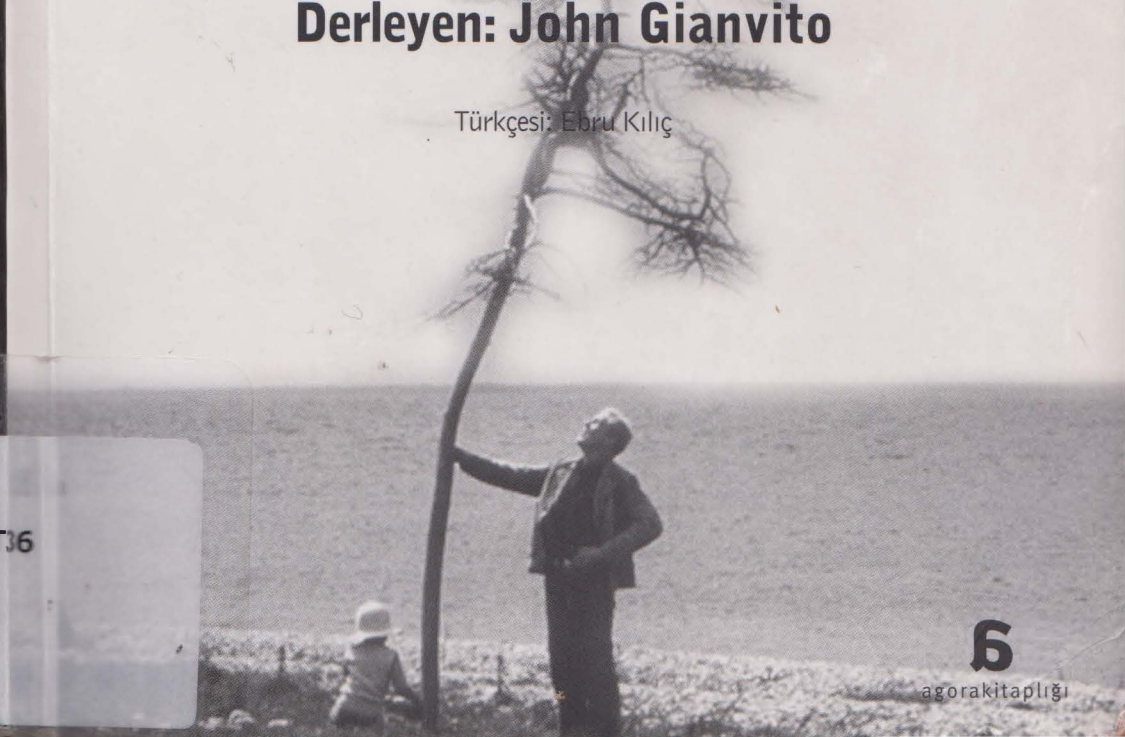


# ŞİİRSEL SİNEMA

# ANDREY TARKOVSKİ

## Derleyen: John Gianvito

Türkçesi: Ebru Kılıç



agorakitaplığı

ŞİİRSEL SİNEMA ANDREY TARKOVSKİ

PN
998.3.T36
A3
2009
k.1

## JOHN GIANVITO

Emerson College'da görsel ve medya araştırmaları bölümünde yardımcı profesör; aynı zamanda yönetmen ve sinema küratörü. Çektiği filmler arasında *The Flower of Pain*, *Address Unknown* ve *The Mad Songs of Fernanda Hussein* sayılabilir. 2001'de Fransız Kültür Bakanlığı tarafından Sanatlar ve Edebiyat Nişanı'na layık görülüp Şövalye unvanı almıştır.

## EBRU KILIÇ

1971, Milas doğumlu. 1994'te Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi Uluslararası İlişkiler bölümünü bitirdi. *Özgür Ülke*, *SiyahBeyaz*, *Liberal Bakış* ve *Radikal* gazetelerinde dış haberler muhabiri olarak çalıştı. 2003'ten beri serbest çevirmen olarak yaşıyor.

Derleyen: John Gianvito

# ŞİİRSEL SİNEMA – ANDREY TARKOVSKİ

Türkçesi: Ebru Kılıç

a
agorakitaplığı

Sinema 32

Şiirsel Sinema – Andrey Tarkovski
Derleyen: John Gianvito

Kitabın özgün adı:
*Andrey Tarkovski - Interviews*
University Press of Mississipi, Jackson, 2006

İngilizce'den çeviren: Ebru Kılıç
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Mizanpaj: Handan Özden Kar

© 2006, University Press of Mississipi
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basını: Mayıs 2009
ISBN: 978-605-103-036-4

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 674 66 78

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/ISTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28

# İÇİNDEKİLER

Sunuş ..... vi

"Ben Şiirsel Sinemadan Yanayım"
*(Patrick Bureau)* ..... 1

Andrey Tarkovski'yle Karşılaşma
*(Gideon Bachmann)* ..... 6

Kendini Ateşe Atanlar
*(Ekran)* ..... 14

Eski Rusya'da ve Yeni SSCB'de Sanatçı
*(Michel Ciment, Luda Schnitzer, Jean Schnitzer)* ..... 19

Beyazperdedeki Bilim-Kurgu Üzerine
*(Naum Abramov)* ..... 38

"Dovjenko'yu Seviyorum!"
*(Günter Netzeband)* ..... 45

*Ayna:* Sanatçı Bir Asalak Gibi Çocukluğuyla Beslenir
*(Claire Devarrieux)* ..... 53

"Ölüm, Şaşırtıcı Bir Özgürlük Duygusu"
*(Tonino Guerra)* ..... 56

*Stalker:* Mutluluk Kaçakçısı
*(Tonino Guerra)* ..... 61

*Stalker:* "Yaratmak, İnsanın İradesinin Tezahürüdür"
*(Aldo Tassone)* ..... 67

Yoruma Karşı
*(Ian Christie)* ..... 77

"Sanatla Duygusal İlişki Kurmayı Unuttuk"
*(Philip Strick)* ..... 86

Tarkoski İtalya'da: "Kimseye Başkasının Kültürünü Öğretemezsiniz"
*(Tony Mitchell)* ..... 91

*Nostalghia*'nın Siyah Tonu
*(Hervé Guibert)* ..... 100

İki Dünya Arasında
*(J. Hoberman - Gideon Bachmann)* ..... 111

Televizyon Çağında Benim Sinemam
*(Velia Iacovino)* ..... 122

Bir Sembolizm Düşmanı
*(İrena Brezma)* ..... 131

Yirminci Yüzyıl ve Sanatçı
*(V. Işimov - R. Shejko)* ..... 156

Bürokrasi
*(Angus MacKinnon)* ..... 192

Bir Keşiş-Şair Olarak Yönetmenin Portresi
*(Laurence Cossé)* ..... 202

Kuyunun Dibinde Bir Pırıltı Var mı?
*(Thomas Johnson)* ..... 214

İnsanı Kurtaracak Tek Şey, İnançtır
*(Charles H. de Brantes)* ..... 222

# SUNUŞ

John Gianvito

Çağdaş sinema sanatçıları arasından yok denecek kadar azı, Tarkovski kadar şevk ve coşkunluk uyandırır. İnançlı olanların gözünde Tarkovski'nin filmlerinden herhangi biriyle karşı karşıya gelmek, ruhun ulaşılamayacak kadar uzak köşelerini titretebilecek, huşu uyandıran estetik bir yolculuk vaadidir. Kendisinden pek olumlu bahsetmeyenlere göreyse aynı filmler, aynı ölçüde yoğun bir şaşkınlık, sıkıntı ve düpedüz antipati duyguları uyandırıyor olabilir. Ama kişiyi kendisine hayranlık duyanlarla tartmak gerekir dersek eğer, kariyeri boyunca sinema dünyasının hem içinden hem dışından birçok büyük sanatçının yanı sıra, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Michelangelo Antonioni ve Sergey Paradjnov gibi sinemanın önde gelen yönetmenlerinin saygısını ka-



Andrey Tarkovski.

zanmış bir yönetmen olarak Tarkovski'nin, sinema tarihinin panteonundaki yeri kesinleşmiş demektir.

Bergman 1987'de yayınlanan otobiyografisi *Büyülü Fener*'de* Tarkovski'den bahsederken, onun filmlerini keşfetmesini 'bir mucize'ye benzetmişti: "Birden kendimi anahtarları o zamana kadar bana hiç verilmemiş bir odanın kapısında buldum. Benim her zaman girmek istediğim, onunsa rahatça, elini kolunu sallayarak dolaştığı bir odaydı bu. Cesaretle doldum, bir şeyler kamçıladı beni: Biri çıkmış, benim hep söylemek istediğim şeyi, nasıl yaptığını bilmeden ifade ediyordu. Benim gözümde Tarkovski en büyüktür; filmleri, hayatı bir tefekkür, bir hayal olarak yakalarken, o filmin doğasına sadık yeni bir dil icat etmiştir." Kurosawa ise Tarkovski'nin ölümünden birkaç ay sonra, 1987'de yaptığı bir konuşmada, Tarkovski'nin "olağanüstü duyarlılığını hem bunaltıcı hem hayret verici bulduğu"nu söylemişti: "Neredeyse patolojik bir yoğunluğa ulaşıyor. Hayatta olan film yönetmenleri arasında muhtemelen eşi menendi yoktur."[1] Aynı yıllarda Fransız gazetesi *Liberation*'un gerçekleştirdiği uluslararası bir ankette Ermeni yönetmen Sergey Paradjanov'a, "Neden film yapıyorsunuz?" diye sorulmuştu; Paradjanov'un verdiği yegane cevap, "Tarkovski'nin kabrini kutsamak için," şeklindeydi. Tarkovski'nin ilk uzun metrajlı filmi *İvan'ın Çocukluğu*'nu izlememiş olsaydı, kendi başyapıtı *Shadows of Forgotten Ancestors*'ın (Unutulmuş Ataların Gölgeleri) hiç yapılmamış olacağını yıllarca önce açıklamış olan Paradjanov, tamamladığı en son filmi *Ashik Kerib*'i bu dostuna ve meslektaşına ithaf edecekti. Üstelik, gösterilen bu hürmet, Avrupa'nın yüksek sanat yapan yönetmenleriyle de sınırlı değildir pek.

Steven Soderbergh *Solaris*'i yeniden çekmeye soyunduğunda, aleyhteki bütün yorumlara, yeniden yaptığı şeyin Tarkovski'nin *Solaris*'ini yeniden çekmek değil, Stanislaw Lem'in kitabını yeniden filme çekmek olduğuna açıklık getirerek cevap verirken Tarkovski'ye hayranlığını hiç tereddütsüz dile getirmiş, Tarkovski'nin *Solaris*'ini 'sekoya' ağacına, kendisininkini ise 'küçük bir bonsai'ye benzetmişti.[2] Tarkovski'nin eserlerine hayranlığı azim-

---

*) Türkçesi için bkz. *Büyülü Fener*, çev. Gökçin Taşkın, Agora Kitaplığı, 2007.

1) Mayuzumi Tetsuro, "Kurosawa: Tarkovsky Was a Real Poet", *Asahi Shimbun* gazetesi, 15 Nisan 1987, Nostalghia.com için Japonca'dan çeviren: Sato Kimitoshi.

2) Geoff Andrew, "Again, with 20 Percent More Existential Grief", *Guardian*, 13 Şubat 2003.

le karşılıksız bırakılmış, yakınlarda kaybettiğimiz Amerikalı deneysel yönetmen Stan Brakhage'a göreyse, "Tarkovski yaşayan en büyük hikâyeci film yönetmenidir". (Brakhage bir yerde, Telluride Film Festivali'ndeyken filmlerini bir otel odasında Tarkovski'ye izletme girişimlerini, ürkek, komik denebilecek bir dille anlatmıştır.) Brakhage bu açıklamasını belagatle açmıştır: "Yirminci yüzyılda sinemanın önündeki en büyük işler, 1) destan yapmak, yani dünyadaki kabilelerin masallarını anlatmak, 2) bu masalları şahsi kılmak, çünkü ancak kişisel hayatlarımızın tuhaflıkları içinde hakikate ulaşmak gibi bir şansımız olur, 3) hayalini yapmak, yani bilinçdışının sınırlarını aydınlatmak. Her yaptığı filmde bu üç şeye de aynı ölçüde ağırlık veren, benim bildiğim tek yönetmen Andrey Tarkovski'dir."[3]

Uzun metrajlı film yaratımının tamamı, yirmi yılda yalnızca yedi uzun metrajlı filmden ibaret olmuş bir yönetmenin bu tür övgülere mazhar olması, bu filmlerin ne derece dikkat çekici bir başarıya ulaştığının ifadesidir. Hatta bu kitabı ortaya çıkarma fikri de, bu işten sorumlu olan kişinin bu filmlerden büyülenmiş olmasının yanı sıra, Tarkovski'nin eserlerinin hem tematik erimleri, hem de Jonathan Rosenbaum'un ifadesiyle ince 'şehevi etkileri' açısından benzer bir üstün takdir uyandırmasından doğmuştur. Tarkovski'nin düşüncesine ve çalışma yöntemlerine dalmakla ilgilenen biri için elbette sinema ile estetik teorisi üzerine kendi yazılarından oluşan seçkisi *Sculpting in Time* (Mühürlenmiş Zaman)* kadar iyi bir kaynak bulunmuyor hâlâ. Yalnızca sanatın amacıyla, sinemanın doğası ve niteliğiyle ilgili içerdiği düşüncelerin zenginliği yüzünden değil, hayatın anlamı üzerine akıl yürütmeler içerdiği için de -ki Tarkovski büyük sorulara bodoslama dalmaktan geri duracak biri olmamıştır hiç- tekrar tekrar dönüp baktığım bir metindir o. Bu düşüncelerin hiçbiri Rus yönetmenin meramını, fimlerle tekrar tekrar karşılaşmanın aktardığı kadar şiddetle, silinemez biçimde anlatamıyordu (asıl ders buydu herhalde), ama onun hakkında daha fazlasını öğrenme itkisi bende hep varlığını korudu.

---

3) Stan Brakhage, "Telluride Gold: Brakhage Meets Tarkovsky", Rolling Stock 6 (1983),s. 11-12.

*) Türkçesi için bkz. *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Füsun Ant, Agora Kitaplığı, 2007.

Öyle bir noktaya gelmiştim ki, Tarkovski'yle yapılmış, rastladığım İngilizce birkaç söyleşiyi beğendikten sonra, bilmediğim dillerde yapılmış söyleşilerde neler olabileceğini öğrenme arzusuyla içim içimi yemeye başlamıştı. Bulabildiklerimin büyük bir bölümünün meyvesi önünüzde duruyor. Bu özet, Tarkovski'nin hayatı boyunca verdiği geniş hacimli söyleşiler bütününü ayrıntılı biçimde gözler önüne sermese de, okura onun kariyerini çok çeşitli yönleriyle gösterebileceğini düşündüğüm, *İvan'ın Çocukluğu*'nun 1962'de Venedik Film Festivali'ne bir meteor gibi düşmesini izleyen ilk söyleşilerden, kendisinin Aralık 1986'daki vakitsiz ölümünden hemen önce verdiği son söyleşilere uzanan bir yelpaze sunmaya çalışıyor.

Tarkovski kural olarak söyleşilerden kaçınmıştır; 1984'te İrena Brezna'ya da, "Gazetecilerle yapmış olduğum tek bir söyleşi bile yok ki, sonunda ortaya çıkmış makaleden memnuniyet duymuş olayım... Gazeteci sorusunu yönelttiğinde cevapla değil, notlarıyla ilgileniyor," demişti. Bu değerlendirmelerin kuşkusuz haklı bir tarafı vardı, çünkü Tarkovski'nin önüne konan soruların çapsızlığı ve yoksulluğu dikkat çekicidir. Aynı sorular tekrar tekrar karşımıza çıkar: Neden siyah-beyazı ve renkli filmi birlikte kullanmış? Doğu'da çalışmakla Batı'da çalışmak arasında ne fark varmış? En gözde yönetmenleri (neredeyse hiç değişmeyen kısa bir liste) kimlermiş? Kuşkusuz en fazla hayal kırıklığı yaratan da, yarattığı görüntülerde anlamla ilgili aşırı yorumlara gidilmesine sürekli karşı çıkmış olmasına rağmen ("Eğer anlam ararsanız, olup biten herşeyi kaçırırsınız... [bir sanat eserini] onu parçalamadan analiz edemezsiniz") soruların devam etmiş olmasıdır: Filmlerinde suyla sembolize edilmek istenen neymiş? *Ayna*'da kadın neden havada uçuyormuş? *Stalker*'da (İz Sürücü) Bölge'nin anlamı neymiş? Tarkovski 'sembol' kelimesini 1969'da *Positif*'e verdiği uzun söyleşide kendisi kullanmış olsa da, şiirsel bir görüntünün yarattığı çağrışım zenginliğinin bu terimle nitelenmesinin son derece kısıtlayıcı olacağını kısa süre sonra anlayacaktı.

Söyleşi formatının Tarkovski'yi huzursuz ettiğini fark etmek zor değildir. Nitekim, Brezna'yla söyleşilerinin başında, Goethe'nin sözünü tekrarlar: "Akıllıca bir cevap istiyorsan, akıllıca bir soru sor." Karşısındakine meydan okuyan bu mızrak darbesi, muhtemelen Brezna'nın kadın olmasıyla da bir o kadar ilgilidir ilgili olmasına (il-



*Ayna*'dan (1975) Margarita Trehova'nın havaya uçtuğu sahne.

gınçtir, bana kalırsa Brezna'nın *Tip* için yaptığı bu söyleşi, kitaptaki söyleşilerin hiçbirinde olmadığı kadar, samimi bir iletişim çabasının da manidar bir örneğidir), fakat Tarkovski de kavrayış biçiminin sınava tabi tutulmasının faziletlerinden bihaber sayılmaz. *Mühürlenmiş Zaman*'da, "Dürüst olmak gerekirse, kendimi, düşüncelerini en iyi tartışarak şekillendiren insanlar sınıfına koyuyorum. Hakikate tartışarak varıldığı görüşüne tamamen katılıyorum," demiştir. Kitabın alt başlığı "Juxtapositions" konmuştur, çünkü yazarının ifadesiyle kitabın "yapısı açık uçludur, kesin formüllerden kaçınır: Sonuçlar farklı tezlerin yan yana getirilmesinden, eklemlenmesinden çıkarılmalıdır". Yine de ilk söyleşilerin en çarpıcı yönlerinden birisi, Tarkovski'nin sinemasal ve sanatsal felsefesinin birçok temel dayanağının daha o sıralarda kök salmaya başlamış olduğudur.

1962'de Venedik Film Festivali'nde Gideon Bachmann'ın yönelttiği teorik ilkelerini tanımlaması ricasına, Tarkovski, "Edebiyat ve tiyatrodaki dramatik gelişme ilkesine inanmıyorum. Bence bunun sinemanın özgül doğasıyla hiçbir ilgisi yok... Filmde insanın açıklaması gerekmez, daha ziyade izleyicilerin duygularını doğrudan etkilemesi gerekir. Düşünceleri ileri götüren, bu uyanan duygudur," cevabını vermişti. Otobiyografik başyapıtı *Ayna* gibi filmlerin biçimsel karmaşıklığını önceden haber verir gibi Bachmann'a, "Öznenin mantığı yerine, öznel mantığı -düşünceyi, hayali, hatırayı- göstermemi sağlayacak bir montaj ilkesi arıyorum," demişti. Tarkovski'nin bütün çalışmaları için aynı şeyi söylemek mümkündür gerçi, ama *Ayna*'nın tohumlarının filizlenişi, 1971'de Naum Abramov'a sarf ettiği, "Deneyimlerimden anladım; bir filmdeki görüntülerin dışsal, duygusal kurgusu, yönetmenin kendi hatıralarına, onun kişisel deneyimiyle filmin dokusu arasındaki akrabalığa dayanıyorsa, film onu görenleri etkileyecek güçte oluyor," sözlerinde görülebilir.

Tarkovski'nin 'form'a dair ilkelerinin merkezinde yatan inanç şuydu: Sinemanın, onu diğer bütün sanat formlarından farklı kılan yönü, kelimenin tam anlamıyla zamanın akışını yakalayıp koruma becerisine sahip olmasıdır. *Positif*'in 1969'da *Andrey Rublev* hakkında yaptığı, Tarkovski'nin filmle ilgili olarak Batılı bir yayın organına verdiği ilk söyleşide, sonraları kendisinin ya da bir başkasının damgasını vuracağı bir ileşim ortamının özündeki kimliği arıyor olduğu ölçüde, üslûpsal tercihlerini formüle dökme çabasında olmadığı belirgindir. Aynı söyleşide Tarkovski'nin, kendisini 'geleneksel bir yönetmen' olarak tanımlamasını ve filmde deneyselliğe karşı çıkan sözler sarf etmesini, bazı okurlar kuşkusuz tuhaf karşılayacaklardır. "Eisenstein rahat rahat deney yapabiliyordu, çünkü o sıralarda sinema başlangıç aşamasındaydı, deney de izlenebilecek tek mümkün yoldu. Bugünse, yerleşik sinema gelenekleri dikkate alındığında, artık daha fazla deney yapmamak gerekiyor." Bu sözler, Tarkovski'nin düşünce biçiminin geçirdiği evrimin o sıralarda oluşum aşamalarında olduğuna kanıt gösterilebilir, ama 1984'te Londra'da izleyicilerle yapılan (Tarkovski'nin izleyicilerle düzenlediği bu tür birkaç 'buluşma'nın bir örneği olarak kitaba alınmış olan) bir söyleşide, deneycilik sorusu Tarkovski'nin *Ayna* filminin formunu

belirlemek için montaj odasında çektiği çileyle ilgili olarak tekrar gündeme gelmişti ve Tarkovski de, Rodin'i akla getirircesine, "Gerçek sanatçı deney yapmaz ya da aramaz, bulur," diye ısrar etmişti.

Tarkovski, eserlerinin yapısındaki içsel ve dışsal uyuma duyduğu güvenin verdiği güçle, çalışmalarının biçimsel yeniliğini deneycilikten ayrı tutuyordu. Onun kendisini gelenekçi olarak görmesi, herhalde ancak gerçek Andrey Rublev'i tanımlarken kullanılabilecek 'gelenekçi' anlamındadır, Rublev de on beşinci yüzyıl ikona resminin sınırları içine yeniliği sokmaya çalışmıştı. Alternatif bir bakışla, Tarkovski'nin kendisini ya da çalışmalarını hiçbir biçimde devrimci gibi göstermemeye dikkat ettiği de düşünülebilir. Üstünde durmadan geçilmemesi gereken bir nokta var: *Positif*'in 1969'daki söyleşisi gerçekleştirildiğinde, *Andrey Rublev*, Sovyetler Birliği'nde rafa kaldırılalı üç yıl olmuştur (toplam beş yıl rafta kalmıştı) ve dikkat çekicidir ki söyleşide bu durumdan hiç bahsedilmemiştir. Oysa Tarkovski'nin günlükleri bürokratik ayak oyunlarına ve müdahalelere ilişkin sözlerle, KGB'nin ona gelen postaları okuyor, konferanslarını izliyor, vs. olduğu yolunda dile getirdiği şüphelerle doludur; hiç kuşku yok ki, Glasnost öncesi dönemde yurtdışına seyahat eden her Rus sanatçı, bir ölçüde izleneceğini tahmin edebilir. Yer yer yalan söylemesi ya da 'hakikati gölgelemesi' de bu tür koşullara duyarlı olmasıyla açıklanabilir, tıpkı 1981'de *Sight and Sound*'a *Ayna*'nın "hiçbir biçimde yetkili makamlarca suçlanmadığı"nı söylemesinde olduğu gibi. Yine de, devlet sinema kurumu Goskino başkanının, *Ayna*'nın Cannes'a gönderilmesini kişisel olarak engellediğini anlattığı günlükleri bu sözleri çürütmektedir; kendisi için acı verici olan Batı'ya sığınma kararının ardından üç yıl sonra *Time Out*'a söyledikleri de. Tarkovski Sovyetler Birliği'nde çalışırken ne tür güçlükler çektiğini, *Ayna*'nın ülke içindeki dağıtımında nasıl hiç de kendisini destekleyici olmayan bir yol izlendiğini bu söyleşide Angus MacKinnon'a son derece ayrıntılı sözlerle açmıştır.

Güvenilmezlik tümüyle başka sebeplerden de kaynaklanmış olabilir; Tarkovski'nin, filmlerindeki birçok muğlak unsurla ilgili bir tek yorumu bile onaylamaya yıllarca direndikten sonra, 1986'da Laurence Cossé'ye *Stalker* hakkında, filmde ortaya çıkan birçok gizemli olayı yalancı çıkarır bir yorumla, "Bölge yok. Bölge'yi uyduran İz Sürücü," açıklamasını yapmasında olduğu gibi.

Söyleşilerde en fazla telaffuz edilen nakarat, Tarkovski külliyatına da egemen olan, insan ruhunun kurtarılmasından hiç de aşağı kalır bir yanı olmayan o mesihçiliğe yakın arayıştır. "Sanata muazzam bir görev düştüğüne inanıyorum. Bu görev, maneviyatın diriltilmesi görevidir." "Bence insan, özü itibarıyla manevi bir varlıktır ve hayatının anlamı da bu maneviyatı geliştirmekte yatar. Bunu yapmazsa, toplum çöker." "Sanat, manevi bir varlık olduğunu, sonunda geri döneceği sonsuz derecede büyük bir ruhun bir parçası olduğunu insana hatırlatmak için hazır bulunmalıdır." Sinema literatüründe hiçbir yönetmen, 'manevi' ve 'maneviyat' kelimelerini bu söyleşiler boyunca Tarkovski'nin kullandığı kadar sürekli ve ısrarcı bir biçimde kullanmamıştır. İnsanoğlunun 'manevi yetersizliği'nin en iyi nasıl iyileştirileceği sorusu, tekrar tekrar kurcalanan, araya sokulan ve incelenen bir sorudur, kitaptaki en zengin, en çetrefil malzemenin büyük bölümü, bu söylemin etrafında dönerken ortaya çıkmıştır.

Tarkovski *Andrey Rublev*'le ilgili söyleşilerde, Rublev'in sanatının, zorlu bir eziyet ve adaletsizlik döneminde insanların 'geleceğe inancı'nı tazeleyici yönüne verdiği değeri vurgular. Tarkovski *Positif*'e Andrey Rublev'in "bu evreni büyük bir acıyla görmesi ve algılamasına karşın", "hayatının, etrafındaki dünyanın dayanılamaz ağırlığı"nı ifade etmekten kaçındığını anlatır. Rublev bunu yapmak yerine, "döneminin insanları arasında umut kırıntısını, sevgi kırıntısını, inanç kırıntısını arar. Gerçeklikle kendi çatışması üzerinden, doğrudan değil, imalı bir biçimde bu kırıntıyı ifade eder, dehası da burada yatar," demiştir. Keza Tarkovski, *Stalker*'la ilgili olarak da Aldo Tassone'ye, inancın yerle yeksan olduğu bir dönemde, "İz Sürücü için önemli olan şeyin insanların kalbinde bir kıvılcım çakmak, bir inanç uyandırmak olduğu"nu söylemişti. Tarkovski, sanatın işlevini tam anlamıyla yerine getirebilmesi için, birey ile İlahi Kudret arasında bir bağlantı tesis etmeye hizmet etmesi gerektiğini belirtmiştir. Böyle bir sanat ancak ve ancak sanatçının çilesinden ve ahlâki evriminden doğabilir. Tarkovski, sanatın kurtarıcı ve dönüştürücü gücüne inanıyordu ya da en azından inanmak istiyordu. Rus yönetmen, bence gerçeğe uygun olarak, "Ruh sanatsal bir imgenin etkisi altında açılır, bu yüzden de imgenin iletişim kurmamıza yardımcı olduğu söylenebilir, ama

bu, kelimenin en yüksek anlamında iletişimdir," *(Framework)* şeklinde bir gözlemde bulunmuş olsa da, kuşkularını nadiren teslim ettiği o anlardan birinde Brezna'ya, "Bazen çalıştığım alan bana saçma geliyor. Daha önemli şeyler var. Bu şeylere nasıl bir yaklaşım göstermeli, kendimizi bunların içinde nasıl buluruz, sanatta olumlu bir yol var mı acaba, mesele bunlar işte," demişti. Bu tür vicdan muhasebeleriyle zaman zaman uğraşmış olsa da Tarkovski, eserlerine onları daha somut biçimde yararlı kılacak bir ton vermeyi de benimseyememiştir. Fakat o, asla başka bir mesleğin peşinde olmayı hayal edecek bir yapıda değildir, çünkü insanın ona gelen sanatsal çağrıyı duymazdan gelmesi, kendi benliğine hürmet gösterınemesi olacaktır: "...Yeteneğimizi heba etmemeliyiz, çünkü onu kendi malımız gibi görmeye hakkımız yok."

Leonard Cohen'in sanatçı olmanın bir karar değil bir 'hüküm' olduğu şeklindeki sözlerinden hiç de farklı olmayan bir yaklaşımla, Tarkovski de mesleğini tetikte bekleyen sorumluluk duygusu yüklü bir 'görev' olarak görür. Tarkovski on dokuzuncu yüzyıl Rus gelenekleriyle aynı çizgide durarak, sanatçının rolüyle ilgili aristokratik ve ayrıncı bir bakışı benimsemiş, sanatçıyı 'halkın' sesi ve vicdanı olarak nitelemiştir. Onun örneğinde bu halk, özellikle Rus halkıdır; çizdiği Andrey Rublev portresinde açıkça ortaya konmuş, kendisinin meslek hayatının büyük bölümü boyunca savunduğu bir konumdur bu. Gelgelelim, belki yaşadığı sürgün hayatının bir yansımasıdır, belki ömrü boyunca sürdürdüğü kendi kendini geliştirme çabasının bir kanıtı. Tarkovski, Ocak 1986'da Laurence Cossé'yle yaptığı söyleşide bu görüşten vazgeçmiş gibi görünmektedir: "Artık Ruslara bir şey söylemek istemiyorum. 'Halkıma şunu söylemek istiyorum,' 'Dünyaya bunu söylemek istiyorum,' gibi peygambersi duruşların erdemleriyle ilgilenmiyorum artık. Ben peygamber değilim. Ben Tanrı'nın şair olma, yani inançlıların katedrallerde yaptığından daha başka bir biçimde dua etme imkânı tanıdığı bir insanım." Birkaç ay sonra, Nisan ayının sonlarında Thomas Johnson'la yaptığı, ölümünden sonra yayınlanan bir söyleşide Tarkovski yine eski konumuna dönüp, sanatçıyı, "İnsanların fikirlerini toplayan ve özümseyen biri... İnsanların sesi," diyerek nitelemiş, başka bir yerde de, "Sanatçı buna şiddetle karşı çıksa bile," diye de eklemiştir.

Okurun muhtemelen en rahatsız edici bulacağı açıklamalar, Tarkovski'nin kadınlar ve toplumdaki rolleriyle ilgili gerici sözleridir. Duyarlı izleyiciler, yıllar içinde Tarkovski'nin filmlerinde kadınların sınırlı bir biçimde resmedildiğine dikkat etmişlerdir, yalnızca sayı ve perdedeki süreleri bakımından değil, boyutları bakımından da sınırlıdırlar; İsviçreli psikolog İrena Brezna, aslında Tarkovski'nin çalışmalarına tapıyor olsa da, tam da bu durum yüzünden, bu eksikliği aydınlatması amacıyla Tarkovski'nin peşine düşmüştür. Söyleşide açıkça ortaya çıkan şey, Brezna'yı bile hayrete düşürmüştür; itiraf etmeliyim, bu söyleşiden ilk haberdar olduğumda ben de benzer bir hayrete kapılmıştım gerçi: "Bana öyle görünüyor ki kadının anlamı, kadının aşkının anlamı, kendini feda etmektir. Kadının büyüklüğü burada yatar." Kendisinin fedakârlık kapasitesini ölümünden önceki yıllarda görecekse de, 1984'te Brezna'ya verdiği söyleşide fedakârlığın özündeki diğerkâmlığı, insanın kendi kendini silmesiyle, kendinden vazgeçmesiyle bir tutmuştur. Ona göre bir kadının hayatta kendini tam anlamıyla gerçekleştirebilmesi için egosunu, sevdiğinin egosunda eritmeye hazır olması gerektiğini savunmuştur. Tek başına bir kadının 'anormalliği'nden uzun uzadıya bahseden Tarkovski, "Kadınlar onurlarını, ancak ve ancak bir kadın-erkek ilişkisinde kendilerini erkeğe tamamen adayarak bulacaklarını anlamıyorlar," demiştir. Dahası, kadınlar arasında eşcinsel ilişkilere de izin yoktur, yani bunun lafı bile açılmamıştır; Tarkovski'nin bu tür ilişkileri tasvip etmediği varsayımında bulunulabilirse de, kadın-erkek ilişkilerinin 'ideal' gidişatına dair etkili sözlerinin yanı sıra bu atlama da, Tarkovski'yle ilgili literatürde yönetmenin biseksüel olduğu söylentilerinin su yüzüne çıkması ışığında değerlendirildiğinde başka bir renk kazanır. Bu bir tarafa ve bu sözlerdeki apaçık şovenizm Sovyet toplumunda zor rastlanır bir şey olmamakla birlikte, Tarkovski'nin bir sanatçı olarak keskin zekâsı ile bir erkek olarak naifliği arasındaki kopukluk karşısında insan gerçekten hayretten donakalıyor. Brezna'ya söylediği, "Kadınların bugünkü toplumsal konumu eskiden olduğu gibi ağır değil, birkaç yıl içinde denge sağlanacak," sözleri, ya da aynı yıl Londra'daki bir söyleşide dinleyicilere hitaben ağzından çıkan, "...Kadın yönetmenler hakkındaki tavrım sorulsaydı cevap vermezdim, çünkü gözlerinizi sanat tarihine çevirmeniz yeter," cümlesi, hikme-

tinin ya da kâhinliğinin ender rastlanan örneklerindendir. Yeteneklerin heba edilmemesi gerek –tabii eğer kadın değilseniz

Tarkovski'nin babası Arseni'nin şiirsel mirasına sürekli atıfta bulunulmuştur, fakat söylendiğine göre annesi Maria İvanovna'nın da büyük bir edebi yeteneğe (egemen olan tutumların da, evliliğinin ilk yıllarında kocasından boşandığında iki çocuğu tek başına büyütmek zorunda kalmış olmanın da bir faydasının dokunmayacağı yeteneklere) sahip olduğunu hatırlatmak gerekiyor.

Yine de kendisine itimadımızı pekiştiren bir yaklaşımla Tarkovski, hayatı boyunca sıkı sıkıya yapıştığı inanç sistemlerine karşı şüpheciliğini açıkça dile getirmiştir; zaten bu derlemede okuyacağınız söyleşiler de sürekli bir kendi kendini inceleme becerisine sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Dinleyicilerden birini cevaplarken, "Çalışmalarımda benmerkezci olduğumu söylüyorsun; bırakın bunu inkâr etmeyi, bunun benim amentüm olduğunu bile söylerim," diyen Tarkovski, yine Brezna'yla söyleşisinde, insanın kendi özgeçmişinin kuyusundan beslenmesinin değerinden çok daha fazlasının söz konusu olabileceğini söylemiştir: "Egotizm, insanın kendisini sevmemesinin, sevgi mefhumuyla ilgili hatalı bir anlayışa sahip olmasının bir semptomudur. Her şeyin bozulmasının kaynağı budur." Daha sonra yine aynı söyleşide, "Ben kendimin en korkunç düşmanıyım, kendi kendime durmadan kendimi kuşatıp kuşatamayacağımı soruyorum. Benim hayatımın anlamı bu," itirafında bulunmuştu. Tarkovski *Le Monde*'dan Hervé Guibert'e verdiği söyleşide de 'sabırsızlık ve hoşgörüsüzlüğü' kendi kusurları olarak gösterip, insanın dünyayı değiştirmeye çalışmadan önce kendi kendini değiştirmesi gerektiğini vurgulamıştı: "Herkes kendi kendini kurtarabilseydi, başkalarını kurtarmaya gerek kalmazdı. Tavsiyede bulunmayı, öğretmeyi seviyoruz, ama sıra kendimize gelince en büyük günahlarımızı bile görmezden geliyoruz."

Ruhun derinlerine bu biçimde inmenin değeri aşikar olsa da, Tarkovski için madalyonun öbür yüzünde 'Tolstoy kompleksi' dediği şey vardır. Gideon Bachmann'a anlattığı üzere, "Bir tür manevi ideal ile bu maddi dünyada var olma gerekliliği arasında kaldığımızda," kendimizi içinde bulduğumuz 'muğlak konum'da bu kompleks uç verir. Bu açmaz ve kişinin eserlerinin

toplumsal işleviyle ilgili olarak sanatçının omuzlarına yüklediği baskı Tarkovski'nin düşünme biçiminde bir evrime uğrar. 1973'te Doğu Alman dergisi *Film und Fernsehen*'a verdiği söyleşide, Bertolt Brecht'in 'bir silah olarak sanat'a duyduğu inancı etkili biçimde destekleyen konumundan, Bertolucci'nin ilk yıllarındaki daha siyasal filmlerine arka çıkan sözlerinden çok uzaklaşan Tarkovski'nin görüşleri, son yıllarında daha çok Hippolu Augustine'in görüşlerine benziyordu; gözleri İnsan'ın Şehri'nden çok Tanrı'nın Şehri'ne bakıyordu. Sonuçta Tarkovski'nin kendi iç arayışı, yansımalarını filmlerinin tematik ve biçimsel inşasında bulurken, görüşlerindeki bu kayma, çalışmalarına daha ağırlıklı, ya da en azından daha şeffaf hale gelmiş bir ötedünya boyutu katmıştır. Mükemmel sunum, mükemmel bir form gerektirir. Tarkovski açısından bu arayışın billûrlaşması, 1983'te *Nostalghia*'nın tamamlanmasıyla somutlaşmıştır.

Tarkovski'yle söyleşi yapan birçok kişi, ondan, eserini ilk kez eline aldığında gözlerinin önüne serilen 'ani ve beklenmedik' keşifleri dinlemiştir. Rus yönetmen *MassMedia*'dan Velia Iacovino'ya, "Sinemanın ruhun algılanamaz hallerini temsil etme yetisine sahip büyük bir sanat biçimi olduğu" konusunda ancak *Nostalghia*'yla tam bir onay aldığını söylemiştir. Gideon Bachmann'a ise, "Psikolojik durumumun bir filmde bu biçimde açıkça somutluk kazanabilmesini beklememiştim," demiştir; ölmüş bir Rus bestecinin hayatını araştırmak için İtalya'yı dolaşan memleket hasretiyle dolu Rus şair Andrey Gorçakov karakterinde ete kemiğe bürünmüş bir somutlaşmadır bu. Filmde besteci Sosnovski'nin Rusya'ya döndükten sonra kendini alkole verdiğini, nihayetinde de kendini öldürdüğünü öğreniriz. Perdede Domenico karakteri toplumun vicdanını uyandırma çabasıyla kendini kurban eder, Gorçakov ise Rusya'ya dönmeden önce, inançla bir eylemde bulunmasının hemen ertesinde göründüğü kadarıyla bir kalp krizi geçirir. Tarkovski'ye göre, *Nostalghia* 'yaşamanın imkânsızlığı' hakkında bir film olmuştur; 'dünyanın sefaleti karşısında' hissettiği acizlik yüzünden acı çeken biriyle ilgili bir film. Birçoklarına göre, bu filmi Tarkovski'nin kısa süre sonra yaşayacağı kişisel krizin habercisi olarak da görmek zor



*Nostalghia*'da (1983) Oleg Yankovski.

değildir; filmin tamamlanmasından bir süre sonra Tarkovski ile eşi, Batı'ya sığınmaya dair, besbelli ki çok ıstırap verici olan bir karar almışlardır.

Yurtdışında kalış süresinin uzatılması yönündeki taleplerine Sovyet makamlarından hiçbir cevap alamayan ve Rusya'ya dönecek olursa kendisine yönetmenlik yapma fırsatı tanınmayacağına kâni olan Tarkovski, Temmuz 1984'te Milano'da düzenlediği bir basın toplantısıyla memleketine dönmeyeceğini açıkladı. Rus yönetmen bir gazetecinin İtalya'dan sığınma talebinde bulunup bulunmayacağı şeklindeki sorusunaysa öfkeyle, "Ben burada size bir dram anlatıyorum. Sizse kalkıp bana bürokratik sorular soramazsınız. Hangi ülke? Bilmiyorum. Çocuklarımı hangi mezarlığa gömmek istediğimi sormaktan bir farkı yok bunun," diye cevap vermişti. Çocuklarının hepsi de hâlâ Rusya'daydı. Tarkovski bir ay sonra Angus MacKinnon'a verdiği söyleşide, bu kararla ilgili derinden sesli düşünürken, "Burada nasıl yaşayacağım, düşünemiyorum şahsen. Ayak uydurabilecek miyim, bütün bunlar geçip gittikten sonra kendimi toparlayıp toparlayamayacağımı anlayabilecek miyim, yine bir şey söyleyemiyorum," diyecekti. MacKin-

non *Nostalghia*'nın yapımı sırasında Rusya'dan ayrılırken aklında böyle bir düşünce olup olmadığını sorduğunda, gerçi böyle olmadığını söylemişti, ama öte yandan bu kararın siyasal ya da pratik değerlendirmeler kadar kendi sanatsal yolculuğunun bir ürünü olduğunu da eklemişti. "... Filmi ilk kez başından sonuna dek izlediğimde, çok korktum. Film durumu yaratıyordu, neredeyse *beni* yapıyordu," diyen Tarkovski, "Gerçekten bir daha izlemek istemezdim. Hasta birinin hastalığının röntgenine bakması gibi," sözleriyle anlatıyordu bu durumu. Tarkovski söz konusu olduğunda bu sözler pek retorik değildir. Sanatçının kendi memleketinden uzakta yaşamasının imkânsızlığı, köksüz ve yerinden edilmiş olmanın ıstırabı teması, bütün milliyetlerin, bütün kuşakların paylaştığı, fakat özellikle Rus kültüründe ağırlığı olan bir temadır. Öyle görünüyor ki, Tarkovski gibi birinin sarf ettiği bu kelimelerin gaipten haber veriyor olması kaçınılmazdı. Nitekim Andrey Tarkovski, 18 Aralık pazar gününü 19 Aralık pazartesiye bağlayan gece Paris'in Neuilly banliyösündeki Hartman Kanser Kliniği'ndeki odasında tek başına, elli dört yaşında bu dünyadan ayrıldı.

*Kurban* adlı filminin İsveç'teki çekimlerinin tamamlanmasının hemen ardından kanser teşhisi konan Tarkovski, filmi yönetmeyi ve yapım sürecini denetlemeyi hasta yatağından sürdürmüştü. Bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda söyleşi vermekle yetinen Rus yönetmen ilerde gerçekleştireceği projelerden bahsediyordu: Monument Valley'de sahneye konacak İngilizce bir *Hamlet*, Alman romantik yazar E.T.A. Hoffman hakkında uzun zamandır filizlenmekte olan bir proje, Saint Antonius'la ilgili bir senaryo. Söyleşilerde, bu projelerin, gerçekleşmiş olsaydı eğer nasıl hayata geçirilmiş olacaklarını haber veren, insanda beklentilerden doğan bir hayal kırıklığı yaratan ayrıntılar ancak yer yer gözler önüne serilse de, kesin olan şu ki, daha önceki filmlerin her birinde olduğu gibi, muhakkak anlatmış olacakları ve her zaman anlatacakları şey bir insanın kendi varoluşunun anlamını arayışıdır. Ne var ki bu metinlerin ortaya koyduklarından yola çıkıp Tarkovski'nin kendi arayışı sonucunda ne ölçüde bir aydınlanma yaşadığını kestirmeye çalışmak zor olacaktır: "İnsan bu sorularla ilgileniyorsa, kendi kendine bu soruları sormakla kalıyor olsa da, manen kurtulmuş demektir. Önemli olan cevap değildir."

Sinemanın, insanın en yüksek sanatsal hırslarına cevap verme kapasitesine sahip olduğu inancına sıkı sıkıya sarılan Tarkovski'nin bireysel 'anlam' arayışı, nihayetinde filmlerinin var oluşunda ve kalıcı başarısında yatmaktadır; o filmler ki gördüğümde aklıma hep Francis Bacon'ın, "Sanatçının işi her zaman gizemi derinleştirmektir," sözleri gelir.

Bu söyleşiler dizisindeki kitapların hepsinde adet olduğu üzere, buradaki söyleşilerin de ilk yayınladıkları hali üzerinde değişiklik yapılmamıştır. Bu yüzden de okur zaman zaman hem soruların hem cevapların tekrarıyla karşı karşıya kalacaktır. Fakat okurun da değerli bulacağı şey, tam da aynı soruların sorulmasının önemi, elden geçirilmemiş halleriyle cevapların tutarlılığı (ya da tutarsızlığı) ve bunların yarattığı histir.

Diziye katkıda bulunmak için beni teşvik edip dizi editörü Peter Brunette'le tanıştıran eleştirmen Gerald Peary'ye ve bir Andrey Tarkovski kitabı hazırlama fikrini hiç tereddüt etmeden kabul eden Mr. Brunette'e minnet borçluyum.

Paris'te yöneticiliğini yaptığı Uluslararası Andrey Tarkovski Enstitüsü'nün kaynaklarını bana açan Charles H. de Brantes'e taslak metni tutarlı ve titiz bir biçimde gözden geçirdiği, kitabın uzun süren gebelik dönemi boyunca teşvik edici tutumunu hiç esirgemediği için özellikle şükranlarımı sunuyorum.

Oğul Andrey Tarkovski'ye de babasının sözlerini yayınlama izni verdiği için samimiyetle teşekkür ederim.

Eldeki malzemeye duydukları derin ilgi, benim önerdiğim mütevazı rakamı kat kat aşan bir grup çevirmenin cömert ve kılı kırk yaran çabaları olmasaydı eğer bu kitap kesinlikle ortaya çıkmazdı. Bu çevirmenler Tim Harte, Vasiliki Katsarou, Karin Kolb, Jake ve Yulia Mahaffy, Tanya Ott, Zsuzsanna Pal, Susana Rossberg, Ken Shulman, Deborah Theodore ve Saskia Wagner'dir. Frank Keutsch ile Alla Kovgan da çevirilerin gözden geçirilmesine seve seve katkıda bulunmuşlardır.

University Press of Mississipi'nin editörlerine ve çalışanlarına, Seetha Srinivasan, Anne Stascavage ve Walter Biggins'e özellikle teşekkür ediyorum. Sayılamayacak kadar çok ertelemeye karşın bu işe bağlılıkla sarılmaları, projenin her yönüyle titizlikle ve pro-

fesyonel bir tutumla ilgilenmeleri karşısında sonsuz bir saygı ve minnet duyuyorum.

Son olarak, bu kitabın onların benzersiz katkıları olmadan da çıkmış olabileceğini düşünsem de, öyle olsaydı kesinlikle farklı ve eminim o kadar zengin olmayan bir yönelimi olurdu dememe sebep olan iki kişiye daha teşekkür etmek istiyorum: Yönetmen Don Levy'ye Tarkovski'nin imgelerini gözlerimin önüne serdiği, Tammy Dudman'a da Tarkovski'nin sözlerini zorlu ve derin bir bakışla yeniden okumamı teşvik ettiği için.

# ŞİİRSEL SİNEMA – TARKOVSKİ'YLE SÖYLEŞİLER

# "BEN ŞİİRSEL SİNEMADAN YANAYIM"

Patrick Bureau, 1962*



*Otuz yaşında. Volga kıyılarında doğmuş, ama ailesi Moskovalı. Reşim ve müzikle yoğrulmuş bir şairler, entelektüeller ailesi. Tarkovski, 'Sovyet Yeni Dalgası' dediğimiz saflarda sınıflandırılabilir. Peki, nasıl olmuş da sinemayı seçmiş?*

*"Bir süre Doğu uygarlığının sorunları üzerine eğitim aldıktan sonra, iki yılımı Sibirya'da jeolojik araştırmalar alanında çalışarak geçirdim, sonra Moskova'ya döndüm. Orada Moskova Sinematografi Enstitüsü'ne girdim, Mihail Romm'un öğrencisi oldum. Diplomamı 1961'de aldım. İki kısa film yönettim; birisinin adı* Silindir ve Keman*'dı. Kısaca bahsedecek olursam bu film, Mosfilm'de çalışmaya*

*) *Les Lettres Françaises*, No. 943, 13-19 Eylül 1962 (Fransızca'dan çevirenler: Susana Rossberg ve John Gianvito).



Tarkovski'nin ilk uzun metrajlı filmi *İvan'ın Çocukluğu*, 1962.

*başlamadan,* İvan'ın Çocukluğu'*nu yönetmeden önceki eklektizm denememdi.*"

* * *

*İlk filminizde ne anlatmak istiyordunuz?*

Savaşa karşı duyduğum bütün nefreti aktarmak istiyordum. Çocukluk temasını seçtim, çünkü çocukluk savaşla en fazla çelişen haldir. Film bir plan üzerine inşa edilmiyor, savaşla çocuğun duyguları arasındaki karşıtlığa dayanıyor. Bu çocuğun bütün ailesi öldürülmüş. Film başladığında çocuk savaşın ortasında.

*Filme, kendi kişisel deneyiminizi de kısmen yedirdiniz mi?*

Doğrusunu söylemek gerekirse, hayır, çünkü son savaş sırasında ben çok küçüktüm. Dolayısıyla, yaşadığım deneyimleri tercüme etmeye çalıştım, çünkü bu, unutamadığımız, hiçbirimizin unutamayacağı bir savaş.

*Filmi hangi koşullarda çektiniz?*

1961 yılının yazında dört ay boyunca çekim yaptım, yaklaşık iki ayımı da montaja ayırdım. Film 2,5 milyon rubleye mal oldu, bunun da ortalama bir bütçe olduğunu söyleyebilirim.

*Sizin Sovyet film yönetmenlerinin yeni dalgasına ait olduğunuz söylenebilir mi?*

Söylenebilir tabii, ama ben bu tür şematik tanımları sevmiyorum.

*Ben de en az sizin kadar sevmiyorum, ama Sovyetler'de yapılan film üretimi içinde nereye oturduğunuzu anlamaya çalışıyorum. İsterseniz, Rus sinemasının size ne ifade ettiğini anlatın. Sizce Rus sinemasına en fazla hangi yönlerden bağlısınız?*

Bugünlerde SSCB'de birbirini fazla rahatsız etmeden paralel yollar izleyen farklı eğilimler mevcut, ben de kendimi bu şekilde konumlandırabiliyorum. Örneğin, Gerasimov akımı, her şeyden önce hayattaki hakikati arar. Bu akımın çok fazla etkisi, birçok takipçisi olmuştur. Kendilerini yeni yeni tanımlamaya başlayan ve modernmiş gibi görünen iki akım daha var. İkisinin de kökenleri 1930'lara götürülebilir. Fakat bu iki akım ancak SBKP'nin 20. Kongresi sonrasında kendilerini özgürleştirip geliştirebilmişlerdir, bu akımların kilit altında kalmış enerjileri ancak bu tarihten sonra serbest kalabilmiştir.

Peki, bu iki akım nelerdir? Biri, örneklerini Çukray'ın *Ballad of a Soldier*'ı (Bir Askerin Türküsü) ile Mihail Malik'in *The Man Who Followed the Sun*'ında (Güneşin Peşine Düşen Adam) gördüğümüz 'şiirsel sinema'dır. *Güneşin Peşine Düşen Adam,* Lamorisse'in *The Red Balloon*'uyla (Kırmızı Balon) karşılaştırılabilir, ama bence ondan daha üstündür. Ben kendimin şiirsel sinema akımı içine yerleştirilebileceğime inanıyorum, çünkü anlatı bakımından katı bir gelişme çizgisi ve mantıksal bağlantılar izlemiyor, kahramanın eylemlerine gerekçeler aramaktan hoşlan-

mıyorum. Sinemayla ilgilenmemin sebeplerinden birisi de, sinema dilinden beklediğim şeye denk düşmeyen bir sürü film görmüş olmam.

Öte yandan SSCB'de bir de, 'entelektüel sinema' dediğimiz, Mihail Romm'un sineması vardır. Kendim de bir süre onun öğrenciliğini yapmış olmama rağmen 'entelektüel sinema' hakkında bir şey söylemek istemem, çünkü bu sinema türünü anlamıyorum.

Tabii ki bütün sanatlar entelektüeldir, ama bence, bütün sanatlar -hepsinden de fazla sinema- her şeyden önce duygusal olmalı ve kalbe hitap etmelidir.

*Genç Sovyet sinemasının evriminin şiirsel harekete paralel bir çizgide gerçekleştiği kanısında mısınız?*

Benim düşüncem bu yönde değil, çünkü Sovyet şiiri, genç sinemadan daha farklı bir zemin üzerinde gelişiyor. Tabii ki ortak noktalarımız var, ayrıca o sanatçılarla aynı yaş dilimindeyiz. Ama ben kişisel olarak Yevtuşenko'ya katılmıyorum mesela, bence onun, bakış açısını daha doğrudan ve duygusal bir yolla ifade etmesi gerekiyor. Sonuçları nasıl olacak, bunu bilemesem de, ben duyguların yolunu tutmak istiyorum. Yevtuşenko'nun empatik yaklaşımına karşılık ben az ve öz olmayı, daha yoğun bir ifade biçimi kullanmayı tercih ediyorum.

*Bu sıralarda SSCB'de sinema krizi var mı?*

Kesinlikle yok. Sinemalar her filmde tıklım tıklım doluyor, hatta sinema salonu sıkıntısı çekiyoruz. Kriz olmamasının bir sebebi, televizyonun henüz bir rekabet yaratamamış olması. Televizyonun işlevi sinemanın işlevinden farklı ve o kadar önemli de değil. Şurası kesin: Televizyon henüz SSCB'de yolunu bulamamış durumda.

*[Her söyleşinin kapanış ritüeli olan o soruyu sormama kalmadan, Andrey Tarkovski kendiliğinden, çok sevdiği bir projeden söz etmeye başladı.]*

On beşinci yüzyılda yaşamış Rus ikona ressamı Andrey Roublev hakkında bir film yapmayı düşünüyorum. Bu ressamın yaşadığına dair elimizde neredeyse hiç belge yok, yalnızca birkaç çalışmasını biliyoruz. Bunlardan birisi olan Moskova'da Tretjakov 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 kardeşliğini hissetirebildiğini göstermek için zamanın geçişini dokunarak hissedilebilir kılmaya çalışıyorum. Fakat gerçeklik de her koşulda zihnimde canlılığını koruyor.

# ANDREY TARKOVSKİ'YLE KARŞILAŞMA

Gideon Bachmann, 1962*



*Sovyet filmi* İvan'ın Çocukluğu'*nun Karlovy Vary ile Venedik film festivallerinde sansasyon yarattığını kısa süre önce haber vermiştik. Bütün genç Sovyet yönetmenler gibi Moskova Sinema Akademisi, VGIK mezunu olan Tarkovski, bu filmiyle birlikte Rus sinemasında yenilikçi grubun bir üyesi haline geldi. Gideon Bachmann Tarkovski'yle, Venedik Film Festivali'nin kargaşası içinde gerçekleşmiş olduğundan mecburen biraz gayri-resmi bir havada geçen kişisel görüşmesini aktarıyor.*

Otuz yaşlarında, ama çok daha genç gösteren sinirli bir adam; gömleğinin yakası açık, boynuna bir fular bağlamış, Rus tarzı.

*) *Filmkritik*, No: 12, Aralık 1962 (Almanca'dan çevirenler: Tanya Ott ve Saskia Wagner).



Pudovkin.



Eisenstein.



Dovjenko.

Seğiren alnına düşen saçları kısa. Güçlü, geniş elmacık kemikleriyle genellikle kenetlenmiş ince dudaklarının altında çenesi öne çıkıyor. Basın toplantısı sırasında elinde mikrofon olduğunu unutarak el kol hareketleriyle konuşuyor, bu yüzden de sesi alçalıp yükseliyor. Festival Sarayı'nın sahnesinde, kötü tercümeye rağmen gazetecilerin sorularını, söylemek istediklerini vücut diliyle vurgulayarak cevaplamaya çalışırken âdeta dans eder gibi. Formalist olduğu yönündeki suçlamalardan laf açılıyor. İlginçtir, İtalyan basınında hem aşırı sağ kesimin (*Il Borghese*), hem aşırı sol kesimin (*Mondo Operaio*) yönelttiği bir suçlama bu. Öyle görünüyor ki, Tarkovski bu suçlamayı ilk kez duyuyor değil, fakat ona temelsiz görünen bu eleştiriler derisine pek işlemiyor. Gerçekten, bu tür ithamları çok önemsemiyor, belli ki çalışmalarıyla ilgili başka fikirlerinden bahsetmek istiyor. Böyle bir sadeliğe şüpheci bir istihzayla tepki göstermeye alışmış mevsimlik festival izleyicilerinin önünde masumca ifade ettiği üzere, şiirsel tahayyülü sinemaya yeniden sokmak istiyor. Heyet başkanının siyasal tanıtımını sabırsızca es geçerek, Rus sinemasının özellikle 1930'larda bir sorumluluğu temsil eden bir gelenek inşa ettiğini, bu geleneğin hakkını vermeyi kendisinin işi olarak gördüğünü söylüyor. Sanki bir giriş dersi veriyormuş gibi isimler arasında dolanıyor: Pudovkin, Eisenstein, Dovjenko; savaş öncesi dönemin büyük Rus sineması. Gazetecilerin bastırması üzerine, 1920'lerin özellikle şiirsel bir bakış açısından Rus sineması adına daha önemli olduğunu kabul ediyor, ama 1930'lara ait bir film olan *Çapayev*'i de teorisine örnek vererek zerafetini, ince anlayışını sergiliyor. Üç aşamalı çeviri-

nin yetersizliği, giderek sabırsızlanmasına neden oluyor, daha fazla konuşuyor, ama daha az anlaşılıyor.

Bu yüzden de kendisiyle özel bir görüşme ayarlamaya çalışıyoruz. Nihayetinde akşamüstü, Rusların kokteyli ile akşam yemeği saati arasında bir fırsat buluyoruz. Ama tanışmamızdan kısa bir süre sonra çevirmenimiz votkanın etkisine yenik düşünce yeni sorunlar başgösteriyor. Sonra Tarkovski'nin biraz İngilizce anladığını öğreniyoruz, biz de az biraz Rusça bildiğimizden, en azından sorularımızı anlaşılır bir çerçevede yöneltebiliyoruz. Sonra bırakıyoruz, konuşsun. Sözleri daha sonra kayıt cihazından dinlenip çevrilebilir nasıl olsa.

* * *

*Kendinizi Rus 'yeni dalgası'nın bir parçası olarak görüyor musunuz?*

SSCB'de özel bir akımdan bahsediyorsak orada bir 'yeni dalga' yok. Otuzlarımda olduğumdan sadece Rus sinemacıların en genç kuşağına mensubum. Benim kuşağım çok ciddi biçimde, form ile içerik arasındaki ilişkiyi incelemeye çalışıyor. Bu mesele Rus sinemasında hiçbir zaman yeterince ele alınmadı, benim kuşağım da, konunun formu çok fazla etkilemesinin vulgerleşmeye yol açabileceği olgusu üzerinde gerçekten düşünen ilk kuşaktır.

*Geçen iki yıl içinde Rus filmlerinde form bakımından güçlü bir değişim gözleniyor. Bu gevşemenin ardında ne var sizce?*

Yeni bir form yapısı arayışı her zaman yeni bir ifade aracı talep eden düşüncelerle belirlenmiştir. Örneğin bugün savaşı, onu bilinçli biçimde yaşamış insanların gözünden görmek imkânsız. Ben filmimde, savaşı kendi yaşımda birinin gözünden görmeye çalışıyorum. Geçmişi, bugüne ait bir bakış açısından yargılıyorum. İçinde yer almış olsaydım, neler yaşamış olabileceğimi gösteriyorum. Savaşın, bir insanı zihinsel olarak nasıl sakatlayabileceğine tanık oldum. Bugün de savaş sorununun yine benim kuşağım tarafından çözülmesi gerekiyor; bu da bütün konular için-

de en önemlisi, fakat yeni bakış açımız bizleri bu konuyu yeni formlar aracılığıyla ifade etmeye zorluyor.



Tarkovski'nin büyük saygı duyduğu hocası, büyük Sovyet yönetmenlerinden Mihail Romm.

*Kompozisyon meselesiyle ilgili olarak, şu sıralar çok çeşitli yeni şeylerin üretildiği de dikkate alınacak olursa, çevrenizde çok fazla polemik dönüyor olmalı.*

Şu sıralar SSCB'de, güncel sorunları bireyin özü üzerinden ifade etmenin mümkün olup olmadığına dair çok fazla tartışma yaşanıyor. Polemiklerimizin konusu da bu: 'Ben', topluluğu temsil edebilir mi? Bu meseleyle uğraşmak, genç sanatçılarımızın kendi özlerini aramasını da sağlıyor. Geçmişte bu arayış çok zorlu olmuştu. Öyle basitçe kendinizi ifade etmeye kalkamazsınız. Bunun neden bu kadar zor olduğunu anlatmama gerek yok. Ama şu sıralar SSCB'de, mesela sanatçıların, genel olanı kişisel olan üzerinden ifade etmesini sağlayan büyük değişimler yaşanıyor. Dolayısıyla bir 'yeni dalga' yok, ama ne kadar sanatçı varsa, o kadar da üslûp var.

*SSCB'nin Venedik'e ilk kez gösterilecek bir film, hele bu kadar çığır açıcı bir film göndermesi çok sıradışı bir durum. Yapılan seçim konusunda çok fazla tartışma yaşandı mı?*

Elbette. Film tamamlanır tamamlanmaz, Mihail Romm'un da aralarında bulunduğu bizden yaşça büyük meslektaşlarımıza izlettik. Gösterimden sonra Romm bana, filmin genç insanların tuttuğu yolu ortaya koyduğunu söyledi. Genel olarak bizden yaşça ileri

olan kuşak, filmi beklediğimden daha sıcak karşıladı. Onların her şeyi farklı bir pencereden gördüğünü biliyorum. Başka formlara ilgi duyuyorlar, bu konular onları, bizi -genç kuşağı- heyecanlandırdığı kadar heyecanlandırmıyor. Yine de Romm, Kalatozov ve Urusevski gibi meslektaşlarım beni tebrik edip filmin Sovyet sinemasının geleneklerini devam ettirdiğini söylediler. Fakat yine de, form konusunda çok kapsamlı tartışmalar yaşandı. Bense bu tartışmaları büyük ölçüde temelsiz ve yüzeysel buldum.

Bu film gerek çalışma arkadaşlarım, gerek benim açımdan büyük bir iç mücadelenin ürünü oldu, insanların çalışmamızı hafifser bir tarzda konuştuğunu, teorik bakımdan temelsiz sözler sarf ettiğini görmek de hoşumuza gitmedi. Ciddiye alınmayı, saygı görmeyi beklemiştik. O zamandan bu yana filmimizin o kadar çok hayranı oldu ki, şahsi kanaatim başarılı bir iş çıkardığımız yönünde.

*Sonraki filminiz için aklınızda bir fikir var mı?*

Bundan sonraki filmimde on beşinci yüzyılın büyük Rus ressamlarından Andrey Rublev'i konu almayı tasarlıyorum. Beni ilgilendiren şu: Sanatçının, yaşadığı dönemle ilgili olarak kişiliği. Doğal duyarlılığının sonucu olarak bir ressam, kendi çağını başkalarından çok daha derinlikli biçimde kavrayabilir ve daha eksiksiz biçimde yeniden üretebilir.

Tarihsel ya da biyografik bir film olmayacak. Beni büyüleyen şey ressamın sanatsal olgunlaşma süreci, yeteneğinin analizi. Andrey Rublev'in sanatı, Rus Rönesansı'nın zirve noktasını temsil ediyor; kültür tarihimizin önde gelen kişiliklerinden biri. Onun sanatı da hayatı da bize zengin malzeme sunuyor.

Senaryoyu yazmadan önce, filmde neleri kullanmayacağımıza karar verebilmek amacıyla tarihsel belgeleri ve kayıtları araştırdık. Örneğin tarihsel üslûbun kostümlerle, dekorla, dille yansıtılmasıyla pek ilgilenmedik. Tarihsel ayrıntılar, izleyicinin dikkatini kendi üzerlerine çekecek şekilde değil, izleyiciyi olayın gerçekten de on beşinci yüzyılda geçtiğine ikna edecek şekilde düşünüldü. Dikkat çekmeyecek dekorlar, dikkat çekme-

yecek (ama ikna edici) kostümler, manzaralar, modern dil –bunların hepsi de izleyicinin dikkatini dağıtmadan en temel yönlerden bahsetmemizi sağlayacak.

Film birbiriyle doğrudan mantıksal bağlantısı olmayan birkaç bölümden oluşacak. Bölümler arasında fikirler üzerinden iç bağlantılar fark edeceksiniz. Bölümlerin nasıl bir sıralamayla birbirine bağlanacağını henüz bilmiyoruz; belki kronolojik bir sıralama olur, belki de olmaz. Bölümleri, konu aldıkları fikirlerin Rublev'in kişiliğinin gelişimi üzerindeki etkilerine göre düzenlemek istiyoruz; tuğlalar gibi üst üste kondukları, muhteşem Troiza (Teslis) ikonasını yapma fikrinin doğmasına vardıkları görülsün diye. Aynı zamanda geleneksel dramaturjiden; onun kanonik yalıtımından, mantıksal, biçimsel şematizminden kaçınmak istiyoruz, çünkü öyle bir yola sapmak, hayatın zenginliğini ve karmaşıklığını tam anlamıyla ifade etmeyi engeller.

*Ana fikrinizi, sanatçının kişiliğinin kendi çağıyla ilişkili olmasını biraz daha açabilir misiniz?*

Buna kişiliğin diyalektiği diyelim. İnsanların deneyimlediği her olay o anda ve zaman içinde karakterlerinin, zihniyetlerinin, kendilerinin bir parçası haline gelir. Dolayısıyla, filmdeki 'olaylar'ın yalnızca 'kahraman'ın yerleştirildiği arka planı oluşturması beklenmiyor. Sanatçılar hakkındaki filmler genellikle şöyle yapılır: Kahraman bir olayı gözlemler, sonra izleyicinin gözleri önünde o olay hakkında düşünmeye başlar, sonra da bu düşüncelerini çalışmasında ifade eder. Bizim filmimizde Rublev'i ikonalarını yaparken gösteren bir tek sahne bile olmayacak. Rublev yalnızca yaşayacak, hatta bölümlerin hepsinde de görünmeyecek. Renkli çekmeyi planladığımız son bölümse Rublev'in ikonalarına ayrılacak. Aslında ikonaları ayrıntılı biçimde, bir belgeselde nasıl sergileneceklerse öyle göstereceğiz. İkonaların her birinin perdede belirmesine, filmde Rublev'in hayatının o dönemini gösteren bölümde çalınan, o ikonayı yapma fikrinin geliştiği dönemi simgeleyen müzik eşlik edecek.

Filmi çekerken niyetlendiğimiz bir amaç var, bu amaç doğrultusunda bu yapıya bağlıyız: Karakterin derinliğini göstermek, insan ruhunun hayatını incelemek istiyoruz.

*'Biz' diyorsunuz hep; bu filmde başka kimler çalışacak?*

Rublev'le ilgili bu filmde, *İvan'ın Çocukluğu*'nda bana yardım eden ekip çalışacak: sinematograf Vadim Yusov, sanat yönetmeni Yevgeni Çernayev ve besteci Vyaçeslav Ovçinnikov. Bu insanların ve benim aynı doğrultuda düşündüğümüze ikna olmuş bulunuyorum.

*Çalışmanızda birkaç kelimeyle özetleyebileceğiniz teorik ilkeler bulunuyor mu?*

Yaratıcı bir fikrin izleyicinin bilincine işlemesinin tek yolu, yaratıcının izleyicisine duyduğu güvenden geçer. Bu yüzden, izleyici ile yaratıcının eşit ortaklar olduğu bir diyaloğun geliştirilmesi gerekir. Başka bir yaklaşım yoktur; bir şey yaratıcının gözünde çok açık olsa bile, bunu izleyicinin zihnine sokmaya çalışmak tümüyle yanlıştır. İzleyicilerin geliştirdiği estetik fikirler kaale alınmalı, ama asla bunlarla uzlaşılmamalı, modern sinemayı yaratma görevi asla tehlikeye atılmamalıdır. Daha geri bir konumda olan izleyicilerin zevklerine asla taviz verilmemelidir.

Edebiyat ve tiyatrodaki dramatik giriş-gelişme-sonuç ilkesine inanmıyorum. Bence, bunun sinemanın kendine özgü doğasıyla hiçbir ilgisi yok. Bugünkü filmlerde, olayların hangi koşullarda geliştiğini izleyiciye açıklamaya hizmet eden çok fazla karakter var. Sinemada açıklamak gerekmiyor, doğrudan izleyicinin duygularını etkilemek gerekiyor. Düşünceleri ileriye götüren işte bu, uyandırılmış duygudur. Öznenin mantığı yerine öznel mantığı -düşünceyi, hayali, hafızayı- göstermemi mümkün kılacak bir montaj ilkesi arıyorum.

İnsanın durumundan, psişik konumundan kaynaklanan bir kompozisyon yöntemi arıyorum; kompozisyon yönteminin, in-

sal davranışını nesnel olarak etkileyen koşullardan kaynaklanması gerektiği anlamına geliyor bu. Psikolojik gerçeği yeniden üretmenin ilk koşulu budur.

