalar da eşlik eder. Bazen yönetmenin şimdiki zamanı içinde deviniriz; bazen de birden çocukluğundaki hatıraların içine düşeriz. Zaman-mekân, düş, fantezi, anı, vs. ne varsa parçalanır ve birleştiğinde başka bir "zaman" bütünü yaratır.

Tarkovski'nin *Stalker* adlı filmi, modern insanın yapamadığı düşünme etkinliğini açığa çıkarma edimine yaklaşabilmektedir; neden-sonuç ilişkileri üzerinden düşünmez ve konuşmaz. Stalker, "hiç" in elle tutulabilecek bir formu gibidir. Stalker Bölge'ye geldiğinde, kent-zamanından kurtulmaktadır; zamanın özgürleştirici yüzüyle karşılaşmaktadır. Bölge'ye gelerek kent-zamanından kurtulmak demek, aynı zamanda hukuksal davranışlardan da kendini

soyutlayabilmek demektir.

Yönetmenin kurduğu biçeme hem zaman mefhumu hem de maneviyatı arayışın karmaşık ruh hâlleri temel teşkil etmektedir. Nostalji, Tarkovski'nin diliyle tutkulu acı, insanın bedenindeki sınırlar ile ilgilidir. Maddi ve manevi anlamda –ama özellikle ruhani açıdan- belli bir kalıbın içerisinde hapsolmek tahayyül etmesi zor bunalımlara sebebiyet verir. Bedendeki sınırın tasavvuru manevi tarafın eksikliğinin imleyenidir. İçinde yaşanan dünyadan kopmak isteyip de sınırlar yüzünden kopamayışın acısıdır nostalji. Aşılamayan engellerin zamanı uzayıp gider; bedene yayılıp onu sarmalar ve içinden çıkılmaz bir bataklığa döner. Bu bataklıktan kendini sıyırmak isteyen karakterler şirazededen çıkmış edimlerde bulunurlar: Suyun içinde elinde mumla öylece yürümek ya da kendini bir meydanda yakmak... Bir şekilde maneviyatının yoksun ve yoksul kısımlarını arındırmak için kendini feda etmek...

Tarkovski filmografisinde, yaşadığı dünyanın kendisinde yarattığı manevi değerlerin yoksunluğundan kaynaklanan kamburdan kurtulma girişimleri önemli yer tutar. Bu anlamda kendini sunma edimi, çilecilik ya da arayış baş göstermektedir. Özellikle *Kurban* filminin önemli figürü olan Alexander, yüklerinden ve acılarından sıyrılmak için, evini ateşe verir; hafızasını kurban eder. Hatıraların sunu olarak kullanımı, kişinin zaman kavramı ile olan bağını koparmak isteğiştir. Her şeyinden vazgeçmeyi göze alabilmek manevi arınmanın ilk koşuludur. Bu durum Alexander için aciliyeti olan ve bundan dolayı derhal yerine getirilmesi gereken bir davranıştır. Çünkü, yaşadığı zaman-mekân ile olan ilişkisizliği onu dayanılmaz bir acıya gark eder. Eski ile bağ koparılıp başka bir gerçeklik düzeyine geçilmeye çalışılır.

Sonuç olarak, Tarkovski'nin sinematografisinde kurduğu biçem belirli temel öğeler üzerinde yükselmektedir. Başat olan öğe *mühürlenmiş zaman*dır; diğer tüm öğeler ona eşlik ederek temelini güçlendirirler. Zihinsel yolculuk, manevi olana eğilme, arayış, çilecilik, arınma ve huzursuz/karmaşık karakterlerin kullanımı onun filmografisinin tipik özellikleri arasındadır. Yönetmenin maneviyata olan meftun tutumu yarattığı betilere de zerk etmiştir. Olaylar içinde hızlı hızlı hareket eden değil, zamanın içinde kendini kaybeden ve bulmaya çabalayan karakterlerin karmaşası izlenmektedir. *Mühürlenmiş zaman* mefhumunu aktarabilmek adına bu tip öğeleri kullanır. Bunun yanı sıra su, ateş, köpek ve doğa ise zamanın mührünü görselleştirebilmek için kullanılan önemli karakterlerdir. Yönetmenin görsel

malzeme hâline dönüştürdüğü zamanın mührü *kronotop* kavramı ile çeşitli benzerlikler göstermektedir. *Kronotop* özellikle anlatının yapısını sarmalar; zaman-mekânın ayrılmayan sınıksız bir bütün olduğunu imler. *Doğa, yol, karşılaşma, kasaba, meydan ve eşik kronotopları* en çok kullandıkları arasında yer alır. Bu öğeler, zamanın paslanmış kısımlarını kadraja alırken metnin alt yapısını örmeye yararlar. Tarkovski sinematografisinde zamanın kullanımı –kendi yazıları, röportajları ve günlükleri üzerinden- daha ziyade bu kavramın hatıra da yer etmiş hâllerinin geri çağırılmasına dayalıdır. Onun zamanı duyumsama, kavrama ve algılama şekli görsele geçtiğinde lâhzanın paslanmış kısmını göstermeye yöneliktir. Bu tip bir durumun en kolay yapılabileceği yer ise, köy hayatına yönelik çalışmaktan geçer. Kent insanı zamanı en doğal olan formuyla görememektedir. Kırdan ise, zaman tüm ağırlığını hissettirir; hatta bazen havada öylece asılı kalır ve insanın daha çok düşünmesine, ayrıca manevi eksikliklerinin farkındalığına yükselmesine yardımcı olur. Bu yoksunluk durumu ile yüzleşme karakterleri çileci bir arayış içine sürükler. Tiplerinin her biri huzursuz ve karmaşıktır; hepsi bir arayışın peşine düşmüştür. Bu huzursuz arayış nereye gidilirse gidilsin halledilemez bir durum arz eder. Böyle bir bulantı ancak Tarkovski'nin yaptığı gibi, zamanın ağırlığını görsel materyale yansıtarak ortaya serilebilir. Yönetmenin sinematografisinde temeli oluşturan zaman mefhumu onun sinema, sanat, din, ahlâk, Tanrı ve maneviyata dair olan düşünceleri ile doğrudan bağlantılıdır; tüm bunları görsele aktarmaya çalışır. Yaşadığı dönem, ülke ve o kültürde kabul gören “sanat akımı” göz önünde bulundurulduğunda sert bir politik tavrı olduğu aşikârdır. Sade ve yalın bir dil, otobiyografik alt metinler (öznel anlatılar) ve az diyalog ile iş görür. Görsel malzemenin kendisi zaman mefhumundaki mühürlenmiş kısımları göstermeye muktedirdir ve aktarılan bu paslanmış zaman parçacıkları *kronotop* kavramı ile yakından ilişkilidir. Tüm bunlar “zamanın patinası”na eşlik ederler; Tarkovski sinemasının zamansal açıdan nasıl bir gelişim gösterdiğini açığa çıkarırlar. Yönetmenin zaman kavramı ile uğraşısı yumuşama döneminde başlar, durgunluk döneminde ise bu dönemin amaçsız kalmış Sovyet insanına uygun olarak şekillenir. Burada incelenmiş olan *Katiller, Silindir ve Keman* ve *Ivan'ın Çocukluğu* filmleri yumuşama döneminde çekilmiştir. İlk film *Katiller*'de kullanılan iç mekân çekimi ikinci film ile dış mekâna ve bazı kalabalık sahnelerin de yer aldığı *Silindir ve Keman*'a geçer. İlk uzun metraj ile insan betisi