# KENDİNİ ATEŞE ATANLAR

*Ekran*, 1965*

*Moskova'daki Andronnikov Manastırı'nda Andrey Rublev'in hayatının son yıllarını geçirdiği bir hücre bulunuyor. Onun adının verildiği Antik Rus Sanatı Müzesi bugün halen burada. Yönetmen Andrey Tarkovski, sanatçıya adanmış, onun adını taşıyan bir filmin birkaç bölümünü manastırın avlusunda çekmiş. Bunlar, en ince ayrıntısına dek titizlikle tasarlanmış ve bir o kadar ayrıntılı biçimde, meşakkatle çekilmiş uzun, neredeyse üç saat süren bir filmin yalnızca birkaç bölümü. Çok çalışılmış, çok strese girilmiş, çok hayal kırıklığı yaşanmış, çok umut edilmiş. Çok fikirler ortaya atılmış, çok korkular yaşanmış, çok umutlar duyulmuş, çok şey*

*) *Ekran*, 1965, s. 154-157'den alınmıştır (Rusça'dan çevirenler: Jake Mahaffy ve Yulia Mahaffy).

*neşeyle gerçekleştirilmiş... Avluda duruyoruz ve dekorları izliyoruz; öyle büyük bir beceriyle hazırlanmışlar ki, bir tekini dahi gerçek binalardan ayırmak imkânsız.*

*Burada, on beşinci yüzyılla yirminci yüzyılı birleştiren, bir yanda yeniden inşa edilmiş diğer yanda gerçek antikiteyle çevrelenmiş bir halde, tarih ile günümüzün bu büyük ve karmaşık filmde nasıl iç içe geçtiğini bir kez daha düşünüyoruz. Bir kez daha diyoruz, çünkü bu düşünceler ilk kez, Andrey Konçalovski ile Andrey Tarkovski'nin yazdıkları senaryonun yayınlanmasından hemen sonra oluşmuştu (bu yalnızca bizim için geçerli değil tabii). O dönemde, bu harika nesri (senaryo, bağımsız bir edebi çalışma olarak da değerlidir) okumanın hazzıyla birlikte zihinlerimizde yalnızca yönetmenin cevaplayabileceği birkaç soru da doğmuştu. Şimdi Andrey Arseneviç'e bu soruları sorma şansını yakalamış bulunuyoruz.*

* * *

*Neden özellikle Rublev?*

Çünkü, Rublev bir dahi. Başka bir deyişle, dünyayı acı verici bir keskinlikle gören, karşılaştığı her şeye, başka insanların çok fazla görüp, çok fazla alışıp artık hiç fark etmeden yanından kayıtsızca geçtiği şeylere olağanüstü duyarlılıkla tepki veren biri. Bir de, bir sanatçı her zaman toplumunun vicdanı olduğu için, Rublev'e yöneldik. Ama bu, cevabın yalnızca yarısı. Rublev karakteri bizi çekti, hakkında kesin olarak bilinen o kadar az şey var ki. Bu da şu anlama geliyor; karakteri yaratma sürecinde Andrey'in kişiliğini kurarken, hakkındaki bir biyografiye ya da yerleşik önyargılara dayanmaksızın mutlak bir özgürlük içinde hareket ettik.

*Dolayısıyla, tarih kendi başına sizi o kadar da ilgilendirmiyor. Yani Rublev hakkındaki bu film, zamanımızın fikirlerinin yedirildiği bir film, öyle mi?*

Bence, tarih kendi başına sanatın konusu olamaz. Tarihi üslûbu, tarzı yansıtmanın, bugünden kaçışa dönüştüğü filmleri anlayamıyorum. Tabii ki mesele doğrudan göndermeler yapmak,

çağrışımlar kurmak meselesi değil. Her tür otorite iması ve otoriteye karşı örtülü bir meydan okuma, bir filmi ne çağdaş ne de sağlam kılar. Fazla sıradan bir iş bu. Bana öyle görünüyor ki, tarihsel malzemeyi kendi fikirlerinizi ifade etmenin, çağdaş karakterler yaratmanın bir bahanesi olarak kullanmak daha önemli. Öncelikle bilimsel bakışla, tarihyazımı açısından ya da sanat tarihinin perspektifiyle yargılanacak olmamız çok üzücü olurdu doğrusu. Sanatı bu şekilde ele alan bir bakış açısı, ister gerçek Romalıları, ister gerçek Sezar'ı, ister efsanevi Hamlet'i yazarken olsun, her zaman kendi çağının meselelerine sadık kalan Shakespeare'i bile öldürebilir.

*Rublev'in hayatı hakkında bilgilendirici pek fazla kaynak olmasa da, mevcut kaynaklar çok sınırlı kalsa da, filmde yeniden yaratılan dönem epeyce iyi incelenmiş. Bu dönemle ilgili hacimli bir literatür bulunuyor, yönetmen de bu literatürü en ince ayrıntısına dek incelemiş. Yalnızca buradakileri değil, Vladimir'deki setleri de gördük, hepsi de inanılmaz derecede aslına sadık. Aynı sadakate kostümlerde, ev eşyalarında, manastırların, köy evlerinin, prenslerin saraylarının görünümünde de rastlıyoruz.*

Bu noktada hata yapmamaya çalıştık. Ama egzotikleştirme, tarihi üslûba büründürme yolunda hiçbir şeyi kabul edemezdik. Buna dilin o tarihin üslûbuna büründürülmesi de dahil. Bu filmdeki karakterler, herkesin anlayabileceği şekilde modern Rus dilini konuşuyorlar; ne arkaik ifadelere ne de en yeni terimlere başvurmaları söz konusu. Bence hiçbir şey algılamayı engellememeli, yani izleyiciyi ana meseleden uzaklaştırmamalıdır.

Firavun'*un setinde, aynı meseleyi Jerzy Kawalerowicz'le tartıştık. O da, hikâyesi geçmiş dönemlere uzanan bir filmde, o döneme titizlikle sadık kalmanın, kendinizi modern insana içkin olan, onun 'hareketin otomatikliği' dediği şeyden ayırmak kadar önemli olmadığı kanısında. Filmlerindeki karakterlerin yürüyüşleri, jestleri ve hareketleri bizim filmlerimizdeki karakterlerin sergilediklerinden kesinlikle çok farklı.*



*Andrey Rublev*'den (1966) bir sahne.

Bence bu, izleyicinin dikkatini dağıtıyor, asıl meseleden uzaklaşmasına yol açıyor. Tekrarlıyorum: Rublev hakkındaki bu filmde, izleyicinin egzotik bir şey görmemesini sağlamak için her yolu denedik.

*[Bu arada bir sahnenin çekilme vakti geliyor ve sette her zaman olduğu gibi bir kargaşa havası esiyor. Etraftaki telaşeden kaçan uzun, ince bir keşiş, bulunduğumuz otobüse girip bir köşeye sessizce oturuyor. Filmin başkarakteri Rublev'i canlandıran Sverdlovlu aktör Anatoli Solonitsin bu.]*

*Neden perdedeki birçok denemenin ardından Tarkovski özellikle onu seçti?*

Hiç kuşkusuz en önemlisi, hayalimde kurduğum Rublev'in en fazla ona denk düşüyor olması. Fakat başka bir sebep daha var. Aktörleri seçerken, genelde klişelere yol açan oyuncu seçme ilkelerinden uzaklaşmaya çalıştım. Aktörlerin nasıl göründüğüne pek dikkat etmedik, daha çok filmdeki karakter ile, o rolü oyna-

ması için niyetlenilen kişinin sanatsal mizacı arasındaki iç uyum üzerinde durduk.

*Peki, bu kadar sevdiğiniz Andrey Rublev nasıl biriymiş, neden biz izleyicilerin de onu sevmesi gerekiyor?*

Hayata umutsuzluğun hakim olduğu, insanların yabancı boyunduruğu altında ezildiği, adaletsizlik ve yoksulluktan kıvrandığı bir dönemde Rublev, sanatında geleceğe dair bir umut, bir inanç ifade etmiş. Yüksek bir ahlâki ideal yaratmış. O dönemde ikonalar, kural olarak, azizlerin genel kabul gören temsillerinden ibaret kült nesnelermiş, başka bir şey değil. Ama Andrey farklıymış. Dünyanın her şeyi kucaklayan uyumunu, ruhun sükûnetini ifade etmeye çalışmış. Bu soylu huzuru, ebediliği ve ruhun uyumunu arama fikri, bütün hayatını adadığı bu fikir, onun her zaman önemini koruyacak başyapıtlar yaratmasını mümkün kılmış.

Filmde onu ıstırapla arındırmaya, önceden reddetmesine rağmen tutkuda neşe bulmaya yönelttik. Filmimde asıl ifade etmek istediğim şey, bir insanın her şeyi tüketen bir fikir, onu tutku noktasına sürükleyen bir fikir adına yanması.

İvan'ın Çocukluğu'*ndakiyle aynı kahraman bu.*

Stanislav Lem'in romanından uyarlamak istediğim *Solaris*'in de başrol oyuncusu; Friedrich Gorenstein'ın oldukça tanınmış hikâyesi *House with a Little Tower*'ın da kahramanı. Bu aralar üzerinde çalıştığım uyarlamada da, olgun bir insan olup kendini bir tek amaca, geçmişi aramaya ve ondan özgürleşmeye adayan bir kahraman geliştiriyorum. Görüyorsunuz, en azından tutarlıyım.

# ESKİ RUSYA'DA VE YENİ SSCB'DE SANATÇI

Michel Ciment, Luda Schnitzer, Jean Schnitzer, 1969*

*Moskova Film Festivali'nde Andrey Tarkovski ortalıkta görünmedi. Belki de* Andrey Rublev'*in Cannes'da büyük yankı uyandıran gösterimi, Fransız dağıtımcının ayarladığı bu gösterimin Sovyet yetkililerde hoşnutsuzluk uyandırması, böyle akıllıca bir hamlede bulunmasına yol açtı. Adının etrafında gürültü koparılması, muğlaklıklara ya da vicdansız bir istismara yol açmaktan başka bir işe yaramayacaktı.*

*Aşağıda okuyacağınız söyleşi, Tarkovski'nin yabancı bir dergiye verdiği tek söyleşidir. Filminden Sovyet basınında hiç söz edilmediği için, bir kayıt cihazıyla kaydedilmiş bu sözlerin, yönetmenin yegâne sözleri olmaktan ileri gelen mutlak bir değeri olduğunu söyle-*

*) *Positif*, No. 109 (Ekim 1969), s. 1-13 (Fransızca'dan çeviren: Susana Rossberg).

*yebiliriz. Moskova'daki birkaç söyleşi,* Andrey Rublev'*in aydın camia açısından önemini ve Tarkovski'nin bütün kuşaklardan yönetmenlerce ne kadar saygın bulunduğunu görmemize yetti. Entelektüel dürüstlüğü, ciddiyeti, esinlenmesinin genişliği, hayatının yaklaşık yedi yılını alan sabırlı çalışma herkesin saygısını kazandı.*

*Filmi, yeni yollar açmak isteyen her yönetmen adına örnek alınması gereken bir ölçüt. Herkese hitap etse de, öncelikle bütün bir entelektüel camianın çektiği güçlükleri, duyduğu hevesleri ifade ediyor. Gelecek sayılarımızdan birinde yayınlayacağımız, Sovyet sinemasının geleceği üzerine düşünceler konulu dosyaya bu sözlerden daha iyi bir giriş bulamazdık.*

* * *

**Michel Ciment:** *Nasıl yönetmen oldunuz?*

Ben 1932'de, Volga nehrinin kıyısında, büyükannemlerin evinde doğmuşum, annemler o sırada orada tatildeymişler. Ondan sonra... pek de ilginç olmayan bir sürü ayrıntı işte. Müzik okulunu bitirdim, üç yıl boyunca resim öğrenimi gördüm; bütün bunlar ortaokul çağındayken oldu.

Sonra savaş başladı. Doğduğum yere geri döndük. Savaş bittiğinde ortaokulu ve liseyi tamamladım. 1952'de Doğu Dilleri Enstitüsü'ne girip Arapça öğrendim. İki yıl sonra okuldan ayrıldım, bana uygun olmadığını anlamıştım... Arapça'ya dair bilginiz var mı? Matematiksel bir dildir. Arapça'nın her şeyi kurallara tabidir, yeni bir açı, yani yeni bir gramatik durum elde etmek için kök sözcüklere bu kuralları uygularsınız. Bunlar pek bana göre değildi.

Sonra iki yıl Sibirya'da çalıştım, jeolojik teftişlerde bulundum. 1954'te VGIK'e girdim, Mihail Romm'un sınıfındaydım. 1960'da bu okulu bitirdim. Tez çalışmam *Silindir ve Keman*'dı, kendi payıma önemli bir filmdir, çünkü sonradan birlikte çalışmayı sürdüreceğim görüntü yönetmenim Vadim Yusov ve besteci Vyeçaslav Ovçinnikov'la bu film sırasında tanışmıştım.

**Luda Schnitzer:** *Onlar da VGIK'ten sizinle beraber mi mezun olmuşlardı?*

Hayır. Yusov benden hayli önce mezun olmuştu. Ovçinnikov da Moskova Konservatuvarı'nda öğrenimini sürdürüyordu. 1962'de *İvan'ın Çocukluğu*'nu bitirdim, ardından Andrey Konçalovski'yle birlikte *Andrey Rublev*'in senaryosunu düşünmeye başladık. Sonra da yazdık, filme çekilmesi de 1966'nın baharında bitti. Şu sıralarda Polonyalı yazar Stanislav Lem'in bir romanına, *Solaris* adlı bir bilim-kurgu romanına dayanan bir senaryoyu yeni bitirdim. Romanı Sanat Konseyi'ne verdim, düşünecekler. Kısa süre sonra bu filmin çekimlerine başlamayı amaçlıyorum.



Tarkovski'nin *Andrey Rublev*'in senaryosunu birlikte kaleme aldığı Andrey Konçalovski.

**Jean Schnitzer:** *Bilim-kurgunun türünü daha açık belirlemek için soruyorum, acaba toplumsal gelecekle ilgili bir nevi tahminde mi bulunuyor?*

Hayır, filmde toplumsal bir sorun bulunmuyor. Ahlâk ile bilgi arasındaki ilişkiye eğiliyor.

**Jean Schnitzer:** Andrey Rublev'*in hararetli bir tartışma başlattığı biliniyor, filminizde bazı tarihsel hatalar bulunduğu gerekçesiyle başlamış bir tartışma bu. Başka şeylerin yanı sıra Rublev ile Rum Theophanes'in birlikte çalışmış olamayacakları, çünkü gerçekte bir asır arayla yaşadıkları ortaya kondu. Fakat bazı uzmanlık çalışmaları sizin iddialarınızı doğruluyormuş gibi görünüyor. Kuşkusuz Rublev'in hayatı hakkında çok az şey biliyoruz. Filmi çekmeden önce Rublev'le ilgili tarihsel malzemeler toplayıp bunlara dayanarak tahminler mi yürüttünüz?*

Tarihsel doğruluk ve yanlışlıktan bahsetme konusunda tereddütlerim var. Filme hazırlanırken, önümüze yığdığımız dağ gibi bir belge yığınını inceledik, tarihsel gerçekliğe olabildiğince yaklaşmaya çalıştık. Ne yaptığımızı gören, bakış açımızı hiç çekincesiz kabul eden birçok danışmanımız da oldu. Fakat bu konuda neler düşündüğümü size şöyle daha kesin anlatabilirim:

Mesele tarihsel doğruluk meselesi değil, filmi çekerken vurgumuzu, niyetlerimiz doğrultusunda kaydırdık, bununla ilgili bir mesele. Amacımız, o dönem yaşanmış bütün olayları en ince ayrıntısına dek göstermek değildi. Amacımız, yaşadığı o korkunç yıllar boyunca Rublev'in izlediği yolun izini sürmek, kendi dönemini nasıl aştığını göstermekti. Bu yüzden de olayları bir şekilde sıkıştırmayı tercih ettik. Yaptığımız vurgu, Rublev'in aşmak zorunda olduğu, esasen ahlâki güçlükleri belirtmek açısından önemliydi. Bu vurgu olmasaydı, filmin sonundaki o zafer duygusu olmazdı –ki filmin varoluş sebebi de aslında o duyguydu.

Başka bir nokta daha var. 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, bazılarının tarihsel yanlışlıklardan bahsetmesine yol açan şey de budur. Yanlış anlamanın kökleri buraya uzanıyor inancındayım.

Michel Ciment: Rublev*'de incelikli biçimde düzenlenmiş sekans çekimleri neredeyse sistematik biçimde kullanılmış, Eisenstein'ın film çekme tarzının tersi bir yaklaşım. Eisenstein sık sık filminizle ilgili olarak hatalı bir biçimde anıldı.*

Bu konuda ne söyleyebilirim ki? S.M. Eisenstein'a derin bir saygı duyuyorum, ama bana öyle geliyor ki, onun estetiği bana yabancı, samimi olmak gerekirse benim için uygulanabilir değil.

*Potemkin Zırhlısı*'nda ve Eisenstein'ın ilk çalışmalarında ayrıntıya bağlılığı, çekimlerinin 'acıklı gerçekçiliği' bana hitap ediyor, ama montaj ilkeleri, 'montaj acıklılığı' değil. Son filmlerinde, mesela stüdyoda çekilmiş olan *Alexander Nevski*'de, *Korkunç İvan*'da Eisenstein, film hakkında önceden çizilmiş skeçlere başvurmakla yetinir. Bu bana pek uymuyor, çünkü benim montaj süreciyle ilgili tümüyle farklı bir kavrayışım var.

İlkeleri gerçeklikle özdeşliğine, gerçekliğin birbirinden ayrı çekilmiş her sahneye sabitlenmesine dayandığı sürece sinemayı en gerçekçi sanat olarak görüyorum, Eisenstein'ın ilk filmlerinde gördüğümüz bir şey bu. Benimle Eisenstein arasında kurulan paralellik hakkında, bunun film eleştirmenlerinin işi olduğunu söylemekle yetineceğim. Filmlerimi bu bakış açısıyla değerlendirmekte sıkıntı çekiyorum. Resimsel gerçekçilik ve montajla ilgili olarak Eisenstein'la yollarımızın ayrı olması gerektiğine inanıyorum.

Sinemanın kendine özgü olan yönü, zamanı sabitlemesidir. Sinema yakalanmış zamanla işler, sonsuz kereler tekrarlanabilen bir estetik ölçüsü birimi gibi. Başka hiçbir sanat bu yetiye sahip değildir. Görüntü ne kadar gerçekçi olursa, hayata ne kadar yakın olursa, zaman o kadar sahici olur; uydurulmaması, yeniden yaratılmaması anlamında; tabii ki uydurulmuş ve yeniden yaratılmıştır, ama gerçekçiliğe öyle bir noktadan yaklaşır ki, onunla kaynaşır.

Montaja gelince, benim ilkem şudur: Film bir nehre benzer, montaj sonsuz derecede kendiliğinden olmalıdır, doğanın kendisi gibi. Montaj yoluyla beni bir kareden diğerine geçmeye zorlayan etken, şeyleri yakından görme arzusu değil, çok kısa sahneler koyarak izleyiciyi acele etmeye zorlamak da değil. Bana öyle geliyor ki hâlâ zamanın yatağındayız, yani daha yakından görmek için, şeylere yakın çekim yapmak gerekmiyor; en azından benim düşüncem bu. Ritmi hızlandırmak da daha kısa sekanslar çekmek anlamına gelmiyor. Çünkü olayın kendisi hızlandırılabilir ve bu yeni bir ritim yaratabilir, ayrıca uzun bir çekim ayrıntılı olma izlenimi verebilir; bu kompozisyona bağlı. Bu iki özel durumda, Eisenstein'a yakın olmamamın sebebi bu işte. Ayrıca, sinematografinin özünü iki sahnenin çarpışması, Eisenstein'ın dediği gibi

üçüncü bir kavram doğurması gereken bir çarpışma olarak görmüyorum. Tam tersine, 'n'inci kare bana birinci, ikinci, üçüncü... beşinci, onuncu, sonunda 'n eksi birinci' karenin toplamı, yani n'inci kareden önceki bütün karelerin toplamı olarak görünüyor. Böylece bir karenin anlamını, ondan önceki bütün çekimlerle ilişkili olarak yaratıyoruz. Benim montaj ilkem bu.

Bence tek bir kare, kendi başına anlamsızdır. Bütünlüğünü yalnızca, bir bütünün parçası olması gerçeğiyle kazanır. Dahası, bundan sonra olacakları da içinde taşır. Genelde eksiktir -bu şekilde filme çekilmiştir- çünkü insan hep ondan sonra ne olacağını düşünür. Bildiğim kadarıyla son mektuplarından birinde, belki de son mektubunda (VGIK'teki sinema yönetmenliği bölümünden Profesör Svortzov anlatmıştı bana) Eisenstein, benimkine çok yakın yeni fikirler uğruna montaj ilkesinden ve teatral niteliği ağır basan sahneleri çekme tarzından vazgeçtiğini açıklamış. Ama bunları uygulama fırsatı bulamamış, ölüm onu engellemiş.

Michel Ciment: *Eisenstein'ın filmlerinde,* Korkunç İvan*'da olsun,* Aleksandr Nevski*'de olsun, karakter filmin merkezinde duruyor. Benim görüşüm o ki,* Andrey Rublev*'de de dünya, ressamın gördüğü gibi, sonunda da Rublev'in içinde yaşadığı toplum en az Rublev'in kendisi kadar önemli bir rol oynuyor. Bu, Eisenstein'ın kahramanlarının, hadi 'kahramanca' diyelim, kavranışından temelde ayrılıyormuş gibi görünüyor.*

Dünyanın kahramanın gözlerinden nasıl göründüğü, tam da bizim filmimizde ulaşmak istediğimiz şeydi. Fakat, Eisenstein'la nasıl bir ilişkim olduğu sorusuna bir nokta koyabilmek için eklemek istediğim başka bir şey daha var. Gazetelerinizde beni her şeyden çok memnun eden bir yazı okumuştum; kendimi geleneklerden koparmadan çalıştığımın görülebileceği söyleniyordu. Ben bunu daha ileriye götürüyorum: Geleneğe dayanmadan, geleneği temel almadan ciddi bir şey yaratılamayacağına inanıyorum; iki sebebi var bunun.

Öncelikle kendimi Rus derimin içinden çekip çıkaramam; sizi ülkenize, sevdiğiniz şeylere, ülkenizin sinemasında, sanatında

daha önce yapılmış şeylere, dolayısıyla ana yurdunuza bağlayan bağları koparıp atamazsınız. Kendinizi bütün bunlardan azade kılamazsınız. Kendimi geleneksel bulmamın, geleneksel bir yönetmen olarak görmemin temel sebebi bu. İkincisi, yaygın deyişle 'yeni' sinema kendini yenilemeye çalışırken bu ilkenin dışına çıkarak geleneklerden kopmaya çalışıyor, ki bu yüzden aslında deneysel. Gelecekteki sinema sanatının başlangıcı, çıkış noktası olmaya eğilimli. Ben deney yapmaya hakkım olduğuna inanmıyorum, çünkü yaptığım her şeye karşı esasen ciddi bir tavrım vardır: En başından itibaren sonuç almak isterim. Deneyle asla bir sonuç elde edemezsiniz.

Eisenstein deney yaparken rahattı, çünkü o sırada sinema başlangıç dönemini yaşıyordu, deney de mümkün olan tek yoldu. Bugünlerde yerleşik sinema gelenekleri dikkate alındığında, artık deney yapılmaması gerekir. Şahsen ben hiçbir şekilde deney yapmak istemiyorum. Bu çok zaman, çok enerji istiyor; oysa şahsi kanaatim, insanın ne yaptığından emin olması gerektiği yönünde. Bir sanatçı artık kaba taslaklar çizmemeli, artık eskiz karalamaları yapmaya çalışmamalı, önemli filmler yaratmalı.

Son olarak şunu söylemek istiyorum, beni ille de birine benzetmeniz gerekiyorsa, bu Dovjenko olmalı. Filmin atmosferi sorununu özellikle önemseyen ilk yönetmendir, ana yurdunu da tutkuyla seviyordu. Yurdumu onun sevdiği gibi seviyorum, bu yüzden onu kendime yakın buluyorum. Şunu da ekleyeyim: Dovjenko filmlerini, sanki sebze bahçesiymişler, sanki bahçeymişler gibi yapmış. Onları kendisi sulardı, her şeyi kendi elleriyle yetiştirirdi... Onun toprak ve insan sevgisi, karakterlerinin, tıpkı topraktan çıkıyorlarmış gibi büyümesini sağlamış. Bu yönden ona benzemeyi çok isterdim. Başaramadıysam çok mahçup olurum.

Jean Schnitzer: Rublev'i *izlerken, asıl konunun bir sanatçı olmanın zorluğunda odaklandığını hissettik, yalnızca insanın çevresiyle ilişkilerinde değil, aynı zamanda kendi kendisini arayışında. Bence* Rublev, *sanatçının sorumlulukları ve kaderiyle ilgili bir film.*

Filmin asıl konusu olarak gördüğünüz düşüncenin gerçekten de belirttiğiniz noktada odaklanmış olması mümkün. Ama bu daha çok, filmi çekerken önüme koyduğum asıl amacın sonucu. Bizim gözümüzde, Rublev karakterini, esasen dahi olan bir sanatçıyı neden seçtiğimizi göstermek önemliydi. Şu soruyla ilgileniyorduk: Neden o bir dahi? Ve sonuç, sizin filmi izledikten sonra kendinize sorduğunuz soruları cevaplıyordu. Yunan Theophanes karakterinin, filmde Rublev'le birlikte olması bir tesadüf değildir. Ona dahi dememek zor, çünkü aslında çok büyük bir ressamdı. Fakat Rublev'i düşündüğümde, kendi kendime 'o bir dahi' diyorum, ama Theophanes'i düşündüğümde, bilemiyorum. Hiç tereddüt etmeden onun da bir dahi olduğunu söyleyemiyorum, çünkü benim kendime özgü bir dahi ölçütüm var. Onu da şu oluşturuyor: Kavrayışımızı ortaya koyabilmemiz açısından filmde vazgeçilmez önemde olan Yunan Theophanes gibi bir sanatçı, dünyayı yansıtır. Eserleri, etrafındaki dünyanın aynadaki yansımasıdır, ilk tepkisi dünyanın çok kötü bir biçimde yaratıldığını, insanın hain ve zalim olduğunu, sırf değersiz, yoldan çıkmış ve suçlu olduğu için ölümünden sonra bile cezalandırılmayı hak ettiğini düşünmektir; ki bu da o dönemin atmosferi akla getirildiğinde normal bir tepkiydi. Ben de korktuğumda böyle davranırım: Beni ezen gücü değilse de, insanlara, her insana yüklediğim kusurları hemen kınarım. Kafka'yla belirli bir benzerlik söz konusu burada.

Rublev ise filmdeki Yunan Theophanes'in tam tersiydi. Ne açıdan? Theophanes gibi Rublev de içinde bulunduğu çağın zorluklarına maruz kaldı, merkezileşme öncesinde kat be kat yoğunluk kazanan iç savaşların sıkıntılarını çekti. Tatar akınlarını yaşadı, Yunan Theophanes gibi o da o dönemde çevresinde patlak veren, ama çok daha yoğun olan sıkıntılara katlandı. Yunan Theophanes Rublev'den daha uzak, daha felsefi bir tavır benimsemiş olabilir, çünkü şan, şöhret sahibi bir ressamdı, keşiş değildi, genelde daha sinikti, bir yabancı gibi davranıyordu, Bizans'tan gelmiş daha deneyimli bir gezgin gibi. Hayata bakışı, Rublev'in koyamayacağı bir mesafeden besleniyordu.

Bu alemi büyük bir acıyla görüp algılamasına rağmen Rublev, Theophanes gibi tepki vermekten kaçınmıştır. Daha ileriye gitmiş-

tir. Rublev kendi hayatını, etrafındaki hayatı ifade etmez. Zamanının insanları arasında bir umut kırıntısı, sevgi kırıntısı, inanç kırıntısı arar. Gerçeklikle kendi çatışması üzerinden, doğrudan değil, imalı bir tarzda bağ kurar, bunu dolaylı yolla ifade eder, dehası da burada yatar. Kendi içinde bir ahlâki ideal arar, böylece insanların içinde bulundukları hayat koşullarından doğan umutları ve heveslerini ifade eder. İnsanların, o sıralar yoksun oldukları, ama Rublev'in vazgeçilmez olarak gördüğü birlik olmaya, kardeşliğe ve sevgiye doğru çekildiklerini ifade eder. Rusya'nın birleşmesini işte böyle öngörür, kesin bir ilerlemedir bu, insanların kendileri için yeni pencereler açarak dahil olabileceği yegâne geleceğe duyulan umuttur aynı zamanda. Onun karakteri, imajı, görüntünün ötesine geçer. Çok karmaşıktır, acı çeker, soyluluğu da burada yatar. Bütün bir insanlığın umudunu ve ahlâki idealini ifade eder, yalnızca sanatçının etrafındaki dünya karşısındaki öznel tepkilerini değil. Bizim açımızdan önemli olan buydu.

İşte tam da bu yüzden Yunan Theophanes'le Rublev'i farklı karakterler olarak ortaya koyduk, tam da bu yüzden Rublev'in kaderinin üstüne binip onu aşağı çeken, yoldan çıkartıcı şeylerin acısını çektiğini gösterdik. Tam da bu yüzden bize göre her şeyin sonu yaratmak olmalıydı, Rublev için tek çıkış yolu bu olmalıydı. Bütün bir halkın yaratıcı hevesleri; bunlar da çanı döken çocukla temsil edilmişti. Önemli olan buydu. Geri kalanlar size açıklamaya çalıştığım şeylerin sonuçlarıdır. Andrey Rublev açıkçası kendini ifade edebilmiş, idealini yansıtabilmiş bir insandır ve dehası da bu idealin, halkının idealiyle denk düşmesini sağlamış olmasıdır. Yunan Theophanes ise -Doğu'da dedikleri gibi- 'gördüğünü şakır'.

**Luda** Schnitzer: *Bana öyle geliyor ki, sanatta bir üstat olmadığını, sanatın öğretilemeyeceğini de söylemek istemişsiniz sanki; filmin sonunda açıkça hissediliyor bu.*

Bir bakıma, gözleminiz doğru. Ama bu tali bir nokta, çünkü bizim açımızdan asıl önemli olan, deneyimin geri çevrilemez olması, herkesin kendi deneyimlerine sahip olmasıydı. İnsanın kendi

deneyimini hesaba katmaktan kaçınacağına inanmıyorum. Bireysel deneyim acıyla, çabayla, bir ölçüde acı çekerek kazanılır. Ancak bu zorluklarla gebe kaldıktan sonra deneyim meyve verir. Filme ilişkin, sanatın öğretilemeyeceği şeklindeki yorumunuz yalnızca bir sembol. Bizim için önemli olan, deneyimin geri çevrilemeyecek olduğunu göstermekti. Çünkü Rublev'in hikâyesi, ahlâki tumumunu, insanlara duyduğu sevgiyi ve geleceğe inancını koruyabilmiş olan bu ideal karakterin hikâyesi, onun zafer ânında zirveye ulaştırır –çektiği acıların sonunda ulaştığı zaferdir bu. Halkıyla birlikte o da, bütün o zorluklardan geçmiştir; sonunda bu zorluklar onu en başından beri inandığı şeye inanmaya zorlamıştır.

Fakat başta Rublev'in inancı yalnızca entelektüeldi. Manastırda ona öğretilmiş olan idealdi, Kutsal Üçlü ve Aziz Serge manastırının kurucusu ve ideologu olan Sergey Radonejski'nin öğretileriydi. Rublev manastırdan çıktığında bu ilme sahipti, ama nasıl kullanacağını bilmiyordu. Gerçek hayatta her şey farklıydı, tepetaklak duruyordu. Sona doğru, bu ideale, insanlar arasında sevgi ve kardeşlik idealine, sırf halkıyla birlikte bu ideal uğruna acı çekebilmiş olduğu için daha fazla inanıyordu. Ve bu andan itibaren -bizim filmimizin sonu da budur- Rublev'in ideali, kendisi adına sarsılmaz bir hale gelir, Rublev'i bu idealden hiçbir şey ayıramaz.

Aslına bakarsanız bu fikir, simgesini, son sahnede hiç kimsenin kendisine bir şey öğretmediğini, her şeyi kendi kendine yapmak zorunda kaldığını söyleyen çocukta bulur. Bu sahnede çocuk bir bakıma, fikirler söz konusu olduğunda, Rublev'in dublörüdür. Son noktayı, Rublev'in hayatının sonucunu ortaya koyar.

Michel Ciment: *Filmin sonunda siyah-beyazdan renkli görüntülere geçmenizi nasıl açıklıyorsunuz?*

Siyah-beyaz bir filmin sonunda renkli görüntülerin belirmesi iki farklı anlayış arasında bir bağlantı, bir ilişki kurmamızı mümkün kıldı. Şunu söylemek istemiştik: Siyah-beyaz sinema çok daha gerçekçidir, çünkü bence renkli sinema henüz gerçekçilik aşamasına gelemedi. Hâlâ fotoğrafa benziyor, bu yüzden de her halukârda egzotik. Fizyolojik olarak insan, ressam değilse eğer,



Tarkovski *Andrey Rublev*'in setinde.

renkler arasındaki ilişkiyi isteyerek aramıyorsa, renklere özel bir ilgi duymuyorsa, gerçek hayatta renkler onu çarpmaz. Bizim açımızdansa önemli olan, hayattan bahsetmektir zaten.

Bana göre, hayat sinemaya siyah-beyaz görüntülerle aktarılır. Bizim de bir yanda sanat ve resim, diğer yanda hayat arasındaki ilişkiyi göstermemiz gerekmektedir zaten. Siyah-beyaz filmin renkli bir sonla bağlanması, bize göre, Rublev'in sanatıyla hayatı arasındaki ilişkiyi ifade ediyordu. Kalın fırça darbeleriyle şöyle özetlenebilir: Bir yanda gündelik, gerçekçi, akılcı hayat, diğer yanda bu hayatın sanatsal ifadesinin toplamı. Bazı ayrıntıları büyüttük, çünkü resmi kendi dinamik ve statik kanunlarıyla sinemaya aktarmak imkânsız. Böylece izleyicinin, saatler boyu Andrey Rublev'in ikonaları üzerine düşünmüş olsa görmüş olacağı şeyi kısa cümleler halinde görmesini sağladık. Burada analoji mümkün değildi. Yalnızca *ayrıntıların* sunumuyla, bir bütün olarak Rublev'in resmine dair bir izlenim yaratmaya çalıştık.

Öte yandan, ayrıntıları peş peşe sıralarken, izleyiciyi Rublev'in kariyerinin zirve noktası olan Kutsal Üçlü'nün bütünlüğünü ortaya koyan bir bakışa yöneltmek gibi bir niyetimiz söz konusuydu. İzleyiciyi bu tamamlanmış çalışmaya bir tür renkli dramaturjiyle yaklaştırmak, bir tür izlenim akışı yaratarak izleyicinin parçalar arasında gezinip bir bütüne varmasını sağlamak gibi bir niyete sahiptik, yani. Üçüncüsü bu renkli son, kabaca filmin 250 metresi vazgeçilmez önemdeydi, çünkü izleyicinin filmi izledikten sonra kendini Rublev'in hayatından uzaklaştırıp dinlenmesini istiyorduk, son siyah-beyaz görüntülerden hemen sonra salondan çıkmasını engellemek istiyorduk. İzleyiciye düşünmesi için zaman tanıdık, o renkli görüntüleri izleyip müziği dinlerken aklına filmin tamamıyla ilgili düşünceler gelsin diye, geriye dönüp baktığında hikâyenin en önemli bazı anlarını kendi içine kazıyabilsin diye. Sözün kısası, kitabı hemen dürüvermesin diye.

Film "Çan" bölümünden hemen sonra bitseydi, bir fiyasko olurdu, buna inanıyorum. İzleyiciyi kesinlikle salonda tutmamız gerekiyordu. Son renkli sahnelerin tümüyle dramaturjik işlevi budur. Ayrıca, insanlara Rublev'in bir ressam olduğunu, yaptığı resimlerin bunlar olduğunu, yaşadıklarının sonunda kendilerini belli bazı renklerde ifade edebilmesi için bunlara tahammül ettiğini düşündürebilmek için, Rublev'in hayat hikâyesini devam ettirmemiz de gerekiyordu. Bütün bu düşünceleri izleyicinin aklına getirmeyi hedeflemiştik.

Bunlara şunu da eklemek istiyorum: Film yağmur altındaki atların görüntüsüyle bitiyor. Bu görüntüyle hayatın sembolüne geri dönmek istedik, bence atlar hayatı simgeler. Bu benim içimdeki öznel görüş olabilir, ama gerçek şu ki, bir at gördüğümde, hayat karşımda duruyormuş gibi gelir. Çünkü çok da güzeldir, çok da tanıdıktır ve Rusya'nın hayatında çok da önemlidir. Aslına bakarsanız, filmimizde çok at var. Mesela, balon bölümünde bir at var ve uçan adamın ölümünden üzgün görünür bu at. Başka bir at da, Vladimir'in yağması sırasında ölüyor ve o da şiddetin yarattığı bütün o dehşeti simgeliyor. Doğrusunu söylemek gerekirse, at film boyunca hayatın tanığı ve simgesi. Son karelerde at görün-

tulerine dönerek Rublev'in bütün sanatının kaynağında, hayatın kendisinin yer aldığını göstermek istedik.

Luda Schnitzer: *Filminizde gökyüzünün olmaması kasti bir seçim mi? Gökyüzünü hiç görmüyoruz, yalnızca toprağı görüyoruz. Bir rüzgâr bile esmiyor...*

Bu tümüyle bilinçsizce meydana gelmiş bir durum. Benim her zaman ve her şeyden çok ilgimi çeken şey kesinlikle toprak olmuştur. Topraktan çıkan ya da toprak üzerinde yetişen her şeyin serpilip büyüme süreci beni büyülüyor, ağaçlar, çimenler... göğe doğru yükselen her şey. İşte bu yüzden filmimizde, gökyüzü topraktan doğan, toprak üzerinde yetişen her şeyin yükseldiği bir boşluk olarak görünüyor. Bana göre, gökyüzünün kendi içinde ve kendi başına sembolik bir anlamı yoktur. Bana göre, gökyüzü boştur. Ben yalnızca gökyüzünün toprak üzerindeki, nehir üzerindeki, gölcükler üzerindeki yansımalarıyla ilgileniyorum, yalnızca bunları önemsiyorum. İlk sahnede adam uçtuğunda, yalnızca toprak üzerindeki yansımasını görüyoruz, prensip gereği bulduğumuz çözüm bu oldu. Önemli olan tek şey uçan adamın toprakla ilişkisiydi, onunla gökyüzü arasında bir ilişki yoktu. Bence yönetmek, biraz da olayların serpilip gelişmesini sağlamak demek, hani belgesellerde görürüz ya, bitkiler topraktan çıkıp serpilir, gözle görülür biçimde boy atar, onun gibi tıpkı; bu tür görüntüleri saatlerce seyredebilirim ben. Mizansende de aynı durum geçerli işte...

Genel olarak toprağı seviyorum. Çamur görmem ben, yalnızca suyla karışık toprak görürüm, her şeyin doğduğu çamuru. Toprağı seviyorum, toprağını seviyorum.

Michel Ciment: *Bazı sahnelerde resimsel bazı esinler varmış duygusuna kapıldım, o sahnelerin plastik tasarımında, özellikle de uzaktan görülen Çarmıha Gerilme sahnesinde, bir Brueghel tablosu gibi. Gerçekten esinlendiniz mi, yoksa bu bir tesadüf mü?*

Bu bölüm için doğru. Bu bölümde gerçekten de tablolarını çok sevdiğim Brueghel'den etkilendim. Kameramanım ve ben onu

seçtiysek, bunun sebebi onun Ruslara yakın olması, Ruslara çok şey ifade etmesidir. Katmanların üst üste konması, tablolarındaki o birbirine paralel eylemler, hepsi de kendi işine gömülmüş sayılamayacak kadar çok karakter –bunlarda çok Rus bir şey var. Brueghel'in tarzı Rus ruhunda yankı buluyor olmasaydı, filmimizde kullanmazdık; aklımıza bile gelmezdi. Aslına bakarsanız bunu bu sahnenin bir eksiği olarak görüyorum, çünkü çekim tarzımız entelektüel izleyicinin nihayetinde yararsız olan bu benzetmeyi yapmasına yol açıyor.

**Michel Ciment:** *Filminize uçan bir adam sahnesiyle, herkesi şaşırtan bir sahneyle başlama fikrine nereden kapıldınız?*

Bu bizim için, yaratmanın, insanın bütün varlığını sunmasını gerektirmesi anlamında, cesaret etmenin sembolüydü. İster, henüz mümkün değilken uçmayı istesin, ister nasıl yapılacağını öğrenmeden bir çan döksün ya da bir ikona yapsın, bütün bu eylemler, eserinin bedeli olarak insanın ölmesini, çalışmasının içinde erimesini, kendisini tamamen vermesini gerektirir. Giriş bölümünün anlamı buydu, insan uçtu, bunun için de hayatını feda etti.

**Michel Ciment:** *Senaryoyu yazarken, Andrey Konçalovski'yle nasıl bir işbirliği yürüttünüz?*

İşe konuşarak başladık, sonra senaryonun genel yaklaşımında uzlaştık. Sonra filmin yapısı üzerine çalıştık. Birbirini izleyen 'kısa hikâyeler'den oluşacağı belliydi. Hayattan geniş bir kesit sunmak istedik. Bu yüzden de filmin ortaya çıkması için kaç tane kısa hikâye yazmamız gerektiğini belirledik. Bizim için bu hikâyelerin hepsi de aynı derecede önemliydi. Filmin genel izlenimi hikâyeler arasındaki karşıtlıkla veriliyor, daha doğrusu, hikâyelerin konularıyla plastik çözümleri arasındaki geçişlerle.

Bundan sonra... bundan sonra yazdık. İçerik hakkında, diyaloglar, durum hakkında epeyce ayrıntılı konuşuyorduk, sonra da birimiz, hangimiz olursa, bu o kadar önemli değil, dönüşümlü yazıyorduk zaten, birimiz ilk taslağı yazıyordu. Yazan öbürüne

veriyordu, o bir şeyler ekliyordu, metin böyle birkaç kez aramızda gidip geliyordu. Zamanla bu sisteme o kadar alıştık ki, birlikte çalışır olduk. Birimiz diğerine söylüyor, o da metni yazıyordu. Nihayetinde çalışma süreci, düşünme sürecinden kaynaklandı; önüne hiçbir engel çıkmaksızın, iki yazar arasında mükemmel derecede iyi bir anlayışın kurulmasıyla kendi yolunu izlemiş olan düşünme sürecinden.

**Luda Schnitzer:** *İlk senaryoda yer alan (metinde filmin ikinci bölümünün açılışı olan uçan adam sahnesinden önce gelen), "Koulikovo Meydanında Savaş" başlıklı giriş bölümü neden filmde yok?*

Bu sahneden vazgeçtim, çünkü çekimi pahalıya mal olacaktı, stüdyo karşılayamayacaktı.

**Luda Schnitzer:** *Filminizde çok sayıda şiddet sahnesi var, bazılarına dayanamayacakmışım gibi geldi. Aslına bakarsanız şu sıralar Manege'de yer alan Antik Rusya sergisinde Aziz Yorgo ikonasında sizin karelerinizden birini görür gibi oldum. Bu şiddet gösterisi neden?*

İki sebebi bulunuyor. Öncelikle, o dönemler hakkında hangi tarihçiye başvurursanız başvurun, merkezileşme öncesinde, Rusya tarihinin her sayfasından kelimenin tam anlamıyla kan damladığını görürsünüz. Kelimenin tam anlamıyla! Biz bunu o kadar minimal bir ölçekte yeniden kurduk ki, bazen tarihi gerçekliğe ihanet ettiğimiz duygusuna kapıldığımız bile oldu. Sonra da anladık ki, bütün bu kanın ekranda bir nebze olsun gösterilmesi yeterli, daha ileri gitmeye gerek yok. İlk sebebimiz buydu, tarihe sadık kalmak.

İkincisi, Andrey Rublev'in tanık olduğu dehşet, konumuz açısından vazgeçilmez önemdeydi. Anlatımızın çok gerçekçi olması için Rublev'in acılarını ahlâki düzeyle sınırlayıp yalnızca geçirdiği sınavların manevi yansımalarını göstermekle yetinemezdik; bu bizi üslûp bakımından başka bir yere götürürdü. Üçüncüsü, bir yönetmen olarak her zaman şokun, izleyiciler üzerinde yarattığı etkiye güvenmişimdir: savaşın dehşeti hakkında uzun açıklama-

lar yok, kaçamak değinmeler yok. Çünkü kısa doğal bir sahne izleyiciyi travma durumuna sokmaya yeter, bundan sonra ona gösterdiğimiz her şeye kesinlikle inanacaktır.

Sinemayı gerçekçi bir sanat olarak görüyorum, sinemanın izleyici üzerinde etkisi giderek artıyor diye korkmaya hiç gerek yok. Öte yandan bana öyle geliyor ki, kelimenin olumsuz anlamıyla 'edebiyat', teatrallik ilkeleri, sinemanın omuzlarına öyle bir yükleniyor ki, onu gerçekçi bir ifade tarzından kaçınmak zorunda bırakıyor. Fakat Tanrı, bunu yalnızca sinemanın yapmasını istiyor! Benim üç sebebim bunlar.

Michel Ciment: *Oyuncularınızı nasıl seçtiniz? Tanınmış oyuncular arasından mı seçtiniz, yoksa başka ölçütleriniz mi vardı?*

Başrolü, hiç kimsenin bir filmde görmediği birinin oynaması gerekiyordu. Herkesin kendince hayal ettiği Rublev rolü için, daha önce yorumladığı başka karakterlerin görüntüsünü çağrıştıracak birine yer veremezdik. Bu yüzden de Sverdlosk tiyatrosundan yalnızca küçük roller oynamış bu küçük aktörü seçtik. Aslına bakarsanız, *Iskusstvo Kino* dergisinde senaryomuzu okuduktan sonra o, yol parasını kendi cebinden ödeyip gelip bizi Mosfilm'de buldu ve Rublev rolünü kendisinden başka hiç kimsenin oynayamayacağını söyledi. Gerçekten de sınadıktan sonra yalnızca onun bu role uygun olduğuna ikna olduk.

Diğer oyuncuları teatrallik karşısında duyduğumuz hoşnutsuzluğa dayanarak seçtik. Oyuncularımı iki gruba ayırırım: Senaryonun dramatik olarak kurduğu bir sahneyi oynayanlar ile oyunculuklarıyla karakterin ruhunu canlandıranlar, doğrusunu söylemek gerekirse yazılması imkânsız olduğu için yazılmamış rolleri oynayanlar. Bunların bazıları bizatihi Rublev'dir; karımın oynadığı zekâca geri kadın; Grinko'nun oynadığı, filmin ilk kısmında gördüğümüz Zenci Danilo ve son olarak Konçalovski'nin filminde İlk Üstad'ı oynamış olan Bolot Bevhenaleyev'in canlandırdığı Han. Bunlar benim en gözde karakterlerim, çünkü dramaturjik olarak düşünülmediler, oyuncular tarafından, onların ruh halleri, içinden çıktıkları çevre tarafından yaratıldılar.

Michel Ciment: *Filmden hangi sahnelerin kesildiğini söyleyebilir misiniz?*

Öncelikle kimse filmimden bir şey kesmedi. Kesme işini yapan benim. Filmin ilk versiyonu 3 saat 20 dakika uzunluğundaydı. İkincisi, 3 saat 15 dakika. Son versiyonun bence en iyi, en eksiksiz, 'iyi' versiyon olduğunu söylüyorum ve bu noktada ısrar ediyorum, bunda çok samimiyim. Aslına bakarsanız, çok uzun olan, izleyicinin aslında fark etmeyeceği kısımları kestim. Bu kesimler konuyla ilgili olarak hiçbir şeyi değiştirmiyor, vurgulamak istediğimiz şeyleri de, önemli diyalogları da. Kısacası zamanlamayı değiştirdik, başta kötü hesaplanmıştı. Amaçlarımızı aşan acılı bir izlenim yerine psikolojik bir şok yaratabilmek için, şiddet içeren bazı sahneleri kısalttık. Uzun tartışmalar boyunca bana bu kesintileri yapmam tavsiyesinde bulunan bütün yoldaşlarım ve yönetmen arkadaşlarım haklıydılar. Bunu anlamam uzun zamanımı aldı. İlk başta onların benim yaratıcı bireyselliğime baskı yaptıklarını düşündüm, ama sonra filmden geriye kalanın, bu işte önüme koyduğum amaca ulaşmam için fazlasıyla yeterli olduğunu anladım. Filmi şimdiki uzunluğuna ve durumuna getirdiğim için birazcık olsun üzülmüyorum.

Luda Schnitzer: *Güzel ve neşeli Moğolların yanında Rusları çaresiz ve sefalet içinde gösterdiğiniz için insanlar sizi kınadılar. Bu konudaki niyetiniz neydi?*

Bence önemli olan Tatar boyunduruğuna dair kesin bir fikir uyandırmaktı. Şöyle yani: Tatarlar güçlerinden o kadar eminlerdi ki, hakimiyetleri üç yüzyıl sürmüştü, o toprakların efendileri onlarmış gibi davranıyorlardı. Ruslar açısından en korkunç olan da buydu. İnsanların son dünya savaşı hakkında bana anlattıklarına göre, en korkuncu Almanları rahat rahat, korkusuzca Rusya yollarında yürürken görmekmiş. Onların o sakin tavrı, yoz davranışları en korkuncuymuş.

Tatar hakimiyetinde, 1380'de Kolikovo meydan savaşından sonra görünür hale gelen krizin temel sebebi, bütün bir kölelik

sisteminin kaybedilmesinde yatıyordu. Tatarlar üç yüzyıl boyunca Rusya'yı çok sistematik bir biçimde yağmalamışlardı. Rusların iki işgal arasında mülklerini yeniden toplamalarına imkân tanıyan bir sistem geliştirmişlerdi, böylece yağmalardan, talandan en iyi biçimde yararlanabiliyorlardı. Filmde Tatarların güzel olması onların serinkanlı güvenlerini, üstünlüklerinden emin olmalarını ifade etmeyi amaçlıyor. İşte tam bu noktada Rusların durumu trajikti, görevleri peş peşe gelen Barbar akınlarına karşı bir engel oluşturmaktı, kırılgan, ama Batı medeniyetinin korunması açısından vazgeçilmez olan bir engel. Öte yandan, düşmanı fiziksel olarak çirkinmiş gibi resmederek onu aşağılamaya hakkımız olduğuna inanmıyorum. Daha ziyade, onunla mücadele edenlerin ahlâki üstünlüğünü göstermemiz gerekiyor.

**Michel Ciment**: *Ne tür filmlerden hoşlanıyorsunuz? Kimlerin filmlerini seviyorsunuz?*

*Rublev*'i yaparken kendimi çok katı ve çok kuru olmaya zorladım, Olympos tanrılarına özgü bir tür serinkanlılığa meyletttim, ki bence film yönetme sanatının başlıca niteliği budur. Bu yüzden, Bresson'dan çok hoşlandığımı söyleyebilirim. Ama en çok Dovjenko'yu severim. Biraz daha uzun yaşasayınış, başka birçok ilginç şey yapabilirmiş bana kalırsa. Sevdiğim birkaç yönetmen var, ama sıralamaları şimdilik değişiyor: Dovjenko, Bunuel, Kurosawa, Antonioni, Bergman, hepsi bu kadar. Ve tabii Vigo, çünkü günümüz Fransız sinemasının babası. Ne kadar yağmalandığını görmek rahatsız edici, ama sahip olduğu her şeyi çalamadılar daha.

**Michel Ciment**: *Peki, genç Sovyet yönetmenlerden kimleri seviyorsunuz?*

Khutsiyev'i çok seviyorum, çok büyük bir potansiyele sahip. Puşkin hakkında bir film yapıyor. Alov'u ve Noumov'u bazı yönlerden çok seviyorum. Gençleri mi soruyorsunuz? Anlamalısınız, sinema söz konusu olduğunda benim gözümde önemli olan po-

tansiyel değil, sonuç. Bu yüzden de sizi cevaplamam çok zor olacak. Genç yönetmenlerimiz o kadar gençler ki henüz en iyi filmlerini yapabilmiş değiller. Geleceği tahmin edersem, gelecekten bahsedersem... Film eleştirmeni değilim, bunu nasıl yapacağımı bilmiyorum.

Luda Schnitzer: Rublev'*le yeni bitirdiğiniz senaryo arasında bir ilişki var mı?*

Çok tuhaf bir şey bu. Yönetmiş olduğum ve yönetmeye niyetlendiğim her film, ısrarla vurguladığım, sürekli bahsettiğim iyimserlik adına bir şeyleri aşması gereken, başarması gereken karakterlere bağlanıyor. Başka bir deyişle, bir fikre takılan bir adam tutkuyla bir sorunun cevabını arıyor ve gerçeklik anlayışının sonuna kadar gidiyor. Ve deneyimleri sayesinde bu gerçekliğe dair bir anlayışa varıyor.

# BEYAZPERDEDEKİ BİLİM-KURGU ÜZERİNE

Naum Abramov, 1970*



*Stanislav Lem'in yazdığı bilim-kurgu romanı* Solaris'*in sinema uyarlaması üzerinde çalışıyorsunuz. Bilim-kurgu son dönemde önde gelen birçok yönetmenin ilgisini çekiyor. Öyle görünüyor ki bu, bilim-kurgunun gerek çağdaş izleyicinin gerek çağdaş yönetmenin içindeki bir tür ihtiyaca nasıl cevap verdiğinin bir göstergesi. Karmaşık, entelektüel-sanatsal içerikle, olabilecek en geniş kapsamlı izleyici kitlesini hedefleyen, tümüyle eğlendirici, seyirlik tek bir filmde birleştirilebiliyor. Kanımca, bu özellikle sinemadaki bilim-kurgu türü açısından geçerli. Farklı beğeni düzeylerindeki izleyiciler bu filmlerde farklı unsurları takdir edebilirler; bazıları felsefi içeriği, bazıları senaryonun son derece yüzeysel, dramatik, heyecan verici*

*) *Ekran*, 1970-1971, s. 162-165 (Rusça'dan çevirenler: Jake Mahaffy ve Yulia Mahaffy).

*yönlerini beğenir. Sizce günümüzde, sinemada bilim-kurgu türü hangi ihtiyaçları tatmin ediyor? İnsanlığın, bilimsel ve teknolojik ilerlemesini, güncel bir filmin canlı görüntü dağarcığında yeniden canlandırılmış olarak görme arzusunu mu gideriyor? Yoksa bu tür filmler, felsefi düşüncenin, uzaya kaçış, gezegenimizin geleceği ya da yeni, bambaşka bir icadın hikâyesi gibi tuhaf ve korkutucu bir bağlamdaki bir ifadesi mi? Yoksa yazarın veya yönetmenin insanların karakterini, günümüzün karakterini, türün gerektirdiği dramatik olaylarla birlikte inceleme hevesini mi tatmin ediyorlar?*

*Son olarak neden bilim-kurguya, sizin için bu kadar yeni olan bir türe yöneldiniz?*

Yönelttiğiniz sorular anladığım kadarıyla bir yandan film yapımıyla, öte yandan izleyiciyle bağlantılı. Ama öncelikle, neden Lem'in romanı *Solaris*'i uyarlamaya karar verdiğimi açıklamak istiyorum. İlk iki filmim iyi de kötü de olsa, nihai tahlilde aynı şeyle ilgiliydi. Ahlâki bir borca olan sadakatin uç noktadaki tezahürüyle, bunun için verilen mücadeleyle, buna duyulan inançla, hatta bütün bunların bir kişilik krizi noktasına varmasıyla ilgiliydi ikisi de. İnanç kuşanmış bir birey, kişisel bir kader duygusuna sahip bir birey, hiç kırılmamış bir insan ruhunun felaket anlamına geldiğini düşünen bir birey hakkındaydı.

Her şeye rağmen son noktaya kadar giden bir kahramana ilgi duyuyorum. Çünkü ancak böyle bir insan zafer kazandığını iddia edebilir. Filmlerimin dramatik biçimi, insan ruhunun mücadelesini ve büyüklüğünü ifade etme arzumun bir göstergesi. Bu kavramı daha önceki filmlerimle kolayca ilişkilendirebileceğinizi düşünüyorum. İvan da Andrey de kendi güvenliklerini tehlikeye atan her şeyi yaptılar. İlki fiziksel olarak, ikincisi ruhani anlamda. İkisi de ideal, ahlâki bir hayat tarzı arayışı içindeydi.

*Solaris*'e gelince; romanı beyazperdeye uyarlama kararı türe duyduğum bir yakınlıktan kaynaklanmıyor pek. Asıl mesele, *Solaris*'te Lem'in bana yakın gelen bir meseleyi ortaya koyuyor olması: İnsanın kendi kaderinin sınırları içinde verdiği mücadele yolunda engelleri aşması, bu yoldaki inançları meselesi, ahlâki dönüşümü. Lem'in romanının derinliği ve anlamı pek o kadar bi-

lim-kurgu türünden kaynaklanmıyor, *Solaris*'i yalnızca türü yüzünden takdir etmek de yeterli değil.

*Solaris* yalnızca insan zihninin bilinmeyenle karşılaşmasını değil, bir insanın bilimsel bilgide yeni keşiflerle ilgili olarak gerçekleştirdiği ahlâki sıçramayı da anlatan bir roman. Bu yolda engellerin aşılması, yeni bir ahlâkın acılı biçimde doğmasını da beraberinde getiriyor. *Solaris*'te Kelvin'in ödediği 'ilerlemenin bedeli' bu. Kelvin'in ödediği bedel kendi vicdanının cisimleşmesiyle yüz yüze kalmaktır. Ama Kelvin ahlâki konumuna ihanet etmez. Çünkü bu durumda ihanet etmek ilk düzeyde kalmak, daha yüksek bir ahlâki düzeye çıkma girişiminde bile bulunmamak anlamına gelir. Kelvin ileriye doğru attığı bu adım için trajik bir bedel öder. Bilim-kurgu türü, ahlâki sorunlarla insan zihninin fizyolojisi arasındaki bu bağlantı için gerekli zemini hazırlıyor.

*Yine de, türe kayıtsız olduğunuzu vurgulasanız da, sizi ilgilendiren bu felsefi meseleyi bilim-kurgu türü içinde çözüyorsunuz. Bana öyle geliyor ki, bilim-kurgu sinemasal temsil için öyle özel koşullar yaratıyor ki, bunlara burun kıvırmak imkânsız. Yönetmen filmde ve romandaki farklı entelektüel ve sanatsal imkânları değerlendiriyor. Edebi bir eser yazarının hayal gücüyle yarattığı şeyin beyazperdede sinemasal olarak canlandırılmasıyla, fantastik olana plastik bir öznellik giydirme ihtiyacıyla uğraşıyor. Bu sorular sizin de karşınıza çıkmış olmalı.*

*Solaris*'i uyarlamanın karmaşıklığı, genel olarak film uyarlamalarıyla ilgili bir mesele; bilim-kurgu uyarlamalarıyla ikincil olarak ilgili. Halihazırda yürüttüğüm çalışmanın temel iki meselesi bunlar. İlk mesele, genel olarak bir edebiyat eserinin ilkeleriyle ilgili. Nesirler özel bir niteliğe sahiptir, imge dağarcıkları okurun duyusal deneyimine dayanır. Dolayısıyla, şu ya da bu sahne ne kadar ayrıntılı gelişirse gelişsin, okur kendi deneyimi ölçüsünde, kendi deneyiminin, karakterinin, eğiliminin ve zevklerinin onu görmeye hazırladığı şeyi görür. Nesirdeki en ayrıntılı betimlemeler bile bir şekilde yazarın kontrolünden çıkacaktır, okur bunları öznel olarak algılayacaktır.

Düz anlamıyla, yüzeysel anlamda *Savaş ve Barış*'ı binlerce kişi okumuş, kafasında canlandırmıştır; bu da yazarla okurun deneyimleri arasındaki farklılığın bir sonucu olarak binlerce farklı *Savaş ve Barış* ortaya çıkarır. Burada en önemli yön, edebiyatın özel olanla ilgisi ve aynı anda birçok yerde mevcut olabilmesidir; isterseniz, edebiyatın demokratikliği de diyebilirsiniz buna. Yazar sunulan, özlü betimlemeden daha fazlasını, daha açıkça görebilmek için bilinçsizce hayali bir okura dayanır. Okur öznel, estetik süzgecinden geçirip eleyerek en acımasız, doğalcı ayrıntıları bile algılayabilir. Nesre özgü betimlemelerin okuru etkileme özelliğine ben 'estetik uyarlama' diyorum. 'Estetik uyarlama' en başta algıyı yönlendirir ve nesir yazarı da bu Truva atının içinde okurun ruhuna girer.

Edebiyatta böyle. Peki, ya sinemada? Sinemada izleyicinin bu seçim özgürlüğü nerededir? Her çerçeve, her sahne, her bölüm eylemleri, manzaraları, karakterlerin yüzlerini dışarıdan betimlemez de kelimenin tam anlamıyla kaydeder. İşte burada da izleyici tarafından kabul görmemek gibi korkutucu bir tehlike söz konusudur. Çünkü filmde, somut olan hiç de muğlak olmayan bir biçimde seçilir, izleyicinin kişisel, duyusal deneyimi de buna isyan eder.

Bazıları izleyiciye egzotik ve sıradışı gelen şeylerin gerçek bir kaynağı olduğu için sinemanın çekici olduğunu savunabilir. Bu pek doğru değildir. Aslında tam tersi söz konusudur. Sinema -edebiyatın tersine- yönetmenin deneyimini film üzerinde yakalamasıyla şekillenir. Bu kişisel deneyim gerçekten samimiyetle ifade edilirse, bu durumda izleyici filmi benimser.

Kendi deneyimlerimle anladım ki, bir filmdeki imgelerin dışsal, duygusal inşası yönetmenin hafızasına, onun kişisel deneyimi ile filmin dokusu arasındaki akrabalığa dayanırsa, o zaman film onu görenleri etkileme gücüne sahip olacaktır. Yönetmen yalnızca filmin yüzeysel, edebi temelini, örneğin senaryoyu izleyecek olursa, bunu en ikna edici, en gerçekçi, en insaflı biçimde yapsa bile izleyici etkilenmeyecektir.

Dolayısıyla ve daha önce söylediğim gibi, edebiyatta olduğu gibi izleyiciyi kendi deneyimiyle etkileme becerisinden nesnel olarak yoksunsanız, prensipte buna ulaşamıyorsanız, o zaman



*Solaris*'ten (1972) bir sahne.

sinemada kendi deneyiminizi samimiyetle anlatmanız gerekir. Yarı okur-yazar insanların bile film yapmayı öğrendiği şu günlerde, sinemanın hâlâ bir sanat olmasının sebebi işte budur; aslında yalnızca çok az sayıda yönetmen sinemada ustalaşmıştır, onlar da bir elin parmaklarıyla sayılır. Bir edebiyat eserini bir film çerçevesinin kalıbına dökmek, o eserin sizdeki versiyonunu ortaya koymak, o eseri kendi süzgecinizden geçirmek demektir.

*Yönetmenin yorumuyla orijinal eser arasındaki sınırı nerede çiziyorsunuz? Romanı, orijinal üslûbunu ve görsel yapısını kaybedecek derecede yeniden kalıba dökmek gibi bir tehlike yok mu burada?*

Bilim-kurgu alanında çalışmak büyük bir incelik ve samimiyet gerektirir, özellikle de perspektif meselesinden bahsediyorsanız. İşte bu yüzden Lem, bu kadar büyük bir bilim-kurgu yazarıdır.

*Solaris*'i, *Aden*'i, *Yıldızlardan Dönüş*'ü okursanız ne demek istediğimi anlarsınız.

*Aden*'de Lem, bir gezegene yapılan keşif gezisini anlatır, geziye katılanlar gelişim kanunlarını anlayamadıkları bir gerçeklikle karşılaşırlar. Bu kanunlar öylece unutulup giden düşünceler gibi anlayışın avcundan kayıp gider. Ortalık çıplak gözle görülen tahminler ve benzetmelerle doludur, ama bunlar yakalanamazlar. Çok özel, insanın cesaretini kıran, hayal kırıklığı yaratan bir deneyimdir bu. Lem bu durumu anlatırken mükemmel bir iş çıkarmıştır. Keşif ekibinin karşılaştığı her şeyi en ince ayrıntısına kadar anlatır. Ama ayrıntıların ötesinde, insanların gördüğü ama ne olduğunu anlamadıkları şeyi anlatır.

Aynı şeyle *Yıldızlardan Dönüş*'te de karşılaşırız. Kitabın kahramanı başka galaksilere yaptığı bir uçuştan döner. Zaman farklılığı yüzünden (ışık hızıyla seyahat etmiştir) dünyada hayat birkaç kuşak ilerlemiştir. Geri dönen astronot kentte yürür ve hiçbir şey anlamaz. Lem astronotun gördüğü her şeyi en ince ayrıntısına dek anlatır, ama bu ayrıntılı betimlemeye rağmen kitabın kahramanıyla birlikte biz de bir şey anlamayız. Duygusal olarak yoğun olan bu eserler, benim açımdan yazarın kişisel deneyimini geleceğe yansıtmasının özünü ifade ediyor.

*Bilim-kurgu yönetmenlerinin çoğu, izleyicinin muhayyilesini başka dünyalardaki gündelik hayatın somut ayrıntılarıyla ya da bir uzay mekiğinin ayrıntılarıyla etkilemeyi bir gereklilik gibi görüyorlar, bu ayrıntılar da genellikle filmin ana fikrini boğuyor. Sanırım bundan Kubrick'in* 2001: Bir Uzay Yolculuğu *sorumlu.*

Bir sebepten dolayı, gördüğüm bütün bilim-kurgu filmlerinde yönetmenler izleyiciyi geleceğin maddi yapısının ayrıntılarını incelemeye zorluyorlar. Hadi bunu bırakın, bazen Kubrick gibi kendi filmlerine önsezi diyenler bile çıkıyor. İnanılmaz! *2001: Bir Uzay Yolculuğu*'nun birçok bakımdan uzmanlara göre bile düzmece olduğundan bahsetmiyorum bile. Gerçek bir sanat eseri ortaya çıkarmak için, sahte olanı bir kenara bırakmanız gerekir. Ben *Solaris*'i, izleyicinin hiçbir ilginçlik, tuhaflık görmeyeceği şe-

kilde çekmek istiyorum. Elbette ki burada bahsettiğim, teknolojinin ilginçliğidir.

Yolcuların, diyelim ki hiç görmediğimiz ya da hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir araca bindiği bir sahne çekersek, Kubrick'in çektiği aya ayak basma sahnesi gibi bir sahne çıkar ortaya. Ama eğer modern bir filmdeki gibi, sıradan bir toplu taşım durağını gösteren bir aya inme sahnesi çekersek, o zaman her şey olması gerektiği gibi olacaktır. Bu da psikolojik olarak, ilginç değil gerçek bir gündelik ortam, izleyiciye filmdeki karakterlerin algısıyla aktarılacak bir ortam yaratmak anlamına gelir. Gelecekteki teknolojik süreçlerin ayrıntılı olarak 'incelenmesi'nin bir sanat eseri olarak filmin duygusal temelini, yalnızca gerçeklik iddiasında bulunan ruhsuz bir plana döndürmesinin sebebi budur işte.

Tasarım tasarımdır. Resim resimdir. Film de filmdir. 'Gök kubbeyle, denizleri birbirinden ayırmak', çizgi roman çekmeye kalkmamak gerekir.

Sinema paranın hakimiyetinden, açıkçası yapım maliyetinin egemenliğinden kurtulduğunda, sanat eseri yaratıcısının gerçekliği kalem ve kâğıtla, boya ve tuvalle, keski ve mermerle, 'X' ve yönetmenle olduğu gibi kaydetmesinin bir yöntemi bulunduğunda, işte o zaman göreceğiz. O zaman sinema en önemli sanat, ilham perisi de bütün ilham perilerinin kraliçesi olacak.

# "DOVJENKO'YU SEVİYORUM!"

Günter Netzeband, 1973*



*Andrey Tarkovski, artık kırk bir yaşındasınız. Babanız ünlü bir şair. Siz de sinemadan önce müzik ve resimle ilgilendiniz. Neden film yapmayı tercih ettiniz?*

Bunu anlatmak zor. Tümüyle tesadüfi oldu. Ama bu soruya şöyle daha açık bir cevap verebilirim: Bana öyle geliyor ki, sinema gerçek formlarla uğraşıyor, onlarla işliyor. Yani, gerçek hayattan alınmış formlarla. Film yönetmeninin uğraşısı bana özü itibariyle, yeni bir hayatın doğmasıyla, beyazperdede ortaya çıkacak bir hayatın doğmasıyla bağlantılı olarak yaratma eylemini hatırlatıyor.

*) *Filmwissenschaftliche Beitraege Hochschule fuer Film und Fernsehen der DDR Sektion*, No. 14 (1973), s. 276-283 (Almanca'dan çeviren: Karin Kolb).

Yönetmenin mesleği yaratımla ilgili bir ahlâki sorumluluk gerektirir; kendi hayatınızda davranışlarımızla ilgili olarak hissettiğimiz bir sorumluluktur bu. Kuşkusuz bu özel bir tür sorumluluk duygusu; sinemanın bu yönü bana olağanüstü ilginç göründü.