azaltılıp daha sonraki uzun metrajlarda başkarakterler hâlini alacak olan doğa görüntüleri ve su neredeyse tüm kadrajlarda görülür. Durgunluk dönemi ile mekân seçimleri daha belirgin bir hâle gelir ve diğer tüm uzun metrajlarda dachalar kullanılır. Durgunluk döneminin hedefsiz ve yapayalnız kalmış insanları kendilerini kırlara yöneltirler. Yönetmenin sinemasında da ruhani değerler açısından çöküntü içinde olan ve içsel gücünü arayan karakterler betimlenir. Kentten kaçan karakterlerin konumlandırıldığı doğa ön plana çıkan bir karakter olarak kullanılır durgunluk dönemi boyunca. Kent-zamanına karşı çıkış olarak zamanın mührü doğanın kullanımı ile görselleşir; doğa Tarkovski sinemasının başkarakteridir. Kent-zamanından uzaklaşmak hem yönetmene gözlem yapma imkânı verir hem çocukluğunu anımsatır hem de dönemin siyasi ve toplumsal yapısını ortaya serer. Bundan dolayı kent-zamanından kaçış anlamında mühürlenmiş zaman sosyolojik analiz için malzeme sunmaktadır. Yönetmenin kendi dönemindeki toplumsal ve siyasi olaylar filmlerindeki zaman ve mekânı şekillendirir; bu şekilde oluşturulan zaman ve mekân filmlerin anlatı yapısını oluştururlar. Son olarak, Tarkovski için bireyin içsel anlamdaki arınmasının toplumun kurtuluşunun ön koşulu olması nedeniyle yönetmenin sineması sadece felsefi değil, aynı zamanda sosyolojik sorunlarla uğraşmaktadır ve kendi döneminin tarihsel ve siyasal olaylarıyla yakından ilişkilidir; yönetmenin kendisi özellikle felsefi problemlerle ilgilendiğini vurgulasa bile sosyoloji üzerinden okumalar yapmak olanaklıdır.

10. KAYNAKÇA

10.1. Kullanılan Kitaplar

AKBAL SÜALP, Z. Tül, (2004), **ZAMANMEKÂN Kuram ve Sinema**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

ARMES, Roy, (2011), **Sinema ve Gerçeklik. Tarihsel Bir İnceleme**, Çev. Zeynep ÖZEN BARKOT, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

BACHELARD, Gaston, (2010), **Sürenin Diyalektiği**, Çev. Emine SARIKARTAL, İthaki Yayınları, İstanbul.

BAKER, Ulus, (2009), **Yüzybilim Fragmanlar**, Der. Ege BERENSEL, BirikimYayınları, İstanbul.

BAKER, Ulus, (2011), **Beyin Ekran**, Der. Ege BERENSEL, Birikim Yayınları, İstanbul.

BAKHTIN, Mikhail, (2001), **Karnaval dan Romana**, Çev. Cem SOYDEMİR, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BELGE, Murat, (1997), **Marksist Estetik**, Birikim Yayınları, İstanbul.

BİRD, Robert, **Andrei Tarkovsky**, <http://www.bookos.org>

BİRO, Yvette, (2011), **Sinemada Zaman. Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış**, Çev. Anıl Ceren ALTUNKANAT, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten, (2011), **Filmler ve Rüyal ar**, Çev. Cem SOYDEMİR, Metis Yayınları, İstanbul.

BOYM, Svetlana, (2009), **Nostaljinin Geleceği**, Çev. Ferit Burak AYDAR, Metis Yayınları, İstanbul.

DEMİRBİLEK (İDRİSOğLU), Alev, (1994), **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları - I**, M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü, İstanbul.

DELEUZE, Gilles, (2009), **İki Delilik Rejimi. Metinler ve Söyleşiler 1975-1995**, Çev. Mahir Ender KESKİN, Der. David LAPOUJADE, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

ELIAS, Norbert, (2000), **Zaman Üzerine**, Çev. Veysel ATAYMAN, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ERTÜRK, İsmail, (2008), **Perde'li Düşünceler. Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema**, YKY, İstanbul.

GREEN, Peter, **Andrei Tarkovsky The Winding Quest**, <http://www.bookos.org>

HEIDEGGER, Martin, (1998), **Tekniğe İlişkin Soruşturma**, Çev. Doğan ÖZLEM, Paradigma Yayınları, İstanbul.

HEIDEGGER, Martin, (1998), **Bilim Üzerine İki Ders**, Çev. Hakkı HÜNLER, Paradigma Yayınları, İstanbul.