*Hayatınızın akışını, geçirdiğiniz aşamaları yorumlar mısınız?*

1939'da ilkokuldayken müzik okuluna da gidiyordum, piyano sınıfındaydım. Sonra savaş başladı. Müzik okulunu bırakmak zorunda kaldım. Annem ve babam, kardeşimle beni Volga nehrinin yakınlarına götürdüler. İki yıl sonra Moskova'ya döndük, müzik okulundaki eğitimime devam ettim, buradan mezun oldum, ama bize bakmak annem için çok zor oldu, kıtlık başgöstermişti. Annem muazzam fedakârlıklarda bulunarak müzik derslerimin parasını çıkardı. Sonra resimle uğraşmaya karar verdim, ama ne müzisyen oldum, ne de ressam. Gerçi müziği bıraktığıma çok pişman olduğumu söylemeliyim. Hayatımda yaptığım en ciddi hatalardan birisiydi.

*Neden?*

Çünkü bence müzik duygusal düzeyde hissedilmesiyle, katıksız bir soyutluk sunmasıyla en yüksek sanat formudur. Müziğin yaratım fikrini en canlı, en sağlam biçimde ifade edebilen sanat olduğu anlamına geliyor bu. Ressam olmadığım için pişman değilim. Bu iki okulun ardından Asya Araştırmaları'na devam ettim. Çok geçmeden, iki yıl sonra, orada 'öleceğimi' anladım. Benim harcım değildi. Asya araştırmalarını bıraktıktan sonra Sibirya'ya gidip bir jeolojik araştırma istasyonunda iki yıl toplayıcı olarak çalıştım. Muhteşem bir dönemdi. 1954'te Moskova Sinema Enstitüsü'ne kabul edildim. Mihail Romm'un öğrencisi oldum. 1960'da diploma tezimi savunup birincilik ödülü aldım. En önemli olaylar bunlar olsa gerek. Biyografimin geri kalan kısmını biliyorsunuz zaten.

*Filminiz* Andrey Rublev*'le ilgili çok farklı yorumlar var. Ben bu bunun çok katmanlı, çok boyutlu bir film olduğu kanısındayım. Fil-*

*min tarihsel olarak doğru olmadığı, çok uzun, çok doğalcı, çok korkutucu olduğu yönünde yorumlar var. Siz de bir keresinde filminizin 'modern gözlerle' izlenmesi gerektiğini söylemiştiniz.*

Bir kere filmin amacı Andrey Rublev'in hayatını yeniden kurmak değildi kesinlikle. Filmimiz biyografik bir film değil. Bunun sebebi de yalnızca Andrey Rublev'in hayatıyla ilgili ayrıntı bulunmuyor olması değil, farklı bir niyet gütmüş olmamız. Tarihi bir film yapmak istemedik. Ressam ile nihayetinde iradelerini ifade ettiği insanlar arasındaki etkileşimi göstermek istedik. Tabii ki iradelerini bilinçsizce ifade ettiği insanlar bunlar. Yaratmanın anlamını aktarmayı hedefledik. Doğrusunu söylemek gerekirse, Rublev gibi dahi bir ressamın ait olduğu ulusun özlemlerini ve arayışını hissedebildiğini göstermek bizim açımızdan önemliydi. Arzumuz gerçek yaratıcılığın her zaman şöyle bir şey olduğunu göstermekti: Bir ressam, en küçük hücresine, kalbinin tellerine dek eserinin ateşiyle yanar. Onun yaratma hakkını elinden almanın mazur görülebileceği bir koşul yoktur. Üstelik o dönemin zalimliği ve karanlığı, vahşetin zirveye tırmandığı bir dönem olması da Rublev'i, tablolarında resmettiği ideallere ulaşmayı gaye edinmiş biri olarak gösteren biçimde çizmeye itti bizi. Bu idealler sevgi, kardeşlik ve biraraya gelmekti. Biraraya gelme idealinin ardında, insanların birbirleriyle yakınlaşmaya can attığı gerçeğini algılıyorum ben, çünkü o dönemin tarihi gelişimi, böyle bir sürecin, insanların birbirini bulacağı bir sürecin arefesindeydi. Filmimi çok zalim olmakla eleştirmek, bence ahlâkçılıktan başka bir tutum sayılmaz.

Filmimizin amacı hakkında genelleme yapılacak olursa, neresinden bakarsanız bakın, sanatçı olmazsa yaratamayacak olan bir ressamın, bir sanatçının resmedilmesi olduğu söylenebilir. Burada önemli olan kişinin kendi düşünceleriyle ilgili idealist konumu değil. Rublev'in böyle bir insan olduğu, bir keşiş hücresinde, dünyadan uzakta sükûnet içinde çok büyük bir incelikle resim yaptığı düşünülebilir. Ben böyle bir Rublev'e inanmıyorum. İşte biz bunun hakkında film yapmak istedik. Esasen Rublev mücadeleci biriydi. Mücadele alanı da insan ruhuydu.

*Sosyalist bir sanatçının da yaptığı şeyler için mücadele etmesinin, inandığı şeyler uğruna gayret göstermesinin normal olduğu düşüncesinde benimle hemfikir misiniz?*

Bundan hiç şüphem yok. Öyle bir sanatçı her halukârda mücadele etmek için doğmuştur. Özellikle de kendi inançları için mücadele etmekten bahsediyorsanız. İnsanların, benim gerçekleri ifade edemeyen zayıf bir insan olduğum yönündeki suçlamalarını işitmek, inançlarımın mahkûm edilmesini işitmek benim açımdan çok acı oldu. Öte yandan, yaratıcı bir iş yapan herkes bu mücadeleyi hisseder, çünkü muazzam, korkutucu bir direnişle karşı karşıyayken bile zihninde imgeler yaratır. Yaratıcılığına yönelen bütün bu darbelerin köşetaşı sanatçının kendisidir. Bana öyle geliyor ki, en dehşetli, en uzlaşmaz mücadele insanın kendi kendisiyle mücadelesidir. Bu yüzden de uzun zaman öncesinde yaşanmış başka bütün mücadeleler normal, doğal bir hayatın parçalarıdır. *Rublev* filminde, Rus kültürüne, Rus halkına, Rus ruhuna, tarihe karşı sevgimi, hassas duygularımı göstermem gerektiğini hissettim. Rusya'nın yüzyıllar boyunca hep Batı ile 'yaban' Doğu arasında kaldığı unutulmamalı. Rusya o dönemde, Avrupa'nın uğraştığı şeylerle uğraşmıyordu. Avrupa'da o dönemde Rönesans yaşanıyordu. Rusya'nınsa o tarihlerde Tatarlara direnmesi gerekiyordu. İşte, o döneme hakim olan ciddi koşulları resmetmek istedim. Kişiliğinin büyüklüğüyle ülkesine inanç, ümit ve sevgiyi geri verebilen bir ressamın hikâyesini anlatmayı amaçladım. Onun halkına duyduğu sevgiyi, onların geleceğine duyduğu inancı. Rublev'i incelemiş olan sanat tarihçileri de buna katılıyorlar. Ayrıca, rahat bir koltukta gevşemeye benzeyen 'hoş' filmler yapmamak gerekiyor. Bunlar aslında Matisse'in sözleri. Bu tavrı benimseyerek, filmimi izlemiş ya da izleyecek olan milyonlarca insana derin saygımı aktardığıma inanıyorum.

*Şimdi de biraz* İvan'ın Çocukluğu*'ndan, ilk uzun metrajlı filminizden konuşalım. Sizden bir alıntı yapıyorum: "Tipik bir gençlik filmi. O sıralarda tutarlı, üzerine düşünülmüş bir kavrayışım yoktu,*

*meselelerle basit bir biçimde uğraşıyordum." Sorum şu: İlk filmi 'basit bir biçimde' çekmek gerçekten bir hata mıdır?*

Bilmiyorum. *İvan'ın Çocukluğu*'nu iki yıl önce tekrar izledim, yönetmenin kendi zevkine ters düştüğü, 'duygusal olarak' daha güçlü olması gereken çok fazla sahne olması anlamında bana zayıf bir film gibi göründü. İnsan kendi diliyle konuşmalı. *İvan'ın Çocukluğu*, kendisini nasıl ifade edeceğini pek bilmeyen, kendi dilini hâlâ bulmamış genç bir adamın imzasını taşıyor.

*Filmlerinizin kahramanları arasında, İvan, Rublev,* Solaris*'teki Kris arasında bir süreklilik, bir ilişki görüyor musunuz? Görüyorsanız, bu ilişkinin nasıl bir niteliği var?*

Aralarında bir bağlantı olduğu aşikar, çünkü bu üç filmdeki üç karakter kritik bir ikilem içinde analiz ediliyor; ya ölüyorlar ya da inançlarını bırakıyorlar. Ya da basitçe pes ediyorlar. Bana öyle geliyor ki, insanın kaçınılmaz olarak bir tercih yapmakla karşı karşıya kalacağı umutsuz bir duruma ya da bir çıkınaza sürüklenmesi eğilimi, bütün bu kahramanları birbirine yaklaştıran öğedir. Benim adıma, bunun bir insan için ne kadar zor olduğunu söylüyorlar. İnsan olmanın ne kadar zor olduğundan dem vuruyorlar. Bazen pes etmek daha kolay olabilir. İnsanın inançlarına sadık kalmasıysa çok daha zordur. İvan bırakıyor, çocukluğu geçip gitsin, faşizme karşı mücadele etmek için çocukluğundan vazgeçiyor ve bir yetişkin oluyor. Rublev çektiği çilede yalnızca güç değil, anlam da buluyor ve böylece davranışları hakkında bir perspektif ediniyor. *Solaris*'te insanlık dışı koşullara bırakılan Kris, insanlığını koruyor. Çünkü o uzay istasyonundaki insanların çözmeleri gereken tek bir sorun var: O da nasıl insan kalacakları. Bu sorunu çok farklı biçimlerde ele alıyor hepsi de. İnsanın, bu kadar büyük bir karar gerektiren böyle inanılmaz bir durumda bile kahramanlarının karakterlerini incelemesi kuşkusuz ilginç. Kahramanların üçü de inançlarından vazgeçmiyor, kendilerine sadık kalıyorlar. Olacak şeylere rağmen bireyselliklerini koruyorlar. Bu anlamda bu üç kahraman bir bütün oluşturuyor.



Dovjenko'nun *Toprak* (1930) filminden bir sahne.

*Mihail Romm'un öğrencisi oldunuz. Ona ne için teşekkür ederdiniz?*

Her şeyden önce Moskova Devlet Sinema Enstitüsü'nde beni sınıfına kabul ettiği için. Enstitü'de eğitim görmeme bir tek o arka çıktı. Kabul komisyonu bana karşıydı. Bence Mihail Romm en iyi öğretmenlerden biri, çünkü kendi düşüncesini bize dayatmaya çalışmazdı hiç. Öğrencilerinin becerilerini görüp geliştirmek gibi bir becerisi vardı, en çok da insanın kişiliğine, onur duygusuna, herkesin birbirinin aynı olmamasına saygı duyardı.

*Sovyet sinemasından mükemmel diye örnek gösterilen hangi isimlere kendinizi borçlu hissediyorsunuz? Hangi yönetmenlere yakınsınız?*

Ben bu sorunun cevabını çok önceden vermiş bulunuyorum. Alexander Dovjenko'yu çok seviyorum. Bence o bir dahi. Öyle bir film yapmış ki, birçok kez izlemekten kendimi alamadım: *Earth* (Toprak). Bu filmin neden bana derinden dokunduğunu

açıklayamam. Birçok yönden naif, çok şematik, biraz kabaca düzenlenmiş olabilir. Ama üzerinde yaşadığı toprağı işleyen bir adamı anlatıyordu. Dünyadaki en asil işlerden birisi de budur kesinlikle. Sanırım doğru ifade edemedim. Demek istediğim, bu meslek insanı yükseltir. Basit çiftçiler arasında uzun süre bulundum, olağanüstü insanlarla tanıştım. Sükûnet yayarlar, öyle incelikleri vardır ki, etraflarına bir onur duygusu yayarlar; öyle bir bilgelikleri vardır ki, o çapta bir bilgeliğe pek sık rastlamadım.

Dovjenko belli ki hayatın anlamının nerede yattığını anlamıştı. Ele aldığı konunun benim üzerimde kalıcı bir etkisi oldu. Doğa ile insan arasındaki sınırın aşılması, insanın varoluşu açısından ideal mekândır. Dovjenko bunu anlamıştı. Onu çok düşünürüm, beni kendini düşünmeye zorlar. Dovjenko yalnızca bir yönetmen olduğu izlenimi vermiyor. O bir filozof.

Elbette ki, bana çok şey ifade eden çağdaş film yönetmenleri de var. Örneğin Giorgi Şengelaya -*Pirosmani*'yi çekmişti- ile Otar Yosselani'nin de son derece yetenekli kişiler olduğunu düşünüyorum. Bir sürü harika film çekecekler. Fakat Yosselani'yi iki filmiyle, *Lived Once a Song-Thrush* ve *When Leaves Fall*'la diğerlerinin önünde görüyorum.

*Bugünkü ideolojik sınıf mücadelesi içinde film çekmeyi nasıl anlıyorsunuz? Brecht'in, kavramanın neşesini harekete geçirmek, gerçekliği değiştirmenin eğlencesini örgütlemek gerektiği yönündeki ifâdeleri hakkında neler düşünüyorsunuz? Brecht başka bir yerde de şöyle diyor: Yeninin resmedilmesi kolay değildir, yeniye duyulan hevesle ilgili bir meseledir. Sosyalist-gerçekçi kompozisyon sürekli bir eğitim, değişim, yeni bir şeyin oluşumunu gerektirir. Her şeyden de önemlisi saldırgan olmalıdır. Bir mücadeleci olarak bütün silahlara ihtiyacı vardır, her zaman daha iyi silahlara...*

Bu bakış açısına tümüyle katılıyorum. Ama buna şunu eklemem gerekir: Her sanatçının hayatında bu mücadele biçimi farklı bir ton kazanır. Brecht bu düşüncelerinde, sanat karşısındaki tavrını ifade ediyor. Bu bakış açısına katılıyorum ve ben de sana-

tın güçlü bir silah olduğunu düşünüyorum. Yine de bazen sanatın gücünün küçümsendiğine dikkat çekmek istiyorum.

Birkaç yıl önce Bertolucci'nin ilk filmlerini yakından tanıma fırsatı buldum. Bu genç İtalyan yönetmenin, söyleyecek sözü olan çok yetenekli, güçlü bir sanatçı olduğu izlenimi edindim. Ama şimdilerde ticari bir yönetmen olup çıktı. Son filmi *Paris'te Son Tango*'da pornografi kullanmaktan kendini alamamış. İktidarsız ve anlaşılması zor insanların, burjuva bir izleyici kesiminin hoşlandığı şeyi göstermek için bütün yeteneğine ihanet etmiş. Önceleri Bertolucci, siyasal görüşleri uğruna mücadele edecek biri gibi görünüyordu. Ama artık bir sanatçı olmayı bırakmış. Kimse onu o filmi yapmaya zorlamadı. Yarattığı sanatın kendi malı olmadığını unutmuş. Sanatçıya ve eserlerine saygı duyan insanlara aittir o sanat. Sanatçının sahip olduğu özgürlükle birlikte sorumluluk ve görev de yüklendiğini besbelli ki gözden kaçırıyor. Sanatçının ne olduğunu anlamak gerekir. Çünkü onu sürekli yenmek gerekir. Onunla ticaret yapılmaz.

# *AYNA*: SANATÇI BİR ASALAK GİBİ ÇOCUKLUĞUYLA BESLENİR

Claire Devarrieux, 1978*

"Kadınlar hakkında söyleyecek birkaç sözüm var," diyor Andrey Tarkovski. "Filmim kadınları ve çocukları birleştiren bir adamı konu alıyor. Fakat bu adam bir oğul ya da koca olarak başarılı değil, çocuklar bir erkekten, bir babadan yoksunlar. Bu yüzden de adam, hikâyeyi anlatan kişi, beyazperdede görünmüyor. Onu bir kere altı yaşındayken, bir kere de savaş sırasında, on iki yaşındayken görüyoruz."

"İlişkiler parçalanmış, hikâyeyi anlatan kişinin manevi dengesini bulabilmesi için bu ilişkileri yenilemesi gerekiyor, fakat bunu yapamıyor. Sevgi borcunu ödeyebileceği umuduyla yaşıyor, ama bu kimsenin kurtulamayacağı bir borç."

*) *Le Monde*, 20 Ocak 1978, 18 (Fransızca'dan çeviren: Susana Rossberg).

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

"Filmlerimde doğa hep var, bu bir üslûp meselesi değil. Hakikatin ta kendisi. Babam savaşta çarpışırken, annem bizi her bahar köye götürürdü. Bunu görev bellemişti, o zamandan beri de doğayı annemle ilişkilendiririm."

"Kent insanı hayat hakkında hiçbir şey bilmez, zamanın nasıl geçtiğini hissetmez, zamanın doğal akışını bilmez. Çocuk geleceğinin güvencesini doğada bulur, doğada iradesini eğitir. Bu yalnız olma durumu, daha sonraları insanlarla tanışma becerisi edinmesini sağlayacaktır. İnsan yalnızca sosyal bir hayvansa, başkalarının iradelerine bağlı olarak hayatta kalabilir. Annem bilincinde olmadan, doğanın vazgeçilmez olduğunu biliyordu, bize de bir köylü kültürü aşıladı."

"Eşim ve ben birkaç yıl önce bir köy evi satın aldık. Oğlumun bir an önce oraya gidelim diye sabırsızlandığını görmek çok hoşuma gidiyor. Hem de orada tek çocuk o olacakken. Oğlumun Rus tarafı, ailemizdeki bu kavrayışa, doğaya duyulan bu saygıya bağlı."

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

"Bütün sanat eserleri belleğe dayanır, belleği billûrsu bir hale getirmenin, somutlaştırmanın araçlarıdır. Bir ağacın üzerindeki bir böcek misali, sanatçı da bir asalak gibi çocukluğundan beslenir. Sonra biriktirdiklerini harcar, yetişkin olur, olgunluğu da son noktadır."

"Paris'te Bresson'la tanışmak istedim. Kendisiyle hiç ortak noktamız yok, ama tanıdığım en iyi yönetmenlerden biridir. Onu

görmek, yüzünü, nasıl konuştuğunu görmek istedim. Soracak sorum yoktu, sırf kendisi bana yeterdi. Onu her zaman kıskanmışımdır, çünkü bizim memlekette dedikleri gibi 'müşteri'yi baştan çıkarmaya çalışmaz. Pek az ifade aracı kullanır, böyle bir sadeliğe ulaşmış kimse yok."

"Bresson hayat hakkında konuşma, hayatın benzersiz yönünü gösterme, her jestin beyazperdede tekrarlanamayacağını gösterme imkânı arıyor. Fakat şöyle bir çelişki var, bütün jestler sıradan. Sıradan olanı benzersiz olanla ifade ediyor. Sonsuz derecede büyük olanı, sonsuz derecede küçük olanla ilişkilendirme becerisi beni her zaman etkilemiştir. Sanırım onun ne demeye çalıştığını anlamayı hep başardım."

# "ÖLÜM, ŞAŞIRTICI BİR ÖZGÜRLÜK DUYGUSU"

Tonino Guerra, 1978*

*İtalyan şair ve senarist (Petri, Rosi ve Antonioni ile,* Amarcord'*da Fellini'yle çalışmış) Tonino Guerra,* Andrey Rublev'*in yönetmenliğini yapmış,* Ayna *adlı son filmi nihayet Fransa'da da gösterime girmiş olan Andrey Tarkovski'yle Moskova'da buluştu.*

*Guerra, ilk hatıralarımızın kalıcılığı hakkındaki bu nostaljik filmin hatırına Tarkovski'ye çocukluk, ölüm ve rüyaların doğası hakkında sorular yöneltti. Tarkovski'nin, Guerra'nın bir fikrinden yola çıkarak* Italian Journey *adında yeni bir film çekmesi bekleniyor.*

*İlk anınız nedir?*

*) *Télérama,* No. 1462, 21-27 Ocak 1978 (Fransızca'dan çeviren: Deborah Theodore).

Hatırladığım ilk şey, bir buçuk yaşıma ait. Evi hatırlıyorum, açık terası, terasa çıkan merdivenleri, beş-altı basamak vardı yalnızca, parmaklıkları. Evin köşesiyle merdivenlerin arasında devasa bir leylak ağacı vardı. Serin, kumlu bir yerdi. Bahçe kapısından leylaklara doğru alüminyum bir çember atıyordum. Bir an gökyüzünden tuhaf bir ses geldiğini duydum. Öleceğim korkusuyla paniğe kapıldım, leylakların arkasına saklandım. Gökyüzüne baktım, ses oradan geliyordu. Daha da yoğunlaşan korkutucu bir ses. Dalların arasından bakarken, birden bir uçak geçtiğini gördüm. Sene 1933. Bir kuş olabileceği aklıma bile gelmemişti, çok korkunç bir şey diye düşünmüştüm.

*Annenizle babanızın arası nasıldı?*

Bunu anlatmak zor. Babam evi terk ettiğinde ben daha üç yaşındaydım. Sonraları onu gördük, ama nadiren. İki izlenim kaldı bende. İlki şu: Moskova'nın eski semtlerinden birinde, küçük, iki odalı bir dairede yaşıyorduk. Babam bildiğiniz gibi şairdir; bazen bütün gece oturup yazardı. Daktilo kullanırdı. Her gece anneme bir mısra okuyup, "Maruşka, söyle bakalım, şöyle mi daha iyi, yoksa böyle mi?" diye sorduğunu duyardım. Genellikle de annemin önerilerini kabul ederdi.

İkinci hatıram'sa, biraz daha büyük olduğum yıllara ait; okula başlamıştım. Babam bir gece çok geç saatlerde eve geldi. Kız kardeşim ve ben çoktan uykuya dalmıştık, babam mutfakta annemle kavga etmeye başladı. Benim öbür eve gidip onunla birlikte yaşamamı istiyordu. Annemse buna karşı çıkıyordu. O gece tekrar uyuyamadım, çünkü ertesi gün kiminle yaşamak istediğimi bana sorarlarsa ne diyeceğimi sorup durdum kendime. Görmediğimde onu özlesem bile, gidip babamla yaşayamayacağımı anladım.

*Ölüm hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Ölümden hiç korkmuyorum, gerçekten hiç korkmuyorum. Ölüm beni korkutmuyor. Beni korkutan şey, fiziksel acı. Bazen



*Genç Tarkovski.*

ölümün şaşırtıcı bir özgürlük duygusu verebileceğini düşünüyorum. Hayattayken genellikle imkânsız olan bir özgürlük. Bu yüzden de ölümden korkmuyorum. Çok üzücü olan şey, sevdiğiniz birinin ölmesi.

Açıkçası sevdiğimiz birini kaybetmenin yasını tutarken, onlara karşı işlediğimiz bütün günahlar için bir daha af dileme imkânımız olmayacağını anladığımız için yas tutuyoruz. Mezarlarının başında, onlar için kötü olduğunu hissettiğimiz için değil, kendi adımıza kötü duygular hissettiğimiz için yas tutuyoruz. Çünkü artık affedilemeyeceğiz.

*İnsan öldüğünde her şeyin bittiğine mi, yoksa başka tür bir hayatın devam ettiğine mi inanıyorsunuz?*

Hayatın yalnızca başlangıç olduğu kanısındayım. Bunu kanıtlayamayacağımı biliyorum, ama içgüdüsel olarak ölümsüz olduğumuzu biliyoruz. Bunu açıklamam çok zor, çünkü çok karmaşık. Yalnızca, ölümü görmezden gelen bir insanın kötü bir insan olduğunu biliyorum.

*Bir sonraki filminizde ne yapmak istediğinizi anlatır mısınız? Senaryoya gerek yok, yalnızca hareket noktanızı, hoşunuza giden fikri soruyorum.*

Güneşin batışını yansıtan bir pencereyi ya da pencerelerle dolu bir verandayı çekmek istiyorum. Güneşin batması beş dakika sürüyor, bunu biliyorum. Sonra güneş batarken karakterler söz-

lerini söyleyecekler, pencerelerdeki ışık yavaş yavaş sönecek ve sonra da tümüyle gidecek. Bir an güneş orada olacak, beş dakika sonraysa gece.

Ayrıca, ilk karın düşmeye başladığı anı çekmek istiyorum, yerleri beyazlatan, sonra iki dakikada eriyip gidiveren karı. Bu arada bütün karakterler hareket halinde olacak.

Genelde doğayı filmlerimizden çıkarıyoruz, çünkü yararsız görünüyor. Gerçek kahramanların biz olduğumuz düşüncesiyle onu dışlıyoruz. Ama biz kahraman değiliz, çünkü doğaya bağlıyız. Onun evriminin sonucuyuz. Duygusal ve sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşırsak, bence doğayı görmezden gelmek bir suç. Her şeyden de önemlisi aptallık, çünkü doğa bize her zaman hakikat hissini verir.

*Köyde küçük bir daçanız olduğunu, zaman zaman oraya çekildiğinizi biliyorum.*

Moskova'dan yaklaşık 320 kilometre uzakta bir kütük ev. İlk kez kendime ait bir evim oluyor. Böylece hayvanlarla da bir ilişkim oldu, bir kediyle, bir köpekle... Hayvanları tanıma imkânını herhalde tümüyle karıma borçluyum. Köyde yaşamaya başladığından beri etrafında kuşlar uçuyor, omzuna tünüyor, başına konuyor. Nedense hiç benim yanıma gelmiyorlar, hep Larissa'nın etrafında dolanıyorlar.

*Rüyalara çok önem verir misiniz?*

İki tür rüya vardır. Hemen unuttuklarınız, bir de çok önemli olanlar. Bunları derinden anlamak istiyorum, çünkü bence hepsi de birer mesaj.

*En son gördüğünüz rüya nedir?*

Dün gördüm. Savaş hakkında tekrar tekrar gördüğüm rüyalardan biri. Savaş daha yeni başlamış. Ben üşümüş görünüyorum, diğerleriyle birlikte, cesetlerin üstüne basarak yürüyorum. Cesetleri yalnızca ayaklarımızla hissedebiliyoruz, çünkü gözlerimiz de-

vasa bir televizyon ekranına kilitlenmiş. Her şeyi bilen bir uzman, bilimcilerimizin dünyanın dönüş hızını artırmanın bir yolunu bulmayı başardığını, böylece roketlerimizin düşman roketlerinden daha hızlı ateşleneceğini söyleyerek bizi teskin ediyor. Aslında dünyanın ayaklarımızın altında döndüğünü hissedebiliyoruz, sanki devasa bir topun üzerinde yürüyen ayılarmışız gibi. Sonra o büyük televizyon ekranında konuşan kişinin yüzünde kar gibi incecik bir toz görüyorum, bizim üzerimizde de kar var ve yavaş yavaş her şey karda bir yürüyüşe dönüyor; neredeyse neşeli bir an bu. Sonra yürüyorum ve yalnızca beyazlık görüyorum.

# *STALKER*: MUTLULUK KAÇAKÇISI

Tonino Guerra, 1979*

*Sovyet makamları, Tarkovski'nin son filmi* Stalker'ın *(İz Sürücü) Cannes Film Festivali'ne hazır olmadığına karar verdi.* Siberiade *ile Jüri Özel Ödülü'nü kazanan Andrey Mikhalkov Konçalovski için bu iyi bir sonuç oldu, muhteşem görüntüleriyle hâlâ belleklerimizde olan* Andrey Rublev'*le* Ayna'*nın mistik şairi Tarkovski içinse kötü.*

*'Stalker' ne anlama geliyor?*

İngilizce'de 'sinsice yaklaşmak' anlamına gelen *'to stalk'* fiilinden uydurma bir kelime. Bu filmde bu kelime, biraz kaçakçılar

*) *Télérama*, No. 1535, 13 Haziran 1979 (Fransızca'dan çeviren: Deborah Theodore).

gibi özel bir amaçla sınırları aşan ve yasak bölgeye giren birinin mesleğini anlatıyor. *Stalker*'ın yeteneği bir kuşaktan diğerine geçiyor. Filmimde Bölge, arzuların tatmin edilebileceği yerleri temsil ediyor.

İzleyici, Bölge'nin varlığından şüphe edebilir ya da Bölge'yi yalnızca bir mit ya da bir şaka olarak... ya da kahramanımızın fantezisi olarak görebilir. İzleyici nezdinde, bu, gizemini koruyor. Bölge'de rüyaların gerçek olduğu bir odanın bulunması, yalnızca filmdeki üç kahramanın kişiliklerini ortaya sermeye yarıyor.

*İz Sürücü nasıl biri?*

Çok dürüst biri, temiz, entelektüel olarak masum. Karısının deyimiyle 'neşeli' bir mizaca sahip. İz Sürücü, insanları mutlu etmek için Bölge'ye götürdüğünü söylüyor. Hiçbir çıkar gütmeden, kendini tam anlamıyla bu işe veriyor. İnsanları mutlu etmenin tek yolunun bu olduğuna inanıyor. Nihayetinde onun hikâyesi son idealistin hikâyesi. İnsanın iradesi ve becerisinden bağımsız olarak mutluluğun mümkün olduğuna inanan bir adamın hikâyesi. Yaptığı iş, hayatını anlamlı kılıyor. Yasak bölgenin rahibi gibi, insanları mutlu etmek için oraya götürüyor. Fakat gerçekte, oraya giden birinin mutlu olup olmadığını hiç kimse söyleyemez.

Yasak bölgeye yaptığı seyahatin sonunda oraya götürdüğü insanların etkisiyle insanoğlunun tamamını mutlu etme ihtimaline inancını yitiriyor. Bölge'ye inanan ya da o odada bulunacak mutluluğa inanan kimseyi bulamıyor. Sonunda, insanın saf bir inançla mutluluğa ulaşabileceği fikriyle, kendini yapayalnız buluyor.

*Böyle bir film yapma fikri aklınıza ne zaman geldi?*

Dostum, yönetmen Giorgi Kalatozişvili'ye filme uyarlayabileceği düşüncesiyle *Picnic on the Roadside* adında kısa bir roman önermiştim. Sonra neden bilmiyorum, Giorgi romanın haklarını yazarlardan, Strugatski kardeşlerden alamadı ve filmi yapmaktan vazgeçti. Benim de böyle bir film yapma fikri kafamda dönüp durmaya başladı, başlarda zaman zaman aklıma

düşüyordu, sonra giderek sıklaştı. Bu romanı temel alan bir yer, zaman ve eylem birliğiyle bir film yapılabilirmiş gibi geliyordu bana. Bu -bence Aristotelesçi- klasik birlik kanımca dışardan dinamik bir aksiyon filmi olmayan, gerçekten sahici bir film yapmaya yaklaşmamızı mümkün kılıyor.

*Stalker*'ın senaryosunun *Picnic on the Roadside* romanıyla, iki kelime, 'İz Sürücü' ve 'Bölge' dışında hiçbir ortak noktası bulunmadığını da söylemem gerek. Görüyorsunuz, filmimin kökenlerinin yanıltıcı bir tarihi var.

*Çektiğiniz görüntülere özel bir müzik eşlik ediyor mu?*

Taslakları ilk gördüğümde filmin hiç müziğe ihtiyacı olmadığını düşündüm. Bana, yalnızca seslere dayanabilirmiş, hatta böyle olması gerekirmiş gibi geliyordu. Şimdi, İz Sürücü'nün evinin penceresinin altından geçen trenlerin çıkardığı gürültünün ardında, zar zor işitilebilen değiştirilmiş bir müzik kullanmayı düşünüyorum. Mesela Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'si (Neşeye Övgü), Wagner, hatta Marseillaise. Her halukârda az çok popüler bir müzik, kitlelerin hareketini ifade eden, insanlığın toplumsal kaderini ifade eden bir tema kullanmak niyetindeyim.

Fakat bu müziğin gürültünün altında zar zor, izleyicinin fark etmeyeceği şekilde duyulması gerekiyor. Ayrıca, gürültünün ve seslerin büyük bölümünün bir besteci tarafından bestelenmesini istiyorum. Örneğin filmde, üç kişi aynı vagonda uzun bir seyahate çıkacak. Tekerleklerin raylarda çıkardığı sesin doğal ses olmamasını, elektronik müzik olarak bestelenmesini istiyorum. Aynı zamanda müzik fark edilmemeli, doğal sesler de.

*Peki ama müzikal bir ana tema olacak mı?*

Sanırım ana tema Uzakdoğu müziği olacak, ilkenin betimlemeden çok yoğunlaşma olduğu bir tür Zen müziği. Ana müzikal temanın bir yandan bütün duygulardan, bir yandan da bütün düşüncelerden, programlanmış niyetlerden arınmış olması gereki-

yor. Etrafımızdaki dünyanın hakikatini özerk bir biçimde ifade etmeli. Kendine kapalı olmalı.

*Sanki körmüşüm gibi, filmin sonunu bana kare kare anlatabilir misiniz?*

Bakın film yapmamak, onun yerine filmleri kör insanlara anlatmak muhteşem olurdu. Harika bir fikir! Yalnızca bir kayıt cihazınız olsa yeter. Şairin dediği gibi: "İfade edilen düşünce yalandır."

*Farz edin ki, ben göremiyorum. Anlatın işte.*

Ön planda, hasta, küçük bir kız var, İz Sürücü'nün kızı. Yüzünün önünde büyük bir kitap tutuyor. Başına eşarp takmış. Onu aydınlık bir pencereye doğru profilden görüyoruz. Kamera yavaşça geri çekilip masanın bir kısmını kadraja alıyor. Ön planda masayı görüyoruz, üstünde kirli nevaleler: iki bardak, bir de demlik. Küçük kız kitabı dizine koyuyor, sesini duyuyoruz, biraz önce okuduklarını tekrarlıyor. Bardaklardan birine bakıyor. Bardak, bakışının gücüyle kameraya doğru hareket ediyor. Çocuk diğer bardağa bakıyor, o da hareket etmeye başlıyor. Sonra çocuk masanın kenarındaki bardağa bakıyor, bardak yere düşüyor, ama kırılmıyor. Sonra çok yakından bir trenin tuhaf bir ses çıkararak geçtiğini duyuyoruz. Duvarlar sallanıyor, sallanıyor. Kamera ön plandaki kıza dönüyor ve bu çatırdama sesinin ortasında film son buluyor.

Stalker'*dan hemen sonra bir film daha çekmeyi düşünüyor musunuz?*

Birlikte yapmayı kararlaştırdığımız filmi yapmak istiyorum: *Italian Journey*. Ama bu filmi siz benden daha iyi anlatırsınız. Bazı seyircileri kaybetmeme, yeni bazı seyirciler kazanmama neden olacak bir film yapmak istiyorum. Filmimizin, film seyircisi dediğimiz insanlardan farklı kesimler tarafından izlenmesini istiyorum.



*Ayna*'daki (1975) evin yanma sahnesi.

*Tarzınızı tümüyle değiştirmek istediğinizi duydum. Doğru mu?*

Evet, ama bunu nasıl yapacağımı henüz bilmiyorum. Yeni başlayan birinin özgürlüğüyle bir film çekmek benim açımdan muhteşem olurdu. Büyük finansmanları geri çevirmek. Boş vakitlerimde, acelesiz, telaşsız doğayı, insanları gözleme imkânına sahip olmak. Filmin konusu da, bu gözlemler sonucu, en ince ayrıntısına dek planlamaya gerek kalmaksızın kendiliğinden doğardı.

Böyle bir filmin tam bir özgürlükle, esinlenmelerden, aktörlerden, kamera açılarından, çekimlerden bağımsız olarak yapılması gerekir. Gizli kamerayla bir de... Bana öyle geliyor ki, bu şekilde bir film çekmek beni çok daha ileriye gitmeye zorlardı.

*Kendi üslûbunuza çevirmişsinizdir mutlaka ama, sizce hangi görüntüleri bir başkasından 'çalmışsınızdır'?*

Genel olarak bu konuda dikkatliyimdir, bundan kaçınmaya çalışırım. Şu ya da bu durumda tam bir bağımsızlıkla hareket et-

miş olmayabileceğim düşüncesini sevmiyorum. Fakat son dönemde bu tür göndermeler ilgimi çekiyor. Örneğin *Ayna*'da gayet açık bir biçimde Brueghel esinleri taşıyan iki ya da üç sahne var: oğlan, adamların ufak tefek siluetleri, kar, çıplak ağaçlar, uzaktaki nehir. Bu sahneleri çok bilinçli ve kasıtlı bir biçimde çektim; kopyalama ya da kültürümü gösterme düşüncesiyle değil, Brueghel'e duyduğum sevgiye, ona bağlılığıma, hayatım üzerinde bıraktığı derin etkiye tanıklık etsinler diye çektim.

*Andrey Rublev*'de, kaybettiğimiz büyük Japon yönetmen Mizoguçi'den gelmiş olabilecek bir sahne var. Gösterime girene kadar farkında değildim. Rus prensin beyaz bir at, Tatar'ın da siyah bir at üzerinde kırlarda dörtnala gittiği sahne. Görüntünün siyah-beyaz olması, manzara, tepedeki gökyüzünün matlığı tuhaf bir biçimde mürekkeple yapılmış Çin işi manzara resimlerini andırıyor.

İki atlı, biri diğerinin ardında dörtnala gidiyor. Tatar birden haykırıyor, ıslık çalıyor, atını kamçılıyor ve prensin önüne geçiyor. Rus onun peşine düşüyor, ama yakalayamıyor. Bir sonraki çekimde durduklarını görüyoruz. Başka bir şey yok. Yalnızca beyaz atın üzerindeki Rus prensin, Tatar'ı yakalamaya çalışıp başaramadığının anısı var.

Hikâyenin örgüsüyle hiç ilgisi olmayan bir sahne bu. Bir ruhun içinde bulunduğu durumu ifade etmeye, iki adam arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaya çalışıyor. İki oğlan çocuğunun oynadığı bir oyun gibi tıpkı. Biri öne geçiyor ve "Beni yakalayamazsın!" diyor. Öbürü olabildiğince hızlı koşarak onun peşine düşüyor ama bir türlü yakalayamıyor. Hemen sonrasında oynadıkları oyunu unutuyorlar ve koşmaktan vazgeçiyorlar.

# *STALKER:* "YARATMAK, İNSANIN İRADESİNİN TEZAHÜRÜDÜR"

Aldo Tassone, 1980*

*Yasak bir ormanda -Bölge'de- arzuların gerçekleştiği bir Oda var... Cannes'da* Stalker'ı *seyrederken, maalesef bir kere seyredebildim, onda da elektrikler sık sık kesildi, "Yaseminin yanında bir kaya var, kayanın altında da gizli bir hazine..." dizelerini düşündüm.*

Bunlar babam Arseni'nin yazdığı "Beyaz Gün" başlıklı şiirin ilk dizeleri. İlk başta, bugünkü halini almadan önce, *Ayna*'nın senaryosuna "Beyaz Gün" başlığını vermeyi düşünmüştük. Ama bir

*) *Positif*, No. 247, Ekim 1981. Bu söyleşi Temmuz 1980'de Roma'da gerçekleştirilmiştir (Fransızca'dan çeviren: Vasiliki Katsarou).

epigraf bir demet kelimeden ibarettir, o kelimeleri de mantıklı bir biçimde seçmezsiniz. Yaptığınız seçim her zaman biraz rastgeledir. Sebepsiz bir istektir, kelimeler güzel olduğu sürece istediğinizi kullanabilirsiniz.

*Arzular Odası,* Stalker'ın *uydurması mı? Strugatski kardeşlerin yazdığı, filmin dayandırıldığı romanda da var mı? Sizin gözünüzde ne ifade ediyor?*

Strugatski kardeşlerin yazdığı, filmin senaryosundan çok çok farklı olan orijinal hikâyede arzuların gerçekleştiği bir yer var. Ama burası altın bir küre olarak anlatılmış. Her ne sebeptense hikâyede altın bir küre vardı. Ama Strugatskiler'in hikâyesinde arzular gerçekten de gerçekleşiyordu, oysa senaryoda bu bir muamma olarak kalıyor. Bu doğru mu, yoksa İz Sürücü'nün hayali mi, bilemiyorsunuz. Filmin senaryo yazarı olarak bana göre ikisi de olur. Bana öyle geliyor ki, her şey İz Sürücü'nün hayal dünyasının bir parçasıysa da hava hoş, bu durum temel meseleyi etkilemiyor. Önemli olan yolculardan ikisinin odaya girmemesi.

*Peki, neden girmiyorlar?*

Öncelikle İz Sürücü girmiyor, çünkü onun girmesi doğru olmaz. Girmesine gerek yok. İnançlarına ters. Ayrıca, her şey onun hayal dünyasının bir ürünüyse içeri girmez, çünkü arzularının orada gerçekleşmeyeceğini bilir. Onun açısından önemli olan şey, diğer ikisinin Oda'nın arzularını gerçekleştirebileceğine inanmaları ve içeri girmeleri. Aslında hiçbir şey olmasa bile bunu yapmaları. İz Sürücü'nün artık hiçbir şeye inanılmayan bir dünyada, bir şeye inanan insanlar bulması gerekiyor. Peki, yazar neden Oda'ya girmiyor? Bilmiyoruz, o da bilmiyor. Yazar, nereye gittiğini de ne aradığını da bilmiyor. Onun yetenekli bir insan olduğunu biliyoruz, ama yeteneğini tüketmiş, eleştirmenlerin, yayıncıların, halkın yazmasını beklediği şeyi yazıyor. Popüler bir yazar, o kadar. O yolda devam etmek istemiyor artık.

Başta, Oda'ya girerse daha iyi yazabilecekmiş gibi geliyor ona. Yazmaya ilk başladığındaki insan olacakmış, kendisini, onu aşağı çeken şeyden kurtarabilecekmiş gibi geliyor. Ama sonra düşünceleri değişiyor ve kendi kendine soruyor: Değişirsem, eğer ilham perilerim geri gelirse, neden yazmaya devam edeyim ki? Yazdığım her şeyin dahice olacağını nasıl olsa biliyor olacağım. Yazmanın amacı kişinin kendisini aşmasıdır, başkalarına neler yapabileceğini göstermesidir, daha da iyisini yapabileceğini göstermesidir. İnsan kendisinin dahi olduğunu biliyorsa, neden yazsın ki? Geriye kanıtlanacak ne kalır ki? Yaratmak, insanın iradesinin tezahürüdür.

Sanatçı en baştan bir dehaysa, sanatı bütün anlamını yitirir. Dahası Yazar, İz Sürücü'nün öğretmeni 'Porcupine'in hikâyesini düşünür, 'Porcupine' kendisini asmıştır. Yazar, Oda'da gerçekleşen şeyin insanların istekleri değil, herkesin kalbinin derinlerinde yatan gizli bir hayal olduğu kanısına varır. Bu hayaller, insanın iç dünyasına denk düşen gerçek arzulardır. Örneğin, zengin olmaya can atıyorsam alacağım şey muhtemelen bu değil, kalbimin hakikatine daha yakın bir şey, örneğin gerçekten de ruhumun yaygara koparak istediği yoksulluk olacaktır. Bunlar gizli arzulardır. Yazar Oda'ya girmekten korkar, çünkü kendine dair bir hayli karamsar fikirleri vardır.

Bilimciye gelince, o da içeri girmek istemez. Baştan beri üstelik. Aslında, yanında Oda'yı havaya uçurmak üzere getirdiği bir bomba vardır. Çünkü ona göre, Oda rahatsız insanların gelip dünyadaki hayatı tehlikeye atabileceği bir yerdir. Ama planından vazgeçer, çünkü bütün gücü elinde toplama arzusuyla yanıp tutuşan, bu saikle hareket eden insanların Oda'ya geleceğinden korkmak pek de makul değildir. Ayrıca genel olarak insanları harekete geçiren şeyler son derece temel dürtülerdir: para, statü, seks... İşte bu yüzden Oda'yı imha etmez. Oda'yı havaya uçurmamasının bir diğer sebebiyse, İz Sürücü'nün onu bu işi yapmamaya ikna etmesi olur. İz Sürücü, böyle bir yerin korunması gerektiğini söyler. İnsanların gelip hâlâ ümit edebileceği bir yerin... Bir şeyler isteyen insanların, bir ideale ihtiyacı olan insanların...

*Sonuçta İz Sürücü, Oda'ya girmeyen bu insanların korkaklığına üzülüyor. Tavırlarının sebebini merak ediyor.*

Belli ki, korktukları için içeri girmediler. Önce Yazar korkuyor. Kendisini son derece önemsiz hissediyor, onda epeyce gelişmiş bir his bu, bir yandan da düşünüyor: İçeride hiçbir şey olmayacaksa neden gireyim? Bir yandan arzuların gerçekleşemeyeceğini, Oda'da bile gerçekleşmeyeceğini anlıyor. Öte yandan korkuyor. Çok çelişkili, yüzeysel bir durum. İz Sürücü işte bu yüzden çok üzülüyor. Çünkü Oda'nın varlığına hiç kimse gerçekten inanmıyor.

Yazar, Oda'nın varlığını kesinlikle inkâr ediyor. "Muhtemelen öyle bir yer yok bile," diyor ve profesöre soruyor: "Var olduğunu size kim söyledi?" Bilimci İz Sürücü'yü gösteriyor. Oda'nın varlığına tanık olan tek kişi o, inanç sahibi olan bir tek o. Oda hakkındaki bütün bilgiler ondan geliyor, bu yüzden de her şeyi onun uydurduğunu düşünmek kolay. Ona göreyse kötü olan şey, korkmaları değil, inanmamaları. Artık dünyada inanca yer olmaması.

*Ne tür bir inançtan bahsediyorsunuz?*

İnanç inançtır. İnanç olmazsa, insan manevi köklerden yoksun olur. Kör bir insan gibi olur. Zaman içinde inanca farklı bir içerik yüklenmiş. Ama inancın yıkıldığı bu dönemde, İz Sürücü için önemli olan insanların kalbinde bir kıvılcım çakmak, bir inanç uyandırmak.

*Bölge'ye giriş resmi makamlarca yasaklanmış. Bu bir metafor mu? İktidardaki güçlerin insanların gerçek arzularına ulaşmalarını engellediği anlamına mı geliyor?*

Neden yasaklandığını söylemek benim açımdan zor. Herhangi bir sebepten olabilir. İnsanların Bölge'ye girmesine izin vermenin çok tehlikeli olacağı doğru, çünkü toplumun geneli açısından tehlikeli olacak arzularla içeri girecek olabilirler. Muhtemelen kendi kendini koruma güdüsü. Doğal, ayrıca her toplum kendi istikrarını korumakta çıkar görür.



*Stalker*'dan (1975) bir sahne.

*Oda'ya giden yollar sürekli değişiyor. İnsanın hangisini seçeceğine karar vermesi zor. Her an karşınıza bir tehlike çıkabilir.*

Yolculuğun güvenliği, İz Sürücü'nün de bir konuşmasında söylediği gibi, her bireyin iç yapısına bağlı. Yolcular samimi arzularla geliyorlarsa, korkacak bir şeyleri yoktur. Aksi takdirde her şey değişir ve bulundukları yer tehlikeli bir yer haline gelir. Engeller çıkabilir, değişiklikler olabilir...

*Metal bir sürgüye bağlı bir kumaş parçası çarpıcı bir görsel imge...*

Özel bir anlamı yok. Sizi nelerin beklediğini bilmeden yolun tehlikeli olup olmadığına nasıl karar verebilirsiniz? Ama o kumaş parçasını uzaklara savurabilirsiniz.

*Bir noktada biri diğerlerinden ayrılıyor, sonra gizemli bir şekilde onları bıraktığı yerde yakalıyor, sanki rüyada gibi...*

Ayrılan bilimci, sırt çantasını aradığı için gruptan kopuyor. Neden onu aynı yerde buluyorlar? Öncelikle, onlar da kaybolmuş olabilir. Soruya verilebilecek bir cevap bu. Ayrıca Bölge, İz Sürücü'nün var olduğunu söylediği güçlere sahipse, bu durumda bu olgunun milyonlarca açıklaması olabilir. Nihayetinde, büyülü bir atmosfer yaratmak için onları bu dolambaçlı yollara soktuğu da düşünülebilir. Oda'nın var olup olmadığından kesinlikle emin olamıyorsunuz. Bütün mesele bu.

*Peki ya o terk edilmiş evde çalan telefon? Güzel bir görüntü, ama nasıl olabiliyor?*

Eh, ne de olsa orada eski bir telefonun bulunması, aygıtın çalışır durumda olması, hatta birinin olması gayet mümkün. Neden imkânsız olsun ki?

*İz Sürücü, peygamber gibi biri. İsa'ya benzer bir kişilik...*

Evet, insanlığın manevi bir hayattan yoksun olduğu için yok olup gideceğine inanan bir peygamber. Aslında bu hikâye, dünyanın geride kalan son idealistlerinden birinin hikâyesi.

*Filmin adı neden* İz Sürücü, *neden* Arzular Odası *ya da basitçe* Bölge *değil?*

Arzular Odası çok banal. Filmin fantezi ya da bilim-kurgu değil gerçekçi olduğunu düşünmek isterim. Bölge'nin de fazla özel, teknolojik bir anlamı var. Oysa İz Sürücü, hikâyeyi anlatan insanın adı, gayet basit. Önemli olan onun hikâyesi.

*Filmin sonunu nasıl buluyorsunuz?*

Geri dönüyorlar. Karısı ona, hikâyesine kimse inanmadığı için İz Sürücü'nün tümüyle yıkıldığını görüyor.

*Peki küçük kız?*

Sonunda karısı İz Sürücü'ye, "Seninle gelmemi ister misin?" diye soruyor, o da, "Bir daha kimse benimle gelmeyecek, çünkü artık kimse bir şey umut etmiyor," diye karşılık veriyor. Karısı ısrar ediyor, "Seninle gelmemi ister misin? Benim de isteyecek bir şeyim var," diyor. O da, "Gelmemelisin, yoksa sen de kararsızlığa kapılabilirsin," diyor. Burası çok anlaşılır değil. Gerçekten anlamadığımız birtakım sebepler yüzünden karısını oraya götürmeye yanaşmıyor. Belki de Yazar, onu orada bir daha bir şey olmayacağına, oranın sağlıksız ve yararsız olduğuna ikna ettiği için. Karısını belki de bu yüzden oraya götürmek istemiyor. Ama bu idealizm virüsünü bulaştırmak için başkalarını oraya götürmesi gerekiyor. Küçük kızı bilmiyorum. Umudu simgeliyor, gayet açık. Çocuklar her zaman biraz umutludur. Belki de gelecek onlar olduğu için. Her halukârda hayat böyle.

*Peki ya, küçük kızın gizemli güçleri?*

Sembolik bir bakış açısından, bunlar henüz bizim bilmediğimiz yeni bakış açılarını, yeni manevi güçleri, ayrıca fiziksel güçleri temsil ediyor. Ayrıca başka bir şeyi temsil edebilirler. İnsanlar hep bildiğimiz haliyle zamanın sonunu iple çekmiştir, muhtemelen hayatları onları tatmin etmediği için. Buna rağmen hayat devam eder. Bugün elimizde bir nükleer bomba olduğu, bunun da kıyamet boyutunu güçlendirdiği doğru.

*İz Sürücü bir sonraki sefere kiminle yolculuk edecek?*

Ana karakterlerin karısı, küçük kızı, Yazar ve İz Sürücü olduğu başka bir film yapmak gibi bir fikrim var. Bu filmde, inancı bariz bir biçimde yok oluyor ve bir faşiste dönüşüyor. Kimse onunla gitmek istemediği için, insanları arzuları hilafına götürüyor.

*İz Sürücü'nün umut kırıcı bir film olduğunu söyleyenlere ne diyorsunuz?*

Bilmiyorum. Öyle olduğuna inanmıyorum. Bir sanat eserinin bu tür bir duyguya dayanabileceğine inanmıyorum. Olumlu bir

manevi anlamı olmalı, umut, inanç taşımalı. Filmimin umut kırıcı olduğunu sanmıyorum, öyleyse sanat eseri değildir. Umutsuzluk anları içerse de, onların üstüne çıkan bir film. Bir tür katarsis. Bir trajedi, ama trajedi umut kırıcı değildir. Bir yıkım hikâyesi, izleyicide bir umut hissi bırakıyor, Aristoteles'in tarif ettiği katarsisten ötürü. Trajedi, insanı arındırır.

*Filminizde bir tür Platoncu diyalog var, şiir ile felsefe omuz omuza geliyor.*

Evet, o hisse kapılıyorsunuz, çünkü aslında bu bir yolculuk değil, karakterlerin kim olduklarını keşfettikleri bir tür sohbet. Gerçek filozofların her zaman şair olduğu, şairlerin de filozof olduğu şeklinde bir izlenimim var. Benim imgelere ihtiyacım vardı, duygularla damıtılmış sembollere, ama bu imgelerin bir entelektüel içerikten yoksun olduğu anlamına gelmiyor. Herhangi bir imge, ne kadar çarpıcı olursa olsun -ki çarpıcı olması gerekir- çok özel, önemli bir içeriğe sahiptir. İşte bu yüzden birini diğerinden ayıramıyorum.

*Karakterleri neden bir yazar ve bir bilimci yaptınız?*

Bilimci için basit bir gerekçem var. Kim bir bomba yapabilir? Bir bilimci açısından bu teknik olarak kolaydır, çünkü gerekli her şey elinin altındadır. Hal böyleyken, o karakterin bilimci olması mutlaka gerekmez de. Herhangi biri olabilirdi, ama bu durumda bomba hikâyesini sunmak zor olurdu.

*Ya yazar?*

Benim açımdan çok önemli bir karakter. Tabii ki başka biri de olabilirdi. Bir ressam, bir müzisyen, bir şair, iç dünyaya hitap eden bir faaliyet gösteren herkes olabilirdi. Neden bir yazar olmasın?

*Bu karakterlerin üçü de bir parça sizi andırıyor. Hepsi de Tarkovski'den birer parça, öyle değil mi?*

Evet, ama benim en hoşuma giden İz Sürücü. Benim en iyi tarafım, ayrıca en az gerçek olan tarafım. Yazara da çok yakın hissediyorum kendimi. Yolunu kaybetmiş bir karakter, ama içine düştüğü müşkül durumdan manevi bir çıkış yolu bulabileceğini sanıyorum. Bilimciyi pek bilmiyorum. Çok sınırlı bir insan. Onun gibi biri olduğumu düşünmek istemezdim. Fakat bariz sınırlılıklarına rağmen kendi kendine fikrini değiştirebiliyor, anlama kapasitesine sahip açık bir kafası var.

*Ayna'da olduğu gibi bu filmde de suyun büyük rolü var. Sualtında çekilmiş, çarpıcı renklerle birçok sahne izliyoruz. Neyi temsil ediyor bu sahneler? Renkleri nasıl seçtiniz?*

Bilmiyorum, bu konularda konuşmaya dalarsak hiç duramayacağımızı düşünüyorum. Her halukârda çekim yaparken bu meselelere bir ressam gibi yaklaştık.

*Sualtında çektiğiniz enkazlar, paslı nesneler, onları çekimleri yaptığınız yerde mi buldunuz, yoksa getirdiniz mi?*

Bazıları zaten oradaydı, bazıları da getirildi.

*Bölge hakkında ne düşünüyorsunuz? Hayali bir yer olarak?*

Bilmiyorum. Bir bakıma, İz Sürücü'nün hayal gücünün bir ürünü. Bölge'yi şöyle düşünmüştük: Orayı yaratan, insanları getiren, onlara etrafı gezdiren, onları eserinin gerçekliğine inandıran kişi o. Sudaki nesnelerin, onun yaktığı, insanlardan habersiz yanıp duran ateşin sebebi bu. Bu dünyanın, inanç, kendi gerçekliğine inanç aşılamak için İz Sürücü tarafından yaratıldığı fikrini tümüyle kabul ediyorum. Bu evreni yaratmak için kullandığımız, işe yarar bir varsayımdı. Hatta filmin sonunu başka bir biçimde çekmeyi bile tasarlamıştık, seyircilere her şeyi İz Sürücü'nün uydurduğunu, insanlar bunlara inanmadığı için hayal kırıklığına uğradığını anlatacaktık.

Çok zengin bir adam düşünün, her şeyden bir parça alıp bir dünya, bir ev yaratıyor, arkadaşlarını getirip onlarda belli bir izlenim uyandırmayı amaçlıyor. Açıkçası ben onun yerinde olsay-

dım, burayı uzun zamandır tanıdığımı, burayı benim yaptığımı söylemezdim. Diğerlerinin deneyimi olurdu bu, büyüleyici bir his olurdu. İz Sürücü'nün çalışma çizgisi diyebileceğimiz şeyde yaratmanın temeli budur.

*Bir yerde, entelektüellerin ruhlarındaki küçücük bir kıpırtı için bir karşılık görmeyi umduğu yolunda bir söz geçiyor.*

Evet, İz Sürücü filmin sonunda böyle söylüyor. Hakikat şu ki, bugünün dünyasında insanlar her şeyin karşılığını almak istiyorlar. Bunun kelimesi kelimesine paraya bir karşılık olması gerekmiyor. Ama ahlâklı bir davranış gösteren bir insan, ahlâklı bir insan olarak tanınmak istiyor. Modern insanın bakış açısı bu, ben bunun manevi bir hayatı kaybetmekten kaynaklandığı kanısındayım.

*Adı* Bir İtalya Seyahati *olarak düşünülen bir sonraki filminizden bahseder misiniz?*

Üzerinde çalışmaya yeni başladım. Fazla bir şey söylemeye korkuyorum, çünkü aslında söylenecek fazla bir şey yok. Henüz çok erken.

# YORUMA KARŞI

Ian Christie, 1981*

*Andrey Tarkovski, Londra'ya, ziyaretini bir hafta kadar önceden bile haber vermeksizin geldi.* Stalker'ın *basına tanıtımına katılan Tarkovski, 8 Şubat'ta National Film Theater'da (NFT)* Guardian *gazetesi tarafından düzenlenen bir konferansda verdi. Tarkovski'nin Britanya'ya yaptığı bu ilk ziyaret, yıllardır böyle bir geziyi ayarlamaya çalışan evsahibi konumundaki BB-SSCB Derneği adına da tam bir sürpriz oldu. Basından ve reklamdan rahatsız olmakla tanınıyor olsa da Tarkovski, programının söyleşilerle dolu olmasına gayet iyi ayak uydurdu. Ayrıca, BFI Enformasyon Kütüphanesi'nde, çalışmalarıyla ilgili olarak Batı basınında yer almış değerlendirmeleri ve haberleri toplama fırsatını seve seve değerlendirdi.*

*Tarkovski'nin, programı alelacele hazırlanmış Londra gezisi,*

*) *Framework*, No. 14, 1981.

Amerikalı Amcam *filminin gösterimiyle ("benim tarzım değil, çok mekanik"), daha heyecan verici bir fırsat gibi görünen popüler filmlerden kesitlerin gösterimini de içeriyordu. National Film School'u da ziyaret eden Tarkovski,* Stalker'ın *Glasgow ve Edinburgh Film Theater'daki özel gösterimlerinin açılışında hazır bulundu. NFT'deki gösterimde olduğu gibi, bir-iki gün önce duyurulmuş olsa da bu özel gösterimlerin biletleri çabucak tükendi.*

*NFT'deki söyleşinin ilk kısmında, izleyicilerin soruları öncesinde izlenen strateji, Tarkovski ile diğer bütün Sovyet yönetmenlerin içinde çalıştığı bazı temel parametreleri ortaya koymak oldu; bunun sebebi kısmen Batı'da bu yönetmenlerin yapım süreçleri bağlamında çok az şeyin bilinmesi (ya da kamuoyunun bilgisine çok az ulaşması), kısmen de Tarkovski'nin 'kovuşturulan bir sanatçı' olduğu yönündeki tümüyle aldatıcı bakış açısına karşı koymaktı. Tarkovski, kendisiyle yaptığımız söyleşide, bu bakış açısının tam tersini kanıtlarcasına, ilk versiyonundan memnun kalmadığı için* Stalker'ın *önemli bir kısmını yeniden çekme imkânına sahip olduğunu doğruladı. Londra gezisinde kendisine eşlik eden, Goskino'dan Tatyana Storçak da Tarkovski'nin Sovyetler Birliği'nde, filmleri hakkında yapılan halka açık tartışmalara sık sık katıldığını söyledi. Maksat tabii ki, kendisinin muğlak ve seçkinci bulunup ağır eleştirilere maruz kaldığını yadsımak değil (Herbert Marshall'ın bahar 1976'da* Sight and Sound*'da çıkan makalesinde aktardığı, 1975'te* Iskusstkvo Kino*'da yayınlanmış tartışmaya bakabilirsiniz), fakat Tarkovski'nin en azından, iş çıkarma konusunda Batı'daki çağdaşlarıyla aynı fırsatlara -hatta Avrupa sanat sinemasının haline bakılırsa, daha da fazlasına- sahip, saygın ve kabul görmüş bir yönetmen olduğu açıktır. Kültürel saygınlık ve nakit para kazandırma bakımından değerini yadsımak da zordur.*

*Bir tercüman aracılığıyla gerçekleştirilmiş halka açık bir söyleşinin yazıya dökülmesi, kaçınılmaz olarak ortaya pek tatmin edici olmayan bir metin çıkardı; metnin Tarkovski'nin tutkusu ve mizah duygusundan sıyrılmış olması da yer yer basite indirgeyici görünmesine yol açabilir. Fakat buna karşılık, Tarkovski'nin kuşağından Sovyet yönetmenler hakkında İngilizce'de ciddi bir kaynak eksikliği bulunduğunu dikkate almak gerekiyor. Bu tür buluşmalar olmazsa,*

*Sovyet sinemasının belirgin farklılığını ve başkalığını anlamamızı sağlayacak bir dayanak noktamız olmaz; ayrıca Tarkovski'nin konumu, her ne kadar özel olsa da, resmi Sovyet estetiği bağlamında ancak son derece provokatif görünebilir.*

* * *

*Filmlerinizin SSCB dışında aldığı tepkiler size çok şey ifade ediyor mu?*

Batı'da insanların filmlerimi seyretmelerinden, beğenmelerinden çok memnunum tabii. Ama Sovyetler Birliği'ndeki insanların filmlerim hakkında ne düşündüğü benim nezdimde çok daha önemli, çünkü kendi ülkemde çalışıyorum, kendi insanlarımın düşünceleri benim açımdan çok önemli.

*Sovyet endüstrisinde film yapma sürecinin normal işleyişi nasıl yürüyor?*

Ben Mosfilm Stüdyosu'nda çalışıyorum, yazar istihdam etmeyen bir stüdyo, bu yüzden de senaryoları dışarıya yazdırıyoruz. Stüdyo, Mosfilm yönetmenlerinin ilgi duyduğu senaryoları satın alıyor. Bazen yönetmenlerin de senaryo yazdığı oluyor, ya da senaryo yazarları yönetmenlerin ricası üzerine senaryo kaleme alıyorlar. Mosfilm 'yaratıcı birim' denen birkaç bölüme ayrılıyor, bu birimlerde senaryonun niteliği tartışılıyor: Projelerin her birinin kâr etme ihtimali tartışılıyor, sonra da yapıma geçiliyor. Devlet sinema kurumu (Sinema Bakanlığı) Goskino bir senaryonun yapımını onayladığında, devlet bankası otomatikman fon çıkarıyor, sonra da başka yerlerde olduğu gibi filmle ilgili ön çalışmalara başlıyoruz.

Mosfilm Goskino'ya bağlı, ama yapım için gerekli bütün tesislere sahibiz: atölyeler, stüdyolar, laboratuarlar... Bu yüzden de hiçbir şeyin dışarıda yapılması gerekmiyor. Filmi çekmeye geçtiğimizde de, başka yerlerde olduğu gibi zaman kısıtlamaları söz konusu olmuyor. Film tamamlandıktan sonra, yapımı onayla-

makla görevli kurumlara gönderiliyor. Önce Mosfilm bünyesindeki bir birimde, filmin yazarları, yönetmeni ve yapım ekibinin tamamından oluşan bir 'yaratıcı kurul'da filmin kalitesi tartışılıyor. Fakat iş bu noktaya geldiğinde, filmde değişiklik yapmak için artık çok geç oluyor, sonra film Goskino'ya gönderiliyor, orada izlenip hangi kategoriye girdiğine karar veriliyor. Belirlenen kategoriye göre yapım ekibine çalışmalarının karşılığı ödeniyor ve filmden kaç kopya hazırlanacağı kararlaştırılıyor.

*Bu aşamada ne tür sorunlarla karşılaşılabilir?*

Hiçbir şeyin kurtaramayacağı topyekûn bir başarısızlık abidesi değilse eğer, bir filmin gösterime girmesini engelleyebilecek tek şey yanlış anlamadır. Bazen bir film, yapımcısının öngörmediği bir biçimde algılanır. Filmin gösterime sokulma mantığına ters düşen bir polemik başlayabilir, ama bu nadiren olur. Ben bu konudaki sorunlarımın büyük bölümünü *Andrey Rublev*'de yaşadım. Filmin gösterime girmesinde neden böyle bir erteleme olduğunu hâlâ anlayabilmiş değilim. Belki ileride bir gün Sovyet sinemasıyla ilgilenen bir tarihçi gerçek sebebi bulur. Bu vakada yaşanan sorunların birçoğunun filmin gösterimi konusunda karar verecek olanların korkularından kaynaklandığı kanısındayım.

*Geniş çaplı bir gösterimi hedeflemeyen düşük bütçeli bir film yapmak mümkün mü?*

Bizde bütçenin büyüklüğüyle filmin gösterimi arasında gerçek bir bağlantı yok; muazzam miktarda para dökülüp de pek kimsenin izlemediği filmler olduğu gibi, birkaç kopeğe mal olup son derece büyük bir beğeni kazanan filmler de var. Sizde olduğu gibi yapım ile dağıtım arasında bir bağlantı yok bizde; her şey devletin elinde olduğundan, pahalı filmlerin ettiği zarar, ucuz filmlerin getirisiyle dengelenebiliyor. Görüyorsunuz, bütün filmler bir tek kuruma ait olduğunda büyük imkânlar söz konusu olabiliyor.

*Andrey Rublev* de Solaris *de Sovyet sinemasında aşina olduğumuz türlerin, tarihsel resimleme ve bilim-kurgu dramanın çeşitlemeleri olarak görülebilir. Niyetiniz bu türlerdeki normal beklentilere karşı duran işler çıkarmak mıydı?*

Ben sinemada türler olduğuna inanmıyorum, sinemanın kendisi bir türdür. Türden konuşmaya başladığımızda, sinemanın ticari bir girişim olarak ele alınmasından doğan bir sistemleştirmeyle uğraşıyoruz demektir. Ama sinema yüksek bir sanattır, derinden şiirsel bir sanattır: Potansiyelini çiğneyip geçecek şemalara ihtiyacı yoktur. Yönetmenin ikilemi, paraya derinden bağlı olması gerçeğine indirgenebilir. Sinema, kökleri piyasaya uzanan tek sanattır. Fakat sinemanın kısa tarihinde, çok daha büyük şeyler yapabileceğini gösteren birkaç başyapıt çıkmıştır.

*Andrey Rublev*'i çekerken, bir tarihsel film olarak düşünmedim, *Solaris*'i de bir bilim-kurgu filmi olarak düşünmedim, gerçi *Solaris*'i en başarısız filmim olarak görüyorum, bilim-kurgu bağlantısını bertaraf etmeyi hiç başaramadığım için. Hatta Stanislav Lem (romanın yazarı) senaryoyu görmüş, endişelenmişti. Film yapılması için verdiği izni geri alacağı tehdidinde bulunmuştu, bu yüzden de başka bir senaryo hazırladık, çekimler sırasında sessiz sedasız bir kenara bırakabileceğimizi umuyordum. Ama başaramadık.

*Sinemaya geçmeden önce ilgilendiğiniz birçok şey olmuş: Müzik okuluna devam etmişsiniz, resim ve Arapça öğrenimi görmüşsünüz, Sibirya'ya araştırmacı olarak gitmişsiniz, hepsini de sinema okuluna, VGIK'e kaydolmadan önce yapmışsınız. Ne oldu da yönetmen olmak istediniz?*

Yönetmen olmaya karar veremezsiniz, yönetmen olmanız gerekir. Sinema okulunda hocalık yapıyor olsaydım, öğrencilerimi yönetmen olmaya çalışmaktan vazgeçirmeye çalışırdım. Yönetmen olmak için nasıl emek vermek, nasıl mücadele etmek gerektiğini kimse bilmez; yönetmenin asıl işi oyuncularla sette değildir: yaptığı işin şairin ve bestecinin kendi içlerinde gerçekleştirdikleri yaratıcı çalışmadan farkı yoktur, ama insanların gözlerinden uzakta gerçekleşir.

*VGIK'te öğrenim gördüğünüz altı yıl boyunca Mihail Romm'la yaptığınız çalışmalar size ne kazandırdı?*

Fransız krallarından biri, XV. Dominik galiba, yaptığı her şeyi hiçbir şeyi engellemeden yaptığını söylemiş. Mihail Romm, içimizdeki bireyi korumak uğruna mümkün olan her şeyi yapan bir öğretmendi. Bu anlamda benzersiz bir öğretmendi: Bize mesleğimizi öğretmeye çalışmadı, çünkü çalışmaya başladığımızda nasıl olsa öğrenecektik. Film yönetme mesleğini birine üç ayda öğretebilirim, ama bu onu sanatçı yapmaz. Mihail Romm, bize kendimize saygı duymayı öğretti, onu en önemli hocalarımızdan biri olarak görüyorum.