HEIDEGGER, Martin, (2009), **Metafizik Nedir?**, Çev. Yusuf ÖRNEK, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara.

JOHNSON, Vida T.; Graham PETRIE, **The Films of Andrei Tarkovsky**, <http://www.bookos.org>

KOVÁCS, András Bálint, (2010), **Modernizmi Seyretmek. Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980**, Çev. Ertan YILMAZ, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara.

KUTAY, Uğur, (2004), **Andrei'in Bakışı. Tarkovsky Sineması'nda Psikanalitik-Semiyolojik Açılımlar**, Es Yayınları, İstanbul.

MARTIN, Sean, **Andrei Tarkovsky**, <http://www.bookos.org>

MORAN, Berna, (2003), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul.

OKTAY, Ahmet, (1986), **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.

OYLUM, Rıza, (2011), **Rus Sineması**, Başka Yerler Yayınları, İstanbul.

PLAKHOV, Andrei, (1991), **Sovyet Sineması**, Çev. Ergün AKÇA-Şerif EROL, Arena Yayıncılık, İstanbul.

ROBINSON, Jeremy Mark, **The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky**, <http://www.bookos.org>

TARKOVSKI, Andrey, (2008), **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsun ANT, Agora Kitaplığı, İstanbul.

TARKOVSKI, Andrey, (2011), **Zaman Zaman İçinde. Günlükler (1970-1986)**, Çev. Seda KERVANOĞLU, Agora Kitaplığı, İstanbul.

ZOURABICHVILI, François, (2008), **Deleuze: Bir Olay Felsefesi**, Çev. Aziz Ufuk KILIÇ, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

WETTER, Gusstav A., (1976), **Bugünkü Sovyet İdeolojisi I**, Çev. Cemil Ziya ŞANBEY, Kültür Bakanlığı, Ankara.

WOLFGANG, Leonhard, (1976), **Bugünkü Sovyet İdeolojisi II**, Çev. Cemil Ziya ŞANBEY, Kültür Bakanlığı, İstanbul.

10.2. Kullanılan Makaleler

ABRAMOV, Naum, (2009), “Beyazperdedeki Bilim-Kurgu Üzerine”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

ALTINSAY, İbrahim, (1987), “Tarkovsky’nin Son Filmi: Offret”, **...Ve Sinema**, Hil Yayın, İstanbul.

BATUR, Enis, (1988), “Önsöz – İbrahim ile İshak arasında TARKOVSKİ (dokuz paragraf)”, **Kurban**, Dönemli Yayıncılık, İstanbul.

BREZNA, İrena, (2009), “Bir Sembolizm Düşmanı”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

BUREAU, Patrick, (2009), “Ben Şiirsel Sinemadan Yanayım”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

CHRISTIE, Ian, (2009), “Yoruma Karşı”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

CHUKHNOV, Keti, “Sovyet 60'ları: Projenin Sona Ermesinden Hemen Önce”, **Red Thread**, Çev. Çiçek Öztekin, http://www.red-thread.org/dosyalar/site_resim/dergi/pdf/9846703.pdf.

CIMENT, Michel, Luda SCHNITZER, Jean SCHNITZER. (2009), “Eski Rusya’da ve Yeni SSCB’de Sanatçı”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

COSSÉ, Laurence, (2009), “Bir Keşif-Şair Olarak Yönetmenin Portresi”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

DEVARRIEUX, Claire, (2009), “*Ayna*: Sanatçı Bir Asalak Gibi Çocukluğuyla Beslenir”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

EKRAN, (2009), “Kendini Ateşe Atanlar”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

ERSÜMER, Oğuzhan, (2003), “Tarkovski’den Soderbergh’e: Solaris”, **Altyazı**, sayı: 15, İstanbul.

ERTÜRK, İsmail, (1987), “Andrey Tarkovsky – Sinemada Bir Mistik”, **...Ve Sinema**, Hil Yayın, İstanbul.