*[Ayna'nın son makarası gösterilmeden önce Tarkovski iş arkadaşlarıyla çalışma yöntemlerinden, sezgisel ilişkiler kurmaktan bahsetti.]*

*Ayna'yı ciddi bir hastalık geçiren bir adamın hikâyesi olarak tanımladınız. Sizce bu tanımın izleyicilerin filmi kavrayışı üzerinde nasıl bir etkisi olur?*

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

*[Filmlerine getirilen alegorik yorumlar ve Dostoyevski'den yapacağı söylenen bir uyarlama hakkında dinleyicilerden gelen bir soru üzerine...]*

Benim amacım kendi dünyamı yaratmak; yarattığımız imgeler, oldukları imgelerden daha fazlasını ifade etmez. Sanatla nasıl duygusal bir bağ kuracağımızı unuttuk: Sanata editörler gibi yaklaşıyoruz, sanat eserinde sanatçının saklamış olduğunu düşündüğümüz şeyi arıyoruz. Aslında bundan çok daha basit, aksi takdirde sanatın bir anlamı olmazdı. Çocuk olmanız gerekiyor; tesadüfe bakın ki çocuklar filmlerimi gayet iyi anlıyorlar, o çocuklara taş çıkartabilecek bir tek ciddi eleştirmenle karşılaşmadım şimdiye kadar. Sanatın özel bir bilgi gerektirdiğini düşünüyoruz; bir yazardan ulvi bir anlam bekliyoruz, ama sanat eserinin doğrudan kalbimize hitap etmesi gerekiyor, aksi takdirde hiçbir anlamı olmaz.

Filmlerimin alegorik diye tanımlanmasını istemem; beni rahatsız eden şeyleri anlatıyorlar. Anlatımım alegorikse, niyetim bu değil; gizli bir anlamı göstermek gibi ulvi bir güdüm yok. Moskova'da sık sık izleyicilerle tanışır ve onlarla tartışırdım, onları çocuklaştırmaya çalışır, genelde de başarılı olamazdım.

*Budala*'ya dayanan bir senaryo yazmaya çalışıyorum, çok zor bir iş. Dostoyevski'ye hiç de doğru olmayan birçok şey yüklenmiş. Örneğin Moskova dahil her yerde, dindar bir yazar olarak görülüyor Dostoyevski. Oysa, inanç organı körelmiş insanın dramını ifade eden ilk yazarlardan biri olmasının dışında, o kadar da dindar olmadığı hiç düşünülmemiş. Maneviyatın kaybedilmesinin trajedisiyle uğraşıyor. Kahramanlarının hepsi de inanmak *isteyen* ama inanamayan insanlar, bana öyle geliyor ki burada, Batı'da Dostoyevski'ye duyulan muazzam ilginin gerisinde, yazarın manevi boşluk ile dindarlığın krizi karşısında duyduğu kaygı var. Dostoyevski bunu doğrudan anlatmamayı başarmış, ama bütün hayatı boyunca inanamadığı için acı çekmiş. Hep inanan biri gibi davranmış, ama kimseye itiraf edememiş, bunun yersiz olduğunu düşünmüştü herhalde. Prens Mişkin'i işte bu bakış açısıyla ele almak istiyorum.

*[Filmlerine verilen duygusal tepkilerin önemiyle ilgili bir soru üzerine...]*

Benim açımdan önemli olan, filmlerimin uyandırdığı duyguların evrensel olması gerektiği. Sanatsal bir görüntü izleyicilerde benzer duygular uyandırabilir, ama sonrasında akla gelebilecek

düşünceler çok farklı olabilir. Film sırasında bir anlam aramaya başlarsanız, olup biten her şeyi kaçırırsınız. İdeal seyirci bir filmi, içinden geçtiği kırları seyreden bir yolcu gibi seyreder; çünkü sanatsal bir imge zihindışı bir iletişimle etki uyandırır. İmgelerine sembolik anlamlar iliştiren bazı sanatçılar var, ama bu, benim için mümkün değil. Zen şairleri bu konuda güzel bir yol izlerler: Herhangi bir yorum ihtimalini bertaraf etmeye çalışırlar, bu süreçte gerçek dünya ile sanatçının çalışmasında yarattığı şey arasında bir paralellik doğar.

Peki, o zaman bu faaliyetin amacı ne? Bana öyle geliyor ki sanatın amacı, insan ruhunu iyinin algılanmasına hazırlamak. Sanatsal bir imgenin etkisi altında ruh açılır, bu yüzden işte, o imgenin iletişimi sağladığını söyleriz; ama bu, kelimenin en yüksek anlamında iletişimdir. Bir insanı kötü bir şey yapmaya yöneltecek bir sanat eseri düşünemiyorum. *The Exterminator* gibi filmlerle ilgili olarak sanattan bahsedilemez. Benim amacım mümkün olduğunca, bazen mutsuzluğa sebep olsalar bile insanların yaşamasını sağlayacak filmler yapmak; *Kramer Kramer'e Karşı*'nın sebep olduğu gözyaşlarını kastetmiyorum. Bir film sırasında insanların gözyaşları ne kadar anlamsızsa, o gözyaşlarının gerisindeki sebebin o kadar derinde olduğunu herhalde fark etmişsinizdir. Duygusallıktan değil, sanatın insan ruhunun derinliklerine nasıl ulaşabileceğinden, insanı iyi karşısında nasıl savunmasız bırakabileceğinden bahsediyorum.

*[Görüntülerinin kelimelerinden daha değerli olduğunu ima eden bir soruya Tarkovski, "Filmlerimde böyle olduğunu mu kast ediyorsunuz?" diye şakayla karışık bir endişeyle cevap verdiğinde kahkaha kopuyor.]*

Mesele şu ki, konuşma ve kelimeler yalnızca etrafımızdaki dünyanın bir parçası, dünyanın o kısmını neden reddetmemiz gereksin ki? Diğeri, saf formalizm olurdu.

*[Başka yönetmenlerin filmlerinde renklerle siyah-beyazı birleştirmemeleri onu üzüyor mu?]*

Bugün siyah-beyaz film yapmayı tercih eden bir yönetmen tanımıyorum. İzleyiciler renkli filmleri seviyorlar, ama tuhaftır, renkli filmlerin siyah-beyaz filmler kadar gerçekçi olmadığı kanısındayım ben, çünkü gerçek hayatta normalde renk hakkında düşünmeyiz. Oysa sinemada izleyici görüntünün renkli olduğunu, kapsamını hemen fark eder, bu da bence renkli filmin bildik alışıldık doğasını gözden gizliyor. Bence siyah-beyazın unutulmaz ve ifade gücü yoğun bir niteliği var, bol bol siyah-beyaz film yapmayı sürdüreceğim. Sinemanın, ayakta kalırsa eğer siyah-beyaza dönebileceğini bile düşünüyorum.

*[En çok hangi Sovyet yönetmenlerini beğeniyor?]*

Gürcü Yosseliani ile Sergey Paradjanov'u en iyi Sovyet yönetmenler olarak görüyorum, üçüncü sıraya da *Twenty Days Without War*'u (Savaşsız Yirmi Gün) çeken Leningradlı yönetmen Guerman'ı yerleştiriyorum.

# "SANATLA DUYGUSAL İLİŞKİ KURMAYI UNUTTUK"

Philip Strick, 1981*



Şükürler olsun, görünmez bazı ipler çekildi de Andrey Tarkovski, bu yılın başlarında *Stalker* Akademi'de gösterime girdiğinde Londra'da ortaya çıkıverdi. Elbette ki, geçen on yıl içinde İtalya ve Fransa'ya gittiği biliniyor, ama Batı'nın karşılaşmasına nadiren izin verilen Ruslardan biriymiş gibi görünmeye başlamıştı artık, şöhreti açısından harikalar yaratan bir durumdu bu gerçi. Ama işte geldi, Londra'ya yaptığı bu ilk ziyaretle birden aramızda beliriverdi, haber çabucak yayıldı. Burada bulunacağı günlerin sayısı bir elin parmaklarını geçmiyordu, dolayısıyla hemen etrafında gazeteciler ve çömezlerden bir kuşak oluştu ve kısa süre önceden duyurulmasına rağmen National Film Theatre, o gelecek diye tıklım tıklım doldu.

*) *Sight and Sound* 50, No. 3 (Yaz 1981), s. 152-153.



Tarkovski bir filmin setinde.

*Solaris*'in dağıtımını yaptığım dönemde hakkında biraz teoriye bulaşmış biri olarak bu kuyruğa eklenirken, Contemporary Films'den Charles ve Kitty Cooper'la kafa kafaya verip anlaştım ve onu bir yemeğe kaçırmayı başardım. Gayet hoş mavi kotlar içindeki ufak tefek ve tüyleri kabarmış bu rahat adam kesik kesik hareketlerle içeri girdi, sanırsınız ki sabırsız bir montajcı onun şahsına özgü zaman sekansından kareler kesip duruyor. Hem kendisinin hem de iki resmi tercümanın gösterdiği hatırı sayılır bir belagatle, özel bir şeyler hakkında mümkün olduğunca az konuşmak istedi, İngilizce'yi yer yer anladığı belli olsa da doğrudan bir sohbet mümkün olmadı.

Yine de birkaç nokta var ki bazı mitleri yıkıp geçti. Hayır, *Solaris* Rusya dışında gösterim için kesilmemişti; gördükleriniz, o boşluklar, filmin hepsi, tam da onun istediği gibi 2 saat 48 dakika uzunluğundaydı. Hayır, *Rublev*'de yaptıkları işbirliği dışında senaryosunu Mihalkov Konçalovski'yle birlikte yazdığı söylenen *First Teacher*'la bir alakası yoktu. Hayır, *Ayna* hiçbir şekilde yet-

kili makamlar tarafından yasaklanmamıştı, tam tersine, ilk gösterimi sırasında Moskova sinemasının kapıları, halkın fazladan gösterim talebini karşılayabilmek için günün erken saatlerinde (sabah 07.00'de, hem bir lütuf hem bir ceza olduğunu düşündürecek bir saatte) açılmıştı.

Bir başka şaşırtıcı şey ise, laboratuardaki bir işlem hatası yüzünden *Stalker*'ın büyük bölümünün iki kere çekildiğinin ortaya çıkmasıydı. "Hayal kırıklığı yarattı, evet, ama sonuç olarak ortaya çok daha iyi bir film çıktı. İkinci seferde işler değişti -bir kadın aynı çocuğu ikinci bir kez doğuramaz- ama sonuçta ortaya çıkan iş, beni başka bütün filmlerimden daha fazla memnun etti." Siyah-beyaz ve renkli görüntülerin iç içe geçmesinin sorumlusu da laboratuardaki o işlem hatası mıydı? "Hayır, onların hepsi maksatlıydı. Siyah-beyaz sinemayı seviyorum, sanki ben icat etmişim gibi. İzleyicilerin renkli filmleri tercih ettiği söyleniyor, ama ben renkli filmin, siyah-beyaz film kadar gerçekçi olduğuna inanmıyorum. Bir şekilde abartılmış olduğu sinema dışında, başka hiçbir yerde normalde rengi fark etmeyiz. Bu yüzden de film üzerindeki en 'gerçek' görüntüler tek renklidir." Peki bu, *Stalker*'da o kasvetli dış dünyanın tersine (çoğunlukla) renkli çekilen Bölge'nin de gerçekdışı gibi gösterilmesinin amaçlandığı anlamına mı geliyor? "Bölge hastalıklı bir alan, terk edilmiş; kuşkusuz bir gerçekdışılığı var. Renk kullanımı, pekâlâ gerçekdışı olduğu anlamına gelebilir, ama bundan o kadar da emin değilim."

Böylece, Tarkovski'nin filmlerinde hangi şeyden emin *olunabileceği* sorusuna, o çok tartışılan soruya gelip tosladık. Konu bu olunca Tarkovski birden dördüncü vitese taktı (NFT'deki izleyiciler de aynı muameleye maruz kalmışlardı), öyle ki tercümanlarının ikisi birden hızına yetişebilmek için epeyce ter döktü. "Herkes bana filmlerimde şu veya bu şeyin ne anlama geldiğini soruyor. Korkunç bir şey bu! Sanatçının, anlamlarıyla ilgili soruları cevaplaması gerekmiyor ki. Çalışmalarım hakkında o kadar derin düşünmüyorum, sembollerimin neyi temsil edebileceğini *bilmiyorum*. Benim için önemli olan bu sembollerin insanlarda birtakım hisler uyandırması, herhangi bir his, içinizde vereceğiniz karşılık ne olursa olsun, o karşılığa dayanan herhangi bir his.

Bir anlam ararsanız eğer, olup biten her şeyi kaçırırsınız. Bir film sırasında düşünmek o filmi deneyimlemenizi kesintiye uğratır. Bir saati parçalarına ayırın, artık çalışmaz olur. Benzer şekilde, bir sanat eseri söz konusu olduğunda da, parçalamaksızın onu analiz edemezsiniz."

*Ayna*'nın otobiyografik yönlerine bakıldığında, başka herkesten çok Tarkovski'ye bir şeyler ifade eden olaylar ve imgeler olabileceği düşüncesine katılmıyor muydu peki? Bu film yüzünden birçok dostunu kaybettiğini üzüntüyle kabul etti. "Biraz aptalcaydı; kendi hikâyemi anlatırken çok şahsi davrandığım için bana serzenişte bulundular. Ama, olup biterken anlamadığım şeyleri gösterirsem eğer, bunları şimdi nasıl açıklayabilirim ki? İnsanlar çalışmalarında 'gizlediğim' bir şeyler bulmaya niyetli, ama insanın bir film yapıp da düşüncelerini gizlemesi tuhaf olurdu doğrusu. İmgelerim olduklarından daha fazlasını ifade etmiyor." Fakat ben ısrar ettim, *Ayna*'da mesela bir kuşun bir çocuğun kafasına konduğu sahneyi düzenlerken tabii ki bir amacı olmalıydı. Tercümanların biraz tepelerinin atması, iç geçirmeleri sonrasında nihayet gerçekten de bir amaç olduğu ortaya çıktı. "Karım," dedi Tarkovski, "kuşları çeker. Ormanda yürürken kuşlar onun yakınında uçar; onlar gibidir, doğanın bir parçasıdır. Hatta bazı köylüler ona büyücü derler. Onda hiçbir kötülük olmadığını biliyorum tabii, kuşlar kötü bir varlığa yaklaşmazlar. Filmde çocuk bir yaramazlık yapıyor, izleyiciye onun bir tür suçlu, ümitsiz bir vaka olmadığını göstermek için, gerçek doğasına dair bir ipucu olsun diye onu bir kuşla birlikte gösterdim."

Bir açıklama olarak bu, hiç de etkisiz kalmıyor. Duvar delindi ya, Tarkovski hemen anlamları sıralamaya koyuluyor. Bazıları diğerlerinden daha akla yatkın. *Solaris*'in son sahnesi? "Kris, astronot, Okyanus tarafından yeniden yaratılıyor, sıla hasretinin somutlaşması ondan alınıyor ve gezegende yeniden kuruluyor." *Ayna*'da yatağın üzerinde havada yüzen eş/anne? "Ne bir kâbus, ne de bir sembol; bütün desteğimizi yitirdiğimizde hepimiz havada yüzüyormuşuz duygusuna kapılırız." (Hayır, bu çekimi gerçekleştirmenin son derece basit olduğu dışında, bana bunu nasıl yaptığını söylemeyecek.) *Stalker*'daki çocuğun görü-

nürdeki telekinetik yetenekleri peki? "Kendimizi o kadar iyi tanımıyoruz; bazen normal standartlarla ölçülemeyecek güçler gösterebiliriz. Her an böyle bir şey olmasını bekliyorum," diye de düşünceli düşünceli ekliyor.

Nihayetinde belki de en iyisi Tarkovski'nin imgelerinin muğlak bırakılması. NFT'de mecburi film özetleri sırasında akışın kesilmesine karşı çıkan Tarkovski, noktayı koyuyor: "Sanatla duygusal bir ilişki kurmayı unuttuk, sanata editör gibi yaklaşıyoruz, oysa her şey gerçekten çok basit, çok sade. Çocuklarda o sadelik var, çocuklar filmlerimi gayet iyi anlıyorlar. İş filmlerimi oldukları gibi kabul etmeye geldiğinde o çocukları aşabilecek bir tek ciddi eleştirmen tanımadım."

# TARKOVSKİ İTALYA'DA: "KİMSEYE BAŞKASININ KÜLTÜRÜNÜ ÖĞRETEMEZSİNİZ"

Tony Mitchell, 1982*

"Yeni filmimle ilgili çalışmalara Eylül sonunda [1982] başlayacağım, nasıl başa çıkacağını da pek bilmiyorum," diyor Andrey Tarkovski. "Filmin yapımcılığını Moskova'daki Sovin Film'le işbirliği içinde RAI'yle Gaumont üstlendi, bugün bulunduğum yere ulaşınam tam üç buçuk yılımı aldı. Daha şimdiden, kim bilir kaç kere filmi çekmişim duygusuna kapılıyorum. Taptaze kalmak zor. Moskova'dayken parayı düşünmem gerekmedi hiç, çünkü hiç çıkıp para aramam gerekmedi; ama bu durumda olmak insana neler hissettiriyor, artık biliyorum, insanın kendisi olarak kal-

*) *Sight and Sound* 52, No. 1, Kış 1982/1983.

ması çok zor. Filmlerim her zaman yapmak istediğim filmler oldu. İtalyan meslektaşlarımın yaşadığı korkunç zorlukları yaşamadım. Aslına bakarsanız çok iyi koşullarda çalışıyorum. Senaryomun taslağı çoktan yazıldı, yani artık geçmişe ait bir şey oldu, bu da çekimler sırasında senaryoyu değiştirmeye niyetli olduğum anlamına geliyor, son filmim *Stalker*'da yaptığım gibi. Sorun şu ki, montaja hiçbir zaman yeterince vakit ayıramadım. Umarım bu sefer yapabilirim, çünkü gerçekten de pek bir maliyeti yok."

Senaryosunu, Antonioni'yle düzenli olarak çalışmış, son dönemde de Rosi'yle birlikte işler çıkarmış Tonino Guerra'nın yazdığı *Nostalghia* nihayet çekiliyor. İtalyan bir ekibin görev aldığı, Erland Josephson ve Domiziano Giordano'yla *Ayna*'da oynamış olan Oleg Yankovsky'nin rol aldığı film, bir Rus yönetmenin bir Avrupa televizyonu için çektiği ilk örnek. 500 bin sterline mal olması beklenen film Toskana, Floransa, Pisa, Roma, Milano, Venedik, Ravenna ve Moskova'da renkli olarak çekilecek. Filmin baharda gösterime girmesi, televizyon ekranlarına da 1984'te çıkması bekleniyor.

Tarkovski *Nostalghia*'yı 'basit bir aşk hikâyesi' diye tanımlıyor. Filmde, Rus öğretim üyesi Andrey Gorgiakhov (Yankovski) yıllardır derslerinde anlattığı mimariyi görmek için ilk kez İtalya'ya gelir. Mihmandarına (Domiziano Giordano) karşı karşılıksız bir sevgi besler; bu arada dünyanın sonunun yaklaştığına inandığı için deli muamelesi gören Toskanalı matematik profesörü Domenico'da (Josephson) da bir tür alter ego görür.

RAI'nin yapım sürecinin başladığını duyurmak üzere Roma'da düzenlediği bir basın toplantısında Tarkovski şunları söylemişti: "*Nostalghia* insanların birbirlerini gerçekten tanımaksızın birarada yaşamalarının imkânsızlığı hakkında, insanların birbirlerini tanıma zorunluluğundan doğan sorunlarla ilgili bir film. Tanıdıklar, ahbaplar edinmek kolaydır, ama bir başka insanı derinden tanımak çok daha zordur. Sonra bir de filmin yüzeyde o kadar belirgin olmayan, kültür ithalatının ya da ihracatının, başka bir halkın kültürünü benimsemenin imkânsızlığıyla ilgili bir yönü var. Biz Ruslar Dante'yi ya da Petrarka'yı bildiğimizi iddia edebiliriz, tıpkı siz İtalyanların Puşkin'i bildiğinizi iddia edebileceğiniz gibi, ama aslında

böyle şeyler imkânsızdır, böyle bir şeyin olabilmesi için, hepimizin aynı milliyetten olmamız gerekir. Kültürün yeniden üretimi ve dağıtımı, özü açısından zararlıdır ve yalnızca yüzeysel bir izlenimi yayar. Bir insana başka bir insanın kültürünü öğretmek imkânsızdır."

"Filmde mihmandar Eugenia şöyle bir soru sorar: 'Başka bir halkı anlamak için ne yapmanız gerekir?' Andrey de cevap verir: 'Sınırları yıkın.' Bu, ya basit bir düzeyde çözülen ya da hiç çözülmeyen karmaşık, dünya çapında bir sorundur. Basit bir düzeyde bir çocuk tarafından çözülebilir, ama daha karmaşık bir düzeyde bu sorunu çözebilmek, insanın kendi kendisini anlamasını gerektirir. Andrey bu sorunları alter egosuna, deli Domenico'ya yüklemeye çalışır. Andrey hakikati aramaktadır, ilk elden bilmediği bir şeyi öğretmeyi de zaman zaman yararsız bulur. Domenico'da eylemlerine inanan, dünyayı nasıl kurtaracağını bildiği iddiasında olan ve buna göre davranan birini görür. Domenico, düşünmeden davranan savunmasız bir çocuğa benzer, bu yüzden de bir bakıma Andrey'de eksik olan şeyi temsil etmektedir."

Domenico karakterinde, Guerra'nın senaryoyu kısmen kaleme aldıktan sonra rastladığı bir gazete haberinden esinlenilmiş. Tarkovski bu buluşu, filmin önemli bir yönünün ortaya çıkmasını sağlayan bir şans olarak niteliyor. "Guerra büyük keşifler yapma yeteneğine sahip, ender rastlanan yetenekte bir şair. Şansa bakın, ben sinemada çalışıyorum, o ise bir şair, bu yüzden de onu kıskanmak zorunda değilim." Tarkovski başta filmin hatırı sayılır bir bölümünü Moskova'da çekmeyi planlamış, ama Sovinfilm'le yapılan anlaşmalar bozulmuş, sonra da Moskova'da çekilmesi planlanan sahneleri yarı yarıya azaltmak zorunda kalmış. "Kader bize el uzattı. Toskana'da bulduğumuz ev sinemasal açıdan Moskova'da bulduğumuz yerlerden çok daha ilginçti, İtalya'daki bu küçük Rusya köşesini genişletebilmiş olmaktan dolayı çok memnunum."

Su, hâlâ Tarkovski'nin takıntısı mı? "Su gizemli bir element, çok fotojenik olan tek molekül," diyor Tarkovski. "Hareketi, bir değişimi, akış duygusunu aktarabilir. *Nostalghia*'da bol bol su olacak. Belki de bilinçaltı bazı yansımaları vardır; belki de suya

duyduğum sevgi, atalardan gelen bir hatıradan ya da bir ruh göçünden kaynaklanıyordur."

Tarkovski, filmlerindeki 'karamsarlık'la İtalyan hayat tarzının 'iyimserliği' arasındaki muhtemel çatışmalar ve İtalyanların filmlerini anlamakta çektiği güçlük hakkındaki sorulara karşılık şu cevabı veriyor: "Ben iyimserlikten yoksun değilim. Filmim nihayetinde nispeten basit ve anlaşılabilir olan bir aşk hikâyesi. Ama aynı zamanda yüzeyin hemen altında yatan daha derin ve rahatsız edici meselelere ulaşmaya çalıştım. Karamsarlık kaygıdan, insanın önüne koyduğu sorunların karmaşıklığından kaynaklanır. Dünyanın gidişatından kaygılanan karakterlere ilgi duyuyorum, bu belki de bazen çok fazla karmaşıklık gerektiriyor."

"Sinema, genelde anlaşılabilir olmayan, yüksek bir gerilim gerektiren bir sanat formu. Anlaşılmayı istemiyor değilim, ama söz gelimi Spielberg gibi genel kamuoyuna da film yapamam; yapabileceğimi anlasaydım mahcubiyet duyardım. Genel bir izleyici kitlesine ulaşmak istiyorsanız sanatla hiç ilgisi olmayan *Yıldız Savaşları* ve *Süpermen* gibi filmler yapmalısınız. Bu, halka ahmak muamelesi yaptığım anlamına gelmiyor, ama kimseyi hoşnut etmek için de sıkıntıya girmem kesinlikle. Gazetecilerin karşısında neden hep böyle savunmacıyım, bilmiyorum; bugünlerde birinize ihtiyacım olabilir, hele ki filmim Angelopoulos'unki gibi dağıtılırsa!"

Tarkovski 9 Eylül 1982'de Roma'da Centro Palatino'da düzenlenen "Sinema Hırsızları – Uluslararası Entrika" başlıklı konferansta fikirlerini biraz daha açtı. Onu etkilemiş değil de, içine en keskin biçimde nüfuz etmiş filmlerden *Yedi Samuray*, *Mouchette*, *Nazarin* ve *La Notte*'den klipler sundu.

ANDREY TARKOVSKI: "Etki, içe işleme, yani karşılıklı etkinlik sorunu karmaşıktır. Sinema bir boşlukta var olmaz, meslektaşlarınız vardır, dolayısıyla etkilenme kaçınılmazdır. Peki o zaman etki ya da içe işleme nedir? Sanatçının içinde çalışacağı ortamla, birlikte çalışacağı insanlarla ilgili tercihleri, bir restorana gittiğinde yaptığı yemek tercihlerine benzer. Kurosawa, Mizoguchi, Bresson, Bunuel, Bergman ve Antonioni'nin çalışmalarım üzerindeki etkisiyle ilgili olarak, bu etkinin 'taklit' anlamında bir et-

ki olmadığını söyleyebilirim; benim bakış açıma göre bu imkânsız olurdu, çünkü taklidin sinemanın amaçlarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Kendi kendinizi ifade edeceğiniz dili bulmanız gerekir. Bence derinden etkilenme, içe işleme, hayran olduğum ve saygı duyduğum insanların yakınında olmak anlamına gelir."

"Bir film karesinin ya da sekansın başka bir yönetmeni yankıladığını fark edersem bundan kaçınmaya ve sahneyi değiştirmeye çalışırım. Bu çok nadiren olur, mesela *Ayna*'da bir sahne düzenlemiştim, başroldeki kadın bir odadaydı, annesi de yan odadaydı. Panoramik bir çekimdi, ama iki kadın yakın çekime alınmıştı, anne aynaya bakıyordu. Aslında sahnenin tamamı bir ayna dolayımıyla çekilmişti, ama aslında ayna yoktu ve kadın doğrudan odanın içine bakıyordu. Yalnızca bir ayna izlenimi vardı. Bu tür bir sahnenin doğrudan bir Bergman filminden çıkmış olabileceğini düşündüm. Yine de sahneyi olduğu gibi çekmeye karar verdim, meslektaşımın hakkını teslim etmek ya da başka bir deyişle ona selam vermek üzere."

"Adını andığım yönetmenler -bunlara Dovjenko'yu da ekleyeyim- olmasaydı sinema olmazdı. Herkes doğal olarak kendi tarzını arıyor, ama bu yönetmenler bir bağlam, bir birikim sağlamasaydı sinema aynı sinema olmazdı. Şu sıralar birçok yönetmen çok zor bir dönemden geçiyormuş gibi görünüyor. İtalya'da sinema çok kötü bir durumda. İtalyan meslektaşlarımdan -sinemanın bazı en tanınmış isimlerinden bahsediyorum- İtalyan sinemasının varlığının artık son bulduğunu söylüyorlar. Tabii ki sinema seyircileri de bunda önemli bir etken. Uzun bir süre boyunca sinema halkın zevklerine uydu, ama artık halk belli bir tarzda filmler görmek istemiyor, bu da aslında iyi bir gelişme."

"Film yönetmenleri iki temel gruba ayrılabilir. Bir grupta içinde yaşadıkları dünyayı taklit etmeye çalışanlar var, diğerindeyse kendi dünyalarını yaratmaya çalışanlar. İkinci grupta sinemanın şairleri yer alıyor: Bresson, Dovjenko, Mizoguchi, Bergman, Bunuel ve Kurosawa, sinemanın en önemli isimleri. Bu yönetmenlerin çalışmalarını dağıtmak zor: Yaptıkları filmler onların içlerindeki hevesleri yansıtıyor, ki bu da her zaman halkın zevkine ters düşer. Bu söylediklerim, bahsettiğim yönetmenlerin seyirci tara-

fından anlaşılmayı istemedikleri anlamına gelmiyor. Daha çok, bizatihi bu yönetmenler seyircilerin içindeki hisleri yakalayıp anlamaya çalışıyorlar."

"Sinemanın bugün içinde bulunduğu berbat vaziyete rağmen, film hâlâ bir sanat formu; her sanat formu da özgüldür, başka formların esasına uygun düşmeyen bir içeriğe sahiptir. Örneğin fotoğraf da, Cartier-Bresson'ın dehasının gösterdiği gibi bir sanat formu olabilir, ama resimle kıyaslanamaz, çünkü resimle rekabet içinde değildir. Yönetmenlerin kendilerine sormaları gereken soru şudur: Sinemayı diğer sanatlardan ayıran şey nedir? Bana göre sinema, zaman boyutu bakımından benzersizdir. Bu söylediğim, zaman içinde geliştiği anlamına gelmiyor; müzik de, tiyatro da, bale de öyledir. Kelimenin tam anlamıyla zamandan bahsediyorum. Bir film karesi nedir, 'başla' ile 'kes' arasında geçen süre nedir? Film, gerçekliği, zaman anlamında sabitler; zamanı muhafaza etmenin bir yoludur. Başka hiçbir sanat formu zamanı bu şekilde sabitleyip durduramaz. Film, zamandan yapılmış bir mozaiktir. Bu da çeşitli öğelerin biraraya getirilmesini gerektirir. Üç-dört yönetmen ya da kameramanın aynı malzemeyi bir saat boyunca, kendi görme biçimlerine göre çektiğini düşünün. Sonuçta ortaya, birbirinden tümüyle farklı üç-dört film çıkardı; yönetmenler ya da kameramanların her biri bazı parçaları dışarıda bırakır, bazılarını alır, kendi filmlerini yaparlardı. Filmdeki zamanın sabitlenmesine rağmen, yönetmen her zaman, malzemesini ince ince işleyip yaratıcılığını bu yolla ifade edebilir."

"Sinema estetik açısından kötü bir dönemden geçiyor. Renkli film çekmek, gerçekliğe olabildiğince yaklaşmak olarak görülüyor. Ama ben rengi, çıkmaz bir sokağa benzetirim. Bütün sanat formları hakikate varmaya çalışır ve bir genelleme oluşturma çabasındadır. Bir sahneyi renkli olarak filme çekmek, bir kareyi bu karenin içerdiği dünyanın tamamının renkli olduğunun bilincine varıp seyircilerde de bu farkındalığı oluşturarak düzenlemeyi ve yapılandırmayı gerektirir. Siyah-beyazın avantajı, ifade gücünün son derece yüksek olması ve seyircinin dikkatini dağıtmamasıdır.

"Renkli sinemada ifade gücü yüksek biçimlerin örneklerini bulabilirsiniz, ama bu sorunun ayırdında olan yönetmenlerin çoğu hep siyah-beyaz filmler çekmeye çalışmıştır. Renkli filmde farklı bir perspektif yaratmayı ya da renkli filmi siyah-beyaz kadar etkili kılabilmeyi hiç kimse başaramamıştır. İtalyan yeni gerçekçiliği yalnızca, gündelik hayatın sorunlarını incelediği için değil, esasen bunu siyah-beyaz yaptığı için sinemada yeni bir sayfa açmıştır. Hayattaki gerçeğin mutlaka sanattaki gerçeğe tekabül etmesi gerekmez, bugün de renkli film tümüyle ticari bir fenomen haline gelmiştir. Sinemada renk yoluyla yeni bir görme biçimi yaratılmaya çalışılan bir dönemden geçildi, ama bir yere varılamadı. Sinema çok parlak, cilalı bir hale geldi; bu da, benim bu koltukta seyretmekte olduğum filmin, öbür köşede, başka bir koltukta oturan bir insanın gözünde hayli farklı bir hale büründüğü anlamına geliyor."

"Sunduğum film klipleri gönlüme en yakın bulduğum şeyleri gösteriyor. Bir düşünce biçiminin ve bu düşüncenin film yoluyla ifade edilme biçiminin örnekleri. Bresson'ın *Mouchette*'inde kızın intihar etme biçimi özellikle çarpıcı. *Yedi Samuray*'da grubun en genç üyesinin korktuğu sekansta Kurosawa'nın bu korku duygusunu nasıl aktardığını görüyoruz. Oğlan otların arasında titremektedir, ama onu titrerken görmeyiz, otların, çiçeklerin titrediğini görürüz. Yağmur altında bir çarpışma izleriz, Toshiro Mifune'nin oynadığı karakter ölürken, düştüğünü, bacaklarının çamura battığını görürüz. Gözlerimizin önünde ölür."

"Bunuel'in *Nazarin*'inde, Nazarin'in yaralanmış fahişeye yardım edişini, kadının kâseden su içişini izleriz. Antonioni'nin *La Notte*'sinde son sekans belki de bütün bir sinema tarihinde, bir aşk sahnesinin bir zorunluluk haline geldiği, manevi bir eylemi andırır olduğu tek bölümdür. Fiziksel yakınlığın büyük bir önem taşıdığı benzersiz bir sekanstır. Karakterlerin birbirlerine karşı bütün duyguları tükenmiştir, ama hâlâ birbirlerine çok yakındırlar. Bir keresinde bir arkadaşım kocasıyla beş yıldan fazla birlikte olmanın enseste benzediğini söylemişti. Bu karakterlerin yakınlıklarından çıkmalarının bir yolu yoktur. Sanki ölüyorlarmış gibi, çaresizce birbirlerini kurtarmaya çalıştıklarını izleriz."

"Filmlerimi çekmeye başladığımda 'benim grubumda' olduğunu düşündüğüm yönetmenlerin sevdiğim filmlerini izlerim hep; onları taklit etmek için değil, havalarının tadına varmak için. Göstermekte olduğum bütün kliplerin siyah-beyaz olması bir tesadüf değil. Önemliler, çünkü yönetmenleri, kendilerine yakın olan bir şeyi değerli bir şeye çeviriyorlar. Ayrıca, bütün bu sahneler, gündelik hayattan olaylara benzemedikleri için de benzersiz. Büyük sanatçının damgası budur, bize iç dünyamızı gösterir. Bütün bu sahneler eğlendirmekten çok, güzelliği muhafaza ederek seyircilerin arzularını besler. Bugünlerde bu tür bir konuyla uğraşmak son derece zor, hatta bundan bahsetmek bile saçmalık, kimse başını bile çevirip bakmaz. Ama sinema ancak bu şairler sayesinde var olacaktır."

"Film yapmak için paraya ihtiyacınız vardır. Şiir yazmak içinse tek ihtiyacınız olan kalem, kâğıttır. Bu durum sinemayı dezavantajlı bir konuma sokuyor. Ama ben sinemanın hiç yılınayan bir yönü olduğunu düşünüyorum ve her şeye rağmen kendi filmlerini gerçekleştirmeye çalışan bütün yönetmenleri selamlıyorum. Örnekler gösterdiğim filmlerin hepsinin kendine özgü bir ritmi vardır. (Bugünlerde, öyle görünüyor ki yönetmenlerin çoğu hızlı, kısa sahneler kullanıyorlar, kesmeye ve hıza başvuran yönetmenler gerçek profesyoneller olarak görülüyor.) Gerçek bir yönetmenin amacı hakikati açıklamaktır, peki ya yapımcıların kaygısı ne? 1940'larda Amerika'da yapılan bir araştırma, meslekleri stres düzeyine göre sıralamıştı. Hiroşima'nın yaşandığı dönemlerdi, araştırmada pilotlar ilk sırayı alıyordu. İkinci sıradaysa yönetmenler geliyordu. Sanki bir intihar mesleği."

"Venedik'ten yeni geldim, orada festival jürisindeydim, bugünkü sinemanın tam bir çürüme içinde olduğuna şahitlik ettiğimi söyleyebilirim. Venedik hazin bir gösteriydi. Fassbinder'in *Querelle*'i gibi bir filmi anlayıp kabul edebilmek bence tümüyle farklı türde bir maneviyatı gerektiriyor. Açık ki Marcel Cayne, filmi benden daha fazla kabul etti. Bana kalırsa, sanatsallık karşıtı bir olgunun tezahürüydü; kaygıları sosyolojik ve cinsel sorunlardı. Sırf Fassbinder'in son filmi diye bu filme bir ödül vermek tam bir adaletsizlik olurdu; bence kendisi bundan daha iyi filmler

yapınışlı. Ama sinemanın bugün krizde olması önemli değil, çünkü sanat her zaman kriz dönemleri geçirir, sonra bir diriliş olur. Sizin film yapamamanız, sinemanın öldüğü anlamına gelmiyor."

"Sinema, müzik ile şiir arasında bir yerde durur. Herhangi bir sanat formu kadar yüksek bir düzeye erişmiştir. Bir sanat formu olarak da kendini pekiştirmiş, yerini sağlamlaştırmıştır. Antonioni'nin *L'Avventura*'sı uzun zaman önce çekildi, ama hâlâ sanki bugün yapılmış olduğu izlenimi uyandırır. Harikulâde bir filmdir, bir nebze olsun eskimemiştir. Belki bugün yapılacak türden bir film değil, ama hâlâ tazeliğini koruyor. İtalyan meslektaşlarım çok kötü bir dönemden geçiyorlar. Yeni gerçekçilik ve büyük yönetmenler ortadan kaybolmuşa benziyor. Yapımcılar, her derde deva iksir satıcılarına benziyor, yalnızca para kazanmak istiyorlar, ama çoğunun ömrü uzun olmuyor. *Solaris*'in İtalya'da gösterilen versiyonuna pek sahip çıkacak halim yok. Ama filmin dağıtımını yapan şirket de artık ortada yok, öyle görünüyor ki çoğu dağıtımcının kaderi böyle."

# *NOSTALGHIA*'NIN SİYAH TONU

Hervé Guibert, 1982*

*Paris'te bana Andrey Tarkovski'nin Fransızca-Rusça çevirmen yerine Fransızca-İtalyanca çevirmen tercih ettiği, bütün Rus çevirmenlerin KGB adına çalıştığından şüphelendiği söylendi.*

*Şaka olmalı, diyor Andrey Tarkovski, çevirmenin aktardığına göre; çevirmenimiz, "Ben Polonyalıyım, 1969'den beri mülteciyim, İtalyan vatandaşıyım," diye de ekliyor.*

Nostalghia'*nın hikâyesi nedir?*

Cannes'da gösterilmesine birkaç gün kaldı. O yüzden film hakkında fazla bir şey anlatmak, tahminde bulunmak istemiyo-

*) *Le Monde*, 12 Mayıs 1983,13 (Fransızca'dan çeviren: John Gianvito).



*Nostalghia* (1983).

rum. Yine de seyircileri hazırlayacak, ama filmi olduğu gibi aktarmayacak bazı somut bilgiler verebilirim. Yönetmeni bile, filmin bitmiş halini henüz görmedi.

*Öyle olsun, ama filmde ne ifade etmek istediğinizi biliyorsunuzdur?*

Basitçe söyleyecek olursam, 'nostalji' denen şeyden bahsetmek istedim, ama kelimenin Rusça anlamıyla, yani ölümcül bir hastalık olarak. Dostoyevski'nin izinden giderek tipik Rus olan psikolojik özellikleri göstermek istedim. Kelimenin Rusça'sını çevirmek güç: Şefkat olabilir, ama bundan da güçlü. İnsanın kendisini tutkulu biçimde başka birinin acısıyla özdeşleştirmesi.

*Hangi insanın acısı?*

İlkesel olarak bu herhangi bir insanın derdi, genel olarak insanlar arasındaki ilişkiyle ilgili bir dert; ama yakın olduğunuz biriyle ilgili bir dertse, doğal olarak bu şefkat duygusu son derece güçlü olur.

*Ama kim acı çekiyor ve neden?*

İşlediğim üç karakter var: seyahat eden bir Rus şair, onun çevirmeni ve İtalya şehirlerinden birinde tanıştıkları bir İtalyan. Film bir Rusun bir İtalyana karşı duyduğu şefkati anlatıyor.

*İtalyan Rus'tan daha fazla mı acı çekiyor?*

Bence öyle, evet. Ama filmin konusuna değinmeden ayrıntılara giremem, bu da seyircilere bırakılmalı. Ayrıca konunun belirleyici bir önemi yok, çünkü filmin argümanı doğrudan konuya dayanmıyor, başka malzemelerden oluşuyor. Hayatımda ilk kez, filmin kendi başına yönetmenin psikolojik durumunun ifadesi olabileceğini bu derece hissediyorum. Ana karakter, yönetmenin alter-egosu rolünde.

*Nasıl oluyor da kendinizi konudan uzaklaştırabiliyor, ama bir yandan da kendinize yaklaşabiliyorsunuz?*

Bu önceden tasarlanmış bir şey değildi. Çekimler sırasında oldu, bilinçli olarak istemiş değilim. Malzemede gördüm.

*Bu özdeşleşmeyi sağlayan oyuncular mı oldu?*

Oyuncuların önemi küçümsenemez, ama bunun onlar sayesinde olduğunu sanmıyorum. Bir tesadüf gibiydi: Göstermek istediğim şey birden İtalya'da bulunduğum sırada yaşadığım ruh haline yaklaştı. Bu durumda devreye giren etkenleri ayırt etmek güç.

*Herkes kendi acısının bilincindedir; peki ya siz, sizin acınızın kaynağı ne?*

Aslına bakarsanız insan maddi şeylerle tükeniyor. Tarih boyunca, ilerleme -manevi gelişmenin tersine- devasa dalgalarla gelmiş. İnsanoğlu bu büyümenin ruhuyla uyum içinde olmadığını dikkate almamış.

*Hangi anlamda genel olarak insanoğlundan bahsediyorsunuz?*

Genelde insanoğlu, hem iyi hem kötü anlamda kendisinden çok başkaları hakkında konuşmaya, kendisinden çok başkalarını düşünmeye eğilimlidir. İnsanoğlu kendi kaderine biraz kayıtsızdır. Egoizm kendi kendini sevmek anlamına gelmez, tam tersi bir şeydir. Her şey insanın hayatının anlamını nerede bulduğuna bağlıdır. İnsanın kendine ait olmadığını düşünürsek egoizm kendi kendini sevmenin ifadesi olamaz. İnsan kendisi üzerine düşünmeye hayli geç başlar: Hayatta er ya da geç, bir noktada insanın kendi kendisinin bilincine varması gerekir.

*Bunu engelleyen şey nedir?*

Bu maddi dünyada maddi bir biçimde yaşama zorunluluğu yalnızca. Manevi bir hayatı da bulunduğunu kavramayı herkes başaramıyor.

*Sizin hayatınızda bu ne zaman kendini gösterdi ya da doğrulandı?*

Bu manevi varoluşun bilincine ne zaman vardığımı hatırlamıyorum, ama içimde bazı bilinç kırıntıları vardı, sanırım kendi kendilerine geliştiler. Bazen birinin elimden tuttuğunu, bana yol gösterdiğini hissettim.

*Bu iyi mi yoksa kötü bir şey mi?*

Memnuniyetle ya da korkuyla hiç ilgisi olmayan bir duygu. Daha çok, o zamana kadar bilmediğim bir emniyet, güven, mutluluğa yakın bir ruh hali. İnsan artık kendini terk edilmiş ve yalnız hissetmiyor.

*Derinde bir yerlerde kendinizi bir sürgün gibi hissettiğiniz oluyor mu, bütün o sürgün mitolojisiyle birlikte?*

Kendimi sürgünde bulma konusunda nesnel olarak konuşamam. Roma'ya geçen yılın Mart ayında bir film yönetmeye geldim. RAI'yle (İtalya televizyonu) ortak bir sözleşmem var, burada göçmen işçiyim.

*Sovyetler Birliği'nde ayrıcalıklı bir birey olduğunuzu hissediyor musunuz?*

Şükürler olsun ki hayır.

*Filmleriniz orada nasıl karşılanıyor?*

Resmi bakış açısına göre, filmlerimi anlamak zor. Sergey Bondarçuk İtalya'da bir basın toplantısında bu düşünceyi dile getirdi. Yine de genç insanlar filmlerimi büyük bir ilgiyle izliyorlar. Hatta, Bondarçuk'un söyledikleri ile gerçek arasında bir çelişki bulunduğunu dahi söyleyebilirim.

*Bondarçuk kim?*

Sovyetler'in en büyük yönetmeni. Olabilecek bütün ödülleri aldı, ayrıca SSCB onur nişanına sahip. Onu tanımamanız çok kötü.

*Hiç korkmaz mısınız?*

Herkes kadar. Ben de zaman zaman korku duyarım.

*Roma'daki hayatı daha rahat bulduğunuz oluyor mu?*

Genelde başkentlerde çok yoğun olan sosyete hayatının gösterişinden kaçmaya çalışıyorum. Bu bakış açısıyla yaklaşınca, Roma'da daha fazla insan görmek, kendi ülkemde olduğundan daha fazla temas kurmak zorundayım.

*Neden İtalya'yı seçtiniz?*

Önceden birkaç kez burada bulunmuştum: buraları daha iyi anlıyordum. Buraya dönmek bana doğal geldi. Rusya dışında, kendimi en çok bu ülkede iyi hissediyorum. Bunu açıklamakta zorluk çekiyorum: Sanırım İtalya'daki hayatın özel bir niteliğiyle ilgili; kaosunda bile bir kişilik, canlılık var. Kuzey ülkelerindeki o 'metafiziksel' nitelik yok. Doğu'nun o maddiyata karşı kayıtsız tutumu bana en yakın tavır. Manevi anlamda, Doğu, geleneği ve kültürüyle hakikate Batı'dan daha yakın.

*İtalya'da sürgün olmak Rusya'da koca bir edebi gelenek haline gelmiş...*

İtalya'nın yarattığı genel hava, genel yüzeyi, yaratıcılığı yoğunlaştırırmış gibi görünüyor. Maneviyat alanı kültürel gelenek tarafından harekete geçirilmiş bir halde buluyor kendini, insan bunu fiziksel biçimde, bir ağırlık olarak hissediyor. Belki yanılıyorum, ama bu baskı, şu diğer hisle, o kadar da rahat olmama hissiyle bağlantılı. İnsan, Akdeniz'in merkezinde var olan, o güçlü duygular kalıntısının etkisinde hissediyor kendini. Ruhu yoruluyor. Birçok İtalyan arkadaşım Roma'da yaşamakta zorlanıyor ve doğaya daha yakın olmak için ellerinden geleni yapıyor. Bana kalırsa bu baskıyı yaratan Paris ya da Moskova'da olduğu gibi büyük kent hayatı değil. Başka bir şey: Roma, Milano'nun olduğu gibi bir kent değil, kültürel mirasın sorumluluğunu taşıyor, geçmiş yüzyılların bütün katmanlarının üzerinde yükseliyor. Başka yerlerde, bulunduğumuz yerin o anını yaşıyoruz. Örneğin Londra'ya gittiğimde, kendimi bir çölde ya da kırdaymışım gibi hissediyorum. Geçmişin yokluğunun ya da varlığının yararlı ya da uğursuz olduğunu söylemek gibi bir niyetim yok.

*Isaac Babel Napoli Körfezi'ni keşfettiğinde ilk palmiye ağacının önünde, "Burası cennet!" diye haykırmıştı. Ama ülkesinin dışına çıktığında yazma faaliyetinde ani bir duraklama oldu. Örneğin, Paris'teki hikâyeleri daha düşük düzeylidir. Mektuplarında da, "Yazmak için kara ve proleterlere ihtiyacım var," der. Babel yalnızca siyasal bir rehin olmakla kalmıyordu, doğduğu yerin de eline rehin düşmüştü.*

Bunu çok iyi anlıyorum. Gogol *Ölü Canlar*'ı Roma'da yazmış olsa da, orada çalışmakta zorlanmıştı. İtalya'yı çok severmiş, birkaç kere de sağlığının hassaslığını, iklimin sertliğini gündeme getirerek İtalya'ya yerleşmek için Rus makamlarından izin istemiş. Puşkin de yurtdışında çalışacaktı, ama Çar ona hiç izin vermedi. Öte yandan, sürgün haline aşina olan, sürgünün çilesini çeken Bunin'i düşünecek olursanız, en güzel hikâyelerini Paris'te ve Grasse'ta yazdığını görürsünüz.

Hepimiz bir noktada hayatımızdaki maddi sorunlara gömülüyoruz. Aynı ailenin bireyleri arasındaki ilişkilerin esas önemde olduğunu düşünmeye meylediyoruz, ama en büyük acıları yaratanlar da onlar oluyor. Hayatı yalnızca hazzın peşinden giderek yaşamamız gerektiğini kim söylemiş? Ben bu iddiayı saçma ve yanlış buluyorum.

*Fakat coğrafi olarak yerinizden olmanız, bu durum, çalışma yöntemlerinizde sapmalara yol açtı mı? Dil, sesler, havanın rengi ya da yüzey dokuları bile farklı...*

Ben karamsarlığımla meşhurumdur. Burada yönettiğim filmi görebildiğimde, kederi, karanlık tonu bana da dokundu. Bu tam olarak karamsarlık değil, çünkü film maddi ilişkiler üzerine inşa edilmiş değil. Fakat İtalya'nın neşelilik, şen şakraklık gibi özelliklerini benimsediğim söylenemez. Herhalde sabırsızlık ve hoşgörüsüzlük yüzünden. Ne yalan söyleyeyim, neşeli insanlar bende bir rahatsızlık uyandırırlar, etraflarında bulunmaya tahammül edemem. Yalnızca gerçekten mükemmel ruhlar neşeli olma hakkına sahip olmalılar, ya da çocuklar veya yaşlılar. Ama neşeli insanlar genellikle nitelikten yoksundurlar. Bence neşe, kendimizi içinde bulduğumuz durumu yeterince anlayamamaktır.

*Yol'un yönetmeni Yılmaz Güney de sürgünde bir yönetmen. Bu yıl Cannes'da* Duvar *adlı filmini gösterecek, Fransa taşrasında çekilmiş bir Türk filmi...*

Yanlış bir durum bu. Ülkelerin hayat koşullarındaki farklılıkların insan doğası üzerinde aşırı etkili olduğuna inanmıyorum. Bugün ruhun gelişmesine önem vermiyoruz, geçmişte olduğundan da fazla. Tam tersine, öyle görünüyor ki, ruhu köksüzleştirmek için elimizden geleni yapıyoruz. Bala üşüşen sinekler gibi maddiyata gömülüyoruz. Ve orada kendimizi rahat hissediyoruz. İlerleme bizi doğru yöne götürüyor mu? Engizisyon'a kurban gidenlerin sayısı, toplama kamplarına kurban gidenlerin sayısıyla karşılaştırıldığında Engisizyon'un Altın Çağ olduğunu söyleyebiliriz. Zamanımızın en büyük saçmalığı, manen daha düşük karakterde insanların, birleştiklerinde, insanlığın geri kalanına mutluluğu getirebileceğini düşünmek. Yine insanlar başkalarını kurtarmayı düşünüyorlar. Ama başkalarını kurtarmak için, insanın önce kendisini kurtarması lazım. Manevi güce sahip olmak önemli. Bu olmazsa eğer, yardım olarak istenen şey dayatmaya, şiddete dönüşür. Herkes kendini kurtarabilseydi eğer, başkalarını kurtarmaya gerek kalmazdı. Tavsiyede bulunmayı, öğretmeyi seviyoruz, öte yandan bizimle ilgili olduğu sürece en ağır günahları görmezden geliyoruz.

*Kötülük kavramı maddi olmaktan ziyade siyasal bir kavram değil mi?*

Siyaset, insanın maddi bir faaliyetidir.

*Duyguların yerine maneviyatı mı savunmayı tercih ediyorsunuz?*

Duygu, maneviyatın düşmanıdır. Herman Hesse, tutkuyla ilgili olarak bu konuda güzel bir şey söylemiş. *The Glass-Bead Game*'de, tutkunun dış dünya ile iç dünya, ruh arasında bir kırılma olduğunu yazmış. Bana öyle geliyor ki, Hesse duyguları insanın maddi gerçeklikle karşılaşması olarak görüyordu, yerinde bir biçimde. Duygusallığın gerçek maneviyatla bir alakası yoktur.

*Filmleriniz metaforu cazip bulduğunuzu mu gösteriyor?*

Hayatımız metafor, başından sonuna kadar. Etrafımızdaki her şey metafor.

*Ama filmlerinize, gerçeğin hangi kısmını, gerçek olmayanın hangi kısmını ve kendinizin hangi kısmını koyuyorsunuz?*

Gerçek olmayan bir şey yaratmak imkânsız. Her şey gerçektir ve maalesef gerçekliği terk edemiyoruz. Kendimizi var olan dünyaya karşı, şiirsel biçimde ya da tümüyle betimleyici bir tavırla ifade edebiliriz. Ben kişisel olarak kendimi metaforik yollarla ifade etmeyi tercih ediyorum. Sembol, bünyesi itibariyle özel bir anlam, entelektüel bir formül taşır, oysa metafor görüntünün kendisidir. Temsil ettiği dünyayla aynı özellikleri taşıyan bir görüntü. Sembolün tersine, anlamı tanımlanmamıştır. Kendi başına belirli ve kısıtlı araçları kullanarak gerçekten de sınırsız bir dünyadan bahsedemeyiz. Bir formülü, yani bir sembolü analiz edebiliriz, ama metafor kendi üstüne dönen bir oluşumdur, bir kendiliktir. Onu betimlemeye çalışırsanız, derhal parçalarına ayrılır.

*Tanıdık nesneleri kullanarak etrafınızda Rus dünyasını yeniden yaratma girişiminde bulunmuyor musunuz? Daha geniş çaplı düşünecek olursak filmlerinizle de aynı şeyi yapmıyor musunuz?*

Herhalde üretilen şey bu olmuş, başka bazı insanlar da söylediler, ama etrafımı bana ülkemi hatırlatan şeylerle donatmam bilinçdışı bir durum. Gerçekten de iyi bir şey değil. İnsan hiçbir şey olmadan da yaşayabilmeli. Tolstoy mutlu olmak için insanın imkânsız olan şeyler istememesi gerektiğini söylemiş. Çok basit. Mesele, mümkün olan ve olmayan şeyleri birbirinden nasıl ayıracağınız.

*Peki ya şu yukarınızda asılı olan fotoğraftaki köpek?*

Bir Rus köpeği, Rusya'da kalan ailemin bir parçası, oğlumla ve kayınvalidemle beraber.

*Kayıp ya da nostalji duygusu daha çok gönlünüze yakın tuttuğunuz insanlarla, köklerinizle ilgili, öyle mi?*

Sıradan bir insanın sözlerini hatırladım: "Yalnız olmaya dayanamayan insan ölümle yüz yüzedir." Bu, maneviyattan yoksun olmanın işaretidir. Yalnız olmaktan hiç korkmuyorum anlamına gelmiyor bu söylediklerim, kendimi manen daha yüksek bir seviyede gördüğüm anlamına da.

*Bu fotoğraflara ilginizin sebebi nedir, sevgi mi?*

Evet, elbette. Ama bunun iyi bir şey olup olmadığından emin değilim. Bir yanlış olduğunu, beni zayıflatan bir duygu olduğunu hissediyorum. Ama belki de zayıflığım, gücümdür? Ruh hakkında o kadar az şey biliyoruz ki, yolunu kaybetmiş köpekler gibiyiz. Siyasetten, sanattan, spordan, kadın sevgisinden konuşurken kendimizi rahat hissediyoruz. Maneviyata dokunduğumuz anda yolumuzu kaybediyoruz, kültürümüz gidiyor, bu alanda hiçbir hazırlığımız yok. Medeniliğimiz kayıp. Dişlerini nasıl fırçalayacağını bilmeyen insanlardan farksız hale geliyoruz.

*Nostalghia*'ya geri dönecek olursak, bu filmin maneviyata duyulan nostaljiyi ifade ettiği söylenebilir. Örneğin 'mağdur' kavramı, artık bunu kendimizle ilişkilendiremiyoruz, yalnızca başkaları için var. Mağdur olmanın ne anlama geldiğini unutmuşuz. Filmimin argümanı işte bu yüzden esasen mağdur sorununa dayanıyor, konusundan çok, gelişimiyle.

*Ruhtan bahsederken kast ettiğiniz, insanın hayatı boyunca gizliden gizliye tamamlaması gereken bir tür heykel mi?*

İnsanın onu yontması değil, özgür bırakması gerekiyor. Yontulmuş zaten.

*Son bir soru. Hangi hayvan olmayı isterdiniz?*

Bir hayvan olmayı istemeyi tahayyül etmek zor, manen daha düşük bir seviyeye inmeyi istemek gerekirdi, ruhun paralize ol-

ması gerekirdi. Ben insana en az bağlı olan hayvan olmak isterdim. Böyle bir hayvanın varlığını düşünmek tuhaf. Romantiklik gibi bir kaygım yok, o yüzden de bir kaplan ya da kartal olmak istediğimi söyleyemem. Herhalde mümkün olduğunca az zarar veren bir hayvan olmak isterdim. Köpeğimiz Dark çok insancıldır, sözleri anlar, gerçekten de insani duygular hisseder. Köpeğin bu yüzden acı çekiyor olmasından korkuyorum. Rusya'dan ayrılmam gerektiğinde, hiç kıpırdamadan oturdu kaldı, bana hiç bakmadı.

# İKİ DÜNYA ARASINDA

J. Hoberman - Gideon Bachmann, 1983*



*Andrey Tarkovski kim? Karşımızda sınır tanımaz derecede resimsel olmakta Akira Kurosawa'dan, azap verecek kadar değişken olmakta Michelangelo Antonioni'den, huysuzluk derecesinde inatçı olmakta Robert Bresson'dan, ulusal mitolojisine gömülmekte John Ford'dan aşağı kalmayan bir yönetmen var. Çalışmalarını hâlâ sürdüren en büyük Sovyet yönetmeni olarak görünen elli bir yaşındaki yönetmenin filmlerini, Amerikalı gözler (ama yalnızca onlar değil), muammayı andıran bir çelişkili işaretler imparatorluğundan bilmecemsi görüntüler olarak görüyorlar.*

*Tarkovski Bressonvari bir tarzda çalışıyor (yirmi bir yılda altı uzun metrajlı film yaptı). "Sanatın asla hayatı öğretmemesi gerektiği,*

*) *American Film*, Kasım 1983, 14, s. 75-79.

onu olduğu gibi göstermesi gerektiği konusunda Gogol'e katılıyorum," diyor gazetecilere. Sanat "insanın deneyimlerini, hakkında karar vermeleri için çağdaşlarına sunmasıdır". Tanınmış bir şairin oğlu olan Tarkovski Arapça ve müzik eğitimi görmüş, resim yapmış, Sibirya'da araştırmalar yürütmüş ve ardından 1956'da Devlet Sinema Enstitüsü'ne girip emektar yönetmen Mihail Romm'un öğrencisi olmuş.

Tarkovski'nin adı önceden konmuş mezuniyet filmi Silindir ve Keman (1960'ta, ileride Siberiade'ı yönetecek olan Andrey Konçalovski'yle birlikte yapılmıştı) hatırı sayılır bir ilgi gördü. İlk uzun metrajlı filmi İvan'ın Çocukluğu ise 1962'de Venedik Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanarak uluslararası bir başarıya imza attı. Ertesi yıl ABD'de 'kültürel alışveriş' çerçevesinde My Name is Ivan (Benim Adım İvan) başlığıyla gösterilen filmin izlenimci biçimde harmanlayıp sunduğu rüyalar, hatıralar, dünya haberlerinden kesitler ve İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili güçlü bir hikâyeye eşlik eden anlatısal imkânlar, temkinli bir hezeyanla karşılandı. (Gerçi tanınmış bir eleştirmen, projeksiyoncunun kesinlikle makaraları sallamış olduğundan yakınmıştı.)

Benim Adım İvan, Kruşçev'li yumuşama döneminde çekilmişti; Tarkovski'nin iddialı ikinci uzun metraj filmi (senaryosu Andrey Konçalovski'yle birlikte yazılan) Andrey Rublev ise Kruşçev'in düşüşünü izleyen siyasal kargaşa döneminde karaya oturdu. Lust for Life'ın Sovyet versiyonu denebilecek, Rusya'nın en büyük ikona ressamının hayat hikâyesinin -on beşinci yüzyıldaki Tatar istilası döneminde geçiyordu- büyük ölçüde yeniden kurulduğu bu destan, Sovyetler Birliği'nde Eisenstein'ın Korkunç İvan'ından bu yana görülmemiş cüretkârlıkta bir tarihi filmdi. Rublev çok şiddetliydi, çok çizgisellik dışıydı, çok seksiydi ve siyaseten de çok karmaşıktı. Moskova'da bir kere gösterildikten sonra (söylentiye bakılırsa Dom Kino nöbetçi polislerle çevrelenmişti), film rafa kaldırıldı.

Tarkovski Rublev'in neden yasaklandığını açıklamaya yanaşmıyor, ama filmde yapması önerilen değişikliklerin birçoğunu kabul etmediğini ısrarla vurguluyor. Filmin 1968'de Cannes Film Festivali'nde gösterilmesi tasarlanıyordu, ama son dakikada Ruslar filmi zorla geri çektiler. Ertesi yıl Cannes Film Festivali'nin yarışma dışı bölümünde, Paris'te, festivalin açılışından önce gösterildi; skandal

denebilecek gayri meşru bir hareketti bu. Nihayet Sovyetler'in kültür bürokrasisi yumuşadı ve film 1971'de ülke içinde gösterime girdi. Rublev iki yıl sonra, bu kez New York Film Festivali'nde ortaya çıktı; Amerikalı dağıtımcı Columbia Pictures filmin 20 dakikasını kesmişti. New York'taki eleştirmenlerin çoğu, kesilmiş olduğunu mazeret göstererek film hakkında yorumda bulunmaktan kaçındılar.

Tarkovski'nin, çok satan Polonyalı bilim-kurgu yazarı Stanislav Lem'in tanınmış bir romanından uyarlanmış üçüncü uzun metrajlı filmi Solaris de tartışmalı bir film oldu. Senaryodan memnun kalmayan Lem, bir noktada önerisini geri çekme ve projeye son verme tehdidinde bulundu. Tarkovski de zaten bunu en zayıf filmi olarak görüyor. Yine de Solaris, 1972'de Cannes'da Özel Jüri Ödülü kazandı ve Sovyetler'in 2001'i olarak selamlandı.

Solaris'te, Lem'in attığı o harika temel (görünürde sezgiye sahip tek bir okyanustan oluşan bir gezegen) korunmuş, ama Pole'un tipik özelliği olan alaycı metafiziği bir kenara bırakılmıştır. Lem'in karmaşık çerçevesi içinde başka bir filmin doğma mücadelesi verdiğini hissedersiniz. Muhtemelen bu film, Sovyetler Birliği'nde 1974'te, ABD'deyse neredeyse bir on yıl sonra gösterime giren Ayna'dır (Stanley Kubrick'ten çok Stan Brakhage'i andıran bir film).

Birkaç yıl önce bu derginin eski editörü, Bob Fosse'nin All That Jazz'e harcadığı bütçeyle Brakhage'in neler yapabileceğini, bu konuda ne düşündüğümü sormuştu bana. Ayna'yı görmüş olsaydım, bir fikrim olurdu: Tarkovski'nin kariyerinin ortasına gelmişken yaptığı bu otobiyografik filmde, rüya sekanslarıyla sesleri, çocukluk hatıralarıyla sürmekte olan bir evlilikten sahneleri Brakhage'in Sincerety'sindeki (bu film de ailenin zıt kutuplar arasında gidip gelen bir kutsanmasıdır) sarsıcı akıcılıkla harmanlamak için iki yönlü bir zaman çerçevesi kullanılmıştır. Ayna Sovyetler Birliği'nde son derece sınırlı biçimde dağıtıldı, ama kültür alanının yetkililerinden, hatta Tarkovski'nin meslektaşlarından yoğun eleştiriler aldı. Film Quarterly'nin 1981 sayılarından birinde eleştirmenlerin yorumlarını inceleyen Michael Dempsey, "Hayret verici bir biçimde hepsi de, gördükleri, inanması güç ama parayı sevmeyen sanatçı kılıklı çatlak karşısında kafalarını kaşıyan, nüfuz sahibi, Hollywoodlu bebelere benziyor," gözleminde bulunmuştu.

Fakat Tarkovski Moskova'da temkinli bir saygıyla, kolayca çirkinleşebilecek gizli bir rahatsızlıkla karşılandıysa da, bir sonraki filmi Stalker'ı, orijinal negatif bir laboratuar kazasında zarar gördüğü için neredeyse sıfırdan yeni baştan çekmeyi başarabildi. 1979'da gösterime giren filmde Tarkovski, Arkadi ve Boris Strugatski'nin bilim-kurgu romanı Roadside Picnic'i serbestçe değiştirmiş, iki Rus entelektüelin, bir gulag mahkûmu gibi pis paçavralara bürünmüş, kafası kazınmış, ıstıraba düşmüş bir aptalın peşinden, kirlenmiş, kıyamet sonrasına çıkmış bir sanayi çöplüğündeki gizemli enerji kaynağına doğru yaptığı alaycı-destansı yolculuğu anlatmıştı.

Tarkovski'nin filmleri bir tür altında sınıflandırılmaya ne kadar dirençliyse, siyaseti de Soğuk Savaş döneminin kolaycı yorumlarına o kadar dirençli. Brakhage ya da Hans-Jürgen Syberberg gibi avangard olduğu kadar muhafazakâr görünüyor. Gerçekten de, güçlü bir bireyselcilikleri olan bu üç yönetmen, savaş sonrası dönemin beter üçlüsünü oluşturuyor. Hepsi de sanatlarını -ve bütün Sanatı- yarı dinsel bir çağrı gibi gören gözler; üçü de anne babalarını, eşlerini ve çocuklarını filmlerinde tılsımlı unsurlar gibi kullanarak tekbenciliğe meyletiyor. Üçü de doğal sürrealist, görünüşe bakılırsa resmi sürrealizmin radikal sosyal programından haberleri yok. Üçü de çocukluktaki masumiyete ayrıcalık tanıyor (bu yönden aralarında en çarpıcı olan, çocukluğunu Nazi Almanyası'nda geçirmiş Syberberg) ve üçü de militan denebilecek derecede taşralı. Syberberg nasıl ölümüne Almansa, Tarkovski'nin de Rus olmaktan başka çaresi yok, Brakhage ise tepeden tırnağa Amerikalı. "Bir Japon'un kitabında anlatılan bir ormanın, Sicilya'daki ya da Sibirya'daki bir ormanla hiçbir ilgisi yoktur," demişti Tarkovski. "O ormanı, yazarın ya da oralıların gözüyle göremem ki."

Yeni filmi Nostalghia (Amerika'daki prömiyeri geçen ayki New York Film Festivali'nde gerçekleşen film, İtalya'daki bir yolculuk üzerine derin düşüncelere götüren bir değerlendirme) yönetmenin Sovyetler Birliği dışında yaptığı ilk, Ayna'dan bu yana da en şahsi filmi. Yönetmen, seyre değer sanrılar içinde gördüğü Toskana enkazı karşısında Rusluğuyla hesaplaşıyor. Ona göre Nostalghia, görsel bir psikodrama. Yönetmen İtalyan bir gazeteciye filmin, "Yabancı bir ülkede bulunan bir Sovyet entelektüelinin ruh hali ve hisleriyle

*ilgili olduğu"nu söylemişti; "yani şu anda içinde bulunduğum durumla ilgili".*

*Bazıları Tarkovski'nin dindar mizacını, ateşli milliyetçiliğini, okyanus özlemini, sürgündeki yazar Alexander Soljenitsin'inkine benzetirler. Fakat filmleri ne kadar kişisel olsa da, Tarkovski bunların var oluşunu sosyalizme (ya da en azından devlet himayesine) bağlıyor.* Ayna *ve* Stalker *hakkında* Variety'ye, *"Sovyetler Birliği dışında bir yerde yapılamazlardı, hele görünüşe bakılırsa asıl amacın mali bir yatırımdan kâr etmek olduğu İtalya'da, ya da birçok Batı ülkesinde, kesinlikle yapılamazlardı," demişti.*

*Andrey Tarkovski'nin aşağıda okuyacağınız sözleri, serbest gazeteci ve belgesel film yönetmeni Gideon Bachmann'ın yirmi yılı aşkın bir süre zarfında onunla yaptığı söyleşilerden derlenmiştir.*

*J. Hoberman*

* * *

İtalya'da birkaç kez bulunmuştum, hemen hemen üç yıl önce de dostum, İtalyan şair, yazar ve senaryo yazarı Tonino Guerra'yla, bu ziyaretler sırasındaki deneyimlerimi yansıtan *Nostalghia* adında bir film yapmaya karar verdik.

Oleg Yankovski'nin canlandırdığı baş karakter Gortçakov, İtalya'ya iş için gelen bir Rus entelektüel. 'Nostalji' dendiğinde sınırlı bir biçimde tercüme edilmiş olan filmin adı, uzakta olana, birleşemeyecek dünyalara, ama aynı zamanda kendi içimizdeki bir yuvaya duyduğumuz özlemi ifade ediyor. Filmin 'aksiyonu' -olup bitenlerin hikâyesi- hazırlık evresinde, Guerra'yla senaryoyu yazdığımız sırada, hatta çekim sırasında tekrar tekrar değiştirildi. Burada bölünmüş, parçalanmış bir dünyada yaşamanın imkânsızlığını ifade etmek istedim. Gortçakov tarih profesörüdür, İtalyan mimari tarihi hakkında uluslararası üne sahip bir uzmandır. O zamana kadar yalnızca röprodüksiyonlar ve fotoğraflarla öğrenip öğrettiği anıtlarla binaları görüp onlara dokunma fırsatını ilk kez bulmuştur. İtalya'ya gelir gelmez, bir sanat eserini doğuran kültüre ait değilseniz eğer, onu aktaramayacağınızı, tercüme edemeyeceğinizi, hatta öğrenemeyeceğinizi anlamaya başlar.