GUERRA, Tonino, (2009), “Ölüm, Şaşırtıcı Bir Özgürlük Duygusu”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

GUERRA, Tonino, (2009), “*Stalker*: Mutluluk Kaçakçısı”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

GUIBERT, Hervé, (2009), “*Nostalghia*’nın Siyah Tonu”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

HOBERTMAN, J., Gideon BACHMANN, (2009), “İki Dünya Arasında”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

IACOVINO, Velia, (2009), “Televizyon Çağında Benim Sinemam”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

İŞİMOV, V., R. SHEJKO, (2009), “Yirminci Yüzyıl ve Sanatçı”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

KARAGANOV, A., (1978), “Sanat Deneyiminin Zenginleştirilmesi”, **Sosyalizm ve Kültür**, Çev. Ş. SALMA, Konuk Yayınları, İstanbul.

KARASU, Bilge, (2001), “”Dostlarım Üzerine” Diye Söze Girişerek...”, **Ne Kitapsız Ne Kedisiz**, Metis Yayınları, İstanbul.

KENEZ, Peter, (2003), “Stalin Dönemi Sovyet Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

KÖSE, Hüseyin, (2011), “Tarkovski ya da Solaris’tik Evrenlerin Gizemi”, **Koridor**, sayı: 17, Paydos Eğitim Yayın Danışmanlık, Ankara.

LENİN, Vladimir İliç, “Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı”, http://www.tsip1974.com/yeni_sayfa_244.htm

MAKHNATOVA, Alexandra, 5 Nisan 2013, görüşme, haz. Eylem ŞEVİK.

MITCHELL, Tony, (2009), “Tarkovski İtalya’da: ‘Kimseye Başkasının Kültürünü Öğretemezsiniz’”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

NEDOVIŞİN, G., (1978), “Sovyet Güzel Sanatlarında Yaratıcılık Arayışı”, **Sosyalizm ve Kültür**, Çev. Ş. SALMA, Konuk Yayınları, İstanbul.

NOWELL-SMİTH, Geoffrey, (2003), “Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 386.

NUSSİNOVA, Natalia, (2003), “Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

OLEGOVICH, Çurakof Dimitri, “Zastoi ili Zastolye? Sotsialnaia Politika Pri Brejneve”, <http://www.portal-slovo.ru/history/41346.php?PRINT=Y>.

SANAMİ, Takahasi, “Andrej Roublov' A. Tarkovskogo: İnterpretatsiya Russkoi İstorii v Kontekste Sovetskoi Kulturi”, **Acta Slavica Iaponica**, Tomus, 29.

SOWERS, Larry, “Sovyetler Birliği'nde ve Çin'de Kent Planlaması”, **Monthly Review**, Çev. Erhan GENCER, <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/310/4803.pdf>

STRICK, Philip, (2009), “Sanatla Duygusal İlişki Kurmayı Unuttuk”, **Şiirsel Sinema**, Der. John GIANVITO, Çev. Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul.

TARKOVSKI, Andrey, (1988), “Filmim *Kurban* Üzerine”, **Kurban**, Çev. Tuba TARCAN ÇANDAR, Dönemli Yayıncılık, İstanbul.

TARKOVSKI, Andrey, (2012), “Montaj (Kurgu)”, **Tarkovski'den Sinema Dersleri. Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair**, Çev. ve Der. Semir ASLANYÜREK, Agora Kitaplığı, İstanbul.

TSİVİAN, Yuri, (2003), “Devrim Öncesi Rusya”, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

<http://www.libsid.ru/istoriya-zarubezhnogo-i-otechestvennogo-kinoiskusstva/istoriya-otechestvennogo-kinoiskusstva/ot-otepeli-do-perestroyki>.

10.3. Kullanılan Tezler

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

11. ÖZGEÇMİŞ

1983 Çanakkale-Ezine doğumludur. 2001 yılında girdiği, Muğla Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nü 2005 yılında bitirmiştir. 2008 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü'ne girmiştir ve hâlâ bu bölümde öğrencidir. 2009 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisansa başlamıştır. Ocak/2011 tarihinden itibaren özel bir kurumda öğretmenlik yapmaktadır. Çeşitli dergilerde yayınlanmış yazıları bulunmaktadır.