Fakat daha geniş anlamda bu film, kültürü ithal ve ihraç edemeyeceğinizi göstermeyi amaçlıyor. Bizler Sovyetler Birliği'nde Dante'yi, Petrarca'yı bildiğimizi iddia ederiz, ama bu doğru değildir. İtalyanlar da Puşkin'i bildiklerini söylerler, ama aslında böyle bir şey de iddia edilemez. Olup biten çok temel bir şey yoksa eğer, bir insanı başka bir insanın kültürüne götürmek mümkün değildir.

Benim işim halkı kendime çekmek, benimle ilgilenilmesini sağlamak değil. Bu onların zekâsına değer vermediğim anlamına gelirdi. Nihayetinde halkın budalalardan oluştuğunu sanmıyorum. Ama sık sık şu gerçeği düşünüyorum; bütün vaat ettiğim bir sanat eseri olsaydı eğer, hiçbir yapımcı beş kuruş bile harcamazdı. Bu yüzden de bütün filmlerimi, olabildiğince bütün enerjimle, kendimi tamamen vererek yapıyorum, aksi takdirde başka bir film yapmama şans tanınmayabilir.

Her halukârda, herkes tarafından anlaşılmayı temel önemde görmüyorum. Sinema bir sanat formuysa -böyle olabileceğinde sanırım hepimiz hemfikiriz- başyapıtların tüketim malı olmadığını, hem yaratıcılığın hem de içinden çıktıkları kültürün bakış açısından bir dönemin ideallerini ifade eden zirve noktaları olduğunu unutmamalıyız.

Maalesef, izlenen filmlerin tümüyle eğlence olmanın çok ötesine geçtiği iddiasında sık sık bulunulamıyor. Dovjenko, Olmi ve Bresson'ın filmlerini takdir ediyorsam eğer, bunun sebebi yalın olan ile çileli olanı çekici bulmam. Sanatın bu nitelikler uğruna çabalaması gerektiğine inanıyorum. Aslında yaratıcı bir düşüncenin, izleyicilerin bilincine ulaşmak için izleyebileceği tek yol, yaratıcının izleyiciye duyduğu topyekûn inançtan geçiyor. İkisi arasında eşit düzeylerde süren bir tür tartışma olmalı. Başka bir yol yok. Modern filmlerin birçok bölümü, izleyiciye filmin aksiyonunun gerçekleştiği koşulları açıklamaktan başka bir amaca hizmet etmiyor. Sinemada açıklamaya gerek yoktur, doğrudan duyguların etkilenmesi gerekir. Sonra, uyanan bu duygu düşünceleri harekete geçirir.

Öznenin mantığı yerine öznel mantığı -düşünceyi, rüyayı- göstermemi sağlayacak bir montaj ilkesi arıyorum. İnsanın içinde bu-



Andrey Tarkovski.

lunduğu durumdan, psişik koşullarından, yani insan davranışını etkileyen etkenlerden kaynaklanan bir form arıyorum. Psikolojik hakikatin sunulmasında ilk koşul budur. Dolayısıyla filmlerimde, hikâye hiç büyük önem taşımaz. Çalışmalarımın asıl anlamı, eylemlerle ifade edilmemiştir hiç. Araya bir şey karıştırmadan, en önemli şeyden bahsetmeye çalışıyorum. Aralarında mutlaka mantıksal bir bağ olmayan şeyleri göstermeye çalışıyorum. Onları kendi içlerinde birleştiren şey, düşüncelerin hareketi.

Bir tek yolculuk mümkün yalnızca; kendi iç dünyamıza yaptığımız yolculuk. Gezegenin yüzeyinde gezinerek pek fazla şey öğrenmiyoruz. İnsanın geri dönmek için yola çıktığına da inanmıyorum. İnsan asla başlangıç noktasına geri dönemez, çünkü o arada kendi de değişir. Ve tabii ki kendinizden, olduğunuz kişiden, kendinizle taşıdığınızdan kaçamazsınız. Kabuğunun içindeki kaplumbağa gibi, biz de ruhlarımızın evini taşıyoruz. Dünya üzerindeki ülkeleri gezmek sadece sembolik bir yolculuktur. Nereye giderseniz gidin, hâlâ kendi ruhunuzu arıyorsunuzdur.

İnsan varoluşunun yegâne anlamını, insanın kendini manen aşma, doğduğu zamanki halinden farklı biri olma çabasında, bü-

yümesinde görüyorum. Bu süre zarfında, doğumla ölüm arasında, bunu yapmayı başarabilirsek -ne kadar zor olsa da, ilerlemeler ne kadar küçük olsa da- insanlığa hizmet etmiş oluruz.

Doğu felsefelerine her zamankinden fazla ilgi duyuyorum, Doğu felsefelerinde varoluşun anlamı derin düşünmekte, insanın evrenle kaynaşmasında yatıyor. Batı çok akılcı ve öyle görünüyor ki Batılı varoluşun anlamı da pragmatik bir ilkeden kaynaklanıyor: İnsanın bedenini mümkün olabildiğince canlı tutabilmesini sağlayacak mükemmel bir denge içinde, her şeyden biraz almayı öngörüyor bu ilke.

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

Ben 'zaman'ın hiç de nesnel bir kategori olmadığı kanısındayım, çünkü insan olmadan zaman olmaz. Bazı bilimsel buluşlar da, aynı sonuca varma eğiliminde. 'Şimdi'de yaşamıyoruz. Şimdi çok kısa, sıfır değil ama sıfıra o kadar yakın ki, onu algılamamızın bir yolu yok. Mümkün olan tek şimdi, gelecek ile şimdi arasında bulunan uçuruma düşmemiz. İşte bu yüzden 'nostalji', geçmiş için duyulan pişmanlık değil, kuvvetlerimizi saymayı, onları seferber etmeyi, görevimizi yerine getirmeyi başaramayarak kaybettiğimiz zaman karşısında duyduğumuz keder.

Benim filmimin nostaljisi, kendi köklerinden çok uzak olup oraya dönemeyecek birinin çektiği ölümcül bir hastalık. Ama filmde işler bu kadar çizgisel değil; karakterlerden hiçbirinin doğrudan yönetmen adına konuşmadığını, yani çizgisel bir biçimde yönetmenin düşüncelerini ifade etmediğini unutmamak önemli. Örneğin, baş karakterim kadınlar hakkında ne düşünürse düşünsün, bunlar ille de benim kadınlar hakkındaki fikirlerim

değil. Kendi adıma feminist hareketi şevkle savunmam kesinlikle, ama kadınlardaki kadına saygı duyarım. Kadınlar da erkekler gibi insan, buna hiç kuşku yok, ama insan varoluşundaki işlevleri ve rolleri erkeklerin işlevleri ve rollerinden çok farklı.

Bunu unutmak yanlış olmakla kalmaz, doğanın kendisine de ters düşmek olur. Aslında bu işte epey iyiyiz: doğaya aykırı davranmakta. Kendimizi doğadan koruma ve onu fethetme çabamızda, madden gelişmeyi o kadar çok tercih ettik ki, bugün vardığımız noktada, yarattığımız teknolojiye ayak uydurmaya epeyce hazırlıksızız. Bence insan özü itibarıyla manevi bir varlıktır ve hayatının anlamı bu maneviyatı geliştirmesinde yatar. Bunu yapamazsa, toplum çöker.

Hiç beklemediğim bir şeydi; *Nostalghia* ruh ile madde arasındaki bu çatışmayla ilgili olarak benim zihnimi aktarıyor. Hatta bundan da fazlasını: İlk kez, sinemanın, yönetmenin ruh halini ifade etme yolunda uzun bir mesafe kat edebileceğini hissettim birden. Bir filmde bu kadar açık bir somutlaşmayı becerebilmeyi beklemiyordum.

Bunu fark etmem mümkün oldu, çünkü filmin tamamının montajını, çekimleri bitirdikten sonra yaptım; Rusya'da hiç yapmadığım bir şeydi, montajı hep filmi çekerken yapardım. Bu, bir sonraki çekimlere hazırlanmamı, yanlış yerleri düzeltmemi ya da bazı şeyleri değiştirmemi sağlıyordu; kısacası filme çekerken, daha önce filme çektiklerim hakkındaki izlenimlerime bağlı olmuştum. *Nostalghia*'yı çekerken ise böyle olmadı, tabii bu ilk başta zor geldi. Ama böylece başka bir şey mümkün oldu: Filmin malzemesi bir bütün olarak görülebiliyordu ve film boyunca duygusal yoğunluk bir tek düzeyde akıyordu.

Şunu keşfettim: Bütün bu yıllar boyunca ilgilendiğim şey bu olmuştu. Ani ve beklenmedik şey: Filmlerim birbirinden farklı olsa da, hepsi de aynı gerekçeyle yapılmıştı; insanın kendini içinde bulduğu muğlak konum yüzünden, kendi iç dünyasında yaşadığı çatışmayı tartışmak için bir tür manevi ideal ile bu maddi dünyada var olmanın zorunluluğu arasındaki çatışmayı anlamak. Ben bunu temel bir çatışma olarak görüyorum, çünkü günümüz toplumundaki bütün sorunlar bu çatışmadan doğu-

yor. 'Tolstoy kompleksi' diyelim buna. Bu ebedi bir kompleks; güncel bir dekorda yapmayı tasarladığım *Hamlet*'in dayanağı da bu olacak.

Sanat var olduğundan bu yana, insanoğlu sanatla dünyayı etkilemeye çalışmıştır. Ama bütün açısından bakıldığında, çok fazla toplumsal ve siyasal etkiye sahip olmayı hiç başaramamıştır. Etrafıma, geçmişe şöyle bir bakıyorum da, artık sanatın aslında toplumsal gelişmeyi etkileyemeyeceğini düşünüyorum. Sanat yalnızca zihinlerin gelişimini etkileyebilir. Zihnimiz ve ruhumuz üzerinde işleyebilir. Ama bir şeyleri değiştirmek için sanattan daha büyük toplumsal güçler var. Nihayetinde, pratikte insanların yaptığı her şeyin amacı dünyayı değiştirmektir.

Aslına bakarsanız, şeylerin yüzü sürekli değişiyor. Ama sorarım size, insan yüzyıllardır eserleriyle dünyanın yüzünü değiştiriyor idiyse, neden bu hayret verici duruma vardı? Belki de buna hazır değildik, öyle mi?

Bana öyle geliyor ki, dünyayı değiştirmeden önce insanın kendini değiştirmesi gerekiyor; manevi varoluşunu, iç dünyasını başka faaliyetleriyle eşzamanlı olarak, uyum içinde, sessizce değiştirmesi gerekiyor. Belki de en büyük suçumuz, kendi kendimizi değiştirmeden başkalarını değiştirme, başkalarına öğretme girişiminde bulunmamız, 'dünyayı sanat yoluyla değiştirme' çabasına girmemiz. Sanatın toplumsal işlevi ancak atılacak ikinci bir adım olabilir.

Her halukârda, sanatın asla öğretmemesi, hayatı olduğu gibi göstermesi gerektiği konusunda, geniş anlamda düşünecek olursak, insanın deneyimlerini, hakkında karar vermeleri için çağdaşlarına açması gerektiği konusunda Gogol'e katılıyorum. Bunun ötesine geçmeye -sanki peygambermişsiniz gibi sanatı 'yararlı' kılmaya- izniniz olması için önce manen yeterince bilinçlenerek bu hakkı kazanmalısınız. Belki de insan bu hakkı hiç kazanamayacak, hiç *yeterince* bilinçlenemeyecek. Sanatçılar olarak yapabileceğimiz tek şey, tekrar ediyorum, insanların dikkatini varoluşun sorunlarına çekmektir. İşler iyi gidiyorsa, insanlar sanatçılar olmadan da yapabilirler.



Tarkovski.

# TELEVİZYON ÇAĞINDA BENİM SİNEMAM

Velia Iacovino, 1983*



*Başkalarıyla aranızda her zaman sözcüklere dayanarak bağ kuramazsınız. Bazen yalnızca bir bakış, bir gülüş, elin küçük bir hareketiyle bir şeyler anlatabileceğiniz, dilin ötesinde, duygusal ve tümüyle mantık dışı, doğrudan bir bağ kurarsınız. Andrey Tarkovski'yle, günümüzün belki de en önemli Rus yönetmeniyle Roma'da* MassMedia *için söyleşi yaparken buna benzer bir şey oldu. Bu kısa boylu, ince adam etrafa bakındı, Tatarları andıran ve çatık kaşlarının altında kırışık yüz hatları kıpırdanarak oynadı. Ona dergiyi göstermemi istedi.* MassMedia'*nın sayfalarını karıştırdı, arada durup bir iki başlığı okudu. Sonra kendine çekidüzen verdi. Gülümsedi, Asyalı gözleri nihayet belli belirsiz rahatsızlık kıvılcımları saç-*

*) *MassMedia*, No. 5, Kasım-Aralık 1983 (İtalyanca'dan çeviren: Ken Shulman).

*mayı bıraktı. Bir sessizliğin ardından biraz komik İtalyanca'sıyla, "Hazırım," dedi. Çevirmenimize dönerek sorularımı cevaplamaya başladı.*

* * *

*Sayın Tarkovski, sizce sinema zor bir dönemden mi geçiyor, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişte olduğu kadar zor bir dönemden?*

Tabii ki. Sinemanın, sesli filmlerin başlangıcına damgasını vuran dönemden çok daha zor ve eleştirel bir dönemden geçtiğini söyleyebilirim. Nasıl başa çıkacağımızı pek bilemediğim bir dönem bu. Olanlar, yeni teknolojilerin kullanılmasıyla olmadı, ekonomik baskılar ve saikler yüzünden böyle oldu, orası kesin. Mesele şu ki, aslında sinema bugün büyük yapımcıların elinde. Amerikalı yapımcıların. Bu yapımcılar da esasen piyasaya videokaset sürmekle ilgileniyorlar. Halkın, daha zekileşmiş, sonuçta daha fazlasını talep eden geniş bir kesiminin zevklerini tatmin etmeye çalışmak yerine, hiç olmadığı kadar yüksek kârlar elde etmek istiyorlar. Burada büyük işlerden bahsediyoruz. Hikâye bu. Sanatsal nitelik adına bile olsa parçalaması ya da yavaşlatması çok zor olan bir mekanizmadan.

*Ulusal sinema dili gibi bir şey var mı sizce? Yoksa İsveçli bir yönetmenin Kanadalı ya da Rus bir yönetmenle aynı sinema diline, aynı tekniğe sahip olabileceği söylenebilir mi?*

Sinema bir sanatsa eğer, doğal olarak ulusal bir dili vardır. Sanat ulusal olmaktan kaçamaz. Sözün kısası, Rus sineması Rustur, İtalyan sineması da İtalyandır.

*1976'da sahnede* Hamlet'*i yönettiniz ve muazzam bir başarı kazandınız. Sahnede yönetmenlik yapmakla film yönetmek çok farklı mı birbirinden?*

Tiyatro ile sinema iki farklı sanat formu. İki farklı meslek. Örneğin bir tiyatro gösterisi gerçekleştirebilmek için elinizde bir ti-

yatro olacak, burada kumpanyayı eğiteccek ve oyuncularınızı hazırlayacaksınız. Ama öyle görünüyor ki, bu her zaman mümkün olmuyor. Gelgelelim, eylemin gerçekleştiği yer konusundaki farklılığın dışında, tiyatroda yapabildiğiniz şeyi sinemada yapamazsınız ve bunun tersi de geçerlidir. Ama bence bütün sanat formları, farklı olsalar bile nihayetinde eşdeğerdir. Aynı değerde ve ağırlıktadırlar, gerçeklik üzerinde aynı etkiye sahiptirler.

*Sinemanın tiyatroyu gölgelediği görüşüne katılıyor musunuz?*

Hayır, buna inanmıyorum. İkisi, iki farklı şey, daha önce de söylediğim gibi, birbirinden tümüyle farklı iki form.

*Beyazperde için film çekerken, televizyon için film çekerken olduğundan farklı yaptığınız şeyler ne?*

Film çekerken, beyazperde için mi yoksa televizyon için mi çektiğinizin daima bilincinde olmalısınız. Çünkü seyircilerin algı modu, karanlık, kalabalık bir salona gömülmüş olmalarına ya da evde, ellerinde uzaktan kumanda, dikkat dağıtması muhtemel sonsuz sayıda şeyin ortasında yalnız oturuyor olmalarına dayalı olarak tümüyle değişecektir. Dahası, sinemaya gitmek iradi bir eylemdir. Televizyonda bir film seyretmekse her zaman öyle değildir. Genelde televizyonda gördüğünüz görüntü ya sizi üzer ya da ona tahammül edersiniz, alttan alta hareket eden bir görüntüdür, insanların zevklerini bile değiştirir.

*Çok fazla film seyretmenin, birçok televizyon seyircisi için söz konusu olabileceği gibi, hayal dünyasına doğru tehlikeli bir kaçış başlattığına katılıyor musunuz siz de?*

Televizyonun, seyredenlerin psikolojisi üzerinde kesinlikle güçlü bir etkisi var. Zevkleri de değiştirebileceği kanaatindeyim. Ama seyircileri gerçeklikle bağlantılarını kaybedebilecekleri bir noktaya sürükleyebileceğini ya da o derece değiştirebileceğini sanmıyorum.

*Bir iletişim ortamı olarak televizyon, halkın zevklerini nasıl değiştiriyor?*

Halk sürekli televizyon seyretmeye başladığından bu yana, sinemaya başka bir havayla gidiyor. Sinemaya artık yalnızca kafasını dağıtmak ya da eğlence için gitmiyor. Görmeye değer bir şey, tümüyle yeni bir şey görmek için gidiyor.

*Televizyon sinemadan ne aldı? Ona ne verdi?*

Televizyon sinemadan bir şey almış değil. Tam tersine, ben televizyonun sinema üzerindeki etkisinin, sinemanın televizyon üzerindeki etkisinden çok daha büyük olduğunu düşünüyorum, sinemayı daha yüksek nitelik aramaya zorluyor. Ayrıca, televizyon gerçekten de onsuz yapamayacağımız bir bilgilenme aracı. Yayınladığı haberlerin müthiş büyük bir bölümü genelde yüzeysel olsa da, yalnızca insanların kafasını karıştırmaya yarasa da, televizyon vazgeçilmez bir hal aldı.

*Bir vakitler sinemanın kitleler adına bir ideolojik eğitim aracı olduğunu söylemişsiniz. Hâlâ inanıyor musunuz buna?*

Tabii ki. Düşüncemi değiştirmiş değilim. Bilakis, buna sadece sinemanın değil bütün sanat formlarının geleceğin organik insanını şekillendirmeyi amaç edinmesi gerektiğini eklemek isterim.

*Sizin sinemanız 'şiirsel sinema' olarak tanımlanıyor, bu tanıma katılıyor musunuz?*

Eleştirmenler benim bir şair olduğumu söylüyorlar. Her sanat formu şiir olabilir. Bütün büyük müzisyenler, yazarlar ve ressamlar aynı zamanda büyük birer şairdiler.

*Sizce şiir, güzelliğin güzellik adına ifadesi midir? Yoksa gerçeklikle yüzleşmenin ve onu değiştirmenin bir aracı mı?*

Şiir gerçekliği değiştirmez. Yaratır.

*Sanatın iktidar olmaksızın ya da iktidarın sanat olmaksızın daha kolay var olabileceği görüşüne katılıyor musunuz?*

Sanat iktidarla yapılmaz. Sanatı yapan sanatçılardır.

*Sizce sinemanın kendine has gücü nereden geliyor?*

Diğer bütün sanat formlarının aksine, sinema zamanın akışını yakalayıp tutabiliyor, onu durdurabiliyor, neredeyse sonsuza dek ona sahip olabiliyor. Sinemanın, zaman heykeltıraşlığı olduğunu söyleyebilirim.

*Fellini sinema için, "Bir ayna, bir pencere, hayal etmeyi sürdürmenin, kendi içine bakmanın bir yolu," demişti. Sizce sinema nedir? Neyi ifade eder?*

Bu konuda Fellini'ye katılmıyorum. Sinema, hayal etmeyi sürdürmenin bir yolu değildir. Ayrıca, gerçekliği olduğu gibi yansıtmamızı sağlayan, ya da onu bozmamızı ve grotesk bir görüntü yansıtmamızı sağlayan bir sanat da değildir. Bence sinema yeni bir evren yaratmanın, gizli harikalarını keşfetsinler diye başkalarına da gösterdiğimiz büyüleyici bir dünya yaratmanın özgün bir yoludur.

*'Bu Tarkovski'nin filmi' sözü, ne kadar adil olabilir? Böyle bir atıf yapmak söz konusu olduğunda oyunculardan, senaristlerden, kameramanlardan, diğerlerinden de bahsetmemiz gerekiyor mu?*

Kuşkusuz bir filmde yalnızca yönetmen ya da oyuncular çalışmıyor. Bir film yüzde 100 yönetmenine ait olmaz. Oyuncuların da değildir. Yapımına katılmış herkesindir.

*Andrey Rublev'in gösterimi Sovyetler Birliği'nde neden o kadar ertelendi?*

Bunun sebebini ben de bilmiyorum. Fakat umurumda da değil. Başta filmi Cannes Film Festivali'nde gösterime sokmaya karar verdiklerini, sonra da birden fikirlerini değiştirdiklerini bili-



*Andrey Rublev*'de (1966) Anatoli Solonitsyn.

yorum. Filme el kondu. Mutlaka bir şey oldu, gerçekten de açıklayamayacağım bir şey.

*Sizce SSCB'de yönetmenlik yapmakla, Batı'da yönetmenlik yapmak arasında bir fark var mı?*

Bu konuda beni korkutanlar oldu. Bana Batı'da çalışmanın çok zor olduğunu anlattılar. Oysa arada büyük bir farklılık görmüyorum. Hatta bence tam tersi. Kuşkusuz burada her gün kendi kendinizle yarışıyormuş gibisiniz, film yapacak olduğunuzda hemen kaç para gerekeceğini düşünüyorsunuz. Şunu söylemeliyim, SSCB'de böyle bir şey olmuyor.

*Andrey Rublev figürünü halkın, ne işiten ne konuşan, sağır-dilsiz figürüyle temsil edilenlerin gözlerini açma sorumluluğunu üstlenen sanatçıyı ifade eden bir metafor olarak sunmak ne kadar yerinde olur?*

Bu filmde sanatçı yalnızca kitlelerin sözcüsü. Kitlelerin düşüncelerini, kitlelerin sürekli, karmaşık biçimde algıladığı, biraraya getiremediği ya da ifade edemediği fikirleri ifade ediyor.

*Filmlerinizde kamera genellikle suyun, ateşin, karın, atların üzerinde duruyor. Neden? Acaba bu unsurlar sembolik olarak mı kullanılıyor?*

Hayır, sembol değiller. İçinde yaşadığımız doğanın tezahürü onlar.

*Peki, Andrey Rublev'in sonunda ikonanın üzerinden akan suyun anlamı ne?*

Bunu açıklamam zor. Orada su kullandım, çünkü canlı, hayat dolu bir madde, sürekli biçim değiştiren, sürekli hareket eden bir madde. Çok sinematografik bir unsur. Bunun üzerinden, zamanın geçişi fikrini ifade etmeye çalıştım. Zamanın hareketini.

*Bazıları* Solaris'*in İtalyanca dublajı yapılırken ciddi biçimde değiştirildiğini söylüyor.*

İtalyanca versiyonunda, filmim resmen mahvedilmiş. Montaj değiştirilmiş. Dacia Maraini'nin işi. Pasolini'nin ne kadar payı var, bilemiyorum. Fakat tam bir barbarlık. Başka birçok şeyin yanı sıra, insanlar bu filmde lehçeyle konuşuyorlar. Canavarca. Felaket.

*Kariyerinizde* Nostalghia'*yı nereye koyuyorsunuz?*

*Nostalghia* benim açımdan çok önemli bir film oldu. Kendimi tam anlamıyla ifade edebildim. Şunu da söylemeliyim ki, sinemanın ruhun algılanamaz hallerini bile temsil edebilecek büyük bir sanat formu olduğu fikrim teyit edildi.

*Kısa süre önce, insanın yapabileceği en büyük şeylerin sessizlikte ya da yalnızlıkta doğduğunu söylemiştiniz. Bir film tümüyle başka bir biçimde doğuyor. Sinemada büyük şeyler yapmanın imkânsız olduğu anlamına mı geliyor bu?*

Filmler de sessizlikte ve yalnızlıkta doğar. Film, yönetmenin onu ilk düşündüğü anda şekillenmeye başlar.

*Hangi İtalyan yönetmenleri seviyorsunuz?*

Antonioni, Fellini, Olmi. Taviani kardeşler ve diğerleri. Hepsi de hayat dolu. Bellocchio...

*Bu yıl Cannes Film Festivali'nin havasını nasıl buldunuz?*

Cannes'da bu yıl çok fena şeyler oldu. Ben yalnızca nostaljiyle, melankoliyle ilgili bir film yaptım. Bondarçuk'un, Sovyet jüri üyesinin filmimi kabul etmemesi, kendi payıma yutması zor bir lokma oldu. Onun dışında herkes beğendi. Kendimi ağır bir saldırıya uğramış hissediyorum, Sovyet liderlerinin böyle vatansever bir filmle ilgili olarak böyle bir görüşün baskın çıkmasına göz yummalarına da şaştım.

*En çok hangi filminizi seviyorsunuz?*

Bütün filmlerimi seviyorum. Bu soruyu nasıl cevaplayacağımı bilmiyorum. Herhalde kendime en yakın bulduğum, *Nostalghia.* Son filmim. Onda kendimi buluyorum.

*Hangi duygular en iyi biçimde, sinemayla ifade edilebilir?*

Bütün duyguları sinemayla ifade edebilirsiniz. Sinema diğerleri gibi sanatın bir formudur. Akışı ve biçimi yönetmenin niyetine bağlıdır.

*Siyah-beyaz film yapmak hâlâ anlamlı mı?*

Kuşkusuz anlamlı. Siyah-beyaz filmler gerçekliğin özünü daha iyi temsil edebiliyor, içkin anlamı daha iyi ifade edebiliyor. Renkli filmlerde öyle olmuyor. Renkli sinemanın daha sıradan, daha vulger olduğunu söyleyebilirim.

*Gelecek için planlarınız neler? Biraz çıtlatır mısınız?*

Donatella Baglivo, bir yönetmen olarak çalışmalarımla ilgili özel bir televizyon programının çekimini yeni bitirdi. Tam bir film değil. Daha çok *Nostalghia*'nın nasıl yapıldığıyla ilgili. İlginç, çok orijinal. Bana gelince; ben de Londra'da Covent Garden'da "Boris Godunov"u sahneye koymak ve *Hamlet*'i filme çekmek istiyorum. Ama şimdilik, bu işin devam edebilmesi için ülkemin bana izin vermesini bekliyorum. Ayrıca oğlumu ve büyükannesini göndermelerini bekliyorum. Üç yıl boyunca yurtdışında olmam gerekiyor.

# BİR SEMBOLİZM DÜŞMANI

İrena Brezna, 1984*

*Andrey Tarkovski, siz SSCB'de ayrıcalıklı bir sanatçısınız...*

Bence yanlış bir izlenim bu. Ben orada ayrıcalıklı değilim. Film yönetmeni Bondarçuk, mesela o ayrıcalıklı, ama ben değilim.

*Ama ünlüsünüz ve bu da muhtemelen sizin payınıza bir avantaj, gerçi belki de dezavantajdır.*

Bu şöhret, bu popülerlik, benim gözümde anlamlı değil; ilgilenmiyorum bunlarla. Hiçbir zaman şöhretime kafa yormadım. Benim için bir manası yok.

*) *Tip*'ten alınmıştır, Mart 1984 (Almanca'dan çeviren: Zsuzsanna Pal).

*Size uzlaşmadan çalışabilmeniz için daha fazla imkân sunmuyor mu ama?*

Kuşkusuz sunuyor. Çalışmasının başarısız olmadığını fark etmek sanatçı açısından önemlidir. Ona bir tatmin duygusu verir. Sovyet, İngiliz, özellikle de Alman halkının bana büyük ilgi göstermesi de benim açımdan bunu doğruluyor. Benim için özel bir avantajı yok; yalnızca bana yaptığım işi yapmakla doğruyu yaptığım güvencesini veriyor. Güven verici, özgüvenimi artırıyor, ama esasen bir manası yok.

*Bana öyle geliyor ki, spot ışıklarından rahatsız oluyorsunuz. İnsanlarla temastan kaçınıyorsunuz. Mesela, sadece ara sıra röportaj veriyorsunuz.*

Evet, pek sosyal bir insan değilim. Şöhretin sunduğu avantajlardan yararlanan, gazetecilerle temasta olmaktan hoşlanan insanlar vardır. Ben bunları pek sevmiyorum. Şimdiye kadar gazetecilerle yaptığım söyleşilerden sonra yazılmış bir tek makale olmadı ki, beni tatmin etmiş olsun. Mesele bana övgüler düzülmemiş olması değil, yazılanların tartışılan, konuşulan şeyle ilgisinin olmaması. Şöhretim yüzünden birinin ilgisine mazhar olduğunu anlamak benim için bir yük. Beni sinirlendiriyor.

*Sizi sinirlendiren şey ne?*

Cevaplaması zor. Biraraya gelip konuşan insanların ortak bir noktaları olmalı diye düşünüyorum, ki sohbet tek taraflı olarak kalmasın. Oysa hemen her gazeteci sorusunu yönelttiğinde cevapla değil, notlarıyla ilgileniyor. Sohbet onu etkilemiyor, yalnızca işi için anlamlı. Aynı şekilde bir sohbet arkadaşı olarak sinema seyircisi de beni sinirlendiriyor, benim hakkımdaki merakından ötürü. Kısacası bu tür sohbetler samimi değil, bu da beni küplere bindiriyor. İnsanlar sosyalleşiyorlar, ama karşılıklı, samimi bir ilgi yok; dolaylı bir yolla karşılaşıyorlar.

*Siz samimi bir temas mı istiyorsunuz?*

Bana öyle geliyor ki, herkes biraz bunu istiyor. Yaptığımız birçok şeyde büyük bir samimiyetsizlik var, özellikle de insan içine çıktığımızda yaptığımız şeylerde, bir sürü saçmalık, boşluk. Şahsen söylemeyi önemli bulduğum bir şey yoksa, bu tür sohbetlere bir anlam veremiyorum. Film yaptığım için de, her şeyi eserlerimle söylemeye çalışıyorum.

*Sohbetimizin temelinin bir hayli olumsuz olduğunu mu söylemeye çalışıyorsunuz bana?*

Hep böyle olmuştur. Bu konuda yapacak bir şey yok. Hem o ne demek öyle, olumsuz temel? Bir temelimiz yok. Sizin benimle söyleşi yapma dileğiniz, benim de bütün gücümle size direnme dileğim var yalnızca.

*Bunu kuvvetle hissedebiliyorum.*

Bakalım sohbetimiz nasıl devam edecek: "Zekice bir cevap istiyorsan, zekice bir soru sor," diyen Goethe'ydi, yanılmıyorsam.

*Sayın Tarkovski, eğer hiçbir ortak noktamız olmadığını düşünüyorsanız yanılıyorsunuz. Size geldim, çünkü filmlerinizden ötürü kendimi size yakın hissettim. Bu söyleşi benim açımdan sizinle konuşabilmenin bahanesi yalnızca.*

İşte bunu bana kanıtlamanız gerekecek.

*Umarım kanıtlayabilirim. Londra'ya sizin için geldim. Buradan bir makale çıkacak olması yalnızca tali bir sonuç, bu sohbetin peşi sıra gelen bir şey.*

Anlıyorum, her şeyi birbirine bağlamak istiyorsunuz.

*Her şeyden önce şu var: Sizi görmek benim dileğimdi, isteğimdi. Sonra bunu yapabilmek için bütün o engellerle karşı karşıya kaldım.*

Ve maalesef hepsini aştınız. Diğer bütün gazeteciler gibi sizin de bu engellerde tökezleyeceğinizi ummuştum, ama buradasınız.

*Sizi bir kale gibi kuşattım ve fethettim. Şimdi buradayım ve sizinle nasıl konuşacağımı bilmiyorum.*

Normal bir dille konuşun.

*Dinleyin, filmleriniz beni derinden etkiledi; şeylere bakışınız çok tanıdık, bir kadın olarak kendimi o filmlerde görememem dışında. Kadınlar filmlerinizde kesinlikle geleneksel bir rol oynuyorlar. Erkek dünyası egemen, daha doğrusu yalnızca erkek dünyası var. Erkeklerin bakış açısından kadın gizemli. Sevgi dolu; erkeği seviyor, bütün varoluşu erkekle olan ilişkisi etrafında dönüyor. Kadının kendine ait bir hayatı yok.*

Buna pek kafa yormadım; demek istediğim, kadının iç dünyasını hiç düşünmedim. Kadının kendine ait bir dünyası olduğunu inkâr etmek zor olur, ama bana öyle geliyor ki bu dünya kadının ilgili olduğu erkeğin dünyasına kuvvetle bağlı. Bu bakış açısına göre, tek başına bir kadın bir anormalliktir.

*Peki tek başına bir adam, bu normal midir?*

Tek başına olmayan bir adama göre daha normaldir. İşte bu yüzden kadın ya filmlerimde hiç yok ya da erkeğin gücü üzerinden yaratılıyor. Kadın yalnızca iki filmimde var, *Ayna* ile *Solaris*'te. O filmlerde de erkeğe bağlı olduğu belirgin. Kadının böyle bir rolü olduğuna itiraz mı ediyorsunuz?

*Söylediğiniz şeyi nasıl kabul edebilirim ki? Ben, kendi adıma, kendimi o rolde göremiyorum.*

Birlikte yaşadığınız erkeğin dünyasının, sizin dünyanıza bağlı olması gerektiği sonucuna mı vardınız peki?

*Hayır, öyle de değil. Ben kendi dünyamı korurum, o kendi dünyasını korur.*

Bu imkânsız. Siz kendi dünyanızı, o kendisininkini korursa ortak hiçbir şeyiniz olmaz. İç dünyanın ortak bir dünya haline gelmesi gerekir. Gelmezse eğer, ilişkinin bir geleceği olmaz, umutsuzdur, uyumsuzdur, ölmeye mahkûmdur. Bir kadının eş değiştirmesini tuhaf bulmaya meyilliyim. Mesele kaç eşi olduğu değil, ben ilkeyi düşünüyorum. Mesele şu ki, kadın bu evlilikleri hastalık gibi yaşar. Yani önce bir hastalığa düşer, sonra bir başka hastalığa, sonra bir başkasına, vs. Aşk öyle bütün bir duygudur ki, aldığı biçim ne olursa olsun tekrarlanamaz; bütünlüğü yüzünden tekrarlanamaz. Kadın bu duyguyu tekrarlayabilirse ona tümüyle anlamsız gelir. Bu kadın şanssız olmuş olabilir ya da kendi dünyasını korumaya çalışmış, kendi dünyasını daha önemli bulmuş, yabancı bir dünya içinde erimekten korkmuş olabilir. Bu durumda da ciddiye alınmayı bekleyemez ki. Anlıyor musunuz?

*Daha önce kendine ait bir dünyası olan bir kadınla tanışmadınız mı hiç?*

Böyle bir kadınla ilişki kuramam ki.

*Doğru anladıysam eğer, siz bir kadında erimezsiniz, öyle mi?*

Hayır, erimem. Buna ihtiyacım yok. Ben bir erkeğim.

*Ama sizin içinizde eriyen bir kadına ihtiyacınız var?*

Doğal olarak. Kadın kendini korumaya çalışırsa, ilişki soğuk olur.

*Ama bu sevgi içinde siz kendinizi koruyorsunuz.*

Ben erkeğim. Benim farklı bir doğam var.

*Kadın doğasını bildiğiniz gibi bir izlenime mi sahipsiniz?*

Sizin gibi, benim de kadın doğası hakkında bir fikrim var.

*Ama ben kendimi içerden, bir kadın olarak tanıyorum, çünkü bir kadınım.*

İnsanlar kendilerine toz kondurmazlar. Kendi dünyasını korumak isteyen bir kadın beni şaşırtıyor. Bana öyle geliyor ki kadının anlamı, kadının aşkının anlamı, kendini feda etmektir. Kadının büyüklüğü buradadır. Böyle bir kadının önünde saygıyla eğilirim. Böyle vakalar biliyorum.

*Dünyada böyle vakaların kıtlığı çekilmiyor pek.*

Evet, büyük kadınlar. Kendi dünyasında ısrar edip de, büyüklüğünü kanıtlamış bir tek kadın bilmiyorum. Birini söyleyin.

*Karşınızda dilim tutuldu. Yani kadın yalnızca erkeğe duyduğu aşkla var olma hakkına sahip, öyle mi?*

Ben öyle mi dedim? Kadın-erkek ilişkisi üzerine konuştuk yalnızca. Lafım ağzıma tıkılmadan bir şey ifade etmem de pek mümkün olmadı.

*Epey bir şey söylediniz, gayet iyi biliyorsunuz.*

Ben sadece, erkek ya da kadın, bir insanın, sevdiğinde kendine ait kapalı bir dünyası olmasının imkânsız olduğunu, bu dünyanın ötekinin dünyasıyla karışıp tümüyle farklı bir şeye dönüştüğünü söyledim. Kadını bu ilişkiden azat ederseniz, ilişkiyi bozarsınız. Kadın ayağa kalkamaz, şöyle bir silkinip beş dakika sonra yeni bir hayata başlayamaz. Kadının iç dünyası tümüyle erkeğe karşı beslediği duygulara dayanır. Benim fikrime göre, kadın kesinlikle, mutlaka bu duygulara dayanmalıdır. Kadın, aşkın sembolüdür. Aşk, insanın en büyük hazinesidir, kelimenin hem maddi hem de manevi

anlamında. Kadın hayatın anlamını verir. Mesih'i doğuran bâkire olarak Bâkire Meryem'in bir sevgi sembolü olması tesadüf değildir. Kadınlara bu konudan bahsettiğimde, onur duygusundan laf açıyorlar hep, görünüşe bakılırsa bu onur duygusundan yoksun bırakılmak istendiklerinden bahsediyorlar. Benim bakış açıma göre bu kadınlar yalnızca bir erkek-kadın ilişkisinde, erkeğe tamamen kendilerini adamakta onur bulacaklarını anlamıyorlar. Kadın gerçekten severse çetele tutmaz, sizin sorduğunuz gibi sorular sormaz. Sizin neden bahsettiğinizi bile anlamaz.

*Neden bir başkasının, özellikle de bir kadının bütün sevgisini istiyorsunuz, merak ediyorum. Neden kendinizi aşka adayıp yapması gereken her neyse yapmayı kadına bırakamıyorsunuz?*

Bu da mümkün olabilir tabii. Ben kimseden belli bir davranış göstermesini istemiyorum. Ben yalnızca kadının, bütün manevi benliğini ifade edebilmesi için, içinde bulunduğumuz şu anda kendi dünyasında ısrar etmemesi gerektiğini söylüyorum.

*İki eşit bireyin birbirlerine daha fazlasını verebileceğine inanmıyor musunuz? Kadının bir kişilik olarak var olmayı bırakıp da yalnızca sizin üzerinizden yaşamasından ne bekliyorsunuz? Bu size ne getiriyor?*

Onun iç dünyasını anlayabilir ve kendi dünyamı ona açabilirim. Kadın kendi dünyasında kalırsa birbirimizi hiç tanıyamayız.

*Mantıkçı bir bakış açısına göre, kadının dünyası sizinkinin içinde erirse onun dünyası sizin için anlaşılabilir olmaz. Kendine ait bir dünyası olmayacaktır. Yalnızca sizin dünyanız genişleyecektir.*

Neden böyle olacağını düşünüyorsunuz? Neden öbür türlü olabileceğini düşünmüyorsunuz? Bunu çok merak ediyorum doğrusu. Bunun biri için söz konusu olabileceğini teslim ediyorsanız, öbürü için de söz konusu olabileceğini neden kabul etmiyorsunuz?

*Ben hem sevebileceğimi, hem de kendi dünyama sahip olabileceğimi düşünüyorum. Olmam gerekiyor. Kesinlikle gerekli. Kadının sizin bahsettiğiniz gibi erkeğe kendini tümden adaması, kadın adına büyük bir tehlike taşıyor. Kadın, erkek üzerinden yaşamayı tercih ederse, eli boş kalma tehlikesiyle karşı karşıya. Bu eski, çok eski bir hikâye. Çok iyi bildiğim bir hikâye. Ben de aşk içinde eriyip gitmeye zaman zaman epeyce meyilli olurum.*

Şükürler olsun. Bununla gurur duyun. 'Eriyip gitmeyi' kadından beklediğimi de düşünmeyin. Maalesef ben kendim, bu aşk duygusunu nadiren yaşıyorum. Çok nadir oluyor, olduğunda da insan, kadın ya da erkek o kişiyi kıskanabilir ancak. Bundan bahsetmem, birinin kendini adamasını beklediğim anlamına gelmiyor. Böyle şeyler istemek imkânsızdır. Aşk kaba kuvvetle yürütülmez. Bu yüzden de benim bakış açımın kimseye bir zararı yok.

*Aşk ya olur ya olmaz, öyle mi?*

Evet, ya olur ya olmaz. Olmazsa hiçbir şey olmaz ve insan yavaş yavaş ölür. Bu benim fikrim. Doğal olarak tarafların kendilerinden sorumlu olduğu, birbirlerinden daha da bağımsızlaştığı, bunun da birbirlerinden daha bir soğumaları, daha bir bencil olmaları anlamına geldiği ilişkiler de var. Belki böylesi daha kolaydır. Bu tür ilişkiler elbette o kadar tehlikeli değil, daha rahat. Ve feminizm düzeyinde bir yerde hareket ediyorlar. Bana göre feminizmin anlamı yalnızca kadınların sosyal haklarını garanti altına almak değil. Gerçi bugün kadının toplumsal durumu, eskiden olduğu kadar ağır değil, birkaç yıl içinde de denge sağlanacak. Tuhaf, çok tuhaf, bundan bahseden kadınlar erkeklerle benzerlikleri üzerinde duruyor, kadın olarak emsalsizliklerini anlamıyorlar. Bu beni hep hayrete düşürmüştür, çünkü kadının iç dünyası erkeğinkinden esasen çok farklıdır. Kadının, özel olması yüzünden erkekten bağımsız var olamayacağına inanıyorum. Erkekten bağımsız olarak var olursa, doğal, organik değildir artık. Toplum içinde kesinlikle bir yer edinebilir; bir erkeğin işini yapabilir, ama bu onu kadın yapar mı? Hayır, asla.

Bazı kadınlar bir erkeğin işini yaparak eşit olabileceklerini düşünüyorlar. Oysa kadının erkekle aynı hakları istemeye ihtiyacı yoktur. Kadın tümüyle erkekten farklıdır. Kadının bir emsalsizliği vardır, onda önemli bir şey, erkekte olmayan temel bir şey vardır. Kadınlar eşit haklar istiyorlar. Ne demek istediklerini anlıyorum; artık kendilerini feda etmek istemiyorlar. Her zaman bastırılmış olduklarını anladılar ve eşit haklara sahip olarak kendilerini özgürleştirebileceklerine inanıyorlar. Kadın ya da erkek herkesin, doğal olarak özgür olmak isterse özgür olduğunu anlamıyorlar. Hepimiz özgür insanlarız, ama özgür bir ülkede yaşıyor olabileceğimiz için değil. O önemli bir sebep değil. Antik Roma'nın duvarcısı, özgür bir insanın içinde olabilir...

İnsan temelde özgürdür. Özgür değilse, bu onun, yalnızca onun hatasıdır. Elbette ki özgür olmak zor. Nihayet sadece gelebildik. İnsanların yaşayamadıkları için başka herkesi suçlamaları beni hep kızdırmıştır. Biri bana özgür olmadığını söylediğinde, cinlerim tepeme çıkıyor. Özgür olmak istiyorsan, özgür ol. Kim tutuyor seni? Mutlu olmak istiyorsan, ama mutsuzsan, mutlu ol. Canla başla, enerjimizi har vurup harman savurarak başkalarına ahkâm kesiyoruz. Ama kendimiz hiç sözlerimize uygun biçimde davranamıyoruz. Biri şiddetle bir şeyle mücadele ediyorsa, o kişinin kendi içine bakmaya başlaması gerektiğini düşünüyorum. Kadınların dünya olaylarından büyük ölçüde dışlanmış olmaları gerçeğini inkâr etmiyorum. Kuşkusuz bu haksızlık. Ama kamusal hayata tamamen entegre olursa kadına neler olacağını da bilemiyorum henüz. Buna karşı olmadığımı, *bunu desteklediğimi* vurgulamak isterim, ama kendini orada bulamayacağı yönünde bir izlenimim var. Tatmin olamayacak.

*Size katılıyorum. Erkek egemen değerler hakim olduğu sürece, bu dünyada bir kadın için bu zor olacak, kariyerinde erkek değerleriyle yarışmak zorunda olduğu sürece...*

Yanılıyorsunuz. Bence parlak kariyeri olan bir kadın kadar sevimsiz bir şey olamaz. Erkek haklarım için korktuğumdan değil, bunu gayri tabii bir şey olarak gördüğüm için. Görmezden gelme-

si gereken bir yolu tutan bir kadın modeli bu. Yalnızca erkeğe karşı beslediği yanıltıcı, rekabetçi bir duygu böyle yapmasına sebep oluyor. Peki, neden oluyor bu? Kadın, erkek gibi mi olmak istiyor? Erkeğe, onunkine benzer becerilere sahip olduğunu mu göstermek istiyor? Bir kadının bir erkeğin işini yapabileceğine hiç kuşkum yok. Burada, İngiltere'de bir kadın mücadelelerle dolu bir yoldan geçerek büyük bir siyasal kariyere sahip oldu, en katı siyasetçilerden de biri. Bir siyasetçi olarak doğru davranıyor. Birçok kişiyle çatışıyor, zaten bir siyasetçi için bu iyiye işaret. Mutlu eden bir siyasetçi, kötü bir siyasetçidir. Siyasetçinin bir şey başarması gerekir, bu da onun sevilmemesine yol açar. Falkland çatışması sırasında bu kadını sevmeyebilirdiniz, ama Grenada işgaliyle ilgili bakış açısı anlaşılırdı. Bir kadının bir erkeğin işini yapabilmesi özel bir şey değil. Elbette ki yapabilir. Ama bu bir şey kanıtlamıyor.

*İnsan Margareth Thatcher'ı anlayabiliyor. Bir kadının erkek alanında erkek değerlerini benimsemesi şaşırtıcı bir durum değil. Yapabileceği başka bir şey yok. Başka bir seçeneği yok. Sizin ifadenizde beni rahatsız eden şey, kadının gerçek doğası diye bir şey varsaymanız. Kadınlar asırlardır erkek egemen bir dünyada yaşadıklarından, kadın doğasının ne olduğunu, kadınların kadın değerleriyle nasıl bir dünya yaratabileceklerini kestirmek zor.*

Affedersiniz, sizin adınız ne?

*İrena.*

Dinleyin beni, İrena, siz kadın doğanızdan memnun olmadığınızı söylüyorsunuz.

*Hayır, beni yanlış anladınız.*

Ama hep var olmuş olandan, yaratılmış olandan daha farklı bir kadın-erkek ilişkisi olamaz. Çünkü dünyamız iki cinsiyetli, ister beğenin, ister beğenmeyin. Belki başka bir gezegende tek ya da



*Ayna* (1975).

beş cinsiyetli bir dünya vardır, hayatın devamını sağlamak için bu tür bir gruplaşma gerekiyordur. Belki orada fiziksel ve manevi aşk için beş cinsiyet gereklidir. Ama yaşadığımız dünyada iki cinsiyet gerekli. Bir sebepten bunu hep unutuyoruz. Haklardan, koşullardan, bağımlılıktan bahsediyoruz. Bir kadının kadın olduğu, bir erkeğin erkek olduğu gerçeğinden hiç bahsetmiyoruz. Tek itirazınız, bunu seymediğiniz olabilir.

*Kadını, erkekle ilgili olarak hep bağımlı konumuna yerleştirmenizi, asla aksini yapmamanızı, kadını erkeğe karşı sevgi ve kendini feda etme özellikleriyle donatmanızı kabul etmekte zorluk çekiyorum. Bir yandan da görünüşe bakılırsa siz, bizzat kendiniz aşka ve kendinizi feda edebilmeye açsınız. Ama bence bilinmeyen bir sebepten, bu duyguları hissedebilme becerisine sahip görünmüyorsunuz.*

Bilmiyorum. Olabilir. Bu konuda bir karar veremiyorum. Sizin kurduğunuz gibi cümleler kurarken, bir hayli zorlanıyorum.

*Bence kadınlık bir başka kişiye bağımlı olmakta yatmıyor, bu yüzden de filmlerinizdeki kadın kahramanlarda kendimi bulamıyo-*

*rum. Bütün o kadınlar Erkek gezegeninin etrafında dönen uydular, bir iç dinamizme sahip olmaları bir nebze olsun mümkün değil.*

Tuhaf. Moskova'da kadınlardan birçok mektup almıştım, *Ayna* adlı filmimde, kimsenin erişemeyeceğini, kimsenin göremeyeceğini düşündükleri dünyalarını açıp oraya sızmayı başardığını söylüyorlardı. Belki sizin farklı bir kişilik yapınız var. Belki kendinizden talepleriniz farklı. Belli ki *Ayna*'daki anne gibi değilsiniz. *Ayna* annem hakkındadır. Kurgu değildir, gerçeğe dayanmaktadır. İçinde kurgusal bir tek bölüm bile yoktur. Belki haklısınız, belki de kendinizi orada göremiyorsunuz.

*Temel insanlık durumu ve sizin buna yaklaşımınız, özellikle* Stalker *ve* Solaris*'te beni çok etkiledi. İşte bu yüzden buradayım.* Solaris*'te aşkı resmetme biçiminiz de muhteşemdi, incelikliydi. Ama aşk Hari'nin tek gücü ve aynı zamanda onun Aşil topuğu. Sadece aşkı var.*

Yani, siz bir Aşil topuğu istemiyorsunuz. İncitilemez olmak istiyorsunuz.

*Bir kadın kendini genellikle aşkı ile kendi kişiliği arasında bir seçim yapma ikileminde bulur. Erkek mümkün olan tek yola başından beri sahiptir, kişiliğinin yoluna.*

Kadınlar erkeği hiçbir zaman erkekçe fethedemezler.

*Ancak saptırılmış bir toplumda, bizim örneğimizde, erkek bir toplumda kişilik tek cinsiyetli olabilir.*

Kadın bütün sevgisini ortaya koymazsa, erkek-kadın ilişkileri farklı olur.

*Evet, farklı olur; farklı olması gerekir. Asırlardır başkaları için yaşamaya yönlendirilmiş, asla kendisi için yaşamamış, başkaları için her zaman kullanıldıktan sonra atılabilir olmuş bir kadın olduğunuzu düşünün bir. O yükü hissedebiliyor musunuz?*

Bunun bir erkek açısından daha mı kolay olduğunu düşünüyorsunuz?

*Değil tabii. İşlerin şimdiki hali, her iki taraf için de zor.*

Erkek olmak, kadın olmak kadar zor. Bahsettiğimiz ıstırabın kaynağında başka bir şey var aslında. İnsanın manevi düzeyinin çok düşük olduğu bir toplumda yaşıyoruz. Bugün yatıp uyuduğumuzda, ertesi sabah kalkamayabileceğimizi biliyoruz. Çılgının biri bir düğmeye basarsa eğer, bu gezegen üzerinde hayatı silmek için üç bomba yeterli olacaktır. Bunun bilincinde olmadığımız söylenemez, ama sürekli unutuyoruz. Manevi ilgilerimiz o derece maddiyatın kölesi olmuş ki, asla gündeme gelmemesi gereken meselelerle uğraşmamız gerekiyor. Toplumsal sorunların gelişmesi, bizim çılgın maneviyat karşıtlığımızın bir sonucu. Manen ergin bir kadın, erkekle ilişkisinde köleleştirildiğini ya da aşağılandığını hiç düşünmeyecektir. Manen ergin bir adam da bir kadından bir şey istediğini hiç düşünmeyecektir. Yalnızca siz, argümanınızın gücüyle beni bu tür cevaplara getirdiniz. Bu tür meselelerden konuşmak bize yabancı olmalı. Bunlar hakkında konuşuyor olmamız, bir şeylerin yolunda gitmediğini gösteriyor. Sorun doğal bir şey olmalı. Fakat kazanılmış ya da kazanılacak kadın hakları, kadınların kendi kendilerini onaylamalarını sağlamayacak. Tam tersine, bundan sonra aşağılanmayı hissedecek. 'Neden' diye soracak kendi kendine, 'erkekten çok farklı bir insan olarak, bir erkeğin hayatını yaşıyorum?' Bu sorunlar maneviyattan yoksun oluşumuzun işaretleri. Hayret verici kadınlar, manen hayret verici kadınlar tanıdım. Bu kadınlar kendilerini bu tür sorunlarla sıkmıyorlar, ama öyle bir iç zenginlik, manevi büyüklük, öyle bir moral gücü gösteriyorlar ki, erkeklerin dizlerine kapanması, bundan utanç değil onur duyması gerekir. Bakın, işte asıl mesele burada. İlişkilerimizi açıklamaya başladığımızda, çoktan kötü yola girmiş oluyoruz. Buna özlem duymak hoşnutsuzluğumuzun bir belirtisi, adalet arayışı değil. Hoşnutsuzluk ve adalet arayışı da iki farklı kategori, gördüğüm kadarıyla kadınlar bugün korkunç bir durumdalar. Gerçekten seven bir kadın böyle sorular sormaz. Bunlarla ilgilenmez.

*Gerçekten seven bir kadın sevgisini bir erkekle sınırlı tutmaz, onu dünyaya yayar. Nükleer tehditten bahsediyorsunuz, erkek egemenliğiyle yaratılmış bir tehditten.*

Madam Curie de o konuda çalışmıştı.

*Dünyaya egemen olan erkek değerlerinden bahsediyoruz. Kadın değerlerinin güçlü bir etkisinin olduğu bir toplumda, işler böyle kıyametvari bir tehdide varmayabilirdi. Bugün bir kadının Kıyamet'i bilip de, kendini bundan sorumlu ve bununla yakından ilgili hissetmeyip onun yerine kendini tam bir aşk içinde tek bir adam için, hâlâ aşkıyla sımsıcak olan bu adamın gezegeni mahvedeceği düşüncesiyle feda edebileceğini nasıl oluyor da tasavvur edebiliyorsunuz?*

Şok edici, şok edici. Ne demek istediğinizi anlıyorum. Ama hayretten ağzım açık kaldı, İrena, bir erkeğin aynı hislerle, aynı kaygılarla dertlenmediğini düşünüyorsanız yanılıyorsunuz. Bu gezegene erkeğin hükmettiğine inanıyorsanız, yanılıyorsunuz.

*Kim hükmediyor peki?*

O.

*Nerede O?*

*(yukarıyı işaret eder)* Anlıyor musunuz? Olayları tartışıyoruz, sebepleri değil. En önemli şeyden bahsediyoruz. İnsan, varoluşunun sebebini bilmeden yaşıyorsa, bu dünyaya hangi sebepten geldiğini, neden bir süre yaşamak zorunda olduğunu bilmeden yaşıyorsa, o zaman dünyanın bugün içinde bulunduğu hale gelmesi gerekirdi. Aydınlanma'dan bu yana, insan, görmezden gelmesi gereken şeylerle uğraşıyor. Maddi şeylere doğru dönmeye başladı. Bilgi açlığı insanı ele geçirdi, özellikle de erkekleri. Kadınlar erkekler kadar bilgiye aç değildir. Şükürler olsun.

*Kadınların başka tür algılara duyarlılığı olabilir.*

Evet, kesinlikle. Demek bunu anlamışsınız. Peki, sonra ne oldu? İnsan körmüş gibi kendi kendisinin etrafında dönmeye başladı. Elleri dışında dünyayı algılamasına yarayacak bir organı kalmamıştı. Bu dünyaya dair o kadar çok şey algıladık ki, bunun mutluluk ve uyuma varmak için yeterli olacağı düşünülebilir. Ama hayır, tam tersine, 'dünya hakkında ne kadar çok şey bilirsek', aslında atalarımızdan o kadar daha az biliyoruz, açıklığı daha fazla yakalamış uzmanlar bunu görüyorlar. Karıştırma kabiliyetimiz var. Körsünüz diyelim, soğuk bir radyatöre dokunduğunuzda, etrafınızdaki dünyanın da soğuk olduğunu düşünürsünüz, kaloriferler yanıyorsa da tam tersini, etrafınızdaki dünyanın sıcak olduğunu düşünürsünüz. Orası önemli değil, ama bu anlayışın gerçek dünyayla bir ilgisi yoktur; yalnızca dokunma duyusunu ifade eder. Dünyayı algılamamızın kaloriferlerin yanıyor olup olmamasına bağlı olması zavallıca. Dünya hakkında çok şey bildiğimize karar verdik. Oysa hiçbir şey bilmiyoruz. Dünyanın küçük bir kısmına dair belli belirsiz bir kavrayışa sahibiz, ama o da bize genel tabloyu vermiyor, çünkü dünya sonsuz.

Bence insanın varoluşunun pathosu, anlamakta yatmıyor; o, insanın entelektüel görevi, ama asıl işi değil. İnsanın sorunu, hayatın anlamının bilgisine sahip olarak yaşamak. Dünyayı pragmatik, kâra dönük, avantaj arayan bir taraftan algılamamız ne kadar ilginç. Durmadan protez üretiyoruz. Bütün teknolojiler buna dayanıyor. Uçakları icat ettik, çünkü at sırtında gitmekten yorulduk. Hayatlarımızı daha hızlı hareket ederek zenginleştirmeyi düşünüyoruz. Bu, çıplak gözle bile görülebilen temel bir hata. Atomları parçalayarak yeni enerji elde ediyoruz. Peki, o enerjiyi nasıl kullanıyoruz? Atom bombası yapıyoruz, intihar silahı. Bu keşifleri uygun biçimde kullanabilecek durumda olmadığımızı söylüyorum. Bunun sebebi de insanın neden yaşadığını bilmiyor olması. Bilimci amacının keşif yapmak olduğuna inanıyor. Bu hakikatle ilgili olarak pragmatik bir yaklaşım. Sanatçı sanat eserleri üretmek için yaşıyor. Herkesin hayattaki amacını yakalayıp onu yaşaması gerekirken, herkes belli görevlerle yaşıyor, herkes eşitsizliği hissediyor, herkes öbürünü kıskanıyor. Bu zeminde herkes haklı ve eşit haklara sahip: sanatçılar, işçiler, rahipler, çiftçiler,

çocuklar, köpekler, erkekler ve kadınlar. Hayatın bu anlamı içimizde gizli kalırsa tökezlemeye başlarız ve hayatın anlamını anlamış olsak ortaya çıkmayacak sorunlar icat etmeye başlarız. Bu benim bakışım. En baştan alacak olursak, her şey yerinde kalır. Uygarlığımızın krizi bir oransızlıktan kaynaklanmıştır. İki kavram arasında uyumsuzluk var; maddi gelişme kavramıyla manevi gelişme kavramı arasında.

*Bu Platon'la başlamıştı.*

Hayır, çok daha önce. İnsan kendini doğaya ve diğer insanlara karşı korumaya karar verdiğinde başladı. Toplumumuz bu kırık fay üzerinde gelişti. İnsanlar sevgiyle, dostlukla, manevi temas ihtiyacıyla değil, yarar sağlama itkisiyle birbirleriyle ilişki kuruyorlar. Ayakta kalmak için, doğal olarak. Ama ben insan her durumda ayakta kalabilirdi diye düşünüyorum, çünkü insan, hayvan değil. İnsanın doğayla uyum içinde yaşadığı ve hayret verici şeyler yarattığı örnekler biliyoruz. Örneğin Sanskrit dilinde belgelenmiş o Doğu kültürleri, maddi dünya ile manevi dünya arasında bir denge kurmayı başarabilmişlerdir. Hâlâ bu kültürlerin izlerini taşıyoruz, bize uygarlığın bir zamanlar farklı, gerçeğe daha yakın bir yol aldığını anlatıyorlar. Bu uygarlıkların neden silinip gittiği sorulabilir. Öyle görünüyor ki, başka kültürler onlara paralel gelişti, birbirlerine karşı birtakım düşmanca duygular beslemeye başladılar ve bu uygarlıklar kendi kavramlarını geliştirme imkânı bulamadılar. Yine de bunun tam sebepleri bilinmiyor. Her halukârda insanın bu dünyaya manen yükselmek amacıyla geldiğini, kötülük dediğimiz şeyi yenmek, kaynağı egotizmde yatan kötülüğü yenmek için geldiğini anlaması lazım. Egotizm, insanın kendi kendini sevmemesinin, sevgi kavramına dair hatalı bir kavrayışı olmasının bir semptomudur. Her şeyin deforme olmasının kaynağı budur. Bilimimizin budalalığı, hataları ve yıkıcı sonuçları, kadınların doğru zamanda iktidarı ele alamamalarının değil, insanın manen en yüksek seviyeye çıkamamış olmasının sonucudur. İnsanlık manevi değerler doğrultusunda ilerleseydi, bir enerji kaynağı değil mane-

vi bir kaynak arayışına girseydi, o zaman bu konuştuğumuz hiçbir şey gündemimizde olmayacaktı. O zaman insan manevi bir sürecin denetiminde uyum içinde gelişecekti. Manevi sürecin entelektüel süreç gibi böyle bir tektaraflılık yaratabileceğini sanmıyorum. Maneviyat, uyum kavramını içerir zaten. Ne kadar haklı olursanız olun, başka her şey ikincil önemdedir. Filmlerimde kendinizi göremiyorsanız bu benim yanlış olduğumu kanıtlamaz. Ben resmetmek istediğim kadınlar hakkındaki gerçeği söyledim. Siz beğenmeyebilirsiniz. Yoksa kadınları toplumsal gerçekçi bir anlamda mı resmetmemi isterdiniz?



Tarkovski, ikinci karısı Larissa'yla.

*Bana karşı önyargılısınız.*

Yo, yanılıyorsunuz; siz benim hakkımda önyargılısınız. Bence birlikte yaşadığınız erkeğe 'neden bu kadar aptalsın?' diye sormalısınız. Sorunun böyle sorulması gerekir.

*Bir erkekle aramdaki temel sorun bu olsaydı, bu soruyu sormaya vakit kalmazdı, çünkü çok önceden gitmiş olurdum.*

Anlaşılabilir bir durum. Biliyorsunuz, bu sorunları üretiyoruz, çözmeye çalışıyoruz ve kriz içindeki bir dünyayı kurtarabileceğimizi düşünüyoruz. Ama bir hata yapıyoruz. Bence bu tür soruları kafayı takmak son derece tehlikeli, çünkü bizi asıl meseleden, maneviyat için verilen mücadeleden alıkoyuyor. Maneviyat için

bütün cephelerde mücadele ediliyor. Herkes meseleyi böyle anlıyor. Herkes; eğitimsiz, ama manen gelişmiş biri bile asıl meseleyi anlıyor. Mesela, Roma yakınlarında bir köyde yaşamıştım bir ara. Orada hayatı boyunca toprakta çalışmış bir adamla tanışmıştım. Çiftçiliğe verilen emeğin, hepimizin gayet iyi anladığı üzere çok önemli olduğunu, ama getirisinin de her şeyden az olduğunu anlatmıştı. "Kendi çıkarımla ilgilenseydim, çiftçiliği bırakıp mesela bir bakkal dükkânı açınam gerekirdi. İyi de kazanırdım. Ama bunu asla yapmazdım," demişti hiç eğitim görmemiş bu adam. Ben de "Peki niye?" diye sormuştum. "Nasıl yapabilirdim ki? Kendimi bırakmazdım ki yapayım," diye cevaplamıştı. Görüyorsunuz işte, bu adamın bir sorumluluk duygusu var. Bu onun manevi yönünü kanıtlıyor. Maddi gerekçelerle değil, işine duyduğu sevgi yüzünden çiftliğinde kalıyor ve topluluk için fedakârlıkta bulunuyor. Burada manevi bir güzellik yatıyor işte. Toprağı bırakamıyor. Kesinlikle sevgi dolu insanlar olan bizlerse, toprağı serinkanlı bir vicdanla bırakabiliriz. Bu çiftçinin yüksek etik standartları vardı, o yüzden sevmiştim kendisini.

*Toprağa saygılı.*

Toprağa, insana, ama her şeyden önce kendine. Bu en önemlisi. Kendi kendine karşı saygılı. Kendi iç dünyasını, manevi dünyasını koruyor. Bu çok önemli. Hiçbir sorunu da yok. Kendisine karşı gerçek bir sorumluluk duygusu taşıyan birinin temelde hiçbir sorunu yoktur. Yaşamak, hayatın anlamını anlamak, dünya üzerinde hayata karşı sorumluluklarımızı yerine getirmek istiyoruz, ama bunu genellikle başaramıyoruz. Hâlâ çok zayıfız, ama bu yolu seçmek önemli. Bu soru -onu cevaplayamadığımız sürece- yakamızı bırakmayacak. Maalesef toplum bugün çıkmazda. Toplumumuzu manen yeniden inşa etmek için zamana ihtiyacımız var. Ama artık zamanımız da yok. Süreçler başlatıldı, düğmelere basıldı, artık her şey bağımsız bir biçimde işliyor. İnsanlar, siyasetçiler kendi kendilerinin yarattığı sistemlerin kölesi haline geldiler. Bilgisayar insana hükmetmeye başladı bile. Bilgisayarın durması için, artık vaktimizin olmadığı manevi çalışmaya gerek

var. Tek umut, bilgisayarı kapatmak için hâlâ zaman varken, son anda insanın yukarıdan gelen bir şeyle aydınlanması. Ancak bu bizi kurtarabilir.

*Durmadan bir şeylerle kavga ediyor, kendimizi bir şeylerden koruyoruz, çünkü çıkmaz sokak çok daraldı. Duvarlar üstümüze üstümüze kapanıyor. Sohbetimiz buna gayet iyi bir örnek. Siz benimle kavga ediyorsunuz, ben sizinle kavga ediyorum.*

Samimi konuşmak gerekirse, geleceğinizi sanmıyordum. Ama buradasınız ve birbirimizle konuşmamız gerekiyor. Evet, insan yanlış düşmanla mücadele ediyor. Kadın erkekle, erkek kadınla, erkek başka erkeklerle, kadın başka kadınlarla mücadele ediyor. Ülkenin biri diğeriyle, bir grup füzeler geliştirmekle, bir başkası başka bir şeyle mücadele içinde, hepimiz bir şeylerle mücadele ediyoruz, kendi kendimizle mücadele etmek yerine. Kendi kendimizin en azılı düşmanıyız. Mücadelenin burada gerçekleşmesi gerekiyor. Kendi kendimin en korkunç düşmanı yine benim, kendi kendime sürekli kendimi kuşatıp kuşatamayacağımı soruyorum. Benim hayatımın anlamı bu. Kendi kendimi kuşattığını bilmeksizin durulamayacağım. Kendi kendimi kuşatmak ya da kuşatılmak için doğmuşum.

*Özellikle yeni filminiz* Nostalghia*'yla ilgileniyorum. Burada göç sorununu mu işliyorsunuz?*

*Nostalghia* bir göç filmi değil, nostalji hakkında, gurbetlik çekmek denen duygu hakkında, sıla hasreti hakkında bir film. Hepsi bu. Film bunlar hakkında.

*'Sıla' size ne ifade ediyor?*

Sıla, insanın doğduğu, yetiştiği, kültürüyle yakından bağlantılı olduğu, köklerini salmış olduğu ülkedir. ABD'de biraz vakit geçirdim, beni hayrete düşüren bir ülke oldu; köksüz bir ülke. Orada köksüzlük o kadar görünür vaziyette ki! Bir yandan ülkeyi dina-

mik, önyargılardan bağımsız kılıyor bu. Ama bir yandan da manevi hayat eksik. İnsanlar bir anda başka bir yerde yeni bir hayata başlıyor ve geçmişle bağlantılarını koparıyorlar. Derin bir mesele bu. Amerika'da *Nostalghia*'da kafamı meşgul eden düşüncelerin doğrulandığını gördüm. Böyle yaşamak inanılmaz derecede zor. Bütün sorunlar tarihsel bağlamın dışına çıkarak başlıyor. Film bunun hakkında. İnsan kökleriyle bağını koparırsa nasıl olur da normal, dolu dolu bir hayat sürebilir? Rusça'da *'nostalghia'* bir hastalıktır, hayatı tehdit eden bir hastalık.

*Her şeyle bağları koparmak kulağa çok çekici geliyor.*

Çekici? Öyledir.

*Aynı zamanda bir fırsat.*

Fırsat değil.

*Değil mi?*

Değil. İrena, orada fırsat falan yok.

*Bireysellik fırsatı yok mu?*

İnsan henüz buna hazır değil.

*Asrımız göç asrı. İnsanlar daha fazla birbiriyle karışıyorlar, göçmen sayısı arttıkça artıyor. Belki de birkaç yüzyıl içinde nostaljiyi aşarız.*

Doğal olarak birer birer hepsi de olacak. Ama sorun daha derinde. Gezegenin nüfuz alanlarına bölünmesinin anormal olduğunu söylersem, eminim buna karşı çıkmazsın. Anormal, çünkü bu dünyayı yaratan insan değil. İnsanın dünya üzerinde hiçbir hakkı yok. Tek hakkı bu dünyada yaşamak ve manen gelişmek; gezegeni dikenli tellerle bölmeye, bu bölünmeyi nükleer silahlarla devam ettirmeye hakkı yok. İnsanlıkdışı bir faaliyet bu. Bu du-

rum başka sorunlar da yaratıyor: nostalji, uygarlık, çatışma. Başka ne getirebilir ki? Kendimin haklı, komşumun haksız olduğunu düşünüyorsam, onunla tümüyle ters düşerim, ona uymaya yanaşmam, sonunda açık bir çatışmayla karşı karşıya kalırız. Başka bir ihtimal söz konusu değil. İnsanlıkdışı bir biçimde yaşıyoruz. *Nostalghia* şu soruya cevap arıyor: Nasıl yaşamamız gerekiyor? Bu bölünmüş dünyada uzlaşmanın yolunu nasıl bulabiliriz? Ancak karşılıklı fedakârlıkla sağlanabilir bu. Fedakârlıkta bulunamayan biri, hiçbir şey bekleyemez.

*Siz fedakârlık yapıyor musunuz?*

Bunu söylemek zor. Ben de herkes kadar yeteneksizim. Ama yapabileceğimi umuyorum. Umuyorum, çünkü böyle bir kabiliyetim olduğunu kendime kanıtlamadan ölürsem, üzücü olur.

*Peki, nasıl başaracaksınız bunu?*

Nasıl mı? Bilmiyorum. İnandığım şeyler uğruna çabalarken düzgün biçimde yaşayarak. Ama mesleğim buna engel. Profesyonel olarak yaptığım şeyin gerçekten gerekli olup olmadığından emin değilim, bu işi sürdürmem gerekiyor mu gerekmiyor mu, bilemiyorum.

*Başka ne yapmak isterdiniz?*

Bazen çalıştığım alan bana saçma geliyor. Daha önemli şeyler var. Bunlara nasıl yaklaşılır, kendimi bunlarda nasıl bulurum, sanatta olumlu bir yol var mı, mesele bu. İnsan kendisi hazır olmadan başkalarını eğitiyor, sıkıyor bu beni. Leo Tolstoy bütün hayatı boyunca bu meseleyle uğraşmıştı.

*Filmleriniz sizin kişisel gelişiminizi ne kadar yansıtıyor?*

Kendimi filmlerime yansıttığıma inanıyorum, bu sorgulanamaz. Bir gelişme var mı, bilemiyorum. Kendi kişiliğimi ortaya koymaksızın film yapamam.




*Nostalghia*'nın (1983) afişi.

*Filmlerinizi karşılaştırdığımda, dünya zevklerinden el etek çeken, sade bir tarza ulaşmaya çalıştığınız izlenimi ediniyorum.*

Evet, bu doğru. Öyle olmak istiyorum. Sanırım son filmimde, her şey önceki çalışmalarımda olduğundan daha yalın bir biçimde ifade ediliyor. Size, seyirciye göre, bu doğru dürüst yapılamaz hiç. Ne kadar yapılsa da, hep milyonlarca soru olacaktır. Ben daha fazlasını bilmiyorum.

*Seyirciyi gözetiyor musunuz hiç?*

Ben seyirciyi hiç düşünmem. Onu nasıl gözetebilirim ki? Ne düşünmem gerekir? Onu eğitmeli miyim? Yoksa Londralı bir John Smith'in, Moskovalı bir Vassil İvanov'un neler düşündüğünü bulmam mı gerekir? Başka birinin ne düşündüğünü, dünyasının nasıl olduğunu biliyormuş gibi yaparsam, dünyanın en büyük riyakârı olurum. Bir şey yapmak istiyorsam, ancak kendi tarzımla yaparım, seyirciyi dengim olarak görürüm. Dolayısıyla, uzlaşmam. Bir şeyden emin değilsem, seyircinin de emin olmadığını düşünürüm, kendim ve seyirci için bir filmimde emin olmadığım bu noktaya açıklık getirmeye çalışırım. Seyirciden akıllı da değilim, aptal da değilim. Seyircinin onuru gibi benim onurum da kırılabilir. Elbette ki insan cüzdanını düşünerek film yapabilir. Ondan kolay ne var? Ama benim mesleğim bu değil. Asla bununla uğraşmam.

*Yabancı bir ülkede, insanlarla yaratıcı bir çalışma yürütüyor olmak nasıl bir duygu?*

*Nostalghia*'yı yabancı bir ülkede çektim. Temelde hiçbir farklılık göremiyorum. Bir fark var, ama önemli değil.

*Çek yönetmen Milos Forman 1968'den beri ABD'de göçmen olarak çalışıyor. Doğu Bloku'nda sanatçıların ideolojik baskı altında olduğunu, kendisinin de ABD'de ticari baskı altında olduğunu söylüyor. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?*

Evet, burada muazzam bir ticari baskı hissediyorum. Ama dıştan bir baskı olmadan da film yapamam.

*Ödün vermeden çalışmayı gerçekten başarabiliyor musunuz?*

Ödünlerle uğraşabileceğimi, böyle bir kaygı güderek çalışabileceğimi sanmıyorum. O yüzden de nerede çalıştığım benim açımdan fark etmiyor. Emirleri yerine getiremediğimi biliyorum. Kendi fikirlerimle uğraşmazsam, onları gerçekleştiremem. Elbette ki büyük engeller var.

*Babanız Arseni Tarkovski, günümüzün önemli lirik şairlerinden. Evreni, şiir evreni ebedi bir nitelik taşıyor. Sizin film evreninizse devrin değişmesine boyun eğiyor. Bir isme bu kadar yakın olmak, aynı ismi taşımak sizde nasıl duygular uyandırıyor?*

Pek umurumda değil açıkçası. Size katılmıyorum. Sanatta daha önemli alan, daha önemsiz alan diye bir ayrım yoktur. Önemli olan sadece ve sadece niteliktir. İyi dizeler var, kötü dizeler var, iyi filmler var, kötü filmler var.

*Bana öyle geliyor ki, sembollerle çalışıyorsunuz.* Solaris*'te filmin kahramanı baba ocağına dönüyor ve yağmur yağıyor. Kuvvetle yağıyor yağmur, eve giriyor, babanın başına yağmur damlaları düşüyor. Orada yağmur evi mi simgeliyor, hatıraları mı ifade ediyor?*

Sembolizm zor bir konu. Ben sembolizm düşmanıyım. Sembolizm benim gözümde çok dar bir kavrayış, çünkü sembollerin de-

şifre edilmesi gerekiyor. Oysa sanatsal bir imge/görüntü deşifre edilemez. İçinde yaşadığımız dünyanın bir eşdeğeridir. *Solaris*'teki yağmur bir sembol değil, yalnızca kahraman için bir noktada önemi artan bir yağmur. Bir şeyi sembolize etmiyor. Bir şey açıklıyor. O yağmur sanatsal bir görüntü. Sembol kavramı benim için çok kafa karıştırıcı.

*Gelecek planlarınız nasıl? Şimdilik Batı'da mı kalıyorsunuz?*

Evet, ama yeni filmimi nerede yapacağımı henüz bilmiyorum. *Hamlet*'in filmini yapacağım. Parayı İsveç'ten bir film enstitüsü, Bergman'ı finanse eden enstitü karşılayacak.

*İsveç'e gidebilirsiniz anlamına mı geliyor bu?*

İlle de gitmem gerekmiyor. Benim hayalim *Hamlet* hakkında bir film yapmak.

*Nasıl yapacağınızı biliyor musunuz?*

Temelde evet, ama anlatmak istemiyorum. Henüz çok erken. Öncelikle *Hamlet*'i yapmak istiyorum, sonra belki başka bir film daha yaparım. Daha *Hamlet*'in senaryosunu yazmam gerekiyor. Bunu yapabilmek için yaklaşık üç yıl kadar Batı'da kalmam gerekiyor.

*Sovyetler Birliği'ne dönmeden mi?*

Oraya *Hamlet*'le dönmek istiyorum.

*Filmin İngilizce mi olması gerekiyor?*

Sanırım İngilizce olması gerekiyor.

*Özellikle düşündüğünüz oyuncular var mı?*

Hayır, henüz oyuncuları düşünmedim.

*Neden Hamlet'le ilgili bir film yapmak istiyorsunuz?*

Çünkü *Hamlet* günümüzün sorunuyla uğraşıyor: en önemli soruyla, cevabı insanlığın ayakta mı kalacağını yoksa intihar mı edeceğini belirleyecek soruyla. Tabii ki kendi türümde Shakespeare'in bir eşdeğerini bulmam gerekiyor. Konuyla uğraşmak için kendi formumu bulmam, farklı bir dramaturji kurmam gerekiyor.

# YİRMİNCİ YÜZYIL VE SANATÇI

V. İşimov - R. Shejko, 1984*



*1984'te St. James festivali çerçevesinde bir Andrey Tarkovski filmleri retrospektifi düzenlendi. Tarkovski Londra'daki kiliselerden birinde "Kıyamet Kelamı" başlıklı konuşmasını yaptı. İzleyicilerle buluştu, "Bir Filmin Yaratılması ve Sanatçının Sorumluluğu" üzerine konuştu ve soruları cevapladı. Bugün bu çerçevedeki iki toplantının kayıtlarını okurlarımızın dikkatine sunmak istiyoruz.*

* * *

## İLK TOPLANTI

**Tarkovski:** Bugün film gösterimi yok, çünkü bugün sizinle yalnızca sohbet edeceğim. Siz bir şey sormadan önce, sözlerime

*) *Iskusstvo Kino*, No. 4 (1989), s. 88-106 (Rusça'dan çeviren: Tim Harte).

biz sanatçılar tümüyle özgür olsak nasıl olurduk, bunu sade, süssüz bir biçimde nasıl kavradığımı anlatarak başlamak istiyorum.

Evet, biz sanatçılar tümüyle özgür olsaydık, sudan çıkmış balığa benzerdik. Birkaç yıl önce, parlak bir sanatçı olan Rublev hakkında bir film yapmıştım. Şimdi, içinde bulunduğumuz çağda, onun dini kanunların katı sınırları dahilinde nasıl çalıştığını etraflıca anlamak imkânsız. Bu dini kanunlar onu, sözde resimli orijinallerde buyurulduğu gibi resimler yapmak zorunda bırakmıştır. Kurallara göre her ikonanın özel bir damgası vardı, form olarak kompozisyon ve renk anlamında bunu ihlal etmek imkânsızdı. Bütün bunlara rağmen onun bir dahi olması, özellikle de selefleriyle karşılaştırıldığında dehasının kendini göstermesi anlaşılamaz bir şey. Genel olarak baktığımızda, özgürlüğün çok tuhaf bir hal olduğunu görüyoruz.

Bütün bir yıl boyunca İtalya'da çalışmam gerekti; İtalya'da özgürlük insanların vurulması, onları vuranların hapishaneye gönderilmesi, ama bu tür suçluları savunmanın milyonlarca yolu olmasına rağmen, cezalandırmanın bir tek yolu olduğu için çabucak salıverilmesi anlamına geliyor. Ben katı kurallar peşinde değilim, söylemek istediğim tek şey şu: Özgür olmak için, sadece özgür olmak gerekiyor. Kimseden izin almanız gerekmiyor. Çok basit. Ama yine de nasıl özgür olacağımızı bilmiyoruz. Çünkü en özgür insanlar, hayattan hiçbir şey istemeyen insanlardır. Kendilerinden çok şey isterler. Kendilerine muazzam bir baskı uygularlar, etraflarındakilere değil. Söylediklerimden yanlış bir izlenim edinmenizi istemem, kelimenin ahlâki anlamında iç özgürlükten bahsediyorum. Geleneksel İngiliz demokrasisiyle veya İtalya'da yaşanan anarşiyle polemiğe girmek gibi bir niyetim yok, fakat her halukârda tarih boyunca kendilerini içinde yaşadıkları döneme ve topluma feda etmiş insanları donatmış özgürlükten bahsediyorum.

Bu konuya kafa yoruyorum, çünkü daha önce de belirttiğim gibi son filmimin konusunu oluşturuyor. Bir iç özgürlüğe sahip insanları tanımak istemişimdir hep. Bu özgürlüğe sahip olmayan insanlarla çevrili olmalarına rağmen. Sık sık söylenir, güçlü olmak gerekli denir, ama güçlü olmak ne demektir, gerçekten kavrayan var mı acaba? Kelimenin genelde kabul edildiği anlamıyla

zayıf olarak resmedilen güçlü bir insan görmek istemişimdir hep. Bu yüzden de *Stalker*'da filmin kahramanı üzerinden böyle bir insanı göstermeye karar verdim. Çok zayıf, ama onu yenilmez kılan bir tek niteliği var, o da inanç. İnsanlara hizmet etmesi gerektiği kanısında. Böylece yenilmez oluyor. Genel olarak, bir insanın ölüp gideceğinden, her şeyi kaybedeceğinden bahsetmek savunulamaz bir konum. Benim bakış açıma göre mesleğimizi, kendimizi istediğimiz şeyi söyleme kabiliyetimizin gerçekliğine ikna etmekten çok, hizmet etme irademizi göstermek için ediniyoruz. Kendi kendilerini yarattıklarında ısrar eden sanatçılar karşısında hâlâ hayrete kapılıyorum. Bu hiç doğru değil, çünkü bizi biz yapan zamandır, arasında yaşadığımız insanlardır bir de. Bir şey başarıyorsak, bunun sebebi yalnızca başkalarının bizim yarattığımız şeye ihtiyaçlarının olmasıdır. Bir şeyde ne kadar başarılı olursak, insanlar onu ifade etmemize o kadar ihtiyaç duyarlar. Dolayısıyla söylememe bile gerek yok, sonuçta prensipte biz değil, başkaları kazanır. Biz hep kaybederiz.

Siz sorularınıza geçmeden önce bu birkaç şeyi söylemek istemiştim . Toplantımızın, sizin bir konuşma dinleyeceğiniz bir toplantı olması yerine, daha çok bir sohbet havasında geçmesini isterim. Zaten ben de nasıl konuşma yapılır, pek bilmem.

Hayatımı, canımın istediği her şeyi yapabileceğim kadar özgür düşünemiyorum. Bana en önemli ve en gerekli görünen şeyleri, en azından gereklilik tanımım ölçüsünde yapmaya ihtiyacım var. Sizinle ve bütün seyircilerle iletişim kurabilmemin tek yolu, kendim olarak kalabilmek. Başka herhangi bir düzeyde iletişim kesinlikle imkânsız. Elbette ki sinemada bunu yapmak çok zor, çünkü seyircilerin yüzde 75-80'i onları eğlendirmemiz gerektiği inancında. Doğrusu, neden buna inandıkları belli değil. Yine de bu bir gerçek ve gelecek yapımlarımız için bize ne kadar para verecekleri de bu gerçeğe bağlı. Çoğu zaman kendimizi iki arada bir derede buluyoruz: Bir yandan kendimiz olarak kalmamız gerekiyor, öte yandansa asgari düzeyde de olsa yapımcıyla dağıtımcının masraflarını haklı çıkarmamız, öyle ki, gelecekte biri bizimle iş yapmayı istesin. Durumun hayli kasvetli olduğunu kabul etmeniz gerekiyor. İzleyicilerin bu yüzde 75'lik kesimine saygı duymak-

tan o kadar vazgeçtik ki, hemen eğlendirmeye hazırlandık. Ama bu yüzde 75'lik kesime biraz daha yüklenmemiz ve onları kimsenin eğlendirmesi gerekmediğine ikna etmemiz gerek. Buna da çabucak alışacaklardır. *(kahkahalar)* Fakat maalesef her yönetmen benim düşündüğüm gibi düşünmüyor. Hepimizin kendi aramızda anlaştığımızı ve halkı eğlendirmekten vazgeçtiğimizi hayal edin bir. Ölmezsek eğer galip çıkarız. Bu yüzde 75'lik kesimi dönüştürmeyi başarırız.

Bugün burada bulunan sizlerin, pek az istisna dışında, anladığım kadarıyla yüzde 25'lik kesime dahil olduğunuzu seziyorum. *(kahkahalar)* Sizinle iletişim kurmak kolay. Ama sinemada eğlence arayan seyircilerle biraraya gelmem korkunç bir tecrübe oluyor. Öyle toplantılara da katılmam gerekiyor. Ama sonrasında uzunca bir süre kendime gelemeyecek kadar bitkin düşüyorum. *(kahkahalar)* Yine de bugün karşımda neşeli bir topluluk var, çünkü burada ünlü bir İngiliz yönetmen oturuyor [Lindsay Anderson]; bu sanatçıya uzun zamandır saygı duyarım, dağıtımcıma duyduğum saygıdan bahsetmiyorum bile. Fakat filmlerimin dağıtımı konusunda çok çok iyimser olduğumu da söyleyeyim, çünkü ben hep bir ölçüde direniş sunmuşumdur, seyircileri eğlencesiz bırakmışımdır. İnsanlar gidip filmlerimi izliyorlarsa, neler göreceklerine dair önceden epey bir fikir sahibi olduklarını düşünüyorum.

Her neyse, buraya geldiğiniz için teşekkürler, artık sorularınızı bekliyorum. Büyük ihtimalle bana şimdi olduğundan çok daha ilginç bir biçimde konuşma imkânı sağlayacaklar. *(kahkahalar)*

*Sinemanın amacı eğlence değilse nedir?*

Kısaca cevaplayacağım. Dedikleri gibi, özlü olmak yeteneğin kardeşidir. Sinema bir sanat değil mi?

*Evet.*

Sanatın amacı hiçbir zaman eğlendirmek olmadı. Bazı durumlar, paradoksal bazı durumlar olduğunu söyleyebiliriz: Matisse kendisinin yumuşacık bir kanepe gibi olduğunu söylemişti mese-

la. Ama bence insanları kandırıyordu, tablolarını almaya niyetlenenleri kandırmanın peşindeydi. Sinema bir sanatsa eğer, o zaman bütün sanatlarda olduğu gibi, tümüyle farklı amaçları vardır. Ama hangi amaçlar? İnsanın ne uğruna yaşadığını kendinize ve aynı zamanda etraftaki herkese ifade etmek ve açıklamak. Hayatın amacını. Hayatı ve insanın bu gezegen üzerinde belirişinin sebebini açıklamak... Ne uğursuz bir sessizlik. *(kahkahalar)*

Ayna *ne ölçüde bir montaj denemesiydi?*

Biliyorsunuz, ben hiçbir zaman bir deney gerçekleştirmeyi amaç edinmedim. Sinema bir bilim değildir, her zaman başarılı sonuçlar doğurmayan deneyler gerçekleştirelim diye kendimize izin veremeyiz. Kimse bize bu tür deneyler için para vermeyecektir. Her neyse, sanatta deney yoktur. Yöntem hiçbir zaman sanatın amacı haline gelemez. Yirminci yüzyılda sanatçılar tam da yönteme yapılan bu vurguyla, takıntılı, tümüyle azgın bir gösterişçilikle iştigal ediyor olsalar da. Çok olağandışı bir gösterişçilik. Fransız eleştirmen, şair ve deneme yazarı Paul Valéry'nin bu konuda yazdıkları çok hoş. Zamanımızda fırça darbesi ve tarzın, tuval işlerinin içeriği haline geldiğini yazmış. Sanırım, eserinin adı "Degas'nın Misafiri"ydi. Haklı. Picasso'ya bakalım. Bir çizim yapar, imzasını atar, o işi epeyce yüklü bir paraya satar, sonra bu parayı Fransa Komünist Partisi'ne verirdi. Muhteşem! Ama bana öyle geliyor ki, bunun sanatla pek ilgisi yok.

Ne oldu, neden sanat yirminci yüzyılda gizemini yitirdi, bilmiyorum. Neden sanatçı birden her şeye sahip olmak istedi, bilmiyorum. Sanatçı daha ilk dörtlüğünü yazar yazmaz basılmasını istiyor. Daha önceleriyse sanatçı, Kafka gibi, romanlarını yazar ve ölür, dostuna ve vasiyetini yerine getirecek olan kişiye de bütün çalışmalarını yakması için bir not bırakırdı. Şükürler olsun ki, arkadaşı onun vasiyetini ortadan kaldırmış. Kafka'nın da yirminci yüzyıla ait olduğunu söyleyebilirsiniz. Kabul ederim, yirminci yüzyılda, ama ona ait değil. Ahlâki olarak bir önceki yüzyıla ait. O yüzden bu kadar acı çekmiş. Kendi devrine hazır olmayan bir insandı. Dolayısıyla, burada asıl vurgulamak istediğim şey şu:



*Ayna*'da (1975) Margarita Terekhova.

Gerçek bir sanatçı deney yapmaz ya da aramaz, bulur. Çünkü bulamazsa, bütün çalışması mahvolur. Montajdan bahsederken deneyi de işin içine katarsanız, buna cevaben *Ayna*'da montajla ilgili bir sorun olmadığını söyleyeceğim. Ya da daha doğrusu, bir deney olmadığını.

Çok dürüst olmak gerekirse, filmi çektikten sonra, bir malzeme dağı ortaya çıktı, ben de kurguladım bu malzemeyi, bir versiyon çıkardım, sonra bir tane daha, onuncusunu yaptım, yirmincisini yaptım, anlaşıldı ki, film falan yok. Burada montaj denemesiyle ilgili bir sorun yoktu. Film işlemiyordu. İşlemiyordu, kelimenin en feci anlamıyla, diyebilirim. Malzemenin, kontrol edemediğim bazı nitelikler taşıdığı belliydi. Filmi kurgularken dramatik kompozisyon üzerine düşündüm. Ancak yirmi versiyon yaptıktan sonra anladım ki, malzememi tümüyle farklı bir prensibe göre, hiçbir mantık gütmeden biraraya getirmeye çalışmam gerekiyor. Bu da yirmi birinci versiyon oldu. Sinema perdesinde gördüğünüz versiyon işte bu. Filmi görür görmez, bu sefer trajik bir hatadan yakayı kurtardığımı anladım. Bunlar bana nasıl vaki oldu, bilmiyorum. Ama sizi temin ederim ilk izlenimim, malzemenin uygunsuz bir biçimde çekildiğiydi. Versi-

yonlardan bahsettiğimde de tek tek çekimlerin değil, bölümlerin yer değiştirdiği versiyonlardan bahsediyorum. Tek tek çekimlerin ayrıntılarını düşünmüyordum bile. İşte, size filmin kurgu sürecinin tarihi.

*İtalya'da yapılan son filminiz bir Sovyet-İtalyan ortak yapımı mı?*

Film İtalyan filmi, İtalyan radyo ve televizyonunun parasıyla çekildi. Ama ben yaptım, Oleg Yankovski başrolü oynadı (bu arada onu Londra'da bu festivalde iki filmde, *Nostalghia* ile *Flights in Dreams and in Reality*'de görebilirsiniz). Ayrıca bütün filmlerimin yapımında benimle birlikte çalışmış olan karım Larissa Pavlona asistanlığını üstlendi. Bütün bunlar filme ortak yapım demek için yeterli bence.

*'Sovinfilm'le [Soviet Information Film] ortak? Bu ne demek?*

'Sovinfilm', sinema endüstrimizin bütün yabancı bağlantılarını yöneten kurumdur.

*Filmi kendi tarzına göre çekme konusunda kendinizi İtalya'da, Sovyetler Birliği'nde olduğundan daha özgür hissettiğiniz oldu mu? Hiç üzerinizde ticari baskı hissettiniz mi?*

*Nostalghia*'yı gördünüz mü? Sanırım izlediniz. Çalışma anlamında büyük bir fark görmedim. Sinema alanındaki bütün insanlar son derece birbirine benziyor. Bir filmde çalışan insanların tipleri ve kişiliklerinin bile aynı çıkması beni sık sık hayrete düşürmüştür. Meslek anlaşılan insana damgasını vuruyor. Ama İtalya'da film yapmanın çok kolay olduğunu söyleyemem. Bu, İtalya'da çalışmanın Sovyetler'de çalışmaktan daha zor olduğu anlamına gelmiyor. Yönetmenin mesleğinin, bir tabak dağını birini bile kırmadan taşıması beklenen garsonun mesleğiyle aynı olması gerçeğine bir şekilde alıştım. Bir projeniz varsa, sonunu getirmeniz insanı çıldırtacak kadar zor, çünkü film ekibiyle yaptığınız ilk toplantılardan sonra projenizin ne olduğunu tümüyle unutu-

yorsunuz. Dolayısıyla işiniz, ne yapmak istediğinizi, ne olursa olsun hiç unutmamak. Sinema dünyasında her şey öyle gelişiyor ki, ilk haftadan sonra nerede olduğunuzu ve ne yaptığınızı anlama yeteneğinizi tümüyle yitiriyorsunuz.

Fakat Sovyetler Birliği'nde parayı hiç düşünmem gerekmediğini, burada İtalya'daysa sonu gelmez bir biçimde parayı düşünmek zorunda kaldığımı belirtmeliyim. 'Para' sözcüğünü, 'merhaba' ya da 'hoşça kal' sözcüğünden daha fazla duyuyorum. *(kahkaha)* Bu çok zor. Size paradan bahsettiklerinde vicdanınızı nasıl susturacağınızı biliyorsanız, o zaman her şey yerli yerine oturuyor. Para dendiğinde bir budala haline gelmeniz gerekiyor sadece. Her neyse, bağışlayın, zor olsun olmasın bu düşünceye son vereceğim... Sinemada çalışmak çok zor, işlerin biraz zorlaşması ya da biraz kolaylaşması bir şey fark ettirmiyor. Savaştan önce, sanırım Amerikalılar insanların en yıkıcı, en tehlikeli bulduğu meslekler hakkında bir anket yapmışlar. İlk sırada deneme pilotları geliyormuş, ikinci sıradaysa film yönetmenleri.

*Seyircilerin yüzde 80'inin sinemayı eğlence olarak görmesinden yakındınız. Bir yandan da sinemadan hayatın anlamını açıklamasının beklendiğini söylüyorsunuz. Burada bir paradoks var: Geniş bir kesim için, filmlerinizin yaratımı hakkındaki açıklamanız o kadar karmaşık ki, bunları tümüyle anlaşılmaz buluyorlar. Ama yine de dünya çapındaki bu sorunları dünyaya anlatmak istiyorsunuz.*

Bu durumla karşı karşıya olan bir tek ben değilim herhalde. Kendimi meslektaşlarımdan çok farklı biri gibi görmüyorum. Önce bunu söyleyeyim. İkincisi, seyircilerin yüzde 25-30'unu kazanmış olmak kişisel açıdan beni tatmin ediyor. Bence bu son derece hoş. Herhalde biliyorsunuzdur, Moskova'da epeyce ünlü, iki tane geniş konser salonumuz var. Biri Moskova Konservatuarı'nın Büyük Salonu, diğeri Çaykovski Salonu. Moskova'da yaklaşık 9-10 milyon insan yaşıyor. İnsanlar Bach, Mozart, Beethoven dinleyebiliyorlar. Bu iki salon 10 milyon Moskovalının manevi ihtiyaçlarını karşılamaya bir şekilde yetiyor. Başyapıtlar

çalınsa da, eserleri çalınan besteciler hayli tanınmış isimler olsa da, kapılar izdihamdan yıkılmıyor, dinleyici sayısı 1 milyona dahi yükselmiyor. Keza Puşkin ve Shakespeare'i çok sayıda basmaya gerek yok. Hepimiz onlarsız yaşayamayacağımızı söylüyoruz, ama eğri oturup doğru konuşalım, nüfusun yüzde 20-30'undan fazlası gerçekten Puşkin'i ve Shakespeare'i okuyor mudur acaba? Demek istediğim tekrar tekrar okuyorlar mıdır acaba?

Sinema çalışanları olarak bizler kendimizi daha beter bir durumda buluyoruz. Bugün yaşananlara bir bakın. Film yönetmenleri yıllarca halk kendilerinden ne bekliyorsa onu yaptılar. Sonunda gelinen noktada halk artık bu işleri izlemek istemedi. Ama durum şimdi daha da kötü, çünkü göstermek *istediğimiz* işleri, zaten hayal kırıklığı içinde bulunan insanlara, birden gösterecek olursak, insanlar bunları da seyretmeye heves etmeyeceklerdir. Çünkü insanlar o kadar değiştiler ki, çoktan yozlaşıp gittiler. İnsanların bir zamanlar, mesela on beş yıl önce oldukları hale gelebilmeleri için bir yirmi yıl daha harcamamız gerekiyor. Bu yüzden de sinema endüstrisinin seyircilere bağımlılığı, yapım maliyetini karşılamak için ne tür filmler çekilmesi gerektiği konusunda tam bir belirsizliğe yol açabilir. Ama bir yandan da bütün seyircilerden bana yüzde 25-30'luk bir pay düştüğünden eminim.

*Ayna'da ve* Stalker'*da özgürlük teması hissediliyor, ortamda bir değişkenlik hissi var. Burada bahsettiğiniz iç özgürlükle, gücün karşıtı olarak gösterdiğiniz zayıflık arasında nasıl bir bağlantı söz konusu?*

'Zayıflık' dediğimde, düşündüğüm şey öncelikle saldırganlığın olmaması. Bu gerçekten de insanın kendini feda etme becerisi. Çünkü sonunda...

*Zayıflığı, bir şeyin kabulü olarak mı düşünüyorsunuz?*

Kabul; evet, evet.

*Galiba uygun düşen asıl kelime zayıflık değil. Çünkü uygun düşen kelimenin karşıtı, saldırganlık. Kabul demek herhalde daha doğru olur.*

Katılıyorum, ama bu bir çeviri sorunu, benim sorunum değil. Sizi anlıyorum. Ama asıl mesele şu, prensipte insanlar öncelikle başkalarından bir şey talep etmeyi, başkalarına arzularını nasıl ifade edeceklerini öğretmeyi istediklerini idrak ederler. Tıpkı benim de, bütün bunları kendilerine yönelten insanlara ilgi duymamda olduğu gibi. Ancak ve ancak bu dakikadan sonra, bu noktadan sonra insanoğlu herhangi bir harekete iyimser diyebilir. Bunun dışında her şey bizi felakete sürükler. Bahsettiğim bütün filmlerde söylemek istediğim şey buydu. İnsan dünyanın merkezidir, evrenin merkezidir. Ama kendinizi bir başkasından daha önemli görmeniz anlamında değil, aslında tam tersi anlamda.

*Planlarınız ve gelecekteki film projeleriniz hakkında bir şey söyleyebilir misiniz?*

Doğal olarak planlarım var. Hem de bir sürü. Ama sizi sıkmamak için, kısaca *Hamlet*'i İngilizce sahnelemek istediğimi söyleyeyim.

Lindsay Anderson: *Harika! Neden olmasın?*

Bay Anderson "Neden olmasın?" dedi. Müthiş!

*Sovyetler'de yaptığınız filmler ölçek ve mekânın hissedilebilir varlığıyla öne çıkıyor. O filmlerde bu mekân karşısında duyulan bir korkuyu aktarıyorsunuz, öyle değil mi?*

Mekân mı, hangi anlamda? Kelimenin düz anlamında mı? Of Tanrım, mekân beni korkutuyor işte. *Rublev*'i yaparken aşmak zorunda olduğum mekânlardan kendimi kurtarabilmiş değilim daha. *Rublev*'i görmediyseniz, bu her şeyi açıklıyor. Gördüyseniz, sorunuz güzel bir soru değil. *(kahkahalar)* Son filmlerim ve

bahsettiğiniz klostrofobi hakkında, zamanında Hamlet en güzelini söylemiş: "Beni bir fındık kabuğuna hapsedin, sonsuz mekânın efendisi olayım." Shakespeare'in asıl sözlerini hatırlamam zor olduğundan, bunu Rusça çevirisinden söylüyorum. Ama dizeyi hatırlamanıza gerek yok zaten, onun yerine Shakespeare'i okumalısınız.

*Rublev hakkında bir film yapma fikri aklınıza nereden geldi?*

Şu ya da bu filmi neden yaptığımla ilgili soruları cevaplamakta zorlanıyorum. Çünkü *ne ve neden* meselesi, benim asıl meselem olmadı hiç. Muhtemelen bu yüzden, hangi saikle şu ya da bu filmi yapmaya giriştiğimi hatırlamıyorum. Rublev'le ilgili planlar yapmamı belirleyen bir ân olmadı hiç. Nasıl olduğunu hiç hatırlamıyorum. Öylece, kendiliğinden aklıma geliverdi.

*National Cinema'da konuştuğunuzda film yönetmeninin mesleğinin şairin mesleğine benzediğini söylemiştiniz. Şairin rolünün bir benzeri olduğunu. Bunu biraz açabilir misiniz?*

Elbette. Aslına bakarsanız, daha çok yirminci yüzyıla ait olsa da on dokuzuncu yüzyıl sonu, yirminci yüzyıl başının gayet tanınmış şairlerinden Blok, şairin görevinin kaostan uyum yaratmak olduğunu söylemiş. Dünyanın kaosundan uyumlu işler yaratmak. Puşkin de "Mozart ile Salieri"de bundan bahsetmiş. Sinema özü itibariyle, resimsel kompozisyonu itibariyle esasen şiirsel bir sanattır. Çünkü lafzî bir anlamı korumaksızın, normal ardışıklık mantığını izlemeksizin de yapabilir. Dramatik kompozisyon dediğimiz şey olmadan bile yapabilir. Sinemanın kendine özgülüğü, bu iletişim ortamına zamanı mühürlemek ve kaydetmek için başvurulmasında yatar. Felsefi, şiirsel anlamda, kelimenin düz anlamında zamanı.

Sinema on dokuzuncu yüzyılın sonunda, yirminci yüzyılın başında ortaya çıkmıştır. İnsanların bir 'zaman açığı' algılamaya başladıkları sıralarda ortaya çıkmıştır. Son derece sıkıştırılmış bir dünyada yaşamaya çoktan alıştık. Bana öyle geliyor ki, on doku-

zuncu ya da on sekizinci yüzyıldan bir insan bizim devrimizde var olamazdı. Zamanın onun üzerinde yarattığı baskı yüzünden ölüp giderdi. Demek istediğim, fiziksel ve ahlâki anlamda daha hızlı yaşamak zorunda kalırdı. Özü itibariyle sinemaya, bu soruna şiirsel bir anlam kazandırması için başvurulmuştur. Bu yüzden de, bakın, sinema kelimenin tam anlamıyla zaman damgası vuran tek sanattır. Başka bir deyişle, aynı film makarasını sonsuz kere incelemek mümkündür. Bu yüzden de bir zaman matrisi gibidir. İşte bu anlamda, ritim sorununun şiirde son derece önemli bir rol oynamasında olduğu gibi, sinemada da uzunluk ve tempo sorunu kendine özgü bir anlam kazanır. Zaman, işte bu anlamda kendini ifade eder. İnanılmaz derecede ilginç bir sorun bu. Bir anlamda her sanat, en yüksek ve en ince biçimiyle şiirseldir. Leonardo figüratif sanatlarda bir şairdir, şairane bir dehadır. Bu yüzden Leonardo'ya yalnızca ressam, Bach'a yalnızca besteci, Shakespeare'e yalnızca oyun yazarı, Tolstoy'a yalnızca yazar demek saçma olurdu. Onlar şairdir. Arada bir fark var. Sinemanın nasıl kendine özgü şiirsel bir özü olduğundan bahsederken bunu düşünüyordum. Çünkü hayatın, evrenin, başka sanat formlarıyla, dallarıyla bilemeyeceğimiz, kavrayamayacağımız bir kısmı vardır. Çünkü sinema müziğin, başka bütün sanat dallarının yapamadığını yapar. Gerçi aynı özgünlük diğer sanat dalları için de geçerlidir. Dolayısıyla, sanatın eskidiğini söylemek imkânsızdır. Gerçek sanat eskimez. Ben de profesyonel bir film yönetmeni olarak, dikkatimi çeken, şiirsel olarak estetik ve ahlâki konuları yorumlamaya çabalıyorum.

*Filmlerinizi hazırlarken bütün kareleri ve sahneleri planlayıp kaydediyor musunuz, yoksa bunlar filmin çekimi sırasında mı ortaya çıkıyorlar?*

Görünüşe bakılırsa iki aşamalı çalışıyorum. Başta kendi çekim planımı geliştiriyorum, ama çekim yerine geldiğimde hayatın benim hayal gücümden daha zengin olduğu, her şeyi değiştirmem gerektiği ortaya çıkıyor. Artık anlamaya başladım ki, sete hazırlıksız giderseniz daha özgür oluyorsunuz. Eskiden ön çalışma ya-

pardım, çünkü kendi yaratıcılığımla ilgili yeterince profesyonel bir kavrayışım yoktu. Bugünse bu kavrayışın benim açımdan çok katılaşmış olmasından korkuyorum. Çünkü bu, aynı konuda düşünmeyi kesmek anlamına geliyor.

*Uluslararası bir sinema okulunun seminerinde kadınların manen, film yönetmeni olabilecek kadar yeterli olmadığını söylemiştiniz.*

Biliyorsunuz, bunu, kadınların ruhen, yaratacak kadar yeterli olmadığını söylediysem eğer, bugün de kadınların ruhen, yaratmayacak kadar yeterli olduğunu söylemem gerekiyor. Mesele şu ki, erkekler ruhen, bir şeyler yaratmakla meşgul olamayacak kadar yetersizler. Kadınlardan işte bu yönden ayrılıyoruz. Başka bir deyişle, bir kadın ruhen bir artısı olduğu için yaratmak ister, bir erkekse kendi kendini onaylamaya ihtiyaç duyduğu için, manen yetersiz olduğu için yaratır. İşte ben de sizden burada ayrılıyorum! Ama öte yandan, kadın film yönetmenleriyle ilgili tavrım sorulacak olsaydı, böyle bir soruya cevap vermezdim, çünkü sanat tarihine bakın yeter, demem gerekirdi.

*Bayan Tarkovski bu konuda ne diyor?*

Karım neden bahsettiğimizi anlamaz bile. Açık ki benim bakış açımı paylaşıyor. Hayır, her halukârda her şeyin mümkün olduğunu belirtmek isterim. Ama insanın pek az şansı oluyor.

*Sinemada çalıştıktan sonra neden bir opera yapmaya karar verdiniz?*

Açıkçası bu zamana dek bir opera yapmamış olduğum için.

*Bir oyuncuda ne tür nitelikler arıyorsunuz?*

Oyunculara karşı yaklaşımım nasıl? Yani oyuncuları nasıl seçiyorum, öyle mi?

*Çalışma sırasında oyunculara karşı yaklaşımınız nasıl?*

Oyuncu, çalışmaya başlamadan önce benim yaklaşımıma tam bir itaat gösterirse ona tam bir özgürlük veririm. Yaklaşımlarımızın farklı olması, sık sık dikkat çektikleri şeyin imkânsızlığını akla getirir: ister yönetmene biçilen bir tür diktatörce davranış olsun, ister oyunculuk meselelerine hiç karışmamak yönünde olsun... Kısacası, oyuncu bir fikirle, gelecekteki bir filmin kavranışıyla ilgili olarak benim bakış açımı paylaşmadığında hoşgörüsüzümdür. Görüşlerimi paylaşan oyuncuları severim, onlara hayranlık duyarım ve tam bir özgürlük tanırım. Bütün oyuncularım ve birlikte çalıştığım bütün oyuncular arasında yalnızca iki tanesiyle çatıştım.

*Rusların ve Sovyetler'in* Hamlet*'e ilgi duyması beni şaşırttı.*

Siz Rusların *Hamlet*'e ilgisine şaşırıyorsunuz, ben de İngilizlerin *Hamlet*'e ilgisizliğine şaşırıyorum.

*Rusları çeken, Shakespeare'in diğer çalışmaları değil de, özellikle* Hamlet *mi?*

*Hamlet* dünyanın en incelikli dramatik ve şiirsel sanat eseri.

*Neden* Hamlet *en iyi eser, neden bu kadar çekici bir eser?*

Çünkü bu dramada Shakespeare'in zamanında var olan, o zamandan bu zamana var olan, ebediyen de var olacak en önemli sorunla karşı karşıya kalıyoruz. Bu sorun Shakespeare'in dramasının hiçbir yapıma boyun eğmemesi etrafında dönüyor. Yani *Hamlet*'i kim sahnelerse sahnelesin sonuç hep hüsran oluyor. Ben de *Hamlet*'i sahnelemek istiyorum. Ama fazla bir şey yapmak imkânsız. Bu büyük bir sır. Mesela, ben *Hamlet*'in öneminin, manen son derece yüksek bir adamın çok daha düşük bir düzeyde yaşayan insanlar arasında yaşamak zorunda olmasında yattığına inanıyorum. Geleceğin insanı geçmişte yaşamaya zorlanıyor. Gerçek bir geçmişte. *Hamlet*'in dramı ölmeye yazgılı olması, ortadan kalkması etrafında

değil, kahramanımızın trajik bir biçimde ahlâki ve manevi bir ölümle tehdit edilmesinde yatıyor. Bu yüzden de manevi iddialarını reddetmek ve sıradan bir katil haline gelmek zorunda kalıyor. Yaşamaya son vermesi, başka bir deyişle intihar etmesi gerekiyor. Yani, ahlâki görevini yerine getirmemesi gerekiyor.

*Gözde yönetmenleriniz kimler?*

Bresson'u, Bergman'ı, Antonioni'yi, Mizoguchi'yi, Vigo'yu, Bunuel'i gerçekten seviyorum, başka kim var, kim? Ama burada yeni bir şey söylemiyorum. Hepsi beş, altı, yedi yönetmen işte...

*Burada birkaç Sovyet filmi gördük. Peki, Sovyetler Birliği'nde ne sıklıkla yabancı film gösteriliyor, hangi yabancı filmler gösteriliyor?*

Korkarım pek az yabancı film izliyoruz, sizin gördüğünüzden daha az, hepsi de kaliteli filmler değil. Neden böyle olduğunu açıklayabilmem zor, ama korkarım iyi filmler pahalı.

*Klasik Sovyet yönetmenlerden hangilerini seviyorsunuz?*

Alexander Dovjenko'nun sessiz sinema döneminde yaptığı işlere tapıyorum, ilk sesli filmlerden de Kalatazov'unkileri gerçekten çok seviyorum. Onun çektiği *Salt for Svatenia* hayret verici bir film. Klasik çalışmalardan hemen her şeyi söyledim. Eisenstein'ı pek sevmiyorum, bana hesaplıyormuş, beter bir akılcılığı varmış gibi geliyor.

*Deneyci değil miydi?*

Bilmiyorum. Ama Sovyet yönetmenlerden Sergey Paradjanov ve Otar Yosseliani'yi gerçekten seviyorum.

*Filminiz* Solaris'*in ana fikri nedir? Her zaman kafanızda somut bir fikir olduğunu iddia ediyorsunuz, ama bu filmde ben yalnızca güzellik ve gizem buldum.* Solaris *başka bilim-kurgu filmlerle de*

*karşılaştırıldı. Bana öyle geliyor ki* Solaris'in *müziği filme ters düşüyor.*

Filmin ana fikrinin ne olduğunu söylersem, eminim izleniminize ters düşmeyecek. Çünkü Lem'in romanındaki ana fikrin tersine bizim ana fikrimiz şuydu: İnsanlar, kendilerini insanlıkdışı koşullarda bulsalar bile insan kalmak zorundadırlar.

*Bach'ın koro için yazılmış "I Beseech You, O God" prelüdünü* Solaris *için önemli olduğundan mı kullandınız? Filmin ana fikri açısından paradoksalmış gibi geldi bana.*

Bu insanlık fikrini Bach'ın müziğinin yardımıyla açıklamaktan daha doğal ne olabilir? Filmin ana fikrine neden ters düştüğünü anlayamadım.

*Müzik seçiminizde dini, Hıristiyanca bir niyet var mıydı?*

Bütün sanatlar dini bir amaç taşır.

*Neden sanatın dini bir amacı bulunduğu inancındasınız?*

Çünkü sanat mantıksal olarak kavramaz, davranış mantığı da formüle etmez, ama öyle görünüyor ki inancı ortaya koyar. İnancı ispata gerek kalmaksızın ifade eder. Başka bir deyişle, insanın inançla ilgili olarak mantıksal bir söylem değil, sanatsal bir imge bulması gerekir. Dahası, diyelim ki Tolstoy bir yaklaşımı ya da fikri, çalışmasına temel alsaydı eğer, eseri ve eserinin formuyla ilgili olarak, sanatsal tasarısını mahvetmiş olurdu. Bunun da ötesinde sanatsal bir fikri her zaman anlamayız ya da ona katılmayız, ama sanat eseri yine de var olur. Sanki sanat eseri, ardındaki fikri aşar; bu fikir, eserin ortaya koyduğu ve bizim bir vahiy gibi algıladığımız dünya imgesinin yanında önemsiz görünür. Başka bir deyişle sanat, mantıksal bir kavrayışa rağmen var olur. Bakın, bir sanatçının, yazarın, müzisyenin ya da yönetmenin bir filozof olduğunu söyleriz sık sık. Oysa bu, laftan ibarettir. Sanatçı aslında, gerçekten filozof değildir. Felsefi

düşüncelerini analiz edecek olduğumuzda, öncelikle onun orijinal olmadığı, sonra da gayet iyi bilinen çeşitli fikirleri kullandığı ya da en azından onlardan yararlandığı ortaya çıkar. Çünkü gerçekten filozof değil, şairdir.

Peki, bir şairi şair yapan nedir? Şair bir çocuğun psikolojisine ve hayal gücüne sahip olan kişidir. Elbette ki bir çocuğa bakıp onun filozof olduğunu söyleyebiliriz, ama bir şekilde, kelimenin tamamen koşullu anlamında. Sanatçı ve sanat eseri dünyayı gözler önüne serip bizi de ya buna kabul gösterip inanmaya ya da bunu reddetmeye zorladığında, bu durumda hakkında konuşabileceğimiz tek şey gerçek bir sanat eserinin bir insan üzerinde bıraktığı dini izlenim olur. Çünkü sanat eseri insanın ruhunu, insanın manevi temelini etkiler.

*Sanatın hayatın anlamıyla ilgili olduğunu ve dünyayı açıklamayı amaçladığını da söylemiştiniz, ama filmlerinizde bu açıklamayı bulamadım. Derinlik ve gizem var. İnsanlar çoğunlukla bu gizemin varlığını teslim ediyorlar. Dini algılama süreci,* Solaris *bir cevap sunmadığı için cevabı bilmiyor olmamızdan kaynaklanmıyor mu?*

Sizde bir gizem duygusu uyandıysa, bu kendi payıma büyük bir iltifat. Bana göre, izleyici salondan hayatın bir gizem olduğu düşüncesiyle ayrılıyorsa, şahsen bundan mutlu olurum. Çünkü çok sayıda insan için bugünkü hayat herhangi bir gizem taşımıyor.

*O halde paradoks, açıklamanın gizem olması.*

Hayır... Siz filmi izleyip de benim gizemimin bir yönünü görüyorsanız, bu, hayata karşı yaklaşımımı ifade etmeyi başardığım anlamına geliyor. Çünkü varoluşumuzun gizeminden daha derin, daha gizemli, daha önemli bir gizem daha yok. Eğer herkes... ya da birçok kişi böyle düşünürse hayat değişir.

*Filminizin mihenk taşı bu mu?*

Yok hayır, bu gerçekten de tamamlayıcı bir makam.

*Opera hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Opera hakkında tuhaf düşüncelerim var. Opera kadar gayri tabii bir sanat dalı var mıdır, bilmiyorum. Bu yüzden de bir süre kendimi opera kazanında kaynayan bir insanın yerine koymak istiyorum ki, operanın ne olduğunu anlayabileyim. Bir mantık, gerçek bir şey bulmaya çalışayım. İnsan duygularını kuş gibi şakıyarak ifade eden bir insandan daha tuhaf ne olabilir ki?

*Gerçek hayatta sık sık oluyor bu.*

Hayır, sizi temin ederim, bu nadiren olur.

*Ama şimdi gerçekçilik dilinden konuşuyorsunuz.*

Hayatın gerçeklerinin dilinden konuşuyorum.

*Bu bir argüman mı yoksa bir soru mu?*

Genel olarak alışılagelmişlikler anlamında, elbette ki insan şarkı söyleyebilir. Ama bu sanat dalında yolunda gitmeyen bir şey var. Olması gerektiği gibi yürümeyen bir şey. İnsanların operaya gidip Verdi'yi dinlediklerini söylemeleri bir tesadüf değil. Çünkü operayı izlemeye gittiğinizi söyleyecek olsanız eğitimsiz, ahmak bir insan olduğunuzu söylerler. Doğrusu, opera salonuna girdiğinizde gözlerinizi kapayıp müziği dinlemeniz gerekir. Birçokları böyle yapar. Birçok kişiden duydum, gözlerini açtıklarında sahnede olup bitenlerden dehşete kapılmışlar. Aslına bakarsanız, opera herkese son derece gayri tabii geliyor. Ama daha önce de söylediğim gibi, bir süre kendimi bu sanat dalında kendilerini rahat hisseden insanların yerine koymak istiyorum. Gelgelelim, bu yola çıkarken, en iyi operayı seçmemiş olduğum da doğru. Mussorgski ile Puşkin'in *Boris Godunov*'unu seçtim. Neden daha iyi bir şey değil de *Boris Godunov*? Çünkü çok dramatik bir opera. Birdenbire Wagner ya da bir İtalyan operası sahnelemeye karar vermiş olsaydım, opera hakkındaki fikirlerimden bahsederken düşünmüş olduğum şeyi göstermek

daha kolay olurdu. Ama *Boris Godunov*'u seçmiş olduğum için yine çeşitli dramatik, psikolojik ve ahlâki kategoriler geliştirmem gerekecek ve tabii müzikal kategoriler. Bunun da şu aşamada deneyimi çok zorlaştırdığı söylenebilir. Sanki psikolojik ve dramatik bir anlamda operayı reddediyor gibiyim, ama eseri sahneye koyarken bu iki niteliği geliştirmek adına elimden gelen her şeyi yapmam gerekiyor. Kısacası, yakalandım. Tuzağa düştüm. *(alkışlar)*

* * *

## İKİNCİ TOPLANTI

**Tarkovski:** Sohbetimizin konusu, sanatçının sorumluluğu meselesi, bir şekilde önceden belirlendi. Ama İtalya'dan buraya gelirken, bundan bahsetmenin o kadar da kolay olmadığını fark ettim. Sanatçının sorumluluğu ne anlama gelir? Her şey gelip, sanatçıların bu sorumluluğu kendi içlerinde ne denli yoğun hissettiklerine dayanıyor. Nasıl olur da insan böyle bir sorumluluğu başkalarından bekler! En küçük bir talep bile düşüncesizlik olur. Bu yüzden de sanırım konuyla ilgili, ama biraz farklı bir şeyden bahsetmek anlamlı: Gündelik hayatta sanatın rolü.

Bugün sanatın kendini derin bir bunalım içinde bulduğu kuşkusuz çok açık. Çeşitli sosyal koşullara ve durumlara ya da halkın ilgisizliğine bağlı bir şey değil bu. Bu sorunun kökeni başka bir yerde yatıyor. Çünkü halk sanatla ilgili, sanatçılar da halkla iletişim kurmanın yollarını ve imkânlarını arıyorlar, ama halk da sanatçılar da iletişimin yeterliliğinden, etkileşim imkânlarının yeterliliğinden yana sıkıntılılar. Sanatla yakından ilgili olanlar bu sorunları anlıyorlar. Belli ki sorun, sanatın manevi gücünü giderek yitiriyor olması. Gözlerini çoktan tümüyle farklı başka bir şeye dikti, o şey de araması ya da uğruna çabalaması gereken bir şey değil. Bu da büyük ölçüde halktan kaynaklanıyor, nihayetinde sanatta olup biteni halk etkiliyor.

Öyle bir noktaya geldik ki, baskın çıkan bir biteviyelik hissi yüzünden sanat eğlence muamelesi görüyor. Dramaya ve drama tarihine baktığımızda, tiyatronun değişen derecelerde her za-

man bu amaca hizmet ettiği açık. (Antik dönemdeki ya da Ortaçağ'daki gizemli oyunlardan bahsetmiyorum.) Sinema ise daha en baştan prensipte ticari bir sanattı. Fakat sinemada tuhaf gelişmeler oluyor. Alt üst edici gelişmeler bile diyebilirim. Çünkü seyirciler almak istediklerini aldılar, genel olarak da sinemadan ayaklarını kestiler. Şükürler olsun ki ayaklarını kestiler. Çünkü burada koşullara yönelik bir eleştiri söz konusu: Seyirciler, bugün çağdaş sinema diye sınıflandırılan şeyle tatmin olmuyorlar artık. Başka sanatlarda, örneğin figüratif sanatlarda da durum çok, ama çok vahim. Kısacası, bu kriz maneviyat eksikliğinden doğdu.

Ticari olmayan sanatla, yani insanların iç dünyasına odaklanan sanatla geçinmenin imkânsız olduğunu herkes bilir. Ünlü yazarlar, ticari bir film çekebilmek için senaryolar yazmak zorunda kalıyorlar artık; on yıl önce herkesin gözünde büyük başarılar kazanmış olanlar bugün perişan işler çıkarıyorlar. Başka bir deyişle, bir rönesanstan bahsedemeyeceğimiz ortada.

İçimi parçalayan en önemli sorun bu belki de. Ben ne yapabilirim? Bun sonuçta benim de suçum var mı, varsa ne kadar var?

Birçok meslektaşım gibi ben de suçluyum, sanatın hangi amaca hizmet etmesi gerektiğini unuttuk, yaratıcı kariyerlerimizi tehlikeye attık. Kısa süre önce Roma'da Centro Sperimentale di Cinematografia'da bir grup genç insanla tanışma fırsatı buldum, beni hayrete düşüren bir şey oldu: Sanatçı ve film yönetmeni olmak isteyen genç bir adam, fahişe olacağını önceden bilerek sinema okuluna kaydolduğunu söyledi. Esasen bu durum, istisnasız herkes için geçerli.

On dokuzuncu yüzyıl edebiyatının meşhur sosyal temalarından birisi, büyük şehirde servet kazanmak için yollara düşen genç adamın hikâyesiydi. Bu klasik tema Amerikan ve Fransız edebiyatında, başka edebiyatlarda da gayet iyi bilinir. Hikâye az çok dramatik biçimde sona erer, kahraman hayalini yitirir; bu manevi dramı konu alan birçok roman yazılmıştır. Bugünse sanat alanında hayata atılan genç insanlar, daha öğrenci olarak çalışırlarken ticari sinema alanında kariyerlerini nasıl yoluna sokacaklarını biliyorlar. Film yönetmeni olmayı isteyen insanların dü-

şünceleri bugün artık bu şekilde değişmiş bulunuyor. Bunun da gerisinde çeşitli sebepler yatıyor.

Hepiniz biliyorsunuz, Doğu'nun -Doğu derken derin, geleneksel Hindu ve Japon kültürleriyle Uzakdoğu'yu kastediyorum- tersine, Batı her zaman pragmatik olmuştur. Sonuçta Batı'da insanlara özgürlüğü deneyimleme imkânı tanıyan demokratik kazanımlar, esasen Batılıları kendileri dışında birine inanmaktan yoksun bırakmıştır. Bir anlamda bu Batı demokrasisi benmerkezcidir. Batı kültüründe de durum budur. İyi bilinen bir yöndür, üzerinde uzun uzadıya durmak istemiyorum.

Batı'da bir başyapıtı başyapıt kılan nedir? Bu konuda ne söyleyebiliriz? Daha Rönesans zamanında? Bu hep, insan ruhunun binlerce arzuyu dile getiren çığlığı olmuştur: bakın ne kadar mutluyum, bakın ne kadar mutsuzum, bakın nasıl acı çekiyorum, bakın nasıl seviyorum, bakın ne belalarla çevrelenmişim, bakın kötülüğe karşı nasıl mücadele ediyorum, bakın kötülüğün ağırlığı altında nasıl mahvoluyorum, bakın nasıl galip çıkıyorum. Başka bir deyişle, ben, ben, ben, ben, ben... (Yanlış bir şey söylüyorsam, soru sorabilir, söylediklerime itiraz edebilirsiniz.)

Klasik Doğu sanatından bahsettiğimizde, Doğu sanatının yüzlerce yıllık tarihinden bahsetmiyoruz, iki bin, üç bin yıldan bahsediyoruz. Mesela, Doğu müziğine bakın... İtalya'da, son filmim *Nostalghia*'yı çekerken M.Ö. yaklaşık altıncı yüzyıldan Taocu müzikle tanıştım. Filmime koydum. Hayret verici bir müzik, içkin biçimsel niteliklerinden bahsetmiyorum bile. Doğu'da tam tersine, bütün anlam 'kaybolmakta', 'kaynaşmakta' yoğunlaşıyor. Doğu maneviyatının içe dönüşü bir şekilde bu müzikte ifade edilmiş. Bir manevi çöküş, kişisel olan etrafındaki dünyanın tamamını kendi içine çekiyor. Böylece bütün dünya nefes alıyor, ama manevi anlamda.

Batı ve Doğu kültürleri arasındaki bu sınırı, bu farklılığın bugün nasıl göründüğünü vurgulamak için gayet kalın ve kaba hatlarla belirlemek istiyorum. Dünya medeniyetinin tamamen Doğu kültürüne, Çin, Japonya ve Hindistan'ın kültürüne dayandığı düşüncesine hiçbirinizin itirazı olmaz. Doğu barbarlığının Batı'nın özgürlük ve demokrasi sevgisine ters düştüğüne de. Fakat, hep-

ten haklı olmadığımı, Batı müziğinde de Bach gibi kişilikler çıktığını söyleyecek olan anlayışlı dinleyicilere de katılırım. Ama biliyorsunuz Bach 'kara koyun'du. Gelenekle ortak bir noktası yoktu, tam tersine manevi bir anlamda gelenekle bağlarını koparmıştı. Tanrı'yla ilişkisi kesinlikle medeniyetin dışındaydı. Batı'da insanın kendini yaratıcılığında kaybetmesinin, kendi kendini feda etmesinin imkânsız olduğu yönündeki görüşümün altını çizen de ancak bu istisna olabilir. Çünkü insanın kendini yaratıcılığında kaybetmesi, kendi kendini feda etmesi, gerçek bir sanatçıya yaraşan bir eylemdir. Mesela on üçüncü, on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda Rusya'da yapılmış ikonalara bakın. Sanatçının imzalamış olduğu bir tek ikona bile yoktur. İkona ressamı kendini bir sanatçı olarak görmüyordu. İkonalar yapabiliyorsa, Tanrı'ya şükrediyordu, çünkü zanaatıyla, mesleğiyle Tanrı'ya hizmet ettiği inancındaydı. Esasen ibadet ediyordu ve çalışmasının da özü buydu. Başka bir deyişle, yaratıcı süreçte egonun bulunmamasından bahsediyorum.

Biliyorsunuz, bütün Rönesans, mesela İtalyan Rönesansı inanılmaz derecede şişkin bir hırsı temsil eder. Batı Rönesansı'nın başarılarını küçümsüyor değilim. Yalnızca şunu söylemeye çalışıyorum: Bir zamanlar Doğu ve Batı klasik sanatları arasında görülen karşılıklı bağımlılık, bugün çağdaş Batı sanatıyla klasik Batı sanatı arasında görülen karşılıklı bağımlılık ve uçurumun aynısıdır. Doğu'dan Batı'ya doğru sürekli bir geçiş yaşanır, ama Batı'dan hiçbir şey çıkmaz. Kısacası kayıp, sefahat ve manevi entropi yaşanıyor. Batı demokrasisini algılayıp benimsemek adına elimden gelen her şeyi yaparım, ama şunu söylemem gerekir ki Batı demokrasisi insanları manevi hayatlarını deneyimlemekten yoksun bırakmıştır. Batılı entelektüelin varoluşçuluğunda maneviyat zorunlu değildir. Beni affedin, eleştirmiyorum, çünkü hayatımızın başka yönlerini daha fazla eleştirebilirim, gayet iyi bildiğim yönleri, ama bunlardan bahsetmiyorum. Bugün Batı'da bulunduğumuzdan, sizin ve benim için şimdi önemli olan şeylerden bahsetmek istiyorum.

Batı demokrasisi üzerinden insanlara verilen özgürlük ve güvenceler, bir şekilde onları manen çok, çok güçsüzleştirmiştir.

Ama lütfen, bu noktada, toplumun manen yüksek bir seviyeye erişmesi için toplumsal baskıyı korumak gerektiği ya da zor kazanılmış demokrasiyi reddetmek gerektiği düşüncesini savunduğum düşünülmesin. Sizler gibi, ben de bu tür duygulardan çok uzaklaştım, ya da ben öyle sanıyorum.

Peki o halde, hiçbir şeyin artık bizi ilgilendirmediği, bağışlayın beni ama çingeneler gibi yaşadığımız şu günlerde paradoks nerede yatıyor? Gerçi bu kötü bir örnek oldu, çünkü çingeneler sizden ve benden daha özgürler. Söylemek istediğim, yarını düşünmüyor olduğumuz. Yarın bizi ilgilendiriyor olsaydı, bugünkü hayat tarzımızı sürdürüyor olmazdık. Hayat kontrolümüzden çıktı, Batı'nın en demokratik ülkelerinde bile. Nihayetinde bütün bunlar kaçınılmaz olarak kültürümüzü etkiliyor. Bütün bu ayrıntılar, çağdaş edebiyatın, çağdaş romanın, sinemanın krizi, bütün bunlar önemsiz, boş şeyler; iç hayatımız ile toplumsal durumumuz arasındaki ilişkinin tümüyle mantıksal sonucu bunlar.

Gelgelelim, sanatın her zaman bir kriz durumunda olduğu söylenebilir. Dahası, ekonomik, toplumsal anlamda bir rönesansın daima kültürel anlamda bir rönesansa denk düştüğünü iddia etmek yüzeysel olacaktır. Bu sosyolojik görüş ancak vulger biçimde çarpıtarak bu kapsamda düşünülebilir. Fakat manevi bir rönesansı ekonomik bir rönesansla karşılaştıracak olursak, oransızlık, uyuşmazlık görürüz. Rusya'da, Rus-Japon savaşındaki yenilgiyle başlayıp 1917 devrimine dek süren o meşhur tepki dönemine bakın, bir kriz ve manevi çürüme dönemiydi. Bunun Rus kültüründeki son rönesans olduğu gayet iyi bilinir, 1917'de de değil, daha sonraları, 1920'lerin sonunda bitmiştir. Burada tam bir kesinlik heveslisi de değilim, Batı'da entelektüeller sanat, felsefe ve din üzerine çalışmışlardır... Kısacası bu, manevi hareketliliğin bazı ekonomik başarılarla kabaca açıklanmasına karşı geliştirilen argümanlardan birine örnektir.

Peki, bugün bize ne oluyor? Gerçekten de sizi rencide etmeyecek kelimeler bulmaya çalışıyorum. Çünkü doğal olarak, kendimi bu iddiaların dışında tutuyor değilim. Anlam şurada: Manevi dünyamızı kaybettik, ona ihtiyaç duymayı bıraktık. Neden peki? Şu basit gerçek karşısında, böyle bir soru yöneltiyor olmam kar-

şısında bir duralım. Şöyle de görülebilir; manevi dünyamızı kaybetmemizin hiç zamanı değil. Çünkü ister siyasal, ister manevi, ister sosyal anlamda olsun, gezegende böyle zor bir durum hiç yaşanmadı.

İnsanlar iddia ettiğim şeylere itiraz edebilirler. Diyorlar ki, tarih boyunca her zaman zor dönemler yaşandı, entelektüeller her zaman dünyanın sonunun geldiğini, Kıyamet'in yaklaştığını, yaşamanın imkânsız olduğunu, hiç özgürlük olmadığını, vs. haykırdılar. Ama öte yandan, mesela Montaigne'in hatıralarını da açabilirim... Kendisi, gayet iyi bilindiği üzere Fransa'da çeşitli din savaşlarının zirveye tırmandığı, kanın sel olup aktığı, Katoliklerin Protestanları boğazladığı, soyulup soğana çevrilmeden bir kaleden diğerine gitmenin imkânsız olduğu, köylerin ve kentlerin yakıldığı, yol kenarlarında darağaçlarına rastlandığı bir dönemde yaşamıştı... Buna varoluş demek bile imkânsızdı, çünkü hayatın üç kuruşluk bile değeri yoktu. Bütün bunlarla karşı karşıyayken Montaigne, istemesine rağmen, çeşitli sebeplerden Hint adalarından birinde yaşayamayacağı söylenirse ciddi biçimde saldırıya uğramış olduğunu düşüneceğini yazmıştır. Günümüz insanının bakış açısına göreyse bu saçmadır. Bırakın Hint adalarından birine gitme fırsatından yoksun olmayı, kendi ülkesi içinde bir kentten diğerine gidebilme imkanından yoksun o kadar çok insan varken, böyle bir şeyden şikayetçi olmak o kadar saçma ki.

Sadede geleyim, neden bundan bahsettiğime... Çünkü dünyanın sonunun geldiği bir krizin içinde olunduğu yolundaki açıklamaların uzunca bir zamandır dile getiriliyor olması bir tarafa, insanlar daha önce hiçbir zaman bugün bizim yaşadığımız baskıya maruz kalmadılar. Öyle görünüyor ki, paradoks da şurada yatıyor: Tam da bugün sanatçıların kendi mesleklerine farklı biçimde yaklaşmaları, kendilerini tümüyle farklı biçimde görmeleri gerekiyor. Fakat buna rağmen sanatın zor durumda olduğunu, sıradan işler çıkarmaktan öteye gidemediğini görüyoruz.

Günümüz sanatının sorunları hakkında düşündüğümde gözümün önüne böyle nispeten bulanık bir tablo geliyor. Fakat sanata muazzam bir görev verildiğine inanıyorum. O görev de mane-

vi hayatı canlandırmaktır. Kelimenin en genel anlamıyla, Batı'da ve başka yerlerde bilindiği kadarıyla gerçekçilik nedir diye sorabiliriz? Puşkin, Shakespeare, Tolstoy, Dickens, vs. gibi herkesin bildiği simaların büyük eserleri işte bu gerçekçilik içinde yaratılmıştır. Gerçekçilik, insanlığın hakikatini oluşturur.

Manevi olandan kolayca yoksun hale gelebiliriz, neredeyse geldik çünkü. Fakat bu manevi krizin varlığını teslim eden sanatçılar manevi dünyaya heves etmeliler. İnsanlardan, yalnızca maddi biçimleri betimleyerek bahseden sanata gerçekçilik yaftası yapıştırmak imkânsız. Şimdi manevi dünyanın kaybından bahsediyoruz, ama yine de manevi dünyadan bahsediyoruz! Kısa süre önce İtalyan bir ressamla ilgili bir sohbette, "Bu eser ne anlatıyor? Bir gram olsun manevi bir içeriği yok! Tam bir yüzeysellik! En önemli şeyi gözden kaçırıyor, insanın içindeki özü," demiştim. İşte tam da burada manevi eksikliğin ifade edilmesi, başlı başına bir eserdir; manevi kıtlığımız için konmuş bir ünlem işareti! Bu sanatçının haykırdığı tehlike esasen bu işte... Ama biçimsel olarak neredeyse dilsiz, çünkü manevi eksikliğimizi göstermek için, içinde ahlâki uçurumun açıldığı bir insana bakmamız gerekir.

Böyle bir imge, ancak manevi zeminde çalışan bir sanatçı tarafından yaratılabilir. Hemingway'in romanlarından birinde, *Silahlara Veda*'da yanılmıyorsam, yazar roman kahramanının eşinin cesedine elveda deyişini betimlerken, bir zamanlar kalbinin bulunduğu yerde bir boşluk doğduğunu anlatır. Nihayetinde bu yalnızca bir imge, ama okurun insanın kendi içinde verdiği mücadeleyi hissetmesini sağlıyor. Yazar kahramanın davranışlarını, dış görünümünü de betimleyebilirdi, ama bu yeterli olmazdı.

Sanırım 'maneviyat' kelimesini kullanırken tam olarak ne kast ettiğimi söylemenin zamanı geldi. Bu kelimeyi kanıksamış bulunuyoruz, ama sanat eserlerinde maneviyatın varlığından bahsederken epeyce soyut kalıyor. 'Maneviyat' derken aklıma öncelikle insanın, hayatın anlamı denen şeye ilgi duyması geliyor. Bu en azından ilk basamak. Kendilerine bu soruyu soran insanlar, artık bu düzeyin altına inemezler. Gelişecekler, ileri gideceklerdir. Ne için yaşıyoruz? Nereye gidiyoruz? Yaşayacağımız -birbirimizi pohpohlayacağımız- seksen yıllık ömür boyunca bu gezegende

var olmamızın anlamı ne? Kendilerine bu soruları sormayan, bu soruları sormamış insanlar maneviyattan yoksun insanlardır. Başka bir deyişle hayvanlar, kedigiller düzeyinde var olurlar; hayvanlar kendilerine böyle sorular sormazlar.

Çok mutlu kediler gördüm, inkâr edemem. Özellikle Kipling'in kedilerine bayılırım. Ama bu durumda bir insanla bir hayvan arasındaki fark nedir? Gerçekten de bir fark var mı? Belki de, yıllardır bana öğretildiği gibi, bizler yalnızca son derece gelişmiş hayvanlarızdır. Hayvanlardan farkımız kendimizin farkında olmamız. Peki, bu ne anlama geliyor? Kendimizi dünyanın merkezinde görüyoruz. Evrenin merkezi bizmişiz duygusuyla yaşıyoruz. Öyle görünüyor ki, bunun tamamen farkındayız, bunu hissediyoruz, ama bir sebepten dolayı bu olguya hayret etmeyi de bırakmışız.

Kendimize neden yaşadığımızı sorarken, hep bir cevap bekliyoruz. Bu soruya kafa yormayan sanatçı, sanatçı değildir. En kritik sorunlardan birini, insanları hayvanların tersine, gerçekten insan yapan bir sorunu göz ardı ettiği için gerçekçi değildir. Ve işte bu soruları yüklenmeye başladığımızda gerçek sanat dediğimiz şey doğmaya başlar.

Diyebilirim ki, kendim yeterli sanatsal beğeniye sahibim, hiç olmazsa yıllarca sanat okulunda okudum. Bunu sırf, hemen hemen profesyonel bir bakış açısıyla resim sanatı üzerine yargılarda bulunma hakkına sahip olduğumu anlayasınız diye söylüyorum. Yirminci yüzyılda resim sanatının, en yüksek örnekleri, en büyük başarıları açısından bile maneviyatın eksik kaldığını, bu yüzden de kusurlu olduğunu söylemeliyim. Günümüz sanatçılarının arayışları bazı dış meselelere yoğunlaşıyor. Bütün bu tarz arayışı, bir ekole ait olma arzusu, yalnızca eserin gösterilmesi ve satılması için. Leonardo'nun eserlerini hatırladığımızda, ne bileyim Pierro della Francesca'nın eserlerini hatırladığımızda, Rublev'i düşündüğümüzde (kusura bakmayın, sonsuz sevdiğim sanatçıların adını defalarca tekrarlayabilirim), Rembrandt'ı hatırladığımızda, karşımıza devasa bir iç dünya çıkıyor, yoğun, güçlü... Kısacası benim izlenimim şu ki, o meşhur, o resim ustası Picasso bile nereye gittiğimiz, neden var olduğumuz sorularıyla uğraşmamış, beni çürütmeye çalışmayın, çünkü Picasso tümüyle farklı sorularla uğraşmış.



Tarkovski sette talimat veriyor.

Rakipsiz ustalığı bir yana Picasso benim zevkime pek hitap etmiyor. Onun günümüz insanlarının dramını kavramış, manevi yönü güçlü bir sanatçı olduğunu kim söyleyebilir ki? Dünyanın uyumsuzluğundan uyum aradı, ama bulamadı. Parçalanmışlığı, onun nişanesidir. Çok zamanlar boyunca, aynı modelle, aynı desenle, her birini evirip çevirip değişik biçimlerde gölgeleyerek, yandan görünüşünün boyunu kısaltarak çok tuvaller boyamış, sanki bu dünyada insanın iç varlığını yakalamak istermiş gibi, hayatın ritmini izliyormuş gibi. Neresinden bakarsanız bakın sosyologdur, ama manevi yönü güçlü değildir.

'Naif' tarzda çalışan Fransız ressam Henri Rousseau'yu hatırlayalım, bir de bu tarzda resim yapmaya çalışan günümüz ressamlarını hatırlamaya çalışalım. Arada muazzam bir fark görürsünüz! Elde kalan tek şey tarz olmuştur, iç dünya artık kimsenin ilgisini çekmemektedir. Buluştuğumuzda, biraraya geldiğimizde düşündüğümüz şeylerden, ne için yaşadığımızdan bahsetmekle ilgilenmeyiz. Birbirimize bakmak, birbirimize dokunmak, birlikte içmek, dans etmek, sevişmek istiyoruz, ama birbirimizi huzursuz etmeye gelince, yazıldıysa bozulsun diyoruz. Ayrılırken birbirimize sıkıntı vermek istemiyoruz. Bu toplumsal olarak dayatılmış

bir kayıtsızlık. Hepsi de yansımasını sanatta buluyor. Ama paradoks da burada yatıyor işte: Bunu resmederek sanatçılar kendi manevi dünyalarını yitiriyorlar.

Çok uzun zaman olmuyor, tanınmış Rus filozof, din felsefecisi, antropoloji felsefecisi, kültür ve estetik üzerine çalışan İl'in tarafından yazılmış bir kitapta sanatçıların, şairlerin, dahilerin kendi insanlarını nasıl yarattığı üzerine ilginç bir pasaj okudum. İl'in bu insanların halklarına manevi bir duyum kazandırdıklarını söylüyordu, bir anlamda onları kutsadıklarını. Bu kitaptaki güçlü bir kavrayışı gösteren birkaç gözleme rağmen, İl'in'le hemfikir olmamın imkânsız olduğunu düşünüyorum. Benim gözlemlerim tam tersini işaret ediyor. Sanatçının halkının sesi olduğunu, onların iç dünyalarını, manevi durumlarını dil aracılığıyla ifade ettiğini, böylece estetik anlamda sessiz olan insanların duygularını, düşüncelerini ve ümitlerini aktardığını gösteriyor. Bu olguyu başka türlü açıklayamıyorum, çünkü toplumun bugünkü manevi durumu sanatçının omuzlarına dikkat çekici derecede yük bindiriyor.

Bu yüzden de bir tek yol olduğuna, iyi de olsa, kötü de olsa başka bir alternatifi olmadığına inanıyorum: Sanatçılar yeteneklerine sadık kalmalı ve neden yaşadıklarını kendi kendilerine açıklamaya çalışmalılar. Ve de hem kendilerinin hem insanların manen gelişmesini sağlayacak hayati önemdeki bazı idealleri, manevi ve etik idealleri seçmeliler. Günümüz sanatçıları neden yaptıkları iş için hemen ödüllendirilmeyi bekliyorlar? Uzun değil, yaklaşık yüz yıl önce sanatçılar yalnızca çalışmaları gerektiğine, kaderlerinin Tanrı'nın iradesiyle belirlendiğine, kaygılanacakları bir şey olmadığına inanıyorlardı. Bugünün sanatçılarıysa yaptıkları işin bedelinin hemen ödenmesini istiyorlar. Daha önce hiç böyle olmamıştı! Zamanında Çalyapin bile, yalnızca kuşların bedava şakıdığını söylemişti. Belki de bağlam dışına çıkıyorum, ama bana öyle geliyor ki, bu tür laflar sarf eden bir sanatçının manevi dünyasını tartışmak zor. Fakat öte yandan sanatçılara hiçbir zaman bugün olduğu kadar dehşet verici bir biçimde bakılmadı.

Mesela, Rus soylularının yarattığı on dokuzuncu yüzyıl sanatını ele alalım. Dostoyevski'nin zor bir hayat sürdüğünü herkes biliyor, ama Tolstoy, Leskov, Turgenyev gibi başka birçok ünlü

yazar ve daha birçokları, kendi mülklerinde gayet rahat bir hayat sürerek çalışmışlardır. Uzun sözün kısası, eskiden sanatçılar manevi bir yol tutma konusunda daha özgürdüler. Ülkemizde bugünkü demokrasi rejimi altında, sanatçılar kendilerini genelde bir yevmiye karşılığı çalışmak zorunda kaldıkları bir durumda buluyorlar. Yine de Andre Breton'un Sürrealist Manifesto'da söylediği gibi yiyecek ve kazanç, sanatçıların neden fahişeye döndüğünü açıklayamaz. Sanatçılar her durumda kendi kaderlerinden sorumludurlar. Ama sorun varlığını sürdürüyor. Ve genel olarak işlerin böyle olmasının sonuçları da kendini herkese gösteriyor.

Yine de tekrarlıyorum, sanatın bugünkü durumu sorunu, büyük ölçüde sanatçıların kendilerine dayanıyor. Sanatçı kalmak istiyorsak para ya da zenginlik beklememeliyiz. İşte, beni her şeyden çok kaygılandıran meseleler yelpazesi böyle. Elbette ki bu, sanatçının sorumluluğu diyebileceğimiz konunun yalnızca bir yönü. Başka yönleri de var.

İnsanlar Tanrı'ya benzer yaratılmıştır, içimizde sanatsal bir tohum taşıyorsak eğer -herkes doğuştan bu tohumu taşır- yeteneğimizi heba etmemeliyiz, onu kendi malımız gibi görmeye hakkımız yok. Sanatçının önüne sürülen taleplerin bilincinde kalmak istiyorsak, bunu unutmamamız gerekiyor. Belki dışarıdan bakınca bu bir çatışma olarak görünüyordur, sanatçı ile halk arasında bir çatışma. Zevkler, çıkarlar, istekler ne olursa olsun, hiç kimseyi ve hiçbir şeyi dikkate almadan hizmet etmemiz gerekiyor. Çünkü neden burada olduğumuzu unutmazsak, bu büyük ölçüde zıtlık olmaktan çıkacaktır, çünkü sanatçı insanların sesidir; kendisi bunu kuvvetle reddetse dahi. İşte esasen bugün sizinle yaptığım sohbetin asıl meselesi de bu. Bu özel konunun perspektifinden bakıldığında belki atladığım, hâlâ belirsiz kalmış noktalar olmuştur.

Bu durumda, aklınıza gelmiş olabilecek soruları cevaplamaya hazırım...

*Sayın Tarkovski'nin hakkında bu kadar dürüstçe konuştuğu şeyi ve bugün karşı karşıya olduğu sorunları gayet iyi anlıyorum. Halk sizin 'manevi' bir söz sarf etmek istediğinizi gayet açıkça anlıyor.*

*Ama benim sormak istediğim şey şu: Halkın tepkisinin sizi sıktığını düşündüğünüz oluyor mu, halkın bu 'manevi' sözü anladığını düşünüyor musunuz?*

Ee, öncelikle konuştuğumda sizde manevi duygular uyandırmayı amaçlamıyorum. Çünkü ben de, hepiniz gibi, kendi alanımda çalışıyorum. Halktan çabucak tepki almayı bekleyen bir vaiz değilim. Böyle bir yeteneğim yok. Çünkü bu, benim heves etmediğim özel bir yetenek ve beceri gerektiriyor. Dolayısıyla, bu salondan başınızdan bir haleyle ayrılacağınızı, artık değiştiğiniz için bundan sonra yeni bir hayata başlayacağınızı söyleyemem. Benim görevim insanların birbirlerini daha iyi anlamasını sağlamakta yatıyor. İzleyicilerimin benim mesleki sorunlarımı bilmelerini, beni en sıkan sorunlardan haberdar olmalarını önemsemişimdir.

Bana, filmlerimi izlediklerinde izleyicilerde oluşan manevi etkiyi ölçüp ölçmediğimi sormuş olsaydınız, bunun en azından, benden önemli bir cevap bekleyen önemli bir soru olduğunu kabul ederdim. Ama siz bunu sormadığınız için ben de cevaplamıyorum. Bugünkü sohbette amacım, beni daha iyi anlayabilmeniz, başka profesyonellerle olduğu gibi kişisel sorunlarımı paylaşabilmeniz için bir şekilde sizlerle temas kurmaktı. Bu meseleler bir düzeyde zihninizi meşgul ettiyse çok mutlu olurum.

*Şu maneviyat meselesini biraz daha somut biçimde açabilir misiniz? Bu size göre Yaradan'a ve ilahi olana karşı bir tavrın önceden belirlenmiş olduğu anlamına mı geliyor? Bir cevaba ulaştınız mı, ya da bir sanatçı olarak bu soruyu yalnızca kendi kendinize mi soruyorsunuz?*

Bana öyle geliyor ki, ben doğuştan çok basit bir insanım ve dolayısıyla, örneğin dünyanın her zaman var olduğu fikrine inanmanın, şu fani dünyada her şeyin yaratılmasından önce bir sebebin bulunduğunu düşünmekten daha kolay olduğunu söyleyen temel düşünceye katılmam hiçbir şekilde mümkün değil. Bu dünyadaki varlığımın böyle bir sebebi bulunmadığına ikna edilmeye çalışıldığımda, kusura bakmayın ama, buna inanamıyorum. Çok idealistçe ama, bu paradokstan dolayı beni mazur görün.

Kendi manevi sistemimi daha somut biçimde tanımlama konusunda da, hayatın anlamı nedir sorusunu kendime sorduğumu, sonra da cevaplamaya çalıştığımı daha önce söylemiştim zaten. İşte bu cevap uğruna çalışıyorum. İdeallerimin ne olduğunu, özellikle de insanların gailesi ve yaşama sebebimiz olarak gördüğüm şey bağlamında ideallerimin neler olduğunu açıklayabilecek bir model yaratmaya çalışıyorum. İnsanın kendi manevi dünyası hakkında karar vermesinin ilk basamağı hakkında yeterince söz sarf ettim. Çünkü genel olarak maneviyatla ilgili sorunlardan konuşacaksak, o halde hayatımızda bir şey eksik demektir. Aslına bakarsanız, hayli fazla sayıda insan, hayat yolculuklarını tamamlarken bırakın bu soruyu cevaplamamış olmayı, bu soruyu kendilerine hiç sormamışlardır bile.

*Günümüz insanı neden özellikle manevi dünyadan yoksun sanat istiyor?*

Halk manevi dünyadan yoksun sanat talep etmiyor. Genel olarak herhangi bir tür sanat talep etmiyor. Elbette, gerçek sanatla ilgili izleyiciler hep olacak. Ama ben sanatçının ticari rahatının dayandığı halktan bahsediyorum. O da sanat istemiyor, eğlence istiyor.

*Manevi dünyanızı,* Ayna*'da o kadar ağırlıklı biçimde görülen şeyi kaybedebileceğiniz fikri sizi rahatsız ediyor mu?*

Bu çok ciddi bir soru, hiç kuşkusuz ciddi bir soru. Manevi dünyanın kaybından bahsettiğimizde, toplumsal bir anlamda, bu insanın kişisel olarak manevi dünyasını kaybetmesi anlamına gelmiyor, parasını kaybetmesi, hesap cüzdanını kaybetmesinde olduğu gibi. Bu süreç kendini başka bir biçimde gösteriyor: İnsanlar bankada hesapları olmadan doğuyorlar. Bir şekilde onsuz da hayatta kalıyorlar. Farklı biçimde yetiştiriliyor ve eğitiliyorlar. Esas bu toplum manevi dünyasını yitiriyor, tek tek bireyler değil.

Çünkü eğer -bu durumda kesinlikle 'eğer'- insan manen bir düzeye çıkmışsa, onu kaybedemez. Mesela, Raskolnikov'da olduğu gibi ölümcül bir günah işlemez, ölümcül bir hataya düşmezse

eğer. Kendisinin manen bir düzeyde olduğunu hisseden insan içinse en korkunç şeylerden birisi onu kaybetmektir. *Hamlet* işte bu meseleyle ilgilidir. Hayattan kopmamak, maddi dünyaya bağlı olarak yaşamak için Danimarka Prensi'nin kendini Elsinore'da, etrafında yaşayan alçakların seviyesine indirmesi gerekmiştir. Trajedi onun ölmesi değildir, çünkü ölüm onun gözünde, içinde bulunduğu durumdan kurtulmak demektir; trajedi manen güçlü de olsa bir adamın katil olmasıdır. Bu, ruhun trajedisidir. Bu yüzden de onun trajedisi, örneğin antik trajediden ayrılır.

*Batılı sanatçının durumundan bahsettiniz. Bir de Doğu Avrupalı sanatçıların durumunu, koşullarını anlatabilir misiniz? Batılı sanatçı manevi bir çöplükte yaşıyor, peki Doğulu sanatçı ne yapıyor?*

Buna cevap veremem. Daha doğrusu, ancak kendimden örnek vererek cevaplayabilirim, çünkü başkaları adına konuşamam. Lafın gelişi, birinin adını veririm, sonra gazetenin birinde bu kişi tarafından kaleme alınmış, Batılı seyircileri aldattığını söyleyen bir cevap yayınlanır. Dolayısıyla, daha önce de dediğim gibi, yalnızca kendimden bahsedeceğim.

Batı'daki maneviyat eksikliğiyle ilgili olarak, ben bunu aynı biçimde genelleştirmezdim. Bu meseleden böyle genel terimlerle bahsederek buradaki, Batı'daki maneviyat eksikliğini, Doğu'daki maneviyat sorununa eklemleyen sizsiniz. Burada, Batı'da manen zengin çok sayıda insanla tanıştığımı, tanışmaya da devam edeceğimi inkâr edemem, ama genel bir gelenekten, toplumun içinde geliştiği bir gelenekten bahsediyorum. Doğu Avrupa toplumu manen zenginken, Batı Avrupa toplumunun kesinlikle maneviyattan yoksun olduğunu söyleme cüretini bulamazdım. Bu doğru değil. Ama böyle bir eğilim var. Burada bir manevi çöplük, toplumdan yalıtılmışlık duygusu gözleniyor; bizim içinse insanlarla birlik olma, manen insanlarla dayanışma içinde olma duygusu var. Bundan hiç kuşkum yok.

Özel olarak benim durumumdan bahsedecek olsaydık, benimle ilgili her şey gayet iyi biliniyor. Zamanınızı almak istemem. Toplantıdan hemen önce dağıtılan broşürlerde bile hakkımda çok şey yazılı, sorunuzu cevaplamaya yetecek kadar bilgi orada var.

*Aslında sizin manevi dünyanızı öğrenmeye ihtiyacımız yok, filmlerinizde hissediyoruz.*

O zaman benden ne istendiğini tam olarak anlayamamışım.

*Tarkovski belki Sergey Paradjanov hakkında birkaç şey söyleyebilir?*

Sovyetler Birliği'nden ayrıldığım sırada, Sergey Paradjanov daha yeni serbest bırakılmıştı, neler olacağı da bilinmiyordu. Batı'da bulunduğum sırada duyduğuma göre, Tiflis'te Gürcistan Film'le bir film yapmış. Başarılı bir film olduğu söyleniyor. Gürcistan'da bir kalenin Ortaçağ'daki tarihini konu alıyormuş bu film. Filmi görmedim, ama umarım göreceğim. Çektiği filmin hiçbir düzeltme yapılmadan kabul edildiğini duydum. Sergey Paradjanov şimdi yeni yapımına hazırlanıyor, ama ne olduğunu bilmiyorum.

*Manevi gelişmeden, maneviyatın kaybedilmesinden bahsettiniz, ama insan gerçekten de manen gelişebilir mi? Böyle bir şey ya vardır, ya yoktur.*

Bana böyle bir soru yöneltilmesini tuhaf buluyorum. Belki de bütün hayatlarını manevi gelişme meselesine adamış insanlarla konuşmanız gerekiyor. Bu konuda milyonlarca kitap yazılmış. Dünyanın çeşitli yerlerinde, tarihin çeşitli dönemlerinde. Bu yüzden de sizi bu kitaplara yöneltmem gerekir. Ama benden bir cevap bekliyorsanız, o zaman şunu söyleyebilirim: İnsanın varoluşunun yegâne amacı, size ayrılan zamanı, doğduğunuzda bulunduğunuz seviyenin en azından bir basamak daha üstüne çıkmak için kullanmanızda yatar. Hayatın amacı budur.

*Andrey Arseneviç, size iki sorum olacak. İlki, kendinizi Rus Ortodoks Kilisesi'nin öğretilerini izleyen inanç sahibi biri olarak görüp görmediğiniz. İkinci sorum da bugün belagatle dile getirdiğiniz görüşlerle, bu görüşlerin önceki yüzyılın Ortodoks düşünürlerinin, özellikle de Khomyakov ve Dostoyevski'nin görüşlerini ne kadar*

*andırdığıyla ilgili. Sizin durumunuzda, bu görüşlerin Batı dünyasının reddi olmasından ziyade, Sovyet propagandası ve Sovyet dünya görüşüne bir tepkiyi yansıtmasının daha muhtemel olmasında doğruluk payı yok mu?*

Batı dünyasının bununla ne ilgisi var? Benim iç sorunlarım bağlamında, bunlardan hem bahsederim, hem edemem. Kendimi inanç sahibi bir insan olarak görüyorum, ama durumumla ilgili ayrıntılara ve sorunlara da girmek istemiyorum, çünkü o kadar düz değil, o kadar basit değil mesele, o kadar açık da değil. Şimdilik benim görüşlerimden değil de Slavofilizmden bahsedelim. Khomyakov ile Dostoyevski'yi biraraya getirmeniz hoşuma gitti. Böylece sorunuzu cevaplamış oldunuz, çünkü Dostoyevski bir Slavofil değildir. Hatta Khomyakov'a muhaliftir ve birçok bakımdan onunla yolları ayrıdır. Dostoyevski bir 'hareket'e karışamayacak, bir 'hareket'e ait olamayacak kadar büyüktü. 'Hareket' sözcüğünü tırnak işaretleriyle dile getirmiş, tırnak işaretleriyle yazmıştı.

Ben Slavofillerin görüşlerine çok uzağım. Bu bakımdan birçok yönden Soljenitsin'e katılıyorum. Batı'ya karşı tavrımla ilgili olarak anladığım kadarıyla, Batı'da gördüğüm şeye tepkimden, her şeyi nasıl eleştirdiğimden, doğal olarak bir birey olarak nasıl karşılık verdiğimden bahsediyorsunuz. Ben Sovyetler Birliği'nde eğitildiğim için, tepkim kaçınılmaz olarak eğitimimden başka bir şeye dayanamaz. Genel olarak her şey tümüyle doğal: Ben kimsemi oyum. Tepkilerimi de içimdeki cevher belirliyor. Ama benim açımdan mesele başka bir yerde yatıyor. Batı'da o kadar uzun süre kaldığıma göre, kendimi bu bakış açısından ayırmalı mıyım, bu durumdan ayırmalı mıyım, duyarlılığım daha derin, daha ağır bir hal alır mı? Bunu şimdi cevaplamak çok zor. Ama... bakalım. Bir farklılık görecek kadar yaşarsak, o zaman bu konuda konuşuruz.

Yaklaşık elli yıl yaşadığım ülkeyi eleştirmeye o kadar da meyletmediğimi fark etmişsinizdir herhalde. Hemen etiketler yapıştırmaya başlayan, bağnazca bir şeyi eleştirip başka bir şeyi göklere çıkaran insanlardan değilim. Bu mesele, iki dünya arasındaki ilişkiler meselesi inanılmaz derecede önemli. Hatta hayati önemde diyebilirim. Bu birarada varolma sorunu değil, bu şekil-

de tarif edilmesi daha feci ve gürültülü olabilir. Acele hükümlere varmaktan her zaman kaçınırım. Bu fikirler ve sorunlar sürekli dikkatimi çekiyor. Bunları her zaman düşünüyorum, ama şimdi bunlardan bahsetmek istemiyorum, çünkü henüz çok erken.

Bir sanatçı olarak beni kesinlikle kaygılandıran toplumsal çatışmalar ve sorunlar bulunsa da, beni siyasetten daha fazla ilgilendiren şeyler var. Siyasetçilere ve partilere o kadar çok güveniyoruz ki, profesyonel siyasetçiler bizim adımıza her şeye karar veriyorlar. Bir süre önce bir partiye üye olmak profesyonel bir gösterge değildi, ama şimdi parti üyeliği bir meslek! Ama genel olarak bu beni ilgilendirmiyor. Çünkü tepeden tırnağa feci biçimde kusurlu. Büyük Engizisyoncu geliyor, özgür iradenizi alıyor, size ya bir parça ekmeği ya bir parça demokrasiyi seçebileceğinizi söyleyip 'ben buna bakacağım, sen de diğeriyle uğraşacaksın' diyor... Kısacası bizi refaha götüren, felaketin eşiğine getiren profesyonel liderler var, bir yanda da bu yolun doğru olduğunu düşünen, bu yüzden de liderlerine bütün kalpleriyle güvenen insanlar. Bir parça ekmek ya da Batı Avrupa demokrasisi denen şey için ödediğimiz bedel işte bu.

Burada çok derinlere dalmak istemiyorum, yalnızca bu durumun beni çarptığı, bana delicesine yanlış göründüğü gerçeğine dikkatinizi çekmek istiyorum. Dostoyevski bunları yazmıştı zaten, ama ben Rusum, Dostoyevski'yi de severim. Dünya kültürünü, Batı'yı ve başka yerleri etkilemiş, en az onun kadar önemli başka isimler de sayılabilir, ama öyle anlaşılıyor ki, Dostoyevski konumuzla daha ilgili. Dolayısıyla, bir şeyi eleştirdiğimi, bir şeyi anlamadığımı söylediğinizde, yaptığım şey, herkesin teslim etmeye direnmesi gerektiğine inandığım şeyi teslim etmemektir: Ruhunuzu bir başkasına teslim edip de ruhsuz bir şekilde mutlu mutlu yaşamak nasıl mümkün oluyor, bir tımarhanede hafif sıyırmış biri gibi yaşamak...

*Son bir soru daha. Batı sanatının kendine yoğunlaştığını ve benmerkezci olduğunu söylediniz. Ama kendi ruhu, kendi kişisel sorunları, kendi çocukluğu hakkında en fazla düşünen yönetmen kimdir diye sorulursa da, hemen Tarkovski denecektir. Öyle görünüyor ki,*

*aynı kendine saplanma hali sizde de var. Belli ki kendini yansıtma ile kendine düşkün olma arasında bir ayrım yapıyorsunuz, öyle değil mi? Sınırı nasıl belirliyorsunuz?*

Batı kültürüyle başka herhangi bir Rusun, Dostoyevski'nin, bütün Rus kültürünün yaptığı gibi uğraştığımı anlamıyor musunuz? Benmerkezciliğimi mazur görmek istiyorsunuz, ama ben hiç benmerkezciliği kabul etmemeye kalkmış biri değilimdir ki. Çalışmalarımın benmerkezci olduğunu söylüyorsunuz, ben bunu reddetmiyor olmakla kalmam, bu benmerkezciliğin şiarım olduğunu bile söylerim. Bu bir ayıp değil, bir gerçek. Doğu ve Batı maneviyatları arasında bir fark olduğunu açıkça söylüyorum, ama kendimin de orada Doğu'da, yukarılarda bir yerde olduğumu söylemiyorum. Sözgelimi bir zamanlar Japon bir ressamın yaptığı şeyi yapmaktan çok uzağım: Bir Şogun'un, Japon feodal derebeyinin sarayında şan, şöhret kazandıktan sonra ressam her şeyi bırakmış, hiç kimsenin onu tanımadığı bir yere gitmiş, başka bir isimle yeni bir işe başlamış. Hatta yeni bir üslûp geliştirmiş. Bunların hepsi de Batı'da tamamıyla imkânsız, ben de biraz buna imreniyorum. Ne yazık ki hiçbirimiz böyle değiliz.

*Böylece soru faslının sonuna geldik, son olarak söylemek istediğin bir şeyler var mı, Andrey?*

Son konuşmamı bitirirken söylediğim şeyleri, şimdi de yinelemek isterim. Buraya bir maneviyat peygamberi gibi görünmek amacıyla gelmedim, özellikle de manen benden daha yüksek olabilecek bir dinleyici grubunun karşısına bu amaçla çıkmak gibi bir niyetim olmadı. Ben yalnızca, sanatın hiçbir zaman onsuz olmadığı, onsuz olamayacağı meseleye dikkatinizi çekmek istedim. Aksi takdirde, çok geçmeden, sırf tiksinti yüzünden hiç yenmemesi gereken şeylerle beslenmeye başlayacağız.

# BÜROKRASİ

Angus MacKinnon, 1984*



10 Temmuz 1984 Salı gününün ilk saatlerinde, Andrey Tarkovski belki de hayatının en zor, en önemli kararını aldı. Elli iki yaşındaki Rus yönetmen, Milano'da düzenlediği basın toplantısında, çalışma amacıyla Batı'da bulunma süresinin uzatılmasına izin verilmesi için yazdığı mektupların hiçbirine Sovyet makamlarından cevap almadığını, kendisine Sovyetler Birliği'ne dönmesi halinde iş bulacağı garantisi de verilmediğini açıkladı. Tarkovski, yaşlı ve hasta kayınvalidesi ile küçük oğlu Andrey'in, kendisi ve karısı Larissa'yla biraraya gelmesi, son filmi *Nostalghia* tamamlandığından beri yaşadıkları İtalya'ya gönderilmesi yolundaki taleplerine de hiçbir resmi cevap alamadı. Sonuçta, Sovyetler Birli-

*) *Time Out* (Londra), 9-15 Ağustos 1984, s. 20-22.

ği'nin en dikkat çekici çağdaş yönetmeni, ironik ama tartışmasız en Rus olanı, kendini Batı'ya iltica edip gönülsüz bir sürgüne gitmek zorunda kaldığı bir konumda buldu.

Tarkovski onunla ilk görüşmemizin üzerinden geçen dokuz ay içinde görünür biçimde yaşlanmış; yüzü, çıkık kemiklerine daha bir sıkı yapışmış sanki, bütün hatları, ifadeleri daha bir vurgulu; kuzguni siyah saçlarındaki gri hareler de çoğalmış. Elleriyle her zaman başını sıvazlayan, saçlarını geriye atan, bıyığıyla ya da kulağıyla oynayan, vurgulu hareketlerle konuşan bu ince, çekingen adam, daha bir rahat görünüyor. Söylediği bir şeye kendi kendine itiraz edercesine gülümsediğinde ya da güldüğünde çehresi hemen gevşiyor, gözleri bir kuşun gözleri gibi parlıyor.

Belki de istediği kadar rahat, açık konuşamıyor hâlâ, ama, onu üzen şeyleri saymakta, devlet film kurumu Goskino tarafından yıllarca, 'tazıların kovaladığı geyik' misali kovalandıktan sonra neden SSCB'den ayrılma yönünde geri dönülemez bir karar aldığını açıklamakta tereddüt etmiyor.

Tarkovski'ye iki buçuk yıl önce, esasen Rusların Rusya dışında herhangi bir süre boyunca yaşama becerisinden yoksun olmasını konu alan *Nostalghia* adlı filmini çekmesi için yurtdışında, İtalya'da çalışma izni verilir. Filmin tamamlandıktan sonra 1983 Cannes Film Festivali'nde gösterilmesi planlanmaktadır, fakat Tarkovski 'hayretle' öğrenir ki, Goskino, festival jürisinde SSCB'yi Sovyet sinema ortodoksisinin zirvedeki ismi, aktör ve yönetmen (*Savaş ve Barış, Waterloo*) Sergey Bondarçuk'un temsil etmesinde ısrar etmiştir.

"Öyle şaşırdım ki, Bondarçuk'un bana tahammülü olmadığını, beni hiçbir biçimde hoş görmediğini biliyordum; beni gördüğü anda yüzünün ifadesi değişir. Moskova'ya telefon açtım, benim açımdan bir nebze olsun iyilik dilemeyen birini neden gönderiyorlar diye bir sorayım dedim." Tarkovski'ye Bondarçuk'un sinematografi bakanı Filip Yermaş'la enine boyuna konuştuğu, ona koşulsuz destek sunmaya ve Batılı burjuva eleştirmenleri köşeye sıkıştırmak için elinden geleni yapmaya artık hazır olduğu söylenmiş.

Nihayetinde, içinde kötü bir şeyler olacağı hissiyle Cannes'a giden Tarkovski, Bondarçuk'un *Nostalghia*'ya bir ödül vermeye

kararlı olan diğer jüri üyelerine karşı 'bir kaplan gibi' mücadele etmesini, "onu ve filmini karalamak için elinden geleni ardına koymaması"nı hayretler içinde izlemekten başka bir şey yapamaz. Jüri *Nostalghia*'ya Yaratıcı Sinema Ödülü'nü verir, ama olan olmuştur ve Tarkovski söz konusu olduğunda bu tamir edilemez bir hasardır artık.

"Bondarçuk'un tutumu, bu olumsuz tavrın Goskino'nun resmi konumu olduğunu anlamamı sağladı. Bu da benim açımdan korkunç bir darbe oldu. İhanetti. Sırtımdan bıçaklanmıştım. Bir Rusun yurtdışında yaşamasının imkânsız olduğunu, Rusların Batı'da ne kadar yalnız ve tek başına hissettiklerini ifade etmeye çalıştığım bir filmden sonra olmuştu bütün bunlar. Goskino gayet açık bir bakış açısıyla bir Rus vatandaşının gözünden yapılan bir filmi reddetti... Hâlâ anlayamıyorum. Dağıldım, doğruca Moskova'ya dönersem hiç çalışamayacağımı anladım."

Tarkovski geri dönmek yerine Goskino ile Sovyet makamlarından bir açıklama alma çabasına girdi, ama bu da sonuç doğurmadı. Yermaş'a yazıp durumunu açıkladı, Parti Merkez Komitesi'nin kültür işleri başkanına, iki kere Andropov'a, sonra Çernenko'ya yazdı. Sağır edici bir sessizlik vardı. Nihayet Yermaş, Moskova'ya dönmesi halinde 'her şeyin halledilebileceği' yolunda şifahen garantiler verdi, ama artık Tarkovski buna razı olabilecek halde değildi: "Söylediği tek bir kelimeye bile güvenemiyordum, tepeden tırnağı yalandı. Bunun beni Sovyet sanatının sınırları dışında tutmaya yönelik hesaplı bir oyun olduğuna hiç şüphem yok artık. Bütün mektuplarımda, bir cevap alamazsam hiç istememekle birlikte bir sonraki adımı atmak zorunda kalacağını yazdım. Ama hükümetimin beni cevaplamamasını hiç beklemezdim, ben yokmuşum gibi davranmasını hiç ummazdım, son darbe de bu oldu."

Tarkovski, "Bunu anlamıyorum," diye samimiyetle ısrar ediyor. "Hadi Bondarçuk'u, Yermaş'ı anlayabiliyorum, sanırım meslektaşlarımın büyük baskısı altındaydılar, bütün bunları, affetmemeyi anlarım, ama hükümetim, hükümetim... Bütün filmlerim yurtdışına satılıp para getirdi, devlete hayli yararlı oldum, Sovyet sinemasının şanını artırmaya çalıştım. Filmlerim Sovyetler'de hiç

ödül almadı, Sovyet film festivallerinde hiç gösterilmedi. Oysa ben hiç muhalif olmadım ki, ben kendimi hep [babası Arseni Tarkovski gibi] bir şair olarak gördüm. Ben haklarımdan bahsediyorum; tek yapmak istediğim film çekmek, ama yirmi yılda sadece beş film yapmama izin verildi."

Ters bir tavırla sandalyesinde dönüyor; galeyanı, olanlara bir anlam verememesiyle birleşmiş, onu susturuyor. Fransız balkondan dışarıya bakıyor. Büyülenmiş bir halde, bir karahindiba çiçeğinin ağır aksak yere inişini seyrediyor, pırıltılı bir küre; sonra da üstü örtülü bir tabirle 'zorluklar' dediği sıkıntılar destesini açmaya başlıyor.

Tarkovski'nin, on beşinci yüzyılda yaşamış Rus ikona ressamı Andrey Rublev'in hayatını epik bir yaklaşımla konu aldığı aynı adlı filmi (1968) özel bir Goskino komisyonu tarafından 'dikkat çekici bir sanat eseri' olarak nitelenmiş, Cannes'da SSCB'yi temsil etmek üzere seçilmişti. Ama film, Moskova havaalanındaki uçağın kalkmasına bir saat kala uçaktan indirildi ve yaklaşık altı yıl boyunca rafta tutuldu. Tarkovski'nin adını vermek istemediği ünlü bir Sovyet yönetmen, Merkez Komite'ye Rublev'in "tarih karşıtı, Rus karşıtı, karşıtlıkla dolu bir film" olduğundan şikayet etmişti, sonuçta Tarkovski kendini işsiz bulmuştu; sunduğu bütün projeler reddediliyordu. "Hayatımın o yıllarını çaldılar. Nihayet *Rublev* sınırlı biçimde gösterime girdiğinde de kimse özür dilemedi. Aksine benim herkese teşekkür etmem gerektiği söylendi."

Büyük ölçüde otobiyografik bir çalışma olan *Ayna* (1974) da benzer bir muameleyle karşılaştı: Görülmemiş bilet talebi üzerine Moskova'da yapılması planlanan özel gösterimler, resmi kutlamalarla çakıştığı gerekçesiyle iptal edildi, bundan sonra da film bir daha gösterilmedi. Vesaire vesaire, Tarkovski'nin filmleri güya dağıtıma girdiyse de, bunlar genellikle itinayla renklendirilmiş orijinallerin kötü siyah-beyaz kopyalarıydı, daha da rahatsız edicisi, her baskıda, 'herhangi bir biçimde filmin reklamının yasak olduğu'nu belirten resmi bir bandrol bulunuyordu.

Tarkovski, filmlerin uyandırmayı başardığı düşmanlık karşısında gerçekten de şaşkınlığa uğramış. 'Materyalist gerçekçiliğe' yaslanan Sovyet sinema endüstrisinin belki de zaman zaman çalışmala-



*Andrey Rublev* (1966)

rını çok metafizik, hatta mistik bulmuş olabileceğini söylediğimde, omuzlarını silkip filmlerine karşı her zaman getirdikleri argümanın esasen ideolojik olmadığını, yalnızca, "Rus izleyiciler filmlerinizi izlemek istemiyor," dendiğini anlatıyor. Öyle bir argüman ki bu, filmlerini Sovyetler Birliği'nde halka sunarken yaşadıklarıyla; filmlerini satın almaya can atan dağıtımcılarla yaptığı sohbetlerle; *Komsomolskaya Pravda* gazetesinin kendisinden hiç istenmemesine rağmen ileri sürdüğü, *Stalker*'ın SSCB'nin ticari açıdan en başarılı altı filmi arasında yer aldığı iddiasıyla doğrudan çelişiyor.

"Argüman hep aynı," diyor Tarkovski, "bugünlerde Batı'yı ziyaret eden Sovyet yönetmenler de papağan gibi aynısını tekrarlayıp duruyor, elitler için film yaptığımı söylüyorlar. Oysa bunun yalan olduğu o kadar belli ki, bana karşı gerçek bir argüman ileri süremelerinden belli. Madem elit kesim için film yapıyorum, o zaman Sovyetler Birliği'ndeki elit kesimin bu kadar geniş olmasından, binlerce insanı içine almasından büyük mutluluk duyuyorum".

"Ama öyle görünüyor ki, bürokratların yanı sıra yüksek mevkilerdeki bazı meslektaşlarımın, film yönetmenlerinin de bana karşı bir tür zoolojik nefreti var... Neden, bilmiyorum."

Peki, verimli biçimde çalışmasının engellendiği, onun sözleriyle 'önüne birçok engelin çıkarıldığı' yıllar içinde Mosfilm'de yönetmen asistanı olan eşi tarafından madden ve manen desteklenirken, ona yardım eden olmamış mı?

"Bana çok sıcak davranan iki, üç kişi vardı, ama sözde. Sıcak duygularını ifade ederlerdi, fakat fiilen hiç yardım etmediler. İsimlerini vermek istemiyorum, sorun yaratabilir. Biliyorsunuz, daha fazla zorlukla da karşılaşabilirdim, karım için bunlara ayak uyduramazdım, ama hayatımın en zor zamanında yetkili makamların bana sırt çevirmesini, bu hainliği kabul edemiyorum. Kaldırabileceğimden ağır oldu bu..."

Tarkovski'nin asıl kaygısı, kayınvalidesi ile 7 Ağustos'ta on dört yaşına girecek olan oğlu (Tarkovski'nin tercümanı aktarıyor: "Andrey oğlunun doğum gününü kutladığını derginiz aracılığıyla iletebilirsiniz diye umuyor.") "Onlara bir davet göndermek üzereydik, hem uluslararası hukuk hem de Sovyet hukuku ailenin korunması gerektiğini öngörüyor, onları kısa süre içinde göndereceklerini umuyorum." Henüz Sovyet vatandaşlığından çıkarılmamış, ama bunun ân meselesi olduğunu kabul ediyor. Bu arada iltica başvurusu da işleme konmuş, gerçi hangi ülkeye başvurduğunu söylemek istemiyor ve bu da gayet anlaşılır bir durum.

Tarkovski içinde bulunduğu müşkül durumu, "Sovyetler Birliği'ni terk etmek zorunda kalan birçok kişinin dramı, trajedisi," şeklinde tanımlıyor. SSCB'nin Helsinki Antlaşması'na uyarak yurtdışına çıkma ve geri dönme konusunda seyahat serbestisini garanti etmekte gönülsüzlük göstermesini "korkutucu, ürkütücü bir hata" olarak niteliyor. "Hükümet Anlaşma'ya uysaydı, eminim hemen hemen herkes geri dönerdi. Burada nasıl yaşayacağım; şahsen bilemiyorum. Ayak uydurur muyum uyduramaz mıyım, bütün bunlar bittikten sonra kendimi toplar mıyım toplayamaz mıyım, kestiremiyorum."

Çalışmaları söz konusu olduğunda bu kadar belirsizlik içinde değil. "Çalışmalarımın yeni bir nitelik kazanacağı artık kesinlikle açık, sanırım bu kopuş *Nostalghia*'da bile gayet gözle görülür. Önceki filmlerim benim açımdan yaratıcı bir eylemdi; onları profesyonel bir yönetmen olarak yaptım ve kendimi film-

lerimden ayırdım. Ama *Nostalghia* benim kafamın, zihnimin tıpatıp bir baskısıydı; yaptıklarım, ettiklerimdi. Tekrar seyretmeyi hiç istemem; hasta olan birinin röntgen cihazından hastalığını izlemesi gibi bir şey olur bu."

Tarkovski *Nostalghia*'yı çekerken Batı'da kalmayı aklının ucundan bile geçirmiyormuş: "Aklıma bile gelmemişti. Ama filmi başından sonuna ilk izlediğimde, çok korktum. Film bu durumu yaratıyordu, neredeyse *beni* yaratıyordu, nasıl olduğunuysa bilmiyorum." Yine de *Nostalghia* Tarkovski'nin İtalya'yla ilgili nev-î şahsına münhasır bakışını aktarmayı başarmış: "Evet, üslûp birliği, aktarmaya çalıştığım dünya; bu benim dünyam, Afrika'da ya da Çin'de çekmiş olsaydım da bu filmin Rus bir sanatçının elinden çıktığı belli olurdu, buna hiç kuşkum yok. Bu doğal bir şey: Böyle olmaması, benim var olmadığımı gösterirdi, var olan şeylerin bir film yönetmeni olarak benim düzenlediğim bazı dış koşullar olduğunu gösterirdi. Yönetmenler iki gruba ayrılabilir: Şahsi dünyalarını ortaya koyanlar ile etraflarında gördükleri şeyleri yeniden inşa etmeye çalışanlar; ben ilk gruba dahilim."

Aslına bakarsanız Tarkovski'nin planladığı projelerin ilki *Kurban* olacak; İsveç Film Enstitüsü için yapılacak olan film İsveç'in Gotland adasında çekilecek, başrolünü de *Nostalghia*'da münzevi Domenico'yu oynamış olan Erland Josephson üstlenecek.

"İsveç'te çalışmayı dört gözle bekliyorum, çünkü orada inanılmaz güzel bir yer buldum. Tam bir boşluk duygusu veriyor, o kadar boş ve düz ki *(kahkahalar)*, orada film yapmaya hakkım var mı bilmiyorum, orada kullanabileceğim yeterince malzeme olmayacak diye de korkuyorum hep. Prensipte bu iyi, çünkü hedeflediğim şey tam da bu; her sanatçının hayali, araçları en aza indirmektir, çünkü hepimiz Tanrı'nın suretinde yaratılmışızdır ve Tanrı'yla aynı yaratıcılığı paylaşırız. Tek ihtiyacımız olan bu. Genelde, görüyorsunuz, ihtiyacınızdan fazlasına sahipsinizdir, bir sürü maddi varlık, oysa bu yeterince sahip olmamaktan daha kötü."

*Kurban*'ın baş karakteri, artık sanat ve "dünyada olup biten her şeyden duyduğu şahsi sorumluluk, herkesi kurtarmak için mutluluğundan vazgeçerek hepsinin günahını, kabahatini nasıl yüklendiği" hakkında yazan eski bir aktör olacak. *Nostalghia*'daki



Tarkovski'nin son filmi, *Kurban* (1986).

Domenico gibi mi? "Evet, biraz, ama bu sefer gerçekten de herkesi kurtaracak." Neyden, Kıyamet'ten mi? "Bir savaştan, nükleer bir savaştan; gerçi nükleer savaşla Kıyamet bugünlerde neredeyse aynı şey, böyle bir savaşın Vahiy'de okuduğumuz Kıyamet'e, hatta daha kötü bir şeye dönüşmesi de muhtemel."

Tarkovski hızını kesmeden, sevdiği bir konuya ısınarak konuşmayı sürdürüyor: "İnsanoğlu hazırlanırsa Kıyamet'e karşı durmak mümkün, ama ben şahsen insanoğlunun hazır olmayı istediğine inanmıyorum. Modern insan her şeyi inkâr ediyor. Evet, manevi bir krizden bahsediyorum: Dünyadaki maneviyat eksikliğine karşı çıkılması gerekiyor ve Kıyamet de manevi bir denge yaratıyor..." Kıyamet tehdidiyle mi? Tarkovski gülümseyerek ve empatik bir tavırla cevaplıyor: "Evet."

Modern hayatın manevi boyutundan bahsetmesi üzerine, *Le Monde*'da çıkan, Batı'nın bu boyuttan yoksun olduğu yolundaki sözlerini hatırlatıyorum kendisine. "Demek istediğim şuydu: Batı'da gündelik hayatın refahı, huzuru, bu maddi tatmin, bir Avrupalının konformist olmasına, onun sahip olduklarını korumak istemesine gerekçe yaratıyor. Aziz Yohanna, 'Kıyamet'inde bu 'ılık' tavırdan bahsediyor; sıcak ya da soğuk olmanın ılık olmaktan daha iyi olduğunu söylüyor."

"Ama Tanrı korusun, ben kimseyi bir şeyle suçluyor değilim," diye açıyor sözlerini. "Batı hakkında yeterince bilgili değilim, ama manevi bir anlamda buradaki atmosferi solumak zor, dış uzayda ya da dağların tepesinde olduğu gibi. Toplumun manen güçlenmesi için yukarıdan korkunç bir baskı uygulamanız gerektiği anlamına gelmiyor söylediklerim; bu çılgınlık olur, ama burada fark ettim ki, bir şekilde insanların birbiriyle iletişim kurma biçimi Rusya'da olduğundan farklı."

"Rusya'da insanların biraraya gelmesi neşe getirir, bir armağandır, insanlar birbirlerine müteşekkir olurlar... Ama burada bir ayrılma, kendini çitlerle diğerlerinden ayırma isteği varmış gibi. İtalya'yı çok sevdim, çok özel bir ülke; insanları girişken; Fellini bunu filmlerinde gayet güzel anlatıyor."

"Fakat şu sıralarda biraz kendime çekilmiş gibiyim. Görüşemediğim yakınlarımı düşünüyorum. Aslına bakarsanız, büyük kentlerin gürültüsünden pek hoşlanmam. Tercih şansım olsaydı, bütün hayatım boyunca köyde yaşardım." Sonra yine omuz silkiyor, ardından, düşündükleri hoşuna gitmiş olacak ki kahkaha atıyor.

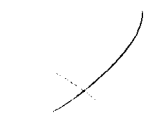
Andrey Tarkovski zoraki sürgün dediği şeyi kabul edecek mi edemeyecek mi, Tanrı vergisi dediği yaratıcılığı ifade etmeyi sürdürebilecek mi sürdüremeyecek mi, bunları zaman gösterecek. Kendi şüphelerine rağmen bu soruların cevabı olumlu olacakmış gibi görünüyor: Metafizik dünya görüşü kesinlikle olağanüstü derecede sağlam bir dini inançtan kaynaklanıyor, bu inançla destekleniyor. Sinikler Tarkovski'nin ülkesiyle ve ülkesinin başarılarıyla duyduğu içten gururu son derece yersiz, son derece naif bulup bir kenara itebilirler, ama, hayatları Nazi Almanyası'na karşı verilmiş Büyük Anayurt Savaşı'ndan şöyle ya da böyle etkilenmiş Rusların duygularının ne kadar güçlü olduğunu unutuyorlar. Tarkovski başka nelerini kaybederse kaybetsin, bu sadakati, kendi başına bir tür inanç olan bu sadakati hiç kaybetmeyecek.

Keza, Tarkovski'yi bir anakronizm olarak niteleyip bir kenara bırakmak da mümkün değil. Tam tersine estetiği, nefesleri kesen lirikliği ve eserlerinin tınısı, Rusya'ya özgü bir sanat geleneğinden geliyor doğrudan. Devrim bu geleneğin en büyük uygulayıcıları-

nı ölümlerinden sonra baştacı etmekle birlikte, geleneğin devam etmemesi için her türlü çabayı da sarf etmiş. Hayalperestle karşı karşıya kaldığında korkuya kapılarak anlamaz bir kinciliğe sürüklenen bürokrasinin kazandığı bu geçici zafer, Tarkovski'ninki kadar büyük bir trajedi.

# BİR KEŞİŞ-ŞAİR OLARAK YÖNETMENİN PORTRESİ

Laurence Cossé, 1986*



## *İvan'ın Çocukluğu*

*İlk filminiz* İvan'ın Çocukluğu*'nun konusunu nasıl seçtiniz?*

Filmin hikâyesi biraz tuhaf. Mosfilm stüdyoları *İvan'ın Çocukluğu*'nu yapmaya başka bir yönetmenle, başka aktörlerle, farklı bir ekiple başlamıştı. Filmin yarısından fazlası bu ekip tarafından çekildi, bütçenin yarısı harcandı, ama sonuç o kadar kötüydü ki, Mosfilm yapımı durdurmaya karar verdi. Sonra yönetim başka bir yönetmen aramaya başladı, önce tanınmış yönetmenlere, sonra o kadar tanınmış olmayanlara teklif götürüldü. Hepsi de filmi üstlenmeyi reddetti. Bense VGIK'teki öğreni-

*) 7 Ocak 1986'da *France-Culture* üzerine bir yayından (Fransızca'dan çeviren: Susana Rossberg).

mimi yeni tamamlamıştım, tez filmim *Silindir ve Keman*'ı bitirmek üzereydim. Teklifi kabul etmeden önce bazı koşullar ileri sürdüm. Senaryoyu baştan sona yeniden yazabilmek için, metnin dayandırıldığı kitabı, Vladimir Bogolov'un romanını bir kez daha okumak istedim; önceden çekilmiş kısmın bir tek karesini bile görmeye yanaşmadım; sonunda bütün oyuncuların ve ekibin değiştirilmesini istedim, sıfırdan başlayacaktım. "Tamam," dediler, "Ama bütçenin yarısını alırsın!" "İstediğimi yapınama izin verirseniz bütçenin yarısını almayı kabul ederim," dedim. Film işte böyle yapıldı.

*Bu durumda* İvan'ın Çocukluğu, *konusu dışında tümüyle Andrey Tarkovski'den doğmuş bir film?*

Evet, öyle.

*Ama bu aynı zamanda size çok yakın bir konu. Küçük İvan, savaş yıllarının küçük Andrey Tarkovski'siyle aynı yaşlarda.*

Benim çocukluğum savaşı bir yetişkin, bir savaşçı olarak yaşayan İvan'ın çocukluğundan çok farklıydı. Fakat benim yaşımdaki bütün Rus çocukların zor bir hayatı oldu. Andrey Tarkovski'yi İvan'a bağlayan bir şey olduğunu söylemek, İvan'la onun kuşağından bütün genç Ruslar arasında bir dert ortaklığı olduğunu hatırlatmaktır.

*Venedik'te 1962'de gösterildiğinde savaş üzerine, tarih üzerine derinlere inen bir düşünüş olarak görülmüştü...*

Film kuşkusuz gayet iyi karşılandı, fakat eleştirmenler tarafından bugüne dek tümüyle yanlış anlaşıldı. Her biri hikâyeyi, anlatıyı, filmin karakterlerini yorumladı, oysa *İvan'ın Çocukluğu*, genç bir yönetmenin ilk çalışmasıydı, bu yüzden de tarihsel bakış açısından değil, benim bakış açımdan anlaşılması gereken şiirsel bir çalışmaydı. Örneğin Sartre, İtalyan solunun eleştirilerine karşı filmi cansiperane savundu, ama yaklaşımı tümüyle felsefi bir bakı-

şa dayanıyordu. Bana sorulacak olursa, bu geçerli bir savunma değildi. Ben ideolojik değil, sanatsal bir savunma arıyordum. Ben filozof değilim, sanatçıyım. Benim bakış açıma göre Sartre'ın savunması tümüyle yararsızdı. Filmi kendi felsefi değerlerini kullanarak değerlendirmeye çalışıyordu; ben, sanatçı Andrey Tarkovski de bir kenara bırakıldı. Bundan sonra söylenenler artık Sartre hakkındaydı, sanatçı hakkında değil.

*Sartre'ın* İvan'ın Çocukluğu'*yla ilgili yorumu, savaşın canavarlar yarattığı, kahramanları da bir solukta yuttuğu, sizin yorumunuz değil mi?*

Yoruma bir itirazım yok. Bu görüşe tümüyle katılıyorum: Savaş kahraman-mağdurlar yaratır. Savaşın kazananı yoktur. Bir savaş kazanan, aynı zamanda onu kaybeder. Yoruma bir itirazım yok, ama bu polemiğin çerçevesine itirazım var: Fikirler, değerler vurgulanıyor, sanat ve sanatçı unutuluyor.

*Andrey Rublev*

Andrey Rublev *nasıl doğdu?*

Gayet basit oldu. Konçalovski, ben, bir de bir arkadaş bir akşam içiyorduk. Bu arkadaş, "Neden Rublev hakkında bir film yapmıyoruz?" dedi. "Ben aktörüm, Rublev'i oynayabilirim... Eski Rusya, ikonlar, gayet güzel bir konu olurdu..." Başta bu fikir bana pek uygulanabilirmiş gibi gelmedi, hatta soğuk karşıladım, benim evrenimden çok uzaktı. Gelgelelim, ertesi sabah bu filmi yapmaya karar verdim ve Andrey Konçalovski'yle beraber bu meseleyi düşünmeye koyulduk. Proje işte böyle gelişti. Talihe bakın ki Rublev'in hayatı hakkında çok az şey biliniyor, bu da bize tam bir hareket özgürlüğü verdi, benim açımdan temel önemde bir özgürlük.

*Vladimir'in yağmasından çanın dökülmesine dek bütün bölümler sizin tarafınızdan mı seçilip tasarlandı?*

Hepsi uyduruldu. Ama uydurmadan önce epeyce araştırma yaptık, epeyce okuduk gayet tabii. Tabir-i caizse elimizdeki tarihsel sınırlar dahilinde Andrey Rublev'in hayatını uydurduk.

*Bu yüzden de çok kişisel bir film haline geldi...*

Ben zaten kişisel olmayan herhangi bir film yaptığımı sanmıyorum.

*Ama bu filmin temel sorusu, bu yaratıcının, onun yarattıklarından el çeken şeytanın altında ezildiği, bu Tarkovski'nin fikri mi?*

Elbette. Birkaç ikonası dışında Rublev hakkında elimizde hiç belge yoktu. Ama kariyerinde bir boşluk olmuş, bir yaratım emaresine rastlanmayan önemli bir dönem. Bu boşluğu, bir reddediş olarak yorumlamaya karar verdim, ama bu zaman zarfında Rublev'in sözgelimi Venedik'te olduğunu gösteren başka bir yoruma da şaşırmam, hayret etmem doğrusu. Belki, Vladimir katedralinin yıkılmasından hiç de rahatsız olmamıştı. Ben bir Rublev kurdum, ama başka versiyonları da kabul ederim.

*Andrey Rublev kötülüğün at koşturduğu bir dünyada sanatın meşruiyetiyle ilgili bir film. Neden her yerde kötülük varken güzellik yaratalım?*

Dünyada ne kadar fazla kötülük varsa, güzellik yaratmak için de o kadar sebebimiz var demektir. Kuşkusuz çok daha zor, ama aynı zamanda çok daha gerekli bir şey bu.

*Herhangi türde bir sanat olmaması koşuluyla mı?*

'Herhangi türde bir sanat' ne demek?

*Tanrı'nın dünya tasarısına denk düşen bir sanattan mı bahsediyoruz?*

İnsan var oldukça, yaratmaya yönelik içgüdüsel bir eğilim olacak. İnsan kendini insan olarak hissettiği sürece bir şey yaratmaya çalışacak. İnsanın Yaratan'ıyla bağı burada yatar. Yaratmak nedir? Sanatın yararı nedir? Bu sorunun cevabı şu formülde yatıyor: "Sanat bir duadır." Her şeyi söylüyor. İnsan sanat yoluyla umudunu ifade eder. Bu umudu ifade etmeyen bir şeyin, esasen manevi olmayan bir şeyin sanatla bir alakası yoktur. Bu durumda en iyi ihtimalle parlak bir entelektüel analiz olacaktır. Mesela Picasso'nun bütün eserleri bence bu entelektüel analize dayanır. Picasso analizi adına, entelektüel yeniden inşası adına dünyayı resmetmiştir, isminin saygınlığına rağmen itiraf etmeliyim ki onun sanata ulaştığına inanmıyorum.

*Sanat olabilecek tek sanat, dünyanın bir anlamı olduğunu ortaya koyan sanat mı?*

Tekrarlıyorum, sanat bir tür duadır. İnsan yalnızca dualarıyla yaşar.

*Birçok kişi* Andrey Rublev*'de bugünkü SSCB'ye yönelik bir mesaj gördü, eski Rusya'nın manevi yaratıcılığını yeniden yakalaması gerektiği yönünde bir mesaj.*

Bu mümkündür, ama bu gerçekten de benim sorunum değil. Ben bugünkü Rusya'ya bir mesaj vermiyorum. Dahası, Ruslara bir şey söylemek gibi bir dileğim de yok artık. "Halkıma şunu söylemek istiyorum" "Dünyaya bunu söylemek istiyorum" gibi peygambervari duruşların meziyetlerine artık ilgi duymuyorum. Ben peygamber değilim. Ben Tanrı'nın bir şair olma, yani inananların katedrallerde yaptığından daha başka bir tarzda dua etme imkânı bahşettiği bir adamım. Bundan başka bir şey söyleyemem, söylemek de istemem. Batılı insanlar filmlerimde Rus halkına yönelik bir mesaj görüyorlarsa, bu benim sorunum değil, iki halk arasında çözülmesi gereken bir sorun. Şahsen benim tek derdim çalışmak, yalnızca çalışmak.

*Solaris*

*Solaris gezegeninde, Kelvin otuz yıl önce ölmüş karısıyla karşılaşıyor. Tarkovski'nin anlatabileceği, bu imkânsız ilişki üzerinden anlatabileceği tek aşk hikâyesi bu mu?*

Bu aşk hikâyesi filmin bir yönü. Aslında belki de Kelvin'in Solaris'teki görevinin tek bir amacı var: Ötekine duyulan aşkın bütün bir hayat için vazgeçilmez olduğu. Aşksız bir insan artık insan değildir. 'Solaris'e özgü' her şey insanlığın sevgi olması gerektiğini göstermek içindi.

*Ama başta bilim-kurguyu andıran bu macera öncelikle manevi bir serüven.*

Daha ziyade, kendi vicdanında, bir insanın başına gelen macera. Ben Stanislav Lem'in romanına dayanarak, gerçek bir kozmik yolculuğun olmadığı bir film çekmek istemiştim. Daha ilginç olurdu, ona hiç şüphe yok, ama Lem kabul etmedi.

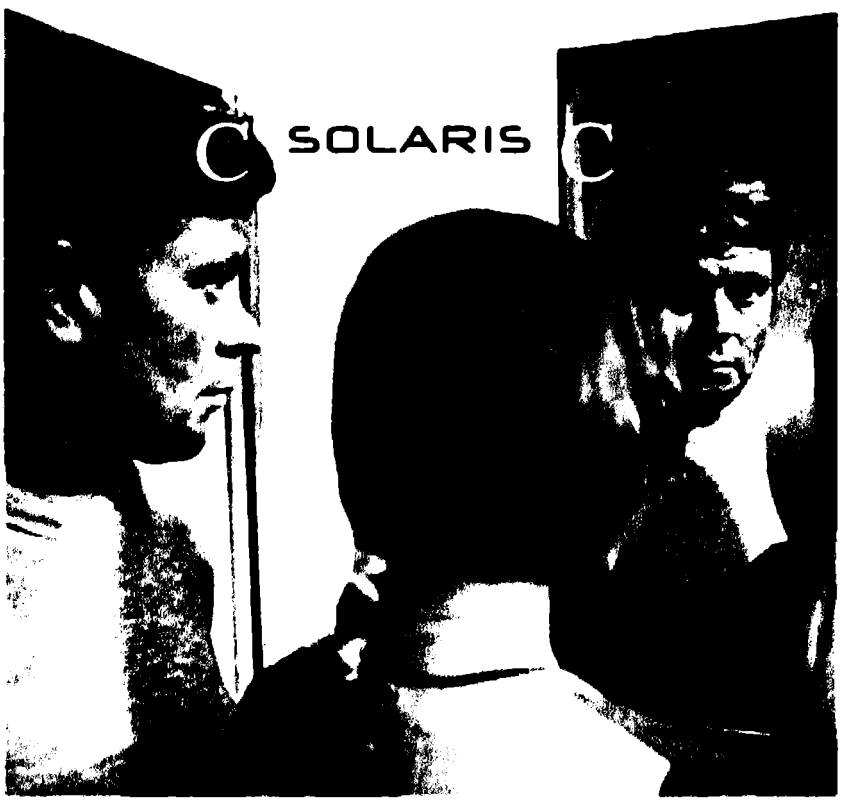
*Bu kozmos, daha sonra* Stalker*'da karşımıza çıkan Bölge'ye, insanın yalnızca tek bir şey, kendini değiştirmeyi dilediği o yere, Araf metaforuna çok benzemiyor mu?*

Bir Araf olsa da olmasa da hayatın tamamen bu tanım etrafında döndüğüne inanıyorum: insanın kendini değiştirmesi. İnsanın hayatının tek amacı bu değişimdir. Oysa Araf bizi sakinleştirmek, acılarımızı yatıştırmak için gereklidir. Ama Araf'ın burada, dünyada olabileceği fikrini dışlamıyorum.

*Ayna*

Ayna *Proust'un evrenindeki, bellek evrenindeki Fransızı hatırlatıyor.*

Proust'a göre, zaman zamandan fazlasıydı. Bir Rus içinse bunların hiçbiri sorun değildir. Biz Rusların kendimizi korumamız




*Solaris*'in (1972) afişi.

gerekir. Proust içinse mesele kendini aktarmak, yaymaktır. Rus edebiyatında tam da çocukluk ve gençlik hatıralarına yoğunlaşan, geçmişle hesaplaşma girişiminde bulunan, bir tür nedamet getiren çok güçlü bir gelenek vardır.

*Ayna da öyle miydi? O edebi türün canlanması mıydı?*

Evet. Aslında bu film Rus izleyiciler arasında çok tartışma yarattı. Bir gün bir gösterimden sonra düzenlenen halka açık bir sohbette, tartışma uzadı da uzadı. Vakit gece yarısını geçiyordu, temizlikçi kadın salonu temizlemek için geldi, artık çıkmamızı istiyordu. Filmi daha önce görmüştü, *Ayna* hakkında neden bu kadar uzun zamandır tartıştığımızı da anlamamıştı. "Her şey çok basit, biri hastalanıyor ve ölmekten korkuyor. Birden başkalarına verdiği acıları hatırlıyor, telafi etmek, özür dilemek istiyor." Bu basit kadın her şeyi anlamıştı, filmdeki pişmanlığı yakalamıştı. Ruslar daima şimdiki zamanın ağırlığını üzerlerinde hissederek yaşarlar. Edebiyat yalnızca bunu anlatır, basit insanlar da bunu gayet iyi anlarlar. *Ayna* bu anlamda biraz da Rusların tarihidir, pişmanlıklarının tarihidir. Filmin gösterildiği salonda bulunan eleştirmenler filmden kesinlikle bir şey anladılar, fakat zaman ilerledikçe daha az anladılar. Oysa ilkokulu bile bitirmemiş o kadın bize kendi tarzıyla hakikati, Rus halkının repertuarında bulunan hakikati söylüyordu.

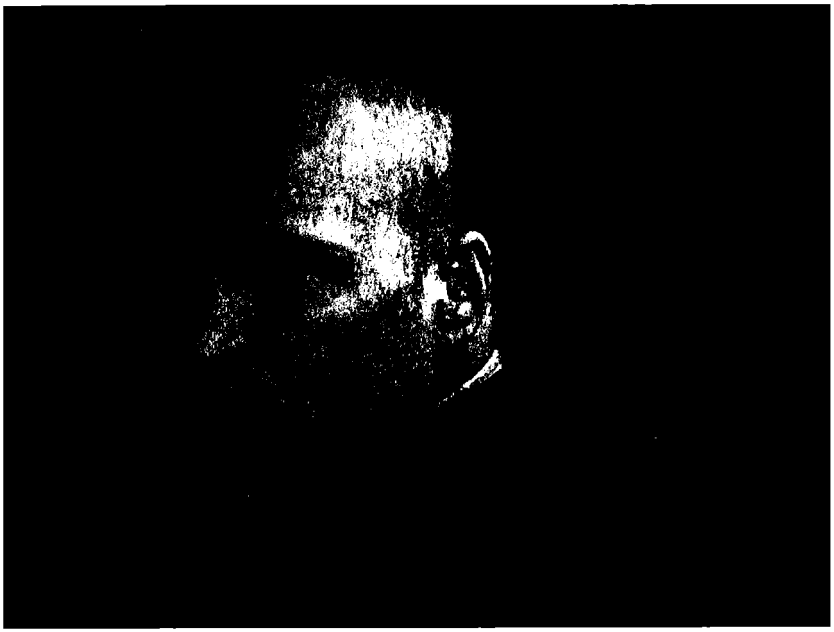
*Stalker*

*Kim bu İz Sürücü, bu gizemli karakter?*

Bu film bir iz peşinde olan bir adamı anlatıyor, ama oldukça somut biçimde. Adam idealist olduğu için, manevi değerler uğruna mücadele eden bir şövalye olarak kalıyor. Filmin kahramanı 'İz Sürücü', Don Kişot ya da Prens Mişkin, 'idealist' dediğimiz roman karakterleriyle aynı yolda ilerliyor. Tam da idealist oldukları için gerçek hayatta yenilgiye uğruyorlar.

*Bunlara İsa'ya benzer karakterler diyebilir miyiz?*

Bir bakıma, evet. Bana göre bunlar, zayıf olanın gücünü ifade eden karakterler. Bu film bir insanın kendi kendine yarattığı bir güce dayanmasından bahsediyor. Güç sonunda onu mahvediyor ve zayıflık yegâne güç olarak kendini gösteriyor.



*Stalker.*

*Zayıf olanın bu gücünü hissetmek için insan ne yapmalı?*

Önemli olan bu değil. İnanan insanın eylemleri tümüyle saçma olabilir, hiç rasyonel olmayabilir, hiç düşünülmüş olmayabilir. Bence maneviyat, bilinçli davranışın elinden hep kaçar. 'Saçma', 'yersiz' eylemler üstün bir maneviyat biçimidir.

*'Sebepsiz eylemler' dediklerimiz...*

Evet. Gelgelelim, bu eylemler sebepsizce değil, bugün var olduğu, inşa edildiği biçimiyle, manevi yönü güçlü bir insan yaratamayan dünyadan kaçmak için yapılır. Önemli olan, İz Sürücü'nün eylemlerine kılavuzluk eden şey, onu sıradan biri olmaktan uzaklaştıran, onu saçma, budala kılan, ama ona kendi tekilliğini, kendi maneviyatını gösteren şeydir. Bu bilinçdışı güç onun inancıdır.

*Bölge, bu inancın yeri mi?*

Bölge'nin neyi temsil ettiği bana sık sık soruldu. Bu sorunun bir tek cevabı var: Bölge yok. Bölgeyi uyduran İz Sürücü. Çok mutsuz bazı insanları oraya götürüp onlara umut düşüncesini aşılamak için orayı yarattı. Arzular Odası da İz Sürücü'nün icadı, maddi dünyanın suratına çarpılmış bir kışkırtma daha. İz Sürücü'nün ruhuna oyulmuş bu kışkırtma bir inanç eylemine denk düşüyor.

*Nostalghia*

Nostalghia'*nın konusu ne?*

Yaşamanın imkânsızlığı, özgürlüğün yokluğu. Mesela, aşka sınır konacak olsa, sonuçta insan biçimsizleşir; keza, manevi hayata sınır konduğunda, insan travma geçirir. Bazıları bunu diğerlerinden daha kuvvetli hisseder ve kendilerini tümüyle vermek isterler. Dünyayı sevgisizlikten kurtarmak için kendilerini başkalarına verirler; feda etmenin anlamı budur. İnsan bugünün dünyasının bu sevgiye, bu armağana koyduğu sınırları gördüğünde, acı çekmeye başlamalı. *Nostalghia*'nın kahramanı dost olmanın imkânsızlığı, herkesle dostluk içinde olmanın imkânsızlığı yüzünden acı çekiyor. Fakat en az onun kadar acı çeken bir dost buluyor, deli adam, Domenico.

*Bu acı nostalji mi?*

Nostalji tam, yekpare bir duygudur. Başka bir deyişle, insan kendi ülkesinde, en yakını olan insanların yanındayken de nostalji duyabilir. Mutlu bir yuvaya, mutlu bir aileye rağmen nostalji duyabilir, sırf ruhunun sınırlandığını hissettiği için, ruhu onun istediği gibi çoğalmadığı, yayılmadığı için. Nostalji, dünya karşısındaki o güçsüzlük, insanın kendi maneviyatını başka insanlara aktaramamasının acısıdır. *Nostalghia*'nın kahramanını ele geçiren hastalıktır: Filmin kahramanı dostluk kuramadığı, insanlarla iletişim kuramadığı için acı çekiyordu. Bu karakter, "Sınırları yıkalım, böylece bütün dünya manevi hayatını özgürce, rahatça yaşasın," diyor. Daha genel bakacak olursak, modern hayata uygun olmayan karakteri yüzünden acı çekiyor. Dünyanın ıstırabı karşı-

sında mutlu olamıyor. Bu kolektif ıstırabı sırtlanıyor ve dünyayla uyumsuz yaşamak istiyor. Sorunu şefkatle yakından ilgili. Bütün ıstırabı buradan geliyor: Bu şefkat duygusunu tümüyle canlandıramıyor. İnsanlığın geri kalanıyla birlikte ıstırap çekmek istiyor, ama bunda tümüyle başarılı olamıyor.

*Bu derdin üstesinden gelmesi için kahramanınıza nasıl derman olurdunuz?*

İnsan kendi kaynaklarına, kendi köklerine inanmalı. Nereden geldiğini, nereye gittiğini, neden yaşadığını bilmeli. Başka bir deyişle, Yaratan'ına bağımlı olduğunu hep hissetmeli. Aksi takdirde, Yaratan düşüncesi elimizden kaçtığında, insan hayvan olur. İnsana özgü tek şey, bu bağımlılık duygusudur, bağımlılığı hissetmesi için kendine tanıdığı bu özgürlüktür. Bu duyum maneviyatın yoludur. İnsanın şansı, maneviyata giden yolu hiç durmadan geliştirmesinde yatar. Bağımlılık insanın tek şansıdır, çünkü Yaratan'a duyulan bu inanç, insanın yalnızca daha üstün bir varlığın eseri olduğunu söyleyen bu mütevazı farkındalık, bu inanç dünyayı kurtarma gücüne sahiptir. İnsan hayatını kulluk etmekle doldurmalı. İlişki çok basit: Çocukları bir ebeveynle birleştiren ilişkiyi andırır. Biri diğerinin otoritesini tanımalıdır. İnsana kendi içine bakma gücünü veren, onu kendi içine dönen, tefekküre dalmış bakışla donatan bu saygı, bu kulluktur. Dua dediğimiz şey budur (bence, Ortodoks ritüelleri uyarınca), ama aynı derecede çalışmamın film olarak aldığı biçimdir, bendeki sanatçının eseridir. Yine de bu ideal duaya hâlâ çok uzağım.

*Tanrı'ya duyduğunuz inanç, sanata duyduğunuz inançla karışıyor böylece?*

Sanat yaratma yetisidir, Yaratan'ın eyleminin yansıması, aynadaki görüntüsüdür. Biz sanatçılar yalnızca bu eylemi tekrarlıyor, taklit ediyoruz. Sanat, Yaratan'a benzediğimiz o kıymetli anlardan birisidir. Üstün Yaratan'dan bağımsız sanata hiç inanmamış olmamın sebebi bu, Tanrısız sanata inanmıyorum. Sanatın varo-

luş sebebi bir duadır, benim duamdır. Bu dua, benim filmlerim, insanları Tanrı'ya ne kadar yaklaştırırsa, o kadar iyi olur. O zaman hayatım anlamını bulacak, 'kulluk etme'nin esas anlamını. Ama bunu asla dayatmayacağım: Kulluk etmek fethetmek demek değil.

*Sanat bu amaca, 'kulluk etme' amacına nasıl yönelebilir?*

İşin sırrı, Yaratılış'ın sırrı gibi burada yatıyor. İnsan dua etmek için bir ikonanın önüne çöktüğünde, Tanrı'ya duyduğu sevgiyi ifade edecek doğru kelimeleri bulur, ama bu sözler gizli kalır, sır olarak kalır. Bir sanatçı da karakterler, hikâyeler bulduğunda dua etmiş gibi olur. Yaratırken Tanrı'yla sohbete dalar ve doğru kelimeleri bulur. Yaratılış'ın sırrı buradan gelir. Bu noktada sanat bir armağana dönüşür. Sanat, yalnızca bir armağan olduğunda 'kulluk edebilir'.

*Dolayısıyla, filmleriniz Yaratan'a yönelmiş sevgi eylemleri, öyle mi?*

Öyle olduğunu düşünmek isterim. Her halukârda buna çalışıyorum. Benim için ideali, bu armağanı sürekli kılmak, yalnızca Bach'ın gerçekten verebildiği bu armağanı Tanrı'ya sunmak olurdu.

# KUYUNUN DİBİNDE BİR PIRILTI VAR MI?

Thomas Johnson, 1986*



*İnsan, insan soyu karşısında hayal kırıklığına uğradığınız hissine kapılıyor. Filmlerinizi seyrettiğinde bunun bir parçası olmaktan neredeyse utanıyor. Kuyunun dibinde hâlâ bir ışık var mı?*

İyimserlikten, karamsarlıktan konuşmak ahmaklık. Bunlar anlamsız mefhumlar. Üstlerine iyimserlik battaniyesini çekenler, bunu siyasal ya da ideolojik gerekçelerle yapıyorlar. Aslında ne düşündüklerini ortaya sermek istemiyorlar. Eski Rus atasözünde dediği gibi, "Karamsar, iyi bilen iyimserdir". İyimserin konumu ideolojik olarak üçkağıtçıdır; teatraldir, samimiyetten yoksundur. Oysa aksine, umut insancadır. İnsan olma halidir. İnsanlar

*) *Nouvelles Clés*, 21 Ekim 2003, 28 Nisan 1986'da gerçekleştirilmiş, yayınlanmamış bir söyleşiden (Fransızca'dan çeviren: Deborah Theodore).



Andrey Tarkovski.

umutla doğarlar. İnsan gerçeklikle karşı karşıya kaldığında umudunu yitirmez, çünkü umut rasyonel değildir. Mantık ne kadar ileri giderse gitsin, karşısında umut korunur. Tertulian, "İnanıyorum, çünkü inanmak saçma," derken çok haklıydı. Umut, hayatın en acı gerçekleri karşısında serpilip gelişme eğilimindedir. Sırf korku, dehşet yüzünden böyledir bu, tıpkı güzellik gibi korku da inanan birine umut esinler.

*Hayatınızda, sizi en fazla hangi rüyalarınız etkiledi? Düş görüyor musunuz?*

Rüyalarım hakkında çok şey biliyorum. Benim için çok önemliler. Ama onları ortaya dökmek istemiyorum. Size yalnızca rüyalarımı iki gruba ayırdığımı söyleyebilirim. Aşkın bir alemden, ötelerden gelen vahiyvari rüyalarım var. Bir de gerçeklikle temasımdan ileri gelen tesadüfi rüyalarım. Vahiyvari rüyalarım uykuya dalmakta olduğum sırada geliyor. Ruhum yeryüzünün düzlüklerinden ayrılıp dağın tepesine doğru yükseldiğinde. İnsan gündelik hayatın düzlüklerinden uzaklaştığında, yavaş yavaş uyanmaya başlıyor. Uyandığı sırada ruhu hâlâ saf oluyor, rüyasındaki görüntüler de anlamla dolu oluyor. Bizi özgürleştiren şeyler yukarılardan getirilen bu görüntüler. Ama sorun şu ki, bu görüntüler hızla düzlüklerin görüntülerine karışıp gidiyor, geri getirilmeleri zorlaşıyor. Kesin olan bir şey var, o da şu: Orada, yukarıda zaman tersine çevrilebiliyor. Bu da bana zamanın ve mekânın yalnızca maddi somutluk içinde var olduğunu gösteriyor. Zaman nesnel değildir.

*Filminiz* Solaris'*i niye sevmiyorsunuz? Sebep* Solaris'*in acıklı olmayan tek filminiz olması olabilir mi?*

Sanırım bilince varma, idrak etme fikri *Solaris*'te gayet iyi ifade ediliyor. Sorun şu ki filmde bilimsel havası olan çok fazla harika cihaz var. Yörüngeye giren uzay istasyonları, teknoloji, bütün bunlar beni muazzam kızdırıyor. Modern, teknolojik mekanizmalar, bence insan hatasının sembolleri. Modern insan, mad-

di gelişimiyle, gerçekliğin pragmatik kısmıyla çok fazla uğraşıyor. Neyin peşinden gideceğini bilmeyen yırtıcı bir hayvan gibi. İnsanın aşkın bir dünyaya duyduğu ilgi kaybolup gitti. Bugün insan bir tür solucana dönüşme yolunda: Onu bunu yutup arkasında küçük atık yığınları bırakan bir tüpçük gibi. Dünya bir gün insan onu yuttuğu için kaybolup giderse hiç şaşmayın. Kendimizi insanın temel meselesinden, manevi dünya ile maddi dünya arasında uyum sağlanması meselesinden uzaklaştırmak için uzaya gidiyorsak, bunun ne yararı var?

*Modernizmle ilgili olarak nerede duruyorsunuz?*

Bir ayağı bir teknenin kenarında, bir ayağı da başka bir teknenin kenarında olan bir adam gibi duruyorum. Teknelerden biri dümdüz ileri gidiyor, öbürü de sağa dönüyor. Yavaş yavaş suya düşmekte olduğumu anlıyorum. İnsanlık şimdi tam bu durumda. İnsan kendi kendini kandırdığını anlamazsa, geleceğinin çok karanlık olacağını düşünüyorum. Ama er geç bunu anlayacağını biliyorum. Uyumadan önce bir tarafını çizdiği için kan kaybından ölen bir hemofili hastası gibi öylece ortadan kaybolup gidemez. Sanatın, insana manevi bir varlık olduğunu, sonunda geri döneceği sonsuz genişlikte bir ruhun bir parçası olduğunu hatırlatmak için var olması gerekiyor. Bu sorularla ilgileniyorsa, kendine bu soruları soruyorsa, manen kurtulmuş demektir. Önemli olan cevap değil. Bu soruları sormaya başladığı andan itibaren insanın, eskiden olduğu gibi yaşamayacağını biliyorum.

*Ne kadar tuhaf, sizin filmlerinizi sevenler Spielberg'in filmlerini de seviyorlar, hem o da çocuklara bayılıyor. Spielberg'in filmlerini gördünüz mü, nasıl buldunuz?*

Bu soruyu sorarak, neden bahsettiğiniz hakkında hiçbir fikriniz olmadığını gösterdiniz. Spielberg, Tarkovski, sizin için hepsi aynı. Yanlışınız var! İki tür yönetmen vardır: Sinemayı bir sanat formu olarak görüp kendilerine kişisel sorular yöneltenler, çalışmayı bir tür çile, bir lütuf, bir zorunluluk gibi görenler



Andrey Tarkovski.

ve bir de bunu para kazanma yolu olarak görenler. Buna ticari sinema denir. Örneğin *E.T.* en fazla sayıda insanı memnun etmek üzere tasarlanıp yaratılmış bir film. Spielberg bu filmle amacına ulaştı, bu durumda aferin ona. Bu benim ulaşmak istediğim bir amaç olmadı hiç. Uzaktan yakından hiç ilgilenmedim. Bir örnek vereyim. Moskova'da, turistlerle birlikte 10 milyon insan için, yalnızca üç tane klasik konser salonu var: Çaykovski Salonu ile Konservatuar'ın büyük ve küçük salonları. Çok az bir yer, ama herkesi tatmin ediyor. Yine hiç kimse çıkıp da, müziğin artık SSCB'nin hayatında bir rolü olmadığını söylemiyor. Aslına bakarsanız, manen güçlü, ilahî, bu muhteşem müzik sanatının varlığı bile yeterli. Bence popülist sanat absürd. Sanat her şeyden önce aristokratiktir. Müzik sanatı ancak aristokratik olabilir, çünkü yaratıldığı anda, kitlelerin bilinçsiz olarak içine çekildikleri manevi düzeyi ifade eder. Eğer herkes anlayabilseydi, çayırda biten çimen misali ortalık başyapıttan geçilmezdi. O başyapıta doğru yapılan hamleleri doğuran potansiyel farklılığı olmazdı.

*Ama siz SSCB'de çok popülersiniz. Filmlerinizin biletleri kapış kapış gidiyor.*

Önce şunu söyleyeyim, SSCB'de yasaklanmış bir yönetmen olarak görülüyorum, bu da halkı heyecanlandırıyor. İkincisi, ifade etmeye çalıştığım temaların ruhumun derinlerinden gelmesini umuyorum, o kadar derinden ki, umarım benim açımdan önemli oldukları kadar başkalarının gözünde de önemli olurlar. Üçüncüsü, filmlerim kişisel bir ifade değil, bir dua. Film yapmam, kutsal bir günmüş gibi oluyor. Sanki bir ikonanın önünde bir mum yakıyormuşum, önüne bir çiçek buketi koyuyormuşum gibi. Seyirci ona söylediğiniz şeyde, ne zaman samimi olduğunuzu sonunda hep anlar. Daha basit, aptal ya da akıllı görünmek için bir dil icat etmiyorum. Dürüstlükten bir nebze yoksun olmanız bile diyaloğu bozar. Zaman benim lehime çalıştı. İnsanlar benim doğal bir dil konuştuğumu, rol yapmadığımı, onları embesil yerine koymadığımı, yalnızca düşündüklerimi söylediğimi anladıklarında, o zaman yaptıklarımla ilgilenmeye başladılar.

*Siz de Soljenitsin gibi Batı dünyasının bittiğini, gerçekliğin ancak Doğu'dan çıkabileceğini mi düşünüyorsunuz?*

Ben bu tür kehanetlerde bulunmaktan bir hayli uzağım. Bir Ortodoks olarak Rusya'yı manevi evim sayıyorum. Bir daha göremeyecek olsam da, Rusya'yı asla kınamayacağım. Bazıları hakikatin Batı'dan geleceğini, bazıları da Doğu'dan geleceğini söylüyorlar, ama işe bakın ki tarih sürprizlerle dolu. SSCB'de manevi ve dini bir uyanışa tanık oluyoruz. Buna ancak iyi bir gelişme denebilir. Ama üçüncü bir yolun bulunmasına daha çok uzağız.

*Ölümün öte tarafında ne var? Öteyakaya geçmişsiniz gibi bir duygu var mı içinizde? Neler gördünüz?*

Bir tek şeye inanıyorum: İnsan ruhu ölümsüzdür, yok edilemezdir. Öteyakada hiçbir şey olmayabilir, bunun hiçbir önemi yok. Ölüm dediğimiz şey ölüm değil. Bir yeniden doğuş. Bir tırtıl koza olur. Sanırım ölümden sonra hayat var, insanın cesaretini

kıran da bu. Kendimizi fişten çekilmiş bir telefon kablosu olarak görmek çok daha kolay olurdu. O zaman istediğiniz gibi yaşayabilirdiniz. Tanrı'nın hiçbir önemi olmazdı.

*Tamamlamak zorunda olduğunuz bir misyonunuz olduğunu, bunun insanlığa karşı göreviniz olduğunu ne zaman anladınız?*

Tanrı'ya karşı bir görev bu. İnsanlık sonra geliyor. Sanatçı insanların fikirlerini toplar ve yoğurur. İnsanların sesidir. Gerisi yalnızca çalışmak ve hizmettir. Benim estetik ve etik konumum bu görevle tanımlanıyor.

*Bu dünyadan ayrılmadan önce insanoğluna söylemek istediğiniz son şey nedir?*

Söylemem gerekenlerin özü filmlerimde. Hiç kimsenin yapmadığı, benim için yapılmamış bir kürsüye çıkmak kendi payıma imkânsız.

*Kitabınız* Mühürlenmiş Zaman*'da "Batı sürekli haykırıyor: Bak! Bu benim! Bak nasıl acı çekiyorum! Nasıl seviyorum! Ben! Ben! Benim!" diyorsunuz. Ünlü bir sanatçı olarak ego sorununu nasıl çözdünüz?*

Bu sorunu hâlâ çözemedim. Ama hep Doğu kültürünün gücünü, etkisini üzerimde hissettim. Doğu insanı kendini var olan her şeye armağan etmeye çağrılır. Batı'daysa önemli olan kendini göstermek, kendine değer biçmektir. Bu bana acınası görünüyor, naif, hayvanca, manen düşük, insanlıktan daha uzak. Bu anlamda giderek daha Doğulu oluyorum.

*Hoffman'ın hayatını filme çekmeyi neden bıraktınız?*

Filmi bırakmadım. Sonraki bir tarihe erteledim. *Kurban*'ı yapmak daha önemliydi. Hoffman'ın hayatı romantik bir film olmaya yazgılı. Romantizm de tipik bir Batı fenomenidir. Bir hastalık.

İnsan yaşlandığında, gençliğini, romantiklerin hayata baktığı gibi görür. Romantik dönem manen zengindi, ama romantikler enerjilerini gereği gibi nasıl kullanacaklarını bilmiyorlardı. Romantikler her şeyi süsler, kendi kendime yetmiyormuş gibi hissettiğimde benim yaptığım şeyi yaparlar: Kendimi uydururum, dünyayı yaratmam, uydururum.

*Neden,* Kurban'ın *son cümlesinde dendiği gibi, başlangıçta söz vardı?*

Sözü yanlış kullanıyoruz. Söz, yalnızca hakikat olduğunda sihirli güçlere sahiptir. Bugünlerde söz, düşünceleri gizlemek adına kullanılıyor. Afrika'da yalan söylemenin ne olduğunu bilmeyen bir kabile var. Beyaz adam anlatmaya çalışmış, ama anlamamışlar. Bu ruhların gizemini anlamaya çalışın, o zaman neden başlangıçta söz olduğunu anlarsınız. Sözün hali, dünyanın manevi durumunu gösteriyor. Bugün artık söz ile sözün anlattığı şey arasındaki uçurum giderek açılıyor. Çok tuhaf. Bir muamma!

*Dünyanın, daha doğrusu belirli bir dünyanın sonuna yakın bir dönemde mi yaşıyoruz?*

Nükleer savaş mı? Bu, Şeytan adına bile bir zafer olmazdı. Kibritlerle oynayan bir çocuğun evi ateşe vermesine benzerdi. Onu ateş tutkunu olmakla bile suçlayamazsınız. İnsan manen, bombalarından sonra hayatta kalacak güçte değil. Yeterince olgun değil. İnsanoğlunun tarihi incelemesi gerekiyor. Tarihten öğrendiğimiz bir şey varsa, o da bize hiçbir şey öğretmediği. Çok karamsar bir noktaya varıyoruz. İnsanoğlu hatalarını defalarca tekrarlıyor. Korkunç. Başka bir muamma! Tarihin daha yüksek bir düzeye geçmesi için çok önemli bir manevi seferberliğe girmemiz gerektiğine inanıyorum... En önemli şey bilgilenme özgürlüğü; insanoğlu sınırlanmadan bilgi edinmeli. Tek olumlu araç bu. Sınırsız gerçek, özgürlüğün başlangıç noktasıdır.

# İNSANI KURTARACAK TEK ŞEY, İNANÇTIR

Charles H. de Brantes, 1986*



*Fransız basınından olduğu kadar, uluslararası medyadan gelen çok sayıda daveti geri çeviren yönetmenin* France Catholique'*e kapılarını açması çok özel bir jest oldu. Onun filmi* Kurban, *Cannes'da kısa süre önce dört ödül birden kazandı: Büyük Jüri Ödülü, En İyi Sanatsal Katkı Ödülü, Uluslararası Eleştirmenler Ödülü ve Ekümenik Jüri Ödülü. Tarkovski'nin, ailesiyle birlikte Fransa'da yaşamasını bu dergi üzerinden destekleyenlere teşekkür etme biçimi bu. Ağır bir hastalığa yakalandığının açıklanması, şu sıralarda tedavi gören Tarkovski'yi, gerek imzalamaya hazırlandığı yeni sözleşmeler, gerekse geleceğe ilişkin planları düşünülürse hazırlıksız yakaladı. Yorgunluğu yüzünden, görmek istediği herkesi kabul edemiyor.*

*) *France Catholique*, No. 2060, 20 Haziran 1986 (Fransızca'dan çeviren: John Gianvito).

*Tarkovski, üstünde bir ev ceketi, yakmaktan hoşlandığı küçük bir şöminenin karşısında yatağına uzanmış. Paris'in 17. bölgesindeyiz, yavaş yavaş akşam iniyor, Tarkovski 'sırrı'na dalmaya çalışıyoruz. Olduğu gibi sapasağlam durduğunu göreceğiz. Belki de mutlu olduğunu.*

* * *

*Bazıları çalışmalarınızda, özellikle de* Kurban*'da Hıristiyan motiflerle, mesela "Babamız"ın okunması ile 'iyi cadı' Meryem gibi daha arkaik, daha pagan fikirlerin birlikte örülmesini sorguluyor. Bir kafa karışıklığı var. Siz Hıristiyan bir yönetmen misiniz, değil misiniz?*

Pagan olsun, Katolik veya Ortodoks, kısaca Hıristiyan olsun, bazı fikirlere bağlı olup olmamamın aslında hiç önemli olmadığına inanıyorum. Önemli olan, çalışmanın kendisi. Filmi genel bir perspektiften yargılamak, bazılarının filmlerimde görmeyi istediği çelişkileri aramamak bana daha iyiymiş gibi geliyor. Bir sanat eseri, her zaman sanatçının iç dünyasının aynadaki yansıması değildir, özellikle de iş en küçük ayrıntılara geldiğinde. Bu doğru olsa da, arada mantıksal bir bağlantı vardır... Sanatçının kişisel inançlarına bir karşı çıkış bulunması da mümkün.

Ayrıca bu filmi yönetirken, her türden seyirciye hitap etmesi gerektiği kanısına varmıştım.

Çok küçüktüm, bir keresinde babama sordum: "Tanrı var mı? Evet mi, hayır mı?" Bana çok akıllıca bir cevap vermişti: "İnanmayana göre hayır, inanana göre evet!" Bu sorun çok önemlidir.

Bununla bağlantılı olarak, filmi farklı biçimlerde yorumlamanın da mümkün olduğunu söylemek istiyorum. Örneğin, doğaüstü fenomenlerle ilgili olanlar, filmin anlamını postacı ile cadı arasındaki ilişkide arayacaklardır, onlara göre bu iki karakter ana eylemi ortaya çıkarır. İnananlar, Alexander'ın Tanrı'ya ettiği duaya daha duyarlı kesilecektir, onlar için de bütün film bunun etrafında gelişir. Son olarak, hiçbir şeye inanmayan üçüncü bir grup seyirci de Alexander'ın biraz hasta olduğunu, savaş ve korku yüzünden psikolojik dengesinin bozulduğunu düşü-

necektir. Sonuçta farklı türde birçok seyirci filmi kendilerine özgü bir biçimde algılar. Ben şöyle düşünüyorum: Seyirciye filmi, benim ona dayattığım bakışa göre değil, kendi içinde dünyayı görme biçimine göre yorumlama özgürlüğü vermek gerek. Çünkü benim amacım hayatı göstermek, modern insanın ruhunun bir imgesini, trajik, dramatik imgesini sunmak. Sonuçta, inanmayan birinin böyle bir film yönettiğini düşünebilir misiniz? Ben düşünemem.

*Bazı izleyiciler de karakterlerinizin gerçek inancını sorguluyorlar. Karakterlerinizin inançlarının özünde ne var? Mesela, Alexander'ın inancında eksik olan ne ki, onu deliliğe düşmekten kurtarsın?*

Şahsen ben Alexander'ı deli olarak görmüyorum. Kuşkusuz onun delirdiğine inanan bazı seyirciler olacaktır. Ben yalnızca onun çok zorlayıcı bir ruh hali içinde olduğuna inanıyorum. Alexander benim bir insan tipine dair fikrimi temsil ediyor. İç dünyası, uzun zamandır Kilise'ye gitmeyen, muhtemelen Hıristiyan bir ailede yetişmiş, ama geleneksel yol yordama artık inanmayan, hatta artık hiçbir şeye inanmayan birinin iç dünyası. Onu hayalimde canlandırabiliyorum, mesela Rudolf Steiner'le, antroposofi meseleleriyle heyecanlandığını görebiliyorum... Ayrıca onu, her şeyin maddi dünyadan ibaret olmadığının, keşfedilmeyi bekleyen aşkın bir dünya olduğunun farkında olan biri olarak hayal ediyorum... Talihsizlik kapıyı çaldığında, korkunç bir felaketin dehşeti yanı başına geldiğinde, karakterine uygun bir tavırla yüzünü Tanrı'ya, onun için geride kalan tek umuda dönüyor... Bir ümitsizlik ânı bu.

*Karakterleriniz hep gerçek bir manevi hayatın eşiğinde kalıyorlarmış gibi görünüyor, bir tür kalıcı masumiyet halinde...*

Bence Alexander yaşadığı drama rağmen mutlu bir insan, çünkü içinde bulunduğu koşulların doğuracağı sonuca inanıyor. Yaşadığı onca şeyden sonra bir şeyin eşiğinde kaldığını söylemek bana tuhaf geliyor... En önemli ve en zor dini sorun, inanmaktır...

*Ama bu inanç bir anlamda absürd olanla aynı sınırı paylaşıyormuş gibi görünüyor.*

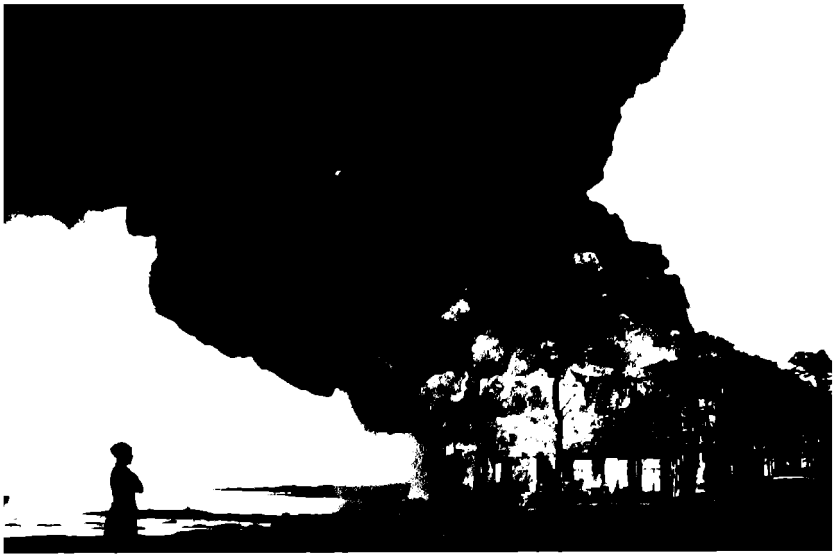
Ne kadar doğal! Kendi adıma, kendini feda etmeye hazır olan birine, inanan insan denebileceğini düşünüyorum. Elbette ki bu tuhaf... Alexander kendini kurban ediyor, bir de herkesin kendini kurban etmesini istiyor... Biraz absürd. Ama insan ne yapabilir? Hiç kuşkusuz Alexander herkesin gözünde bir kayıp; ama kesin olan bir şey var ki, o da kurtulmuş olduğu.

*Bazıları* Kurban*'da bir Bergman havası estiği görüşündeler. İsveçli yönetmenin etkisini siz de kabul ediyor musunuz, yoksa bu, filmin çekildiği yerin insanın ruhunu etkileyen havasından mı kaynaklanıyor?*

Saptamanıza hiç katılmıyorum. Bergman Tanrı'dan bahsettiğinde, onun sustuğunu, orada olmadığını söyler. Dolayısıyla, benimle onun arasında bir benzerlik bulunamaz. Bunlar yüzeysel eleştiriler, başrol oyuncusu Bergman'ın filmlerinde de oynamış diye ya da filmimde İsveç'ten manzaralar var diye bunları söylediklerinde, Bergman'dan bir şey anlamadıklarını da gösteriyorlar. Varoluşçuluğun ne olduğunu da öğrenmeleri gerekiyor, çünkü Bergman din meselesinden çok Kierkegaard'a yakındır.

Kurban *bütün filmlerinizin en 'teatrali'ymiş gibi görünüyor. Sizce, bu sahnelerden biri tiyatroda sahneye konabilir mi?*

Yapılabilir, bu mümkün, gerçi *Solaris* ya da *Stalker*'ın tiyatroda sahnelenmesi bence daha kolay olur. Ama muhtemelen zayıf bir seyirlik olur, biraz gösterişçilik olur... Film, zamanı ya da izleyicinin ritmini kaale almadığı için ilgimi çekiyor, onun kendi zamanı, kendi ritmi var. Sahneye aktarılacak olduğunda, filmimde ele aldığım bu zaman meselesi bir tarafa bırakılacak, oysa çok önemli bir mesele. Onsuz her şey dağılır.



*Kurban* (1986).

*Başroldeki Erland Josephson sizi heyecanlandıran sorularla özel hayatında özellikle ilgileniyormuş gibi görünüyor. Aranızdaki ilişkiden biraz bahsedebilir misiniz?*

Aslında filmin başrolleri özellikle Erland Josephson ile Allan Edwall için yazıldı. Sonra devamı geldi.

*Valérie Mairesse'i nasıl seçtiniz?*

Genelde sinemada oyuncuları mahvediyoruz. Onları kullanıyoruz, aşağılıyoruz. Valérie Mairesse bu küçük rolde oynayabildiği için mutluyum. Profesyoneller onda parlayan şeyi, neler yapabileceklerini göreceklerdir. Pratikte bu iş kolay oldu. Fransa filmin yapımına ciddi bir meblağla katkıda bulunduğundan, ortak yapım sözleşmesindeki maddelerden birinde, filmde bir Fransız oyuncunun oynaması şartı yer alıyordu, normal bir durum bu. Yaklaşık yirmi oyuncu gördüm, içlerinden Mairesse'i seçtim. Aradığım Maillos karakterine tamamen uyuyordu, çok sağlam karakterli, çok kendinden emin, çok saf bir köylü kadın. Ona minnettarım.

*Kurban'ın sonunda evle birlikte yanan bir ağaç var. Buna şaşırdınız mı?*

Filmlerimde hiçbir şey şansa bırakılmaz. Neden ağaç da evle birlikte yanıyor? Yalnızca ev yanmış olsaydı, bir başka 'film yangını' olup çıkardı, gerçek olmazdı, özel olmazdı...

*Biraz zalimceydi ama...*

Ağaç ölü bir ağaçtı, yeniden dikilmişti, dekorun bir parçasıydı.

*Nostalghia'da kahramanın ağzından şu sözleri döküyorsunuz: "Çağımızda insanın piramitler inşa etmesi gerekiyor." Ne tür piramitlerden bahsediyorsunuz?*

Yani, insanın manevi yüceliğe heves duyması, ardında akla felaket izlerini getiren enkazlar değil, bir milyon yıl sonra başkalarının çözmesi gereken sırlar bırakması gerekiyor... Bilmiyorum, ama her halukârda Çernobil'deki nükleer reaktör değil, tam tersinden bahsediyorum.

*Robert Bresson'a hayran olduğunuzu söylüyorsunuz. Ama sizin sinemanız onunkinin karşısında yer almıyor mu? Bresson görüntüleri bir hayli yontuyor, bazı temel soruları yalnızca çiziktiriyor, akla getiriyor o kadar...*

Aslına bakarsanız ben Robert Bresson'ı dünyanın en iyi yönetmeni olarak görüyorum. Ona çok büyük saygı duyuyorum. Fakat bu bir yana, aramızda pek fazla benzerlik de göremiyorum. Sahneleri öyle kesiyor ki, ben öyle kesemem; onun tarzı benim açımdan canlı bir varlığı öldürmekten farksız olur.

*Biraz önce biri, intihara eğilimli bir arkadaşından bahsetti bana. Kurban'ı görmüş, yaklaşık iki saat pür dikkat oturup izlemiş. Filmin yaşama iradesini canlandırdığını söylemiş.*

Bence bu, bütün görüşlerden, bütün değerlendirmelerden, bütün eleştirilerden daha değerli. *Ivan'ın Çocukluğu*'ndan sonra da benzer bir şey yaşamıştım. Hapisteki bir suçlu filmimi izlediğini yazmıştı. Bir dönüşüm geçirdiğini, artık kimseyi öldürmek istemeyeceğini söylüyordu.

*Neden filmlerinizde sık sık havaya yükselme sahnelerine rastlıyoruz?*

Çok basit. Büyük potansiyele sahip bir sahne olduğundan. Daha sinematik, daha fotojenik olan bunun gibi bazı şeyler vardır. Keza su da benim gözümde çok önemlidir. Su yaşar, bir derinliği vardır, hareket eder, değişir, bir ayna gibi yansıtıcıdır, insan onun içinde boğulabilir, insan onu içebilir, onunla yıkanabilir, vs. Parçalanamayan bir molekül, bir monad olduğu gerçeğinden bahsetmiyorum bile.

Uçabilen bir insanı hayal ederken de böyle hissederim; hoşuma gider. Kendimi dolmuş hissediyorum. Alımağın biri çıkıp da neden son filmimde insanların havada uçtuğunu soracak olsa, "Çünkü bir cadı var," derdim. Biraz daha keskin bir zekâsı ve şiirsel duyarlılığı olan biri sorsa, aşkın, bu iki karaktere, Alexander ve Maria'ya, *Betty Blue*'yu yapanlara ifade ettiği şeyle aynı şeyi ifade etmediğini söylerdim.

Sevgi bence, karşılıklı anlayışın en ulvi biçimde ortaya konmasıdır, cinsel edimin ifade edemeyeceği bir şeydir. Bu durumda film aygırları neden kırlarda ineklerin üstüne çıkmıyor? Bugünlerde herkes, perdede 'aşk' görmezse sebebinin sansür olduğunu düşünüyor. Aslında gösterilen şey aşk değil, seks. Herkes cinsel edimde bulunur, her çift cinsel edimde bulunur, benzersiz bir şeydir. Ama filmlere konduğunda tam tersi oluyor.

*Alexander'ın Maria'nın evine giderken yaşadığı tereddüt, inancından kaynaklanan bu tereddüt ve Maria'nın Alexander'la yatma konusunda yaşadığı tereddüt, bir aşk tereddüdü, ikisi aynı tereddüt mü?*

Bu insanların birbirine karşı samimiyetlerini göstermenin tek yolu, aralarında bir ilişki olmasının imkânsızlığını aşmanın bir yolunu bulmaktı. Bunu yapabilmek için de aralarındaki farklılıkları aşmaya zorlanmaları gerekiyordu...

Kurban'ı *yaparken sanatsal gelişiminiz nasıl bir yön izledi sizce?*

Derinlik açısından, modern insanın dünyasına ne kadar sızdığım sorusuyla bakıldığında, daha önceki filmlerimden çok daha başarılı olduğum kanısındayım. Ama sanatsal, şiirsel değer açısından *Nostalghia*'nın *Kurban*'dan üstün olduğunu düşünüyorum. Çünkü *Nostalghia* hiçbir şeye dayanmaz, film, şiirsel imge var olduğu ölçüde vardır, hepsi bu kadar. *Kurban* ise klasik dramaturjiye dayanır. Bu yüzden de kendimi *Nostalghia*'ya daha bağlı hissediyorum. Bresson'ın tutarlılığına, bütün filmlerinin taşıdığı o tutarlı ruha hep hayranlık duymuşumdur. Tutarlılık fikrinin *Kurban*'da karşımıza çıkması bir tesadüf değil, mesela her sabah lavaboya dökülen bir bardak su, sistem tartışması, vs. Bu benim için çok önemli bir şey. İşleri şansa bırakmaktan nefret ederim. En şiirsel imge, en masum imge bile tesadüfen ortaya çıkmaz.

Stalker, Kurban'*a en yakın filminizmiş gibi görünüyor...*

Aslına bakarsanız, bence *Kurban* en tutarlı filmim. Bu rasyonel olma, tutarlı olma ihtiyacı insanı delirtebilir, bu anlamda *Kurban*, başka hiçbir filmimle kıyaslanamaz.

*Bir sonraki filminizin konusu olarak neden Aziz Antonius'u seçtiniz?*

Çünkü bence, bugün insanın ruhunu hep meşgul etmiş bir çatışmayı analiz etmek önemli: 'Sevap nedir, günah nedir?' Bir aziz olmak o kadar iyi bir şey mi? Çünkü Ortodoksluğun bakış açısına göre, ayin çok önemlidir. Ortodoks'a göre Kilise, aynı inanışlarla, aynı inançla birleşmiş insanların biraraya gelmesi demektir. Ama aziz her şeyden elini eteğini çekip çöle gidiyorsa, neden gidiyor-



*İvan'ın Çocukluğu.*

dur? Çünkü kendisini kurtarmak istiyordur. Peki, azizin diğerleriyle nasıl bir ilgisi var? Hayata katılmakla kişisel kurtuluş arasındaki ilişki meselesi beni bir hayli meşgul ediyor.

*Peki ama niye Antonius'u seçtiniz?*

Başka biri de olabilirdi... Benim için asıl önemlisi, insanın manevi hayatı ile maddi hayatını dengeleme girişiminde ödemek zorunda olduğu bedel, yaşadığı dram.

*Peki, niye ileriki projelerinizden biri* Steiner'a Göre İncil?

Steiner'ı ben seçmedim. Etrafımdaki çoğu kişi benden onun hakkında bir film yapmamı istedi. *Steiner'a Göre İncil*'i yönetmek, benim bu tekliflere tepki verme biçimim. Ama bu konuda kararlı değilim. Bir çözüm dileyen, bir çıkış yolu arayan insanlar benim daha çok ilgimi çekiyor. Bulduklarını iddia edenler... bence bir yerde yalan söylüyorlar.

*Peki neden E.T.A. Hoffman hakkında bir film?*

Hofmann... Bu eski bir hikâye. Genel olarak romantizmden bahsetmenin bir yolu olarak gördüğümden ona büyük ilgi duyuyordum, sonra da onunla hesaplaşacaktım. Kleist'ın ve nişanlısının ölümünü hatırlarsanız neyi ifade etmek istediğimi anlarsınız. Romantikler, hep olduğundan farklı bir hayat hayal etmeye çalışan insanlardır. Onlar için en korkunç şey rutin, gündelik alışkanlık, hayatla sabit bir şeymiş gibi ilişki kurmaktır. Romantikler savaşçı değillerdir. Mahvolmaları, kendi kendilerine yarattıkları kuruntuların bir sonucudur. Bence dünyaya bakma biçimi olarak romantizm çok tehlikeli, kişisel yeteneği çok önemli bir şey olarak görüyor. Ama bundan daha önemli şeyler var.

*Ortodoks Kilisesi'yle somut ilişkiniz nedir?*

Açıkçası, somut ilişkim çok zor. Eskiden SSCB'de yaşıyordum. İtalya'ya geldim, şimdi de Fransa'da yaşıyorum. Dolayısıyla, maalesef Kilise'yle normal bir ilişki içinde olma fırsatı bulamadım. Floransa'da ayine gittiğimde, ayinleri bir Yunan yönetiyordu, sonra bir İtalyan yönetti, bir Rusun ayin yönettiği olmadı. Ortodoks Kilisesi'ydi, ama Rum Ortodoks, öyle bir şeydi. Beni derinden etkileyen tek şey, kısa süre önce Londra'da peder Anthony Bloom'la tanışmam oldu. Kilise'yle ilişki kurmak oturmuş, düzenli bir hayatı gerektiriyor, ama ben biraz bombardıman sonrası enkaz altında kalmış biri gibi hissediyorum kendimi... Dolayısıyla, bu soruyu cevaplamak benim açımdan hayli zor.

*Komünist Parti üyesi yazar Lunaçarski'nin 1917'de Devrim'in dini bir karakter taşıdığını vurgulamak istediği söyleniyor. Buna ne diyorsunuz?*

Nerede demiş bunu? Ne aptallık! Herhalde Devrim'e hayranlığını haklı çıkarmak için böyle demişti! Böyle söylediğini sanmıyorum, ama popülerlik kazanmak gerektiğinde, NARKOM'daki (Halk Eğitim Komitesi) insanlar her şeyi söyler, her şeyi kabul ederler!

*Öyle görünüyor ki Kıyamet sizi büyülüyor. Kıyamet'in gelişini hızlandırmak istermiş gibisiniz...*

Hayır. Ben yalnızca bulunduğumuz yere bakıyorum... bir de Kıyamet'le, Son'la ilgili bir cüz...

*Olivier Clément* The Visionaries *adlı kitabında, Nikolay Fyodorov'un geleneksel bireysel çileciliğin kolektif hale getirilebileceğini, bunun kültürel manzarayı tümüyle değiştirebileceğini düşündüğünü söylüyor. Bu konuda sizin yorumunuz nasıldır?*

Dünya çilecilikle, iç çabayla döndürülebiliyordu madem, neden dört bin yıllık medeniyet böyle feci bir sonuca vardı? İki bin yıldır, insanlığın doğru yöne girmesi için bir Golgotha'ya ihtiyaç var. Ama insanlar bunu kaale almıyorlar. Farkındayım, bunun hiçbir şeye yaramadığını söylemek zararlı... Bir anlamda insanın yüce şeylere heves etmesini sağlıyor. Bu olmamış olsaydı, gerçekten de hiçbir şey olmazdı.

*Birkaç kez Berdyayev okuduğunuzu gördüm. Kendinizi onun müridi olarak mı görüyorsunuz?*

Hayır, hiç değil. Onun bütün görüşlerine katılmıyorum. Sorunlara sanki onların üstündeymiş, sanki onları çözmüş gibi yaklaşıyor. Steiner ya da Berdyayev gibi, bu tür insanlara inanmıyorum. Aksi takdirde, doğuştan bilgiye sahip insanların var olduğuna inanmam gerekir. Bu mümkün değil.

*Ama bazı Hıristiyanlar kendilerini İsa'nın tek çözüm olduğunu söyleyerek ifade ediyorlar...*

İnsanın gerçekten sahip olduğu tek şey, inançtır. Voltaire, "Tanrı var olmasaydı, onu uydurmak gerekirdi," derken, inanmadığı için böyle diyor değildi, güçlü bir inancı vardı. Hayır, sebep inanmaması değildi. Materyalistler ve pozitivistler Voltaire'in sözlerini alıp ona kötü bir anlam yüklediler. İnanç insanı kurta-

rabilecek tek şeydir, benim en derin inancım bu. Aksi takdirde insan ne yapabilir ki? Tartışılmaz biçimde insana ait olan tek şey. Başka hiçbir şeyin gerçekliği yok.



Tarkovski.

*Dostoyevski'nin, "Dünyayı güzellik kurtaracak," şeklindeki sözlerini nasıl yorumluyorsunuz?*

Bu ifade üzerine çok fazla spekülasyon, sıklıkla da kaba spekülasyonlar var. Tabii ki Dostoyevski güzellikten bahsettiğinde manevi saflıktan bahsediyordu. Prens Mişkin ve Rogojin'le ilgili olarak durum budur; sözleri Nastasya Filipovna'nın aslında ucuz, inceliksiz fiziksel güzelliğiyle ilgili değildir.

*İnsanın Yaratan'ın suretinde yaratması gerektiğini söylemiştiniz...*

Hem önemli, hem değil, hepsi birlikte. Bence bu, nefes almak gibi bir hal...

*Peki ama sanatçıyı, keşişten ve azizden nasıl ayırıyorsunuz?*

Bunlar gerçekten de farklı yollar. Aziz, keşiş, yaratmayı reddeder, çünkü hayata katılmıyordur. Azizin ya da keşişin bayrağı, katılmamaktır. Budist felsefeyle, Doğu felsefesiyle çok fazla ortak noktası var bunun. Ama sanatçı, yoksul sanatçı... Kendini yine olup biten her şeyin ortasında batağın içinde bulur. Oysa şair olmayı reddeden Fransız şairin, Rimbaud'nun hikâyesini de biliyoruz. Böyle çok insan var.

Keşişe bir tür şefkat besliyorum, çünkü kendinin yalnızca bir parçasını yaşıyor. Sanatçıya gelince, o kendini dağıtma, hatalar

yapma, kendini kirletme, ruhunu tehlikeye atma eğiliminde. Ama aziz ve şairi, melek ve şeytan diye karakterize etmek için söylemiyorum bunları. Yalnızca insanlar, kendilerini birbirine hiç benzemeyen durumlarda buluyorlar. Aziz kurtuluşa erecek. Sanatçı muhtemelen eremeyecek. Bu anlamda, yukarıdan üstümüze inecek lutfa inanıyorum... Hermann Hesse de aynı kanıdaydı. "Hayatım boyunca bir aziz olmak istedim, ama bir günahkârım. Yalnızca yukarıdan gelecek ilhama güvenebilirim," demişti. Söylemek istediği şey, tutarlı olamadığıydı.

Aziz ile sanatçı arasında bir paralellik var, ama farklı bazı sorunlar da yok değil. Aslolan, insanın adil ve uygun biçimde yaşaması. Ya Yaratan'ı taklit etmeye çalışır ya da kurtuluşunu arar. Ya kendini kurtarır ya da bütün dünya için çok daha zengin bir manevi hava yaratmaya çalışır.

Kimin ne kadar vakti kaldığını bilen var mı? İnsan, ruhunu Tanrı'ya yarın teslim edebileceğini düşünerek yaşamalı. Bana bazı dahilerin hayatlarını adadığı bir soru sordunuz. Film yapmak budur işte. Aziz Antonius'la ilgili filmimde bundan bahsetmek istiyorum, insanın kaldıramayacağı kadar ağır olan bu sorunu anlamak ve açıklamak için. Nihayetinde sorun ölmek ya da ölmemek değil, hepimiz öleceğiz: ya birlikte ya da peş peşe...

# Б

# KRONOLOJİ

**1932** Moskova'nın kuzeyinde Volga kıyısındaki Yurievets'e bağlı Zavrojne köyünde, Arseni Alexandroviç ile Maria Ivanovna Vişnyakova'nın ilk çocukları olarak, 4 Nisan'da dünyaya gelir.

**1934** Andrey'in kız kardeşi Marina 3 Ekim'de doğar.

**1937** Arseni Tarkovski ailesinden ayrılır.

**1951** Andrey, Doğu Dilleri Enstitüsü'ne kaydolur ve Arapça öğrenimi görür.

**1953** Kuzey Sibirya'nın orta kısmında yer alan Turuçansk bölgesinde Kırgız Altın Enstitüsü tarafından düzenlenen jeolojik bir araştırma gezisine katılır.

**1954** Moskova Devlet Sinema Okulu'nda (VGIK) uğruna hayli büyük bir çekişmenin yaşandığı bir göreve yaptığı başvuru kabul edilir ve yönetmen Mihail Romm'la birlikte çalışır.

1956 Okul arkadaşları Alexander Gordon ve Maria Beiku'yla birlikte Ernest Hemingway'in hikâyesinden uyarlanan kısa film *Katiller*'i yönetir.

1957 Okul arkadaşı Irma Rausch'la evlenir. Yaz aylarında *Bugün Terhis Yok* adlı kısa televizyon filmini Alexander Gordon'la birlikte yönetir.

1958 1953'te Tayga'ya yapılan jeolojik gezideki deneyimlerinden esinlenerek *Kazı* (*Konsentrat*, diğer adıyla *Extract*) başlıklı altı sayfalık senaryo taslağını kaleme alır.

1960 Diploma filmi *Silindir ve Keman* üzerinde çalışmaya başlar; filmin senaryosunu Andrey Mikhalkov Konçalovski'yle birlikte yazarlar.

1961 *Silindir ve Keman*'ı tamamlar, VGIK'ten üstün başarıyla mezun olur. Film, New York Öğrenci Filmleri Festivali'nde birincilik ödülü alır. Mosfilm Stüdyoları'nın, yönetmen Eduard Abalov'un *İvan'ın Çocukluğu*'nu çekmeye devam etmemesi kararının ardından, projeyi tamamlamak üzere Tarkovski işe alınır.

1962 *İvan'ın Çocukluğu* Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülü alır ve Tarkovski uluslararası üne kavuşur. San Francisco Film Festivali'nde en iyi yönetmen seçilerek Golden Gate ödülünü alır. Eşi Irma Rausch 30 Eylül'de ilk oğulları Arseni'yi dünyaya getirir. Tarkovski, Marlen Khutsiyev'in *I Am Twenty* (Yirmi Yaşındayım) filminde kısa bir rol üstlenir.

1963 Tarkovski ile Andrey Konçalovski'nin *Andrey Rublev*'i yazıya dökerek yaptıkları bir taslak çalışması Sovyet makamları tarafından kabul edilir.

1964 *Andrey Rublev*'in tam metni sinema dergisi *Iskusstvo Kino*'da yayınlanır. Nisan ayında Tarkovski'ye yapıma başlaması için resmen onay verilir. Tarkovski, William Faulkner'ın kısa hikâyesi *Turnabout*'un radyo oyunu uyarlamasını yönetir (Howard Hawk'ın 1933 tarihli *Today We Live* adlı filmi de bu hikâyeye dayanmaktadır).

1966 *Andrey Rublev*'i tamamlar, eserin orijinal başlığı "Andrey'e Göre Tutku"dur. Başta bir dizi kesinti yapılması istenir; Tarkovski, bu talepler üzerine filmin montajını ikinci, sonra da üçüncü kez yapar. Moskova'da Dom Kino'da sektör için yapılan ilk gösterim son derece büyük bir coşkuyla karşılanmış olsa bile, başka değişiklikler de yapması istenir. Tarkovski filmde başka değişiklik yapmaya yanaşmaz, bunun ardından film SSCB'de rafa kaldırılır ve beş yıl boyunca indirilmez.

1967 Mosfilm Stüdyoları'na oyun yazarı Alexander Mişarin'le birlikte kaleme aldıkları kısa bir öneri sunar; önerinin konusu başta "Itiraf" adını taşıyan, sonra "Güneşli Bir Gün", daha sonra "Beyaz, Beyaz Bir Gün", nihayetinde "Ayna" adlarını alır. Adı geçmese de, Tarkovski

kayınbiraderi Alexander Gordon'un *Sergei Lazo* adlı filminin senaryosuna da katkıda bulunur ve filmde 'Beyaz gardiyan' olarak küçük bir rol üstlenir.

1968 Tarkovski, Polonyalı yazar Stanislaw Lem'in *Solaris* adlı bilimkurgu romanının senaryoya uyarlanmasıyla ilgili bir öneriyi Ekim ayında sunar. Artur Makarov'la birlikte, yönetmenliğini Leonid Kotçaryan ve Bagrat Oganesyan'ın üstlendiği *Binde Bir* adlı bir komedi macera filminin senaryosunu kaleme alır.

1969 Tarkovski, yazar Friedrich Gorenstein'la birlikte *Solaris*'in senaryosunu yazmayı sürdürür. *Andrey Rublev* Cannes'da yarışma dışı programda gayri resmi olarak gösterilir ve Uluslararası Sinema Eleştirmenleri (FIPRESCI) ödülünü alır.

1970 *Solaris*'i çekmeye başlar. Haziran ayında Irma Rausch'tan ayrılıp, *Rublev*'i çekerken tanıştığı Larissa Pavlovna Yegorkina'yla evlenir. Çiftin oğulları Andrey 7 Ağustos'ta doğar. *Andrey Rublev* Paris'te sinemalarda gösterime girer.

1971 *Andrey Rublev* nihayet 20 Aralık'ta Sovyetler'de resmen gösterime girer. Tarkovski yine Friedrich Gorenstein'la birlikte çalışarak, Alexander Belyayev'in kaleme aldığı, uçma yeteneğine sahip bir çocuğu konu alan *Ariel* başlıklı masaldan bir uyarlama yapar ve *Hafif Rüzgâr* senaryosunu kaleme alır.

1972 Moskova'da Goskino'nun İleri Senaryo Yazımı ve Yönetmenlik Kursları'nda dersler verir; para kazanmak için yıllar boyunca yapacağı bir iş olacaktır bu. Cannes'da gösterilen *Solaris*, Jüri Özel Ödülü'nü alır. Film ayrıca British Film Institute'tan yılın en iyi filmi ödülünü alır.

1973 Mart ayında günlüğüne, "Hayatımın en önemli eserini ortaya çıkarmaya hazır olduğum ânın geldiğini hissediyorum," diye yazar. Temmuz ayında *Ayna*'yı çekmeye başlar.

1975 *Ayna*'yı tamamlar. Alman romantik şair E.T.A. Hoffmann'ı konu alan *Hoffmanniana* başlıklı senaryoyu kaleme alır.

1976 Lenin Komsomol Tiyatrosu'nda *Hamlet* provalarına başlar. Arkadi ve Borus Strugatski'yle birlikte, onların kısa hikâyeleri "Roadside Picnic"ten *(Yol Kenarında Piknik)* uyarlanan *Stalker*'ın (İz Sürücü) senaryosu üzerinde çalışmaya başlar.

1977 Tarkovski'nin yönettiği, Anatoli Solonytsin, Margarita Terekhova ve İnna Çurikova'nın oynadığı *Hamlet*'in prömiyeri yapılır. Tarkovski Estonya'da üç ay süren çekimlerden sonra donanımda teknik bir aksaklık çıktığı, bazı ekip üyeleriyle anlaşmazlık yaşadığı ve daha derin sanatsal bir tatminsizlik duyduğu için *Stalker*'ın yapımını durdurur.

1978 Nisan ayında kalp krizi geçirir. *Stalker*'ı yeniden yazıp yönetir. Para kazanmak amacıyla Alexander Mişarin'le birlikte, kendi ifadesiyle 'Tacik westerni' *Sardor*'u yazar.

1979 *Stalker*'ı tamamlar. Özbek yönetmen Zakir Sabitov'un yönettiği *Beregis, tsmej!* (Dikkat Et, Yılan!) adlı filmin senaryosunu yazar. Tonino Guerra'yla birlikte bir senaryo yazmaya başlamak için iki kere İtalya'ya gider. Başta *Italian Journey* (İtalya Seyahati) adını taşıyan bu film *Nostalghia*'nın temeli olur. Guerra ile Tarkovski aynı zamanda filmi ortaya çıkarmaya yönelik arayışlarını konu alan, *Tempo di Viaggio* (Yolculuk Zamanı) adlı belgesel bir deneme de yönetirler. 5 Ekim'de Tarkovski'nin annesi hayata gözlerini yumar.

1980 *Stalker*'ın Cannes gösterimi büyük beğeni toplar. Tarkovski İtalya'ya dönüp *Nostalghia*'nın senaryosunu tamamlar.

1981 Tarkovski İsveç'e gider, Batı'da kalma girişiminde bulunur ama başarısız olur. *The Witch* (Cadı) başlıklı bir senaryo için fikirler geliştirmeye başlar.

1982 *Nostalghia*'yı çekmeye koyulur.

1983 *Nostalghia* Cannes'da üç ödül birden kazanır; Tarkovski en iyi yönetmen ödülünü *L'Argent*'ın yönetmeni Robert Bresson'la paylaşır. *Kurban*'ın senaryosu üzerinde çalışmaya başlar. Londra'da Claudio Abbado'nun müzikal yönetiminde *Boris Godunov*'u sahneye koyma çalışmalarına başlar.

1984 Temmuz ayında Milano'da bir basın toplantısı düzenleyerek, Sovyet makamları İtalya'da belirsiz bir süre kalmasına izin vermediği için Sovyetler Birliği'ne dönmeme kararı aldığını açıklar. Tarkovski, memleketine dönerse 'işsiz olacağı'nı söyler. Yıl sonunda Batı Berlin'e taşınır.

1985 Bahar aylarında İsveç'e gider ve *Kurban*'ı çeker. Yıl sonunda kendisine kanser teşhisi konur.

1986 Ocak ayında Paris'te tedavisi başlar. Oğlu Andrey ile kayınvalidesi Anna Egorkina 19 Ocak'ta Paris'e gelirler. Sinema ve estetik teorisiyle ilgili kitabı *Mühürlenmiş Zaman* yayınlanır. *Kurban* Cannes'da Jüri Özel Ödülü alır. Tarkovski, tedavisi mümkün olmayan bir hastalıktan dolayı ölüme yaklaşan on üç yaşındaki bir çocuğu ve onun kendinden yaşlı bir kadına duyduğu aşkı konu alan *The Destructor* adlı filmin ana hatlarını kaleme alır. 28 Aralık Pazar gününü 29 Aralık Pazartesi gününe bağlayan gece 02.00 sularında, elli dört yaşında bu dünyadan göçer.

1956

**KATİLLER (UBIJTSY)**

VGIK

*Yönetmenler:* Marika Beiku, Alexander Gordon, Andrey Tarkovski

*Senaryo:* Ernest Hemingway'in kısa öyküsünden yararlanarak, Alexander Gordon ve Andrey Tarkovski

*Sinematografi:* Alexander Rybin, Alfredo Alvarez

*Eğitmen (sinematografi sınıfı):* Alexander Galperin

*Eğitmen (yönetmenlik sınıfı):* Mihail Romm

*Oyuncular:* Yuli Fajt (Nick Adams), Alexander Gordon (George), Valentin Vinogradov (Al), Vadim Novikov (Max), Yuri Dubrovin (ilk müşteri), Andrey Tarkovski (ikinci müşteri), Vasili Şukşin (Ole Anderson)

Siyah-beyaz

19 dakika

1958

**BUGÜN TERHİS YOK (SEGODNYA UVOLNENIYA NE BUDET)**

VGIK

*Yönetmenler:* Andrey Tarkovski, Alexander Gordon

*Senaryo:* Andrey Tarkovski, Alexander Gordon, I. Makhovoy

*Sinematografi:* L. Bunin, E. Yakovlev

*Yapım tasarımı:* S. Peterson

*Yapım yönetmeni:* A. Ya. Kotoşev

*Yardımcı yönetmen:* A. Kuptsova

*Kamera asistanı:* V. Ponomaryov

*Müzik:* U. Matskeviç

*Ses mühendisi:* O. Polisonov

*Askeri danışman:* Yarbay I.I. Sklifus

*Yönetici denetçiler:* Profesör M.I. Romm'un stüdyosundan I.A. Zhigalko, E.N. Foss

*Oyuncular:* Oleg Borisov (yüzbaşı Galich), A. Alekseyev (albay Gveleciani), P. Lyubeşkin (Verşinin), O. Moşkantsev (Vişnyakov), V. Marenkov (Vasin)

Siyah-beyaz

47 dakika

1960

**SİLİNDİR VE KEMAN (KATOK I SKRIPKA)**

Mosfil (Çocuk filmleri bölümü)

*Yönetmen:* Andrey Tarkovski

*Senaryo:* Andrey Tarkovski, Andrey Mikhalkov Konçalovski

*Sinematografi:* Vadim Yusov

*Yapım tasarımı:* S. Agoyan

*Montaj:* L. Butuzova

*Yardımcı yönetmen:* O. Gerts

*Özel efektler:* B. Pluynikov, V. Sevostyanov, A. Rudaşenko

*Ses:* V. Kraçovski

*Müzik:* Vyaçeslav Ovçinnikov

*Müzik yönetmeni:* E. Haçaçuryan

*Kostümler:* A. Martinson

*Oyuncular:* Igor Fomçenko (Saşa), V. Zamanski (Sergei), Nina Arkhanelskaya (kız), Marina Adzhubey (anne), Yura Brusev, Slava Borisev, Saşa Vitoslaveski, Saşa İlin, Kolya Kozarev, Zhenya Klyaçkovski, Igor Kolovikov, Zhenya Fedoçenko, Tanya Prokhorova, A. Maximova, L. Semyonova, G. Zhdanova, M. Figner

Renkli

46 dakika

1962

**İVAN'IN ÇOCUKLUĞU (IVANOVO DETSTVO)**

Mosfilm

*Yönetmen:* Andrey Tarkovski

*Senaryo:* Bogomolov'in *Ivan* adlı kısa romanından uyarlayarak Mihail Papava ve Vladimir Bogomolov

*Ek senarist:* E. Smirnov

*Sinematografi:* Vadim Yusov

*Yapım tasarımı:* Evgeni Çernyayev

*Montaj:* G. Natanson

*Özel efektler:* V. Sevostyanov, S. Mukhin

*Müzik:* Vyaçeslav Ovçinnikov

*Müzik yönetmeni:* E. Haçaçuryan

*Ses:* E. Zelentsova

*Askeri danışman:* G. Gonçarov

*Oyuncular:* Nikolay Burlyayev (Ivan), Valentin Zubkov (yüzba-

şı Kholin), E. Zharikov (teğmen Galtsev), S. Krylov (onbaşı Katasonov), V. Malyavina (Maşa), Nikolay Grinko (albay Grazhnev), D. Milyutenko (tavuklu yaşlı adam), Irma Tarkovskaya (Ivan'ın annesi), Andrey Mikhalkov Konçalovski (gözlüklü asker), Ivan Savkin, V. Marenkov, Vera Mituriç

Siyah-beyaz
95 dakika

1966
ANDREY RUBLEV
Mosfilm
*Yönetmen:* Andrey Tarkovski
*Senaryo:* Andrey Tarkovski, Andrey Mikhalkov Konçalovski
*Sinematografi:* Vadim Yusov
*Yapım tasarımı:* Evgeny Çernyayev
*Montaj:* Ludmilla Feiginova
*Müzik:* Vyaçeslav Ovçinnikov
*Ses:* E. Zelentsova
*Özel efektler:* V. Sevostyanov
*Kostümler:* L. Novy, M. Abar-Baranovska
*Oyuncular:* Anatoli Solonitsyn (Andrey Rublev), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolay Grinko (Kara Daniel), Nikolay Sergeyev (Yunan Theophanes), Irma Rausch Tarkovskaya (sağır ve aptal kız), Nikolay Burlyayev (Boriska), Rolan Bykov (Buffoon), Yuri Nikulin (keşiş Patrikey), Mikhail Kononov (Foma), Yuri Nazarov (grandük/grandükün kardeşi), Stepan Krylov (çan dökümcüsü), Sos Sarkissyan (Isa), Tamara Ogoridnokova (Meryem), Bolot Eişhelanyev (Tatar hanı), N. Grabbe, B. Beişenaliyev, B. Matisik, A. Obukhov, Volodya Titov, Muratbek Ryskulov

Siyah-beyaz, renkli
185 dakika

1972
SOLARİS (SOLYARIS)
Mosfilm
*Yapımcı:* Vyaçeslav Tarasov
*Yönetmen:* Andrey Tarkovski
*Senaryo:* Stanislaw Lem'in aynı adlı romanından uyarlayarak Andrey Tarkovski ve Friedrich Gorenstein
*Sinematografi:* Vadim Yusov
*Yapım tasarımı:* Mikhail Romadin
*Montaj:* Ludmilla Feigonova, Nina Marcus
*Yardımcı yönetmenler:* A. Ides, Yuri Kuşnerov, Larissa Tarkovskaya
*Müzik:* Eduard Artemyev, Johann Sebastian Bach
*Özel efektler:* V. Sevostyanov, A. Klimenko
*Kostümler:* Yelena Fomina
*Makyaj:* Vera Rudina
*Ses:* Semion Litvinov
*Oyuncular:* Natalia Bondarçuk (Hari), Donatas Banionis (Kris Kelvin), Yuri Yarvet (Snaut), Anatoli Solonitsyn (Sartorius), Vladislav Dvorzhetski (Burton), Nikolai Grinko (Kris'in babası), Sos Sarkissyan (Gibarian), O. Yisilova (Kris'in annesi)

Renkli
165 dakika

1975
**AYNA (ZERKALO)**
Mosfilm, 4. Birim
*Yapımcı:* E. Vaisberg
*Yönetmen:* Andrey Tarkovski
*Senaryo:* Andrey Tarkovski, Alexander Mişarin
*Sinematografi:* Georgy Rerberg
*Yapım tasarımı:* Nikolay Dvigubski
*Montaj:* Ludmilla Feigonova
*Yapım yönetmeni:* Yuri Kuşnerov
*Işık:* V. Gusev
*Yardımcı yönetmenler:* Larissa Tarkovskaya, V. Kharçenko, Maria Çugunova
*Müzik:* Eduard Artemyev, Johann Sebastian Bach, Giovanni Pergolesi, Henry Purcell
*Ses:* Semion Litvinov
*Setler:* A. Merkulov
*Özel efektler:* Yuri Potapov
*Makyaj:* Vera Rudina
*Oyuncular:* Margarita Terekhova (Mari, Alexey'in annesi ve Natalia, Alexey'in eşi), Maria Tarkovskaya (Alexey'in annesinin yaşlılığı), Filipp Yankovski (beş yaşındaki Alexey), Ignat Daniltsev (on iki yaşındaki Alexei ile, Alexei'in on iki yaşındaki oğlu Ignat), Oleg Yankovski (Alexey'in babası), Nikolay Grinko (Ivan Gavriloviç), Alla Demidova (Elizaveta Pavlovna), Yuri Nazarov (askeri eğitmen), Anatoli Solonitsyn (köy doktoru), Larissa Tarkovskaya (Nadejda Petrovna), Olga Kizilova (kızıl saçlı), Tamara Ogoidnokova (dadı/komşu/çay sofrasındaki kadın)
Renkli, siyah-beyaz
106 dakika

1979
**İZ SÜRÜCÜ (STALKER)**
Mosfilm, 2. Birim
*Yapımcılar:* T. Alexandrovskaya, V. Vdovina, M. Mosenkov
*Yönetmen:* Andrey Tarkovski
*Senaryo:* Arkadi ve Boris Strutgatsky; "Roadside Picnic" (Yol Kenarında Piknik) adlı hikâyelerinden uyarlama.
*Sinematografi:* Alexander Knyazhinski
*Yapım tasarımı:* Andrey Tarkovski
*Montaj:* Ludmilla Feigonova
*Yapım desteği:* Alexandra Demidova
*Yapım yönetmeni:* Larissa Tarkovskaya
*Yardımcı yönetmenler:* M. Çugunova, Evgeni Tsimbal
*Kamera operatörleri:* N. Fudim, S. Naugolnikh
*Ses:* V. Şarun
*Montaj asistanları:* T. Alekseyeva, V. Lobkova
*Setler:* A. Merkulov
*Müzik:* Eduard Artemyev
*Müzik yönetmeni:* E. Haçaçuryan
*Kostümler:* Yelena Fomina
*Oyuncular:* Alexander Kaidanovski (iz sürücü), Anatoli Solonytsin (yazar), Nikolay Grinko (bilimci), Alissa Freindlikh (Iz Sürü-

cü'nün eşi), Nataşa Abramova (İz Sürücü'nün kızı), F. Yurna, E. Kostin, R. Rendi
Renkli
161 dakika

1983
YOLCULUK ZAMANI (TEMPO DI VIAGGIO)
RAI TV
*Yönetmenler:* Andrey Tarkovski, Tonino Guerra
*Senaryo:* Andrey Tarkovski, Tonino Guerra
*Sinematografi:* Luciano Tovoli
*Montaj:* Franco Letti
*Oyuncular:* Tonino Guerra (kendisi), Andrey Tarkovski (kendisi)
Renkli
62 dakika

1983
NOSTALGHIA
Opera Film (Roma), RAI TV Rete 2, Sovinfilm (SSCB)
*Yapımcılar:* Renzo Rossellini, Manolo Bolognini, Francesco Casati
*Yönetmen:* Andrey Tarkovski
*Senaryo:* Andrey Tarkovski, Tonino Guerra
*Yardımcı yönetmenler:* Norman Mozzato, Larissa Tarkovski
*Sinematografi:* Giuseppe Lanci
*Yapım tasarımı:* Andrea Crisanti
*Montaj:* Erminia Marani, Amedeo Salfa
*Montaj yardımcısı:* Roberto Puglisi
*Set:* Mauro Passi
*Özel efektler:* Paolo Ricci
*Müzik:* Verdi, Wagner, Beethoven, Debussy
*Müzik danışmanı:* Gino Peguri
*Kostümler:* Lina Nerli Taviani, Annamode 68
*Ses:* Remo Ugolinelli
*Ses yeniden kayıt:* Filippo Ottoni, Ivana Fidele
*Ses efektleri:* Massimo Anzellotti, Luciano Anzellotti
*Oyuncular:* Oleg Yankovski (Andrey Gorçakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (Gorchakov'un eşi), Laura De Marchi (havlulu kadın), Delia Boccardo (Domenico'nun eşi), Milena Vukotic (şehirde çalışan), Alberto Canepa (çiftçi), Raffaele Di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia
Renkli, siyah-beyaz
126 dakika

1986
KURBAN (OFFRET)
İsveç Film Enstitüsü (Stockholm), Argos Films (Paris); Film Four International, Josephson & Nykvist, Sveriges Television/SVT2, Sandrew Film ve Teater ile birlikte; Fransız Kültür Bakanlığı'nın katılımıyla
*Yapımcılar:* Anna-Lena Wibom, Katinka Farago
*Yönetmen:* Andrey Tarkovski
*Senaryo:* Andrey Tarkovski
*Yapım yönetmeni:* Goran Lindberg

*Sinematografi:* Sven Nykvist
*Yapım tasarımı:* Anna Asp
*Montaj:* Andrey Tarkovski, Michal Leszczylowski
*Montaj danışmanı:* Henri Colpin
*Kamera operatörleri:* Lasse Karlsson, Dan Myhrman
*Özel efektler:* Svenska Stuntgruppen, Lars Hoglund, Lara Palmqvist
*Müzik:* Johann Sebastien Bach, İsveç ve Japon halk müzikleri
*Kostümler:* Inger Pehrsson
*Makyaj:* Kjell Gustavsson, Florence Fouquier
*Ses:* Owe Svenson, Bosse Persson, Lars Ulander, Christin Lohman, Wikee Peterson-Berger
*Oyuncular:* Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrún Gísladóttir (Maria), Sven Wolter (Victor), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (ufak tefek adam), Per Källman (ambulans görevlisi), Tommy Nordahl (ambulans görevlisi)
Renkli, siyah-beyaz
149 dakika



# ŞİİRSEL SİNEMA ANDREY TARKOVSKİ

"Bütün sanatlar entelektüeldir, ama bana göre, bütün sanatlar -hepsinden de fazla sinema- her şeyden önce duygusal olmalı ve kalbe hitap etmelidir. Sinemanın kendine özgü olan yanı, zamanı mühürlemesidir; sinema, zaman heykeltıraşlığıdır. Başka hiçbir sanat bu yetiye sahip değildir; hâlâ zamanın yatağındayız çünkü. Ben de kendimin şiirsel sinema akımı içine yerleştirilebileceğime inanıyorum, çünkü anlatı bakımından katı bir gelişme çizgisi ve mantıksal bağlantılar peşinden gitmiyor, kahramanımın eylemine gerekçeler aramaktan hoşlanmıyorum. Gerçek bir sanatçı deney yapmaz, bulur. Bulamazsa, bütün çalışması mahvolur. Renkli filme karşı, siyah-beyazı sevmemin asıl sebebi budur; siyah-beyaz filmin ifade gücü son derece yüksektir ve seyircinin dikkatini dağıtmaz. Fakat bugünün sinemacısının artık deney yapmaya da hakkı yoktur. Eisenstein deney yaparken rahattı, çünkü sinema başlangıç dönemini yaşıyordu. Bugün ise bir sanatçı artık kaba taslaklar çizmemeli, eskiz karalamalarıyla uğraşmamalı, önemli filmler yaratmalıdır."

İstanbul Ticaret Üniversitesi Kütüphanesi
*31702*
sinema • 32
SKD 0178296 YPE
www.agorakitapligi.